

d



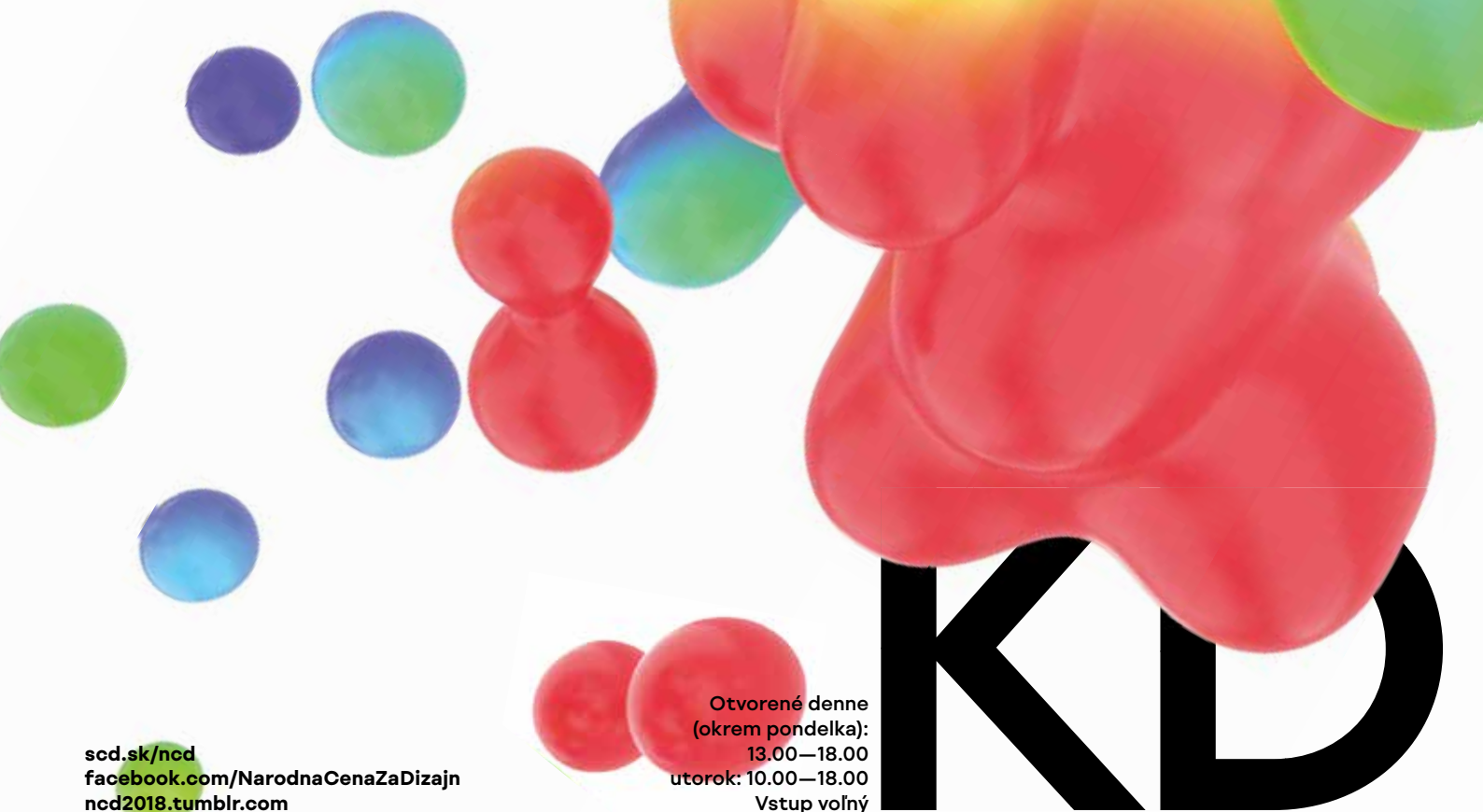
Časopis o dizajne
Ročník XXIV
3,40 €

NÁRODNÁ CENA
ZA DIZAJN 2018
KOMUNIKAČNÝ DIZAJN

VÝSTAVA
FINALISTOV
9.10.2018—25.11.2018

FAKULTA ARCHITEKTÚRY STU
NÁM. SLOBODY 2911/19
BRATISLAVA

NCD 18



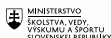
scd.sk/ncd
facebook.com/NarodnaCenaZaDizajn
ncd2018.tumblr.com

Otvorené denne
(okrem pondelka):
13.00—18.00
utorok: 10.00—18.00
Vstup voľný

Vyhlasovateľ
Organizátor (SCD/SDC)



Partneri



Generálny
partner SCD

J&T BANKA

Hlavný mediálny
partner SCD

designum

Mediálni partneri

RADIO_FM

RADIO DEVIN

rtv:

N

DeTePe (by)

in.ba

CO

interia

Flash Art

CITYLIFE.SK

artalk.cz



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Rád sa vraciam do detstva. Rozhovor s Borisom Klimekom Petra Polláková
	12	Nie je dôležité, kde tvorím. Rozhovor s Markétou Novákovou Jana Oravcová
	22	Využiť svetidlo inak. Rozhovor s Matúšom Opálkom Lenore Jurkyová
	32	Posledné staré bienále Lukáš Pilka
Múzejne	40	Česi, Slováci a dizajn Katarína Hubová, Simona Janišová, Adriena Pekárová, Maroš Schmidt, Zuzana Šidlíková
Retrospektívne	52	Poloplný alebo poloprázdny pohár? Roman Holec
	58	Česko-slovenské stretávania na Bienále v Brne Marta Sylvestrová
	66	Rituálne typotance okolo legendy menom Prim Martin Pecina
Teoreticky a prakticky	72	Bauhaus a Československo Simona Bérešová
	76	Storočie dizajnu na českom území Jana Oravcová
	82	Písma čísla Redakcia, Lukáš Kollár, Lucia Šohajdová
	84	Summary Katarína Kasalová

EDITORIÁL

Text Jana Oravcová

Rok 2018 zahŕňa viacero okrúhlych výročí dejinných udalostí (1938, 1948, 1968), ktoré zasiahli do osudov mnohých Čechov a Slovákov. Uzatvára ich 100. výročie založenia Československej republiky. Paradoxne, množstvo podujatí, výstav, konferencií, koncertov a pod., pripomínajúcich jej vznik, sa zameralo na svetlejšiu kapitolu našej spoločnej histórie. Len nedávno sa skončila spoločná Česko-slovenská / Slovensko-česká výstava v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave, aby sa preniesla do Národného múzea v Prahe. Mnohé predmety tejto výstavy, časť z nich pochádza aj zo zbierok Slovenského múzea dizajnu, sú príkladom toho, ako úzko boli prepojené oba národy nielen kultúrou, ale aj priemyselnou produkciou. Výrobky vyrábané na Slovensku patrili ku každodennému životu Čechov a, naopak, mnohé produkty pochádzajúce z českých fabriek používali aj na Slovensku.

Aj toto číslo časopisu *Designum* prináša nielen príklady ikonických predmetov spoločného štátu, ale aj príbehy tvorivých osobností architektúry a dizajnu, vďaka ktorým vzájomná previazanosť našich kultúr pretrváva podnes, a to aj napriek rozdeleniu a rôznym mýtom sprevádzajúcim roky nového štátneho usporiadania. V tomto spoločnom príbehu našich kultúr pokračujú aj slovenskí dizajnéri a dizajnérky, ktorí úspešne pôsobia na českej dizajnerskej scéne. V časti Aktuálne ich predstavujeme

prostredníctvom rozhovorov: Borisa Klimeka a Matúša Opálku, absolventov pražskej UMPRUM, ktorí v Čechách vedú svoje firmy zamerané na produktový dizajn. Naopak, Markétu Novákovú zlákal štúdium keramiky na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení, odišla z Čiech a po absolvovaní zostala v Bratislave, kde aj pedagogicky pôsobí a spolu s českým dizajnérom Danielom Piršcom vedie Ateliér keramiky. Lukáš Pilka sa zamýšľa nad 28. ročníkom medzinárodného bienále grafického dizajnu Brno 2018 a jeho ďalším smerovaním. Kurátori Slovenského múzea dizajnu pripravili z jeho zbierok výber produktov pripomínajúcich zašlú slávu spoločnej priemyselnej produkcie, ktorý je zároveň odkazom na novú výstavu 100 rokov dizajnu v SMD v Hurbanových kasárňach v Bratislave. K Česko-slovenskej / Slovensko-českej výstave v Slovenskom národnom múzeu sa vracia v recenzii Poloplný alebo poloprázdny pohár? historik Roman Holec. Marta Sylvestrová, kurátorka Moravskej galérie v Brne, spomína v príspevku Česko-slovenské stretávanie na Bienále v Brne na prvých slovenských ocenených účastníkov. Rubriku Retrospektívne uzatvára text Martina Pecinu Rituálne typotance okolo legendy menom Prim, v ktorom sa venuje sporu o logo hodínok Prim. V časti Teoreticky a prakticky Simona Bérešová recenzuje knihu *Bauhaus a Československo* a Jana Oravcová výpravnú publikáciu kolektívu autorov *Design v českých zemích 1900 – 2000*.

Do tretieho čísla sme opäť zaradili nové písma študentov VŠVU: Kristíny Uličnej, Lucie Šohajdovej, Lukáša Kollára.

Milé čitateľky, milí čitatelia, hoci súčasnej dobe je pátos vzdialený, pripomeňme si 100. výročie ČSR aj slovami Milana Rastislava Štefánika z roku 1917, ktoré si môžete prečítať v expozícii múzea v jeho rodných Košariskách:

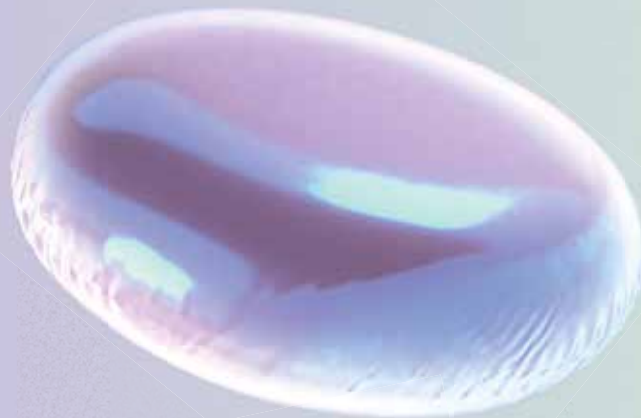
„Nesmieme sa deliť ani na Čechov ani na Slovákov, ale máme mať pred očami jedine to, ako by Česi boli Slováci na Morave a v Čechách bývajúci a Slováci na Slovensku bývajúci Česi...!“

Toward Utopia

heimtextil

Trends 2019/2020
8. – 11.1.2019

www.heimtextil-trends.com
@heimtextil



messe frankfurt

Rád sa vraciam do detstva

Text Petra Polláková
Foto archív Boris Klímek





Rozhovor s Borisom Klimekom

Boris Klimek (1984) patrí k najúspešnejším mladým „československým“ dizajnérom. Absolvoval zlínsky Ateliér produktového dizajnu Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe (2004 – 2010). Dnes pôsobí v Prahe a venuje sa prevažne produktovému a interiérovému dizajnu. Svojou tvorbou sa výrazne presadzuje na domácej i medzinárodnej scéne. V jeho prístupe k dizajnu sú zásadné konceptuálne presahy, ktorými sa snaží dosiahnuť určitú nadčasovosť. V dizajne nachádza ľudský rozmer, zaujíma ho príbeh konkrétneho človeka. Pracuje s vtipom, fantáziou a určitým zveličením, čo mu umožňuje bez skĺznutia do klišé evokovať archetypálne situácie. Často vychádza zo spomienok na vlastné detstvo, čím nastoľuje protiklad k dnešnému hektickému životu a zdôrazňuje tematiku pohody a bezpečia domova.

V nasledujúcom rozhovore sme sa nezamerali primárne len na otázky spojené s autorovou tvorbou, ale pokúsili sme sa spoločne pootvoriť niektoré všeobecné problémy súvisiace so štúdiom dizajnu, hľadaním vlastnej cesty a umeleckej autenticity v prostredí dnešnej českej a slovenskej kultúrnej scény.

Rok 2018 sa nesie v znamení mnohých akcií pripomínajúcich sté výročie vzniku Československej

republiky, ktorá na niekoľko desaťročí politicky, ekonomicky, ale i kultúrne veľmi tesne prepojila českú a slovenskú spoločnosť. Aj po rozdelení Československa stále pretrvávajú predovšetkým spoločenské a kultúrne kontakty medzi Českom a Slovenskom. Jedným z výrazných sociálnych fenoménov je pomerne veľká migrácia slovenských študentov i pracovníkov do Českej republiky. Veľa mladých slovenských talentov mieri za štúdiom

Posteľ Tatran pre Javorinu,
2017. Foto Filip Šlapal



do Česka a mnohí tam ostávajú natrvalo a budujú si kariéru. Ste jedným z nich. Čo vám prinieslo štúdium na českej umeleckej škole?

↓

Štúdium na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, presnejšie na jej vtedajšom detašovanom pracovisku na Katedre dizajnu v Zlíne¹, mi dalo samozrejme mnoho, hlavne pokiaľ ide o prístup k dizajnu, kritické uvažovanie, sémantiku, čo sú skvelé piliere, na ktorých dodnes staviam. Počas štúdia som absolvoval stáže v Anglicku, na Slovensku a v Česku, ktoré boli pre mňa rovnako veľmi dôležité, či už v rámci zmeny prostredia, prístupu vedenia alebo nových pohľadov na danú tému.

Študoval som u profesora Františka Buriana, ktorého si nesmierne vážim, ale zároveň si nemôžem odpustiť drobnú kritiku. Jeho prístup a vedenie ateliéru boli veľmi podnetné, avšak jeho nedostatok skúseností z praxe a určitá nevôľa posúvať projekty a študentov do roviny konkrétnej práce s materiálom či spolupráce s výrobcom mali za následok, že sme na plagáty „strieli“ jeden koncept za druhým, často až za hranicou realizovateľnosti. Nevieam, ako to vnímali ostatní

spolžiáci, ale spätne mám pocit, že by som ocenil aj väčší dôraz na praktickú prípravu, ktorá by študentov lepšie vybavila do praxe a pripravila na samotnú profesiu dizajnéra.

Ako z vlastnej skúsenosti hodnotíte vedenie študentov k originalite, uchopeniu a rozvíjaniu autentickej umeleckej osobnosti?

↓

Každé vedenie a ateliér k tomuto prístupuje po svojom, jednotlivé katedry dizajnu na UMPRUM mali veľmi odlišné smerovanie, takže už počas prijímacích skúšok a výberu odboru si každý mohol zvoliť, ktorým smerom by sa chcel profilovať. Mňa lákal práve ten konceptuálny presah, ktorý ponúkal Burianov ateliér, takže som si akurát musel zvoliť, či nastúpim na UMPRUM, alebo na Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave, kde som bol tiež prijatý. Ako som spomínal, štúdium v tomto ateliéri bolo nastavené hlavne na rozvoj kreativity a samotná prax a konkrétne prepojenie s ňou boli na študentoch, na ich vlastnej iniciatíve. Pokiaľ ale študent prišiel so zmysluplnou témou prepojenou na konkrétneho výrobcu, pán profesor tomu nijako nebránil a dokázal študenta posúvať rovnako ako v rovine obľúbených

abstraktných zadaní. Jeho prístup preto nijako nezazlievam, každý študent si z toho mohol vziať, čo chcel, a ďalej sa mohol rozvíjať podľa chuti.

Mám však občas dojem, akoby Burianovi študenti na VŠVU v Bratislave vo svojich prácach niekedy až príliš pohodlne a neuvážlivo sklzávali do roviny akejsi ateliérovej šablóny, málo si uvedomujú a presadzujú autentickejšiu výpoveď. Preto mnohé ateliérové výsledky pôsobia, akoby vyšli z pera pána profesora, čo je trochu smutné. To však nie je chyba vedenia, ale prístupu študentov, ktorí podľa mňa asi z pohodlnosti volia tú jednoduchšiu cestu.

Kde vidíte hlavný problém tohto nedostatku originality a kreativity? Myslíte si, že je to otázka nižšej sebadôvery slovenských študentov, vychádzajúca napríklad z menšieho množstva príležitostí či možností uplatnenia?

↓

Nemyslím si, že je to len o malom sebedomí. Samozrejme, že menšia možnosť presadiť sa u slovenských výrobcov človeku na sebadôvere nepridá, ale v tomto ohľade študentom nikto nebráni, aby si stáli za svojimi návrhmi a skúsili nimi osloviť konkrétneho

Koncept postele Nostalgia,
2010. Foto Boris Klimek





Night Birds pre firmu Brokis,
2015. Foto Martin Chum

výrobcu na Slovensku alebo v Českej republike. Ostatne, ja som to riešil práve týmto spôsobom; počas práce na diplomovke som navrhol taburet inšpirovaný kôpkou sena a oslovil firmu mminterier z Luhačovic, či by neboli ochotní taburet vyvzorovať. Napokon ho zaradili do svojho portfólia² a dodnes s touto firmou úzko spolupracujem. Preto si myslím, že je to skôr pohodlnosť a možno aj strach, ktoré študentov často brzdia.

Aký bol zásadný impulz pre vaše rozhodnutie zostať v Čechách i po ukončení štúdia?

↓

V Prahe som mal už určité zázemie. Napríklad v letnom semestri piateho ročníka som bol na stáži v Ateliéri produktového dizajnu D3 UMPRUM v Prahe. Diplomovú prácu som robil taktiež v Prahe a navyše som tam nastúpil do svojho prvého zamestnania. V Prahe a všeobecne v Českej republike je celkovo viac možností uplatnenia v tomto odbore, preto som v podstate ani neuvažoval, že by som sa usadil a pracoval na Slovensku.

České firmy sa neboja dať príležitosť mladým dizajnérom. Patrí k nim už spomínaný výrobca čalúneného nábytku mminterier alebo také zvukné firmy ako TON, Lasvit a Preciosa. Ale vzhľadom na to, že nemám úplne prehľad o situácii na Slovensku, je dosť možné, že spolupráca slovenských firiem s mladými dizajnérmí funguje do istej miery tiež dobre. Len to možno nie je príliš marketingovo a mediálne podporované, alebo dizajnéri navrhujú pod rúškom anonymity ako interní dizajnéri, čo je ostatne bežné i v Čechách.

Vnímate nejaké odlišné kultúrne fenomény medzi českou a slovenskou spoločnosťou, ktoré prípadne reflektujete vo vlastnej tvorbe? Rozmýšľate nad problémom vykorenenia, alebo skôr vnímate globálny presah súčasnej umeleckej a dizajnovej tvorby?

↓

Pocit vykorenenia nemám, cítim sa rovnako dobre doma v Čechách aj na Slovensku. Odlišné kultúrne fenomény tiež nijako nereflektujem. Inšpirujem sa rôznymi vecami a situáciami. Pre

mňa je dôležité hlavne to, aby ma môj prístup a práca bavili. Nevieť, či sa dizajnová tvorba nejako mení, ale určite sa obohacuje. Otvorené hranice a oči určite dokážu dizajnérov ovplyvňovať, inšpirovať a posúvať.

Pre váš prístup k dizajnu sú typické konceptuálne presahy a sklon k naratívosti. V rozhovoroch v tejto súvislosti zdôrazňujete význam príbehov a spomienok z detstva, ktoré inovatívne rozvíjate v dizajnovnej tvorbe. Inšpiruje vás v tomto smere taktiež stredoeurópska tradícia a životný štýl? Myslím tým predovšetkým koncepciu idealizovaného a do seba uzavretého pohodlia domova. Zaujal ma napríklad váš projekt čalúneného nábytku *Element* pre firmu mminterier, kde základný tvar sedacieho nábytku nezaprie inšpiráciu staršími historickými formami, predovšetkým pohovkami obdobia *biedermeieru*.

↓
Vo svojej práci sa síce asi podvedome snažím o rozvíjanie akéhosi vlastného rukopisu, aj keď popravde ani neviem, či nejaký mám. O čo sa, naopak, príliš nesnažím, je upriamenie pozornosti na nejaký konkrétny

štýl, koncept či materiál. V rámci diplomovej práce som ale dlhší čas pracoval s témou vidieka, spomienok na detstvo, s určitou nostalgiou, čo sa ostatne v mojej práci objavuje stále. Asi sa proste rád vraciam do detstva.

Pri sedačke *Element* som sa historickými formami nijako zvlášť neinšpiroval, celkové tvaroslovie sedačky vzišlo v tomto prípade z niečoho omnoho menej poetického, a to z prostého analytického prístupu, vychádzajúceho čiastočne zo samotného zadania, ktorým bolo napríklad doplnenie chýbajúcej typológie v portfóliu firmy mminterier, z funkcie a podobne.

Často pracujete s archetypálnymi tvarmi a príbehmi, charakteristickým príkladom je určite kolekcia stropných a nástenných svietidiel *Memory*³ vo forme farebných nafukovacích balónov pre firmu Brokis. Vaše projekty si zachovávajú ľudský rozmer, hravosť, fantáziu a zároveň určitú intimitu a až poetickú atmosféru. Je pre vás dôležité nadviazať prostredníctvom tohto prístupu emocionálny vzťah s divákom, respektíve užívateľom vášho dizajnu?

↓

Určite áno, som presvedčený, že produkt, ktorý dokáže prekročiť prechodné trendy a zároveň podnieť ľudskú fantáziu a emócie, si vie nájsť omnoho ľahšie cestu k svojmu užívateľovi. Pre mňa je veľmi dôležité, aby som vo svojich návrhoch prinášal určitý presah, príbeh, koncept, a aby som bol presvedčený, že tieto návrhy nie sú len výsledkom páčivého tvarovania a nasledovania trendov. S takými návrhmi sa nedokážem stotožniť a ani si ich obhájiť.

Darí sa vám veľmi úspešne presadzovať aj na medzinárodnej dizajnovnej scéne. V čom vidíte svoju hlavnú silu a jedinečnosť prístupu? Domnievate sa, že v kontexte svetovej dizajnovnej tvorby možno zrozumiteľne sprostredkovať medzinárodnému publiku originálne regionálne tradície a umelecké prístupy?

↓
Môj prístup síce vychádza zo mňa a baví ma, ale vo svetovom meradle určite nie je ničím jedinečný. Regionálne tradície vo svojich návrhoch zatiaľ príliš nereflektujem, najbližšie k tomu má možno môj koncept vane *Nostalgia*, inšpirovanej nafukovacím bazénom, alebo aktuálne posteľ *Tatran*

Kolekcia čalúneného nábytku
Element Evo pre mminterier,
2017. Foto Boris Klimek





Poézia všedného dňa,
kolekcia interiérových prvkov
pozostávajúca z tabureta
Shaggy (mminterier), lampy
a koša na drevo, diplomová
práca, 2010. Foto Boris Klimek



pre firmu Javorina. Aj v rámci tohto projektu však prekračuje samotná inšpirácia obložením fasády domu tatranským profilom naše hranice a tento fenomén sa dá pozorovať v rôznych obmenách celosvetovo. Takže, žiaľ, zo svojej skúsenosti nedokážem veľmi posúdiť, do akej miery sa regionálny prvok či tradícia dajú jasne sprostredkovať zahraničnému publiku.

Súčasná spoločnosť vníma dizajn ako veľmi pozitívne odvetvie, ako svojho druhu utópiu, ktorá má schopnosť odhaliť a definovať naše lepšie ja. Tieto predstavy súvisia nielen s túžbami zdokonaľiť náš každodenný život, domov, kanceláriu, mestské prostredie, ale upínajú sa často i k zložitým globálnym problémom životného prostredia alebo celosvetovým politickým či sociálnym otázkam. Veríte v spoločenskú silu dizajnu hľadať riešenia závažných problémov dnešného

sveta? Ak áno, aké globálne, prípadne lokálne témy sú pre vás osobne v tomto smere najpodnetnejšie?

↓
To je veľmi podnetná otázka, trochu sa ale bojím, že moja odpoveď bude až príliš všeobecná. Ale áno, určite verím, že dizajn túto schopnosť má a dokáže riešiť aj globálne či ekologické problémy. Samozrejme, ruka v ruke s ďalšími odvetviami, s ktorými sa na konkrétnom riešení podieľa.

Udržateľnému dizajnu, recyklácii, alternatívnym materiálom sa osobne príliš nevenujem, ale vďaka výrobcovi, s ktorými spolupracujem, mám možnosť tieto aktuálne potreby čiastočne tiež nasledovať a učiť sa s nimi ďalej pracovať.

Napríklad svietidlá *Night Birds* sa vyrábajú zo sklenených granúl, de facto z recyklovaného skleneného odpadu, ktorý sa v hute generuje počas výroby

skla. Posteľ *Tatran* vyrába firma Javorina z masívneho duba technológiami šetrnými k životnému prostrediu, s čo najmenším odpadom, ktorý sa následne vo firme ďalej zužitkuje. A hlavne za každý spílený strom Javorina vysadí jeden nový. To je podľa mňa skvelé, tento prístup je mi veľmi sympatický. ■

Petra Polláková je sinologička a historička umenia. Kurátorský pôsobila v Zbierke ázijského umenia Národnej galérie v Prahe. Venuje sa predovšetkým interdisciplinárnym témam a ohlasom čínskeho umenia v českom prostredí.

1 História vzniku detašovanej Katedry dizajnu Zlín Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe spadá až do obdobia druhej svetovej vojny. Súčasný Ateliér dizajnu výrobkov I a II sa však v roku 2011 z ekonomických dôvodov presťahovali natrvalo do Prahy.

2 Ide o taburet *Shaggy*.

3 Za tento projekt bol Boris Klimek nominovaný na dizajnéra roka v súťaži Czech Grand Design 2011.



Nie je dôležité, kde tvorím



Rozhovor s Markétou Novákovou

Text Jana Oravcová

Foto Archív Markéta Nováková

← Rezané vázy s kobaltovým dekorom,
2017. Foto Marko Horban

Markéta Nováková (1978) pochádza zo stredočeského mesta Lysá nad Labem. Hoci po príchode na Vysokú školu výtvarných umení si Bratislavu zamilovala, nie je pre ňu dôležité, kde žije, ale to, že môže tvoriť. Na bratislavskú VŠVU ju prilákal voľnejší prístup ku keramike a vďaka tomu sa porcelánový dizajn stal jej srdcovou záležitosťou.

Na Slovensku žijete od roku 2003, od nástupu na magisterský stupeň štúdia na VŠVU. Prečo ste sa rozhodli vymeniť Ateliér keramiky a porcelánu na Fakulte umenia a dizajnu Univerzity J. E. Purkyňa v Ústí nad Labem za Ateliér keramiky pod vedením Ivce Vidrovej?

↓

Po štyroch, vlastne piatich rokoch strávených v Ústí nad Labem som sa rozhodla pre zmenu. Mali sme v tom čase detašované pracovisko v Dubí u Teplic, ktoré vzniklo vďaka vizionárskemu prístupu Pavla Jarkovského a veľkej podpore Českého porcelánu, a. s., Dubí, a predovšetkým generálneho riaditeľa firmy Vladimíra Feixa. Vďaka nim sme získali veľkorysý priestor s úžasným, takmer ideálnym vybavením na prácu s porcelánom. Bol tu dostatok kvalitného materiálu, odborná rada aj pomoc priamo vo fabrike, teda na dosah ruky, vlastne priamo cez ulicu. Proste ideálne podmienky na tvorbu, ale takmer absolútne odtrhnutie od ostatného akademického života, ktorý sa odohrával v Ústí nad Labem. Výučbu teoretických i niektorých praktických predmetov sme mali v Ústí. Tam bol tiež dekanát fakulty, knižnica, všetka administratíva, interná a menza. Pre nás to znamenalo neustále presúvanie sa medzi Ústím a Dubím. V Dubí sme mali minimálne zázemie, pokiaľ išlo o bežný život, museli sme sa boriť s problémami s ubytovaním a stravovaním.



Scabbers, 2018. Foto Petra Rajnicová

Mala som v tom čase šťastie na úžasný kolektív. So spolužiakmi sme vtedy vytvorili veľa zaujímavých a kvalitných projektov. Mnoho som získala, učili sme sa jeden od druhého, pomáhali sme si a konzultovali svoje projekty navzájom. Prirodzene sme si tak ujasňovali vlastný výtvarný názor a rozširovali remeselné znalosti a zručnosti. Bol to veľmi náročný spôsob života, a tak som sa rozhodla, že je čas na zmenu.

V Dubí bol ateliér zameraný predovšetkým na prácu s porcelánom, na dizajn úžitkových predmetov, ale ja som sa chcela naučiť niečo viac, spoznať niečo iné, a tak som sa rozhodla pokračovať v štúdiu inde. A prečo práve Bratislava? Ivica Vidrová a Pavel Jarkovský boli spolužiaci z pražskej UMPRUM, boli priatelia a naše ateliéry spolupracovali, zúčastňovali sme sa spoločných akcií. S Ivicou Vidrovou som sa prvýkrát stretla na študentskom

ročníku sympózia Kalinovo – Lučenec. Bolo to veľmi milé stretnutie. Keď som nejaký rok na to zastupovala svojho pedagóga Pavla Jarkovského na sympóziu Beladice – Pustý Chotár, už sme sa o štúdiu v Bratislave bavili reálne. Program jej ateliéru a voľnejší prístup ku keramike, práve to ma do Bratislavy prilákalo. Je to asi trochu absurdné, ale práve vďaka Bratislave som zistila, že porcelánový dizajn je moja cesta, je mojou srdcovou záležitosťou.

Mojím pôvodným zámerom bolo „iba“ dvojročné magisterské štúdium, hoci počiatky boli ťažké, Bratislavu som si zamilovala, a tak som sa rozhodla v štúdiu pokračovať. Predovšetkým som chcela byť výtvarnou pedagogičkou a ak by som si mohla vybrať, bola by to práve bratislavská VŠVU. Nemala som ešte ukončené doktorandské štúdium a želanie sa mi splnilo – vyhrala som konkurz na pozíciu asistentky Ateliéru keramiky.

Nelákal vás Ateliér keramiky a porcelánu na UMPRUM v Prahe, ktorý má dlhodobú tradíciu (napokon u Otta Eckerta študovala aj celá generácia slovenských keramičiek a keramikov), väčšie možnosti realizácie návrhov v porceláne a v neposlednom rade svojim zameraním na dizajn?

↓

Vždy som vedela, že chcem študovať a robiť keramiky, „živiť“ sa ňou, ale štúdium na UMPRUM ma nelákalo. Možno to bolo príliš blízko domovu a ja som mala túžbu viac sa osamostatniť, postaviť sa na vlastné nohy. Bratislava ponúkala štúdium keramiky, bola dostatočne ďaleko, ale pritom dostupná a bez jazykovej bariéry. A okrem iného, od čias, keď som po maturite absolvovala prijímacie skúšky, vedela som, že tamojšie prostredie – príliš konkurenčné a sebedomé – nie je pre mňa.

V súčasnosti pôsobíte ako asistentka v Ateliéri keramiky VŠVU pod vedením Daniela Piršča, s ktorým tvoríte takpovediac tretí tím jeho vedenia. Ivica Vidrová svoj program charakterizovala pomerne široko – „od

hrnčeka po sochu“. Dá sa prípadne hovoriť o akomsi obrate od koncepcieho „hlineného“ myslenia (ako charakterizovala Ivica Vidrová prístupy prvého ateliéru pod vedením Jaroslava Košša, Rudolfa Malackého) smerom k porcelánovému?

↓

Je to zmena, zmena prístupu a istý posun... V „súčasnom“ ateliéri sa viac pracuje s porcelánom a naši študenti často riešia dizajn úžitkových predmetov. Iste je to odklon od prístupu Jaroslava Košša a jeho „hlineného“ myslenia. Domnievam sa, že je to ovplyvnené súčasným dianím vo svete keramiky, ale aj obmedzenými možnosťami budúceho uplatnenia našich absolventov.

Porcelán je pre študentov veľmi atraktívny materiál a často k nemu inklinujú bez toho, aby sme to výrazne ovplyvňovali. Ateliér budovali Jaroslav Košš a Rudolf Malacký, neskôr Ivica Vidrová. Je čím ďalej, tým lepšie vybavený, napríklad v súčasnej dobe aj plynovou pecou, ktorá umožňuje výpal tzv. tvrdého živcového porcelánu. Táto výroba na Slovensku síce nemá takú tradíciu ako v Čechách, ale našou

snahou je študentov pripraviť v širokom spektre možností, materiálov a technológií, ktoré médium keramiky ponúka. Ateliér je stále otvorený všetkým možným prístupom, študenti môžu pracovať s rôznymi materiálmi – od porcelánu, cez šamotovú hlinu, kameninu až po kombinácie rôznych (i nekeramických) materiálov. Od klasických postupov, cez využitie možností nových technológií 3D tlače a CNC frézy až po experiment.

Ide nám predovšetkým o rozvinutie individuálnej osobnosti študenta ako samostatne uvažujúceho výtvarníka-dizajnéra.

Zdá sa, že súčasná keramická tvorba oživuje akúsi reminiscenciu. Julie Horová alebo Dagmar Rosůlková svojou tvorbou a aj prístupom k spracovaniu keramiky a jej tradícií zanechali výrazný odkaz pre mnohé generácie. Nadväzujete vašim pedagogickým programom na históriu slovenskej keramiky? Kto vám osobne je blízky, koho tvorbu si najviac ctíte?

↓



Hrnčeky Play, 2009. Foto Jakub Gulyás





Prezentácia v kvetinárstve. Bratislava
Design Week, 2018. Foto Petra Rajnicová



Určite sa snažíme nadväzovať na slovenskú tradíciu, ale nadviazanie spolupráce s priemyselnou keramikou výrobou je komplikovanejšie. V spolupráci so spoločnosťou Slovenská ľudová majolika Modra sme zrealizovali jeden projekt a snažíme sa budovať ďalšie kontakty.

Nesmierne si vážim a ctím históriu – keramikú históriu, a obdivujem tvorbu Julie Horovej. Krásnu dizertačnú prácu o nej teraz napísala naša doktorandka Simona Janišová. Za výraznú osobnosť českej histórie pokladám Helenu Johnovú, s ktorou by som sa chcela stretnúť, ak by sa dal vrátiť čas. Bola zakladateľkou pražského ateliéru keramiky, ako žena-keramička to v tej dobe nemohla mať jednoduché. Tiež mám rada prácu Otta Eckerta, je to veľká osobnosť československej keramiky, aj keď z osobného a politického hľadiska trochu problematická. Na odkaz jeho práce s kryštalickými glazúrami v súčasnosti skvelým spôsobom ďalej nadväzuje Milan Pekař, ktorý ich uplatnenie posunul z váz na voľný keramický objekt. Obdivujem Václava Šeráka, jeho tvorba má neskutočne široký záber, pohybuje sa od dizajnu úžitkových predmetov pre sériovú výrobu, cez monumentálne realizácie až po ľudové sochy... a stále s jeho špecifickým, jasne čitateľným rukopisom použitého tvaroslovia. Je pre mňa nesmierne charizmatickou pedagogickou aj výtvarnou osobnosťou. (Daniel Pirš je jeho absolventom a bol tiež jeho asistentom.) Zo slovenských autorov som mala veľmi rada aj vďaka osobnému stretnutiu napríklad Imricha Vaneka. Obdivovala som jeho originálny prístup k tvorbe, osobitú sochársku modeláciu aj veľkorysú prácu s kobaltom a zlatom. Milujem úžitkovú keramiku, vázy pastelových farieb od Miloša Balgavého a mnoho ďalších. Je veľa keramických mien, osobností a prístupov, ktoré obdivujem tak z histórie, ako aj zo súčasnosti, zo Slovenska, z Čiech i z celého sveta.

← Bio-váza 6, 2014, spolupráca Míra Podmanická. Foto Peter Ančič

→ Orgovánová váza, 2015 – 2016, spolupráca Míra Podmanická. Foto Peter Ančič

V Ateliéri keramiky VŠVU hosťovali v minulosti lektori zo zahraničia (pamätám si napr. Nicka J. de Vriesa), čo bolo zaiste obohacujúce pre obe strany. Máte kontakty s niektorými zahraničnými školami, sledujete súčasnú výučbu keramickej tvorby, sú prístupy vo vzdelávaní skôr rôznorodé, alebo sú v niečom zhodné?

↓

Workshop s Nickom J. de Vriesom bol úžasný, on je nielen skvelý keramik, ale aj očarujúci človek. Stále sa snažíme udržiavať kontakty so zahraničím, pozývať zahraničných hostí – ako lektorov workshopu alebo vyslať študentov na zahraničné pobyty. Cez grantový systém je to možné. Vďaka projektu KEGA sme tu mali Simona Józsefa Zsolta a Barnebyho Bradfor-da, ale aj Pavla Jarkovského, môjho bývalého pedagóga. V súčasnosti je mobilita študentov aj pedagógov veľmi rozvinutá a máme veľa kontaktov v zahraničí, ktoré upevňujeme a samozrejme budujeme ďalšie. Prístupy a úroveň ateliérov, odborov keramiky na školách v zahraničí sú rôzne, ale vždy je to pre študenta pozitívna skúsenosť. Je prínosné, keď môžu spoznať, ako to funguje inde, a porovnať to s domácim prostredím. Často sa radi vracajú späť a pochvalujú si náš systém, prístup i vybavenie.

Od pedagogického pôsobenia prejdeme k vašej tvorbe, ktorá sa pohybuje predovšetkým v oblasti úžitkovej tvorby realizovanej v porceláne. Inklinujete k tomuto smerovaniu?

↓

Technológia liatia do sadrových foriem ma fascinovala od prvého momentu. Ešte ako žiačku základnej školy ma otec vzal do keramickej výroby, manufaktúry na keramiku ľudového charakteru v Kostelci nad Černými lesy a ja som vedela, že práve „to“ chcem v živote robiť. Fakt, že predmety mali svoju funkciu, mohli slúžiť ľuďom, mi dával jasný zmysel. Ako som spomínala, bolo to práve obdobie štúdia v ateliéri Ivica Vidrovej, kde som si uvedomila, že k tomu inklinujem. Práca s porcelánom a vytváranie úžitkových predmetov je mi oveľa prirodzenejšia ako voľná tvorba, viac ma to naplňa a uspokojuje. Len občas

experimentujem s porcelánom alebo vytváram predmety, ktoré sú na hranici tzv. voľného a úžitkového umenia.

Najznámejšie sú azda *Bio-vázy*, ktoré vytvárate spolu so sochárkou Mirou Podmanickou. Ako prišlo k autorskej spolupráci na vázach, ktoré sú zaujímavé vždy inou rastlinnou reliéfnou štruktúrou?

↓

Vlastne to bola náhoda, sme kolegyně zo školy a ona ma oslovila, či by sme nerealizovali jeden projekt spoločne. Na prvú prácu nadväzovala ďalšia, samotný proces realizácie spúšťal ďalšie a ďalšie nápady. Naša spolupráca sa vyvíjala prirodzene, ale momentálne by som sa rada sústredila viac na vlastné projekty. Nápadov je veľa, len nie je dostatok času na ich realizáciu.



***Bio-vázy* sa odlišujú nielen rastlinným dekórom, ale aj jemnou pastelovou alebo intenzívnejšou sýtou farebnosťou či rôznymi vzormi. Koľko sérií už vzniklo?**

↓

S Mirou Podmanickou spolupracujeme od roku 2013. Celkovo vznikli štyri kolekcie, prvé boli *Bio-vázy 0 – 5*, potom *Orgovánová*, *IN* vázy a váza *Lúka*. Je to celkom jedenásť rôznych tvarov, čo znamená jedenásť rôznych foriem. Aby sme udržali myšlienku originality, vyrábali sme ich v malých sériách, s rôznou retušou, v rôznych farbách alebo s rozličným dekórom. Vždy vzniklo maximálne 28 – 30 kusov z každej formy. Na našej spoločnej výstave v Ružomberku sme ich vystavovali sto. Bolo skvelé vidieť ich v plnej



↑ Papierové vázy, 2016.
Foto Marko Horban

→ Polámaný, rozsypaný, pokrčený
tanier, 2016. Foto Marko Horban

kráse takto spolu – všetky tie rôzne tvary, farby a dekáry. Bola to úžasná skúsenosť a skvelá spolupráca.

Na prelome rokov 2017/2018 ste v Dizajn štúdiu ÚĽUV v Bratislave na samostatnej výstave pod názvom V porceláne predstavili svoju tvorbu vychádzajúcu z geometrického štýlu. Zaujímá vás kubizmus, ktorý ovplyvnil v Čechách v období pred prvou svetovou vojnou umenie, architektúru či užitkové umenie a má nezastupiteľné miesto v dejinách dizajnu?

↓

Kubizmus mám veľmi rada, v Čechách má špecifickú podobu a výrazne sa prejavuje aj v užitkovom umení. Páčia sa mi vázy a dózy od Pavla Janáka, ale priame, vedomé ovplyvnenie nepociťujem. Od čias štúdia v Ústí som mala geometriu ako zdroj inšpirácie, rada a veľmi často s ňou pracujem. Bol to racionálny prístup, ktorý mi pomáhal nájsť to správne vizuálne

aj funkčné riešenie jednotlivých predmetov. Geometrická hra kriviek, liniek, hrán a oblín korešponduje s mojím prístupom k detailu. Niektorí mi kedysi povedali, že dobrý keramik sa pozná podľa pohľadu zospodu nádoby. Pre moju tvorbu je špecifické precízne spracovanie detailu, ktorý na prvý pohľad nie je vidieť – ako je napríklad nožička a dno nádoby.

Prezentácia v Dizajn štúdiu ÚĽUV bola mojou komplexnou samostatnou výstavou dokumentujúcou tvorbu za uplynulé obdobie, nielen tú geometrickú, ale aj vychádzajúcu z prírody. Boli to napríklad jednoduchšie tvary s plastickým dekórom a s uplatnením voľnejších štruktúr. Prezentovala som tu aj formy a poodhalila tak proces tvorby – od návrhov, cez model, formu, liatie až po jednotlivé výpaly. Mojm zámerom bolo priblížiť návštevníkovi, aký zložitý je proces vzniku takéhoto predmetu. Podobné akcie – edukatívne programy – ukážky liatia porcelánu

som realizovala nielen pre ÚEUV v Bratislave, ale aj pre Galériu Ľudovíta Fulu SNG v Ružomberku alebo pre Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe.

Na jednej strane ste pri úžitkových predmetoch, ako sú šálky na rôzne druhy nápojov, misky, vázy vychádzali z geometrie, no na druhej strane ste vytvorili aj vázy, ktoré akoby negovali striktnosť tohto štýlu a vraciate sa späť k mäkkosti tvarov pripomínajúcich papierovú hmotu.

↓

Moja tvorba sa pohybuje predovšetkým na poli úžitkového umenia, navrhujem a vytváram dizajn porcelánu, doplnky na stolovanie a do interiéru. Má rôzne polohy a charakterizujú ju geometria, prírodné motívy, občas aj experiment. Na základe experimentu vznikli *Papierové vázy*. Do formy som vkladala papier a zalievala som ho porcelánom ako pri klasickom postupe. Porcelán na povrchu papiera vytvoril tenkú škrupinku kopírujúcu tvar a štruktúru pokrčeného papiera.

Tvoríte iba pre malé a obmedzené série. Neláka vás sériová výroba, spolupráca s firmami/porcelánkami, navrhnuť šálku alebo vázu, ktorá by bola dostupná pre lokálny, ale aj globálny trh?

↓

Momentálne som predovšetkým pedagogička a veľkú časť svojho času venujem škole, preto moje práce vznikajú v malých obmedzených autorských sériách. Väčšinu z vecí si ani inak nedokážem predstaviť. Je to láska k materiálu a k remeslu, ktorú dávam každému kusu, ktorý mi vychádza z rúk. Dokonca si ani nedokážem predstaviť, že by som si dala vyrobiť sadrové formy. Proste celým procesom musím prejsť sama. Je to pre mňa koncentrácia, nutnosť sústrediť sa na jednu vec, všetko ostatné prestane na chvíľu existovať. Sú ale kúsky, ktoré si dokážem predstaviť, že by boli produkované vo väčšej miere a že by sa dostali do bežných domácností. Napríklad hrnček *Ring*. Je to už jeho druhá

verzia, v troch veľkostiach – espresso, doppio a kapučíno. Ešte mám v pláne ďalšie úpravy a potom by som ho rada pustila do sveta v neobmedzenej sérii.

VŠVU vám vytvára podmienky na pedagogickú prácu, v roku 2014 ste tu ukončili aj doktorandské štúdium. Aké zázemie na tvorbu vám ponúka Slovensko, netúžili ste sa vrátiť späť do Čiech?

↓

V podstate o návrate uvažujem stále, tak ako ma na začiatku viedla do Bratislavy túžba vzdialiť sa od rodiny a osamostatniť sa, teraz ma ťahá domov predovšetkým rodina. Ale život v Bratislave mi momentálne vyhovuje, prevažuje láska k práci, ktorú robím. Učiť ma nesmierne baví, beriem to trochu ako poslanie. Pracovné zázemie mám dobré, cítim veľkú podporu kolegov a vedenia školy. A vzhľadom na to, ako to v porcelánovom priemysle funguje, nie je pre mňa momentálne dôležité, kde tvorím, ale to, že tvorím. ■





VYUŽIŤ SVIETIDLO INAK



Rozhovor s Matúšom Opálkom

Text Lenore Jurkyová

Foto archív Matúš Opálka

← Indi, nástenné svietidlo so
závesným systémom, 2014

Matúš Opálka (1990) vyštudoval Ateliér Industrial dizajn na bratislavskej VŠVU. V magisterskom štúdiu pokračoval v Ateliéri produktového dizajnu na UMPRUM v Prahe, ktoré minulý rok ukončil projektom *MINI Sleeper*. Už počas štúdia absolvoval stáže vo firmách OMS Lighting a Halla. Za svietidlo *Indi+*, ktoré vytvoril pre firmu Halla, získal okrem iných aj prestížnu cenu Red Dot Award. Od roku 2014 vedie vlastné štúdio, zameriava sa predovšetkým na produktový a interiérový dizajn.

Dizajnové štúdio v pražských Nusliach si si založil už počas štúdia na UMPRUM. To nie je celkom bežné?

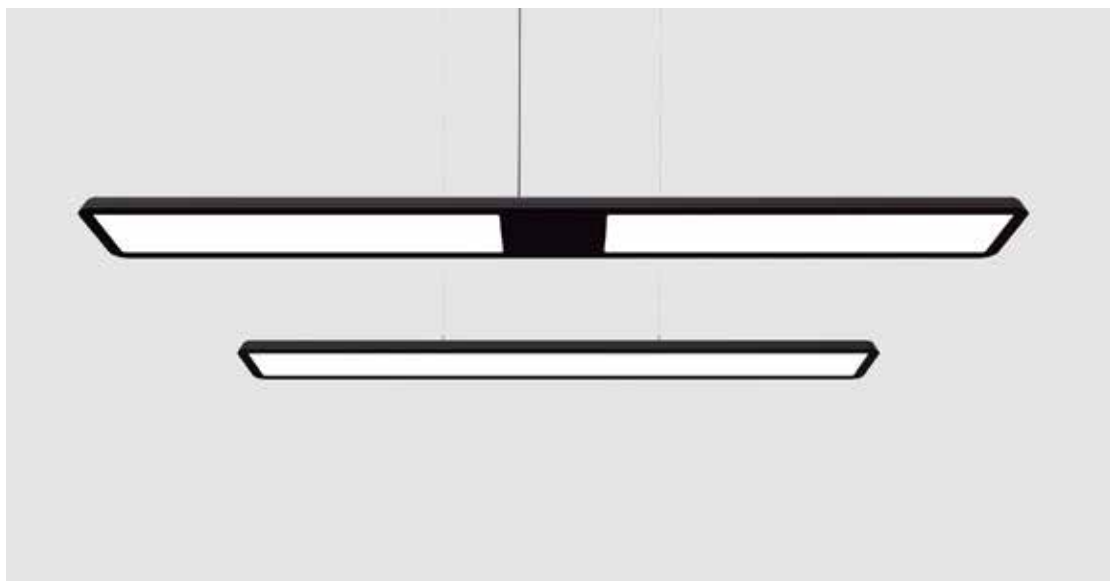
↓

Na rôznych projektoch som pracoval už počas školy a v Prahe som bol v tom čase na stáži v Ateliéri produktového dizajnu. Zapáčilo sa mi tu natoľko, že už som z Prahy nechcel odísť, ale prestup z VŠVU počas posledného ročníka bakalárskeho ročníka nebol možný. Takže som oslovil českú firmu Halla o pracovnú stáž a štúdium som dokončil na diaľku. Pracoval som tam ako dizajnér a popri tom som sa venoval svojej bakalárskej práci, svietidlu, ktoré to celé odštartovalo. Následne mi začali prichádzať zákazky a takto som teda začal pracovať samostatne pod vlastnou značkou, čo počas štúdia nie je zvyčajné.

Takže svietidlá *Indi* a *Indi+* boli pôvodne tvoja bakalárska práca?

↓

Áno. Vytváral som interiérové svietidlo s pridanou funkciou. Dôležité pre mňa bolo využiť svietidlo aj inak ako iba svetelný zdroj. Chcel som, aby boli prídavné vešiaky využiteľné napríklad v kuchyni, kúpeľni a podobne. Zároveň som chcel vytvoriť svietidlo, ktoré nebude v interiéri výrazné, bude minimalistické, čisté, a nevšímneš si ho do chvíle, kým sa nerozsvieti.



Svietidlo Inlio, 2016

Ani získať ocenenie Red Dot Award za školskú prácu nie je bežné.

↓

Bol to šok. Celé sa to odohralo veľmi rýchlo. *Indi+*, svietidlo s prídavným závesným systémom, získalo niekoľko ocenení: Red Dot Design Award, German Design Award či iF Design Award. Ale paradoxne sa nepredáva tak ako svietidlo *Indi*, ktoré bolo len akýmsi doplnkom tejto rodiny. Má ale viac variantov: nástenné obdĺžniky, štvorce, rôzne geometrické tvary či kruh, ktorý sa dá zavesiť do priestoru. Keď som vo firme Halla prišiel s tým, či by nešlo vyrobiť aj niečo také subtilne a zatočené do kruhu, tak sa smiali, že takéto svietidlo sa v živote nedá vyrobiť. Spoločne sme však vymysleli, ako na to. Vyskúšali sme to a teraz sa to svietidlo najlepšie predáva. Primárny variant má teda nakoniec menší komerčný úspech ako jeho doplnok.

Ako si ten komerčný paradox vysvetľuješ?

↓

Indi+ je úplne nová vec, na ktorú si ľudia a hlavne architekti musia zvyknúť. Teraz pracujeme na tom, že ho umiestňujeme do priestorov a ukazujeme, ako sa dá tento druh svetla využiť. Skvele funguje napríklad v hoteloch na recepciách. Idea svietidla vznikla na margo toho, že to malo byť svietidlo do kaviarne. Pretože v priestore kaviarne nepotrebuješ výrazný svetelný zdroj, ktorý ťa oslňuje. *Indi+* primárne svieti na stenu, svetlo sa od nej odráža a vytvára

tak príjemnú atmosféru. Pri návšteve kaviarne si často nemáš kam zložiť veci, iba ak na stoličku alebo sedačku, preto som tam chcel pridať nejaký vešiak, kam odev môžeš odložiť. Takto vznikla myšlienka prídavného systému. Koncept tohto svietidla som ďalej rozvinul a vznikla celá rodina svietidiel.

Spolupracuješ s firmou Halla doteraz?

↓

Samozrejme. Z Hally som ako stážista odišiel po dokončení bakalárskej práce, ale naďalej s nimi spolupracujem ako externý dizajnér. Navrhli sme spolu ďalšie rodiny svietidiel a vytvoril som pre nich niekoľko výstavných stánkov.

Svietidlá a svetlo sú konštantou tvojej práce. Pamätáš si ešte, kedy ťa svetlo pritiahlo?

↓

Ešte v Bratislave sme spolupracovali s firmou OMS lighting, ktorá vyrába svietidlá. Bol som tam štyri mesiace na stáži a myslím, že tam ma tá idea chytila. So spolužiačkou sme sa vtedy zamýšľali nad tým, čo ľudí v rámci dizajnu najviac zaujme. Nakoniec top boli veci, čo svietia, sú pre seniorov, alebo sa samé pohybujú. Svetidlá na seba prirodzene priťahujú pozornosť. Je to výrazná vec, ktorá vytvorí skvelú atmosféru a celkovo dotvorí interiér.

Ešte počas štúdia v Bratislave si vytvoril svetelný objekt: konferenčný stolík inšpirovaný ľudovou výšivkou.

↓

Indi, kruhové závesné svetidlo, 2015





MINI Sleeper, cestovný kufor, 2017



Áno, to bolo ešte v prvom ročníku. Dostali sme zadanie v rámci ÚLUV-u na tému tradícia. Kedysi staré mamy vyšívali obrusy a stoly boli stále ozdobené. Teraz to úplne vymizlo a na stoloch nie je nič, takže som chcel na túto tradíciu nadviazať. Keď rodina večer sedí pri stole, môže si intímnu atmosféru vytvoriť týmto kusom nábytku. Keď je ten stolík zhasnutý, je čistý a minimalistický. Až keď sa rozsvieti, objaví sa čipkovaný dekór, tradícia ožije.

Na základe čoho si sa rozhodol pokračovať v magisterskom štúdiu na UMPRUM?

↓

Okrem stáže v Halle a vlastných projektov som na UMPRUM chcel zostať aj kvôli prístupu pedagógov, ktorý bol iný a mne bližší ako v Bratislave.

V čom vidíš ten rozdiel?

↓

Michal Froněk a Jan Němeček sú silní pedagógovia. Ateliér vedú profesionálne, so silnou väzbou na priemysel a výrobu, ale vo veľkej miere aj ľudsky. Po každom semestri sme chodili ako celý ateliér na výlety do Japonska, New Yorku a podobne. Držali sme pokope, atmosféra bola lepšia a pracovali sme často ako tím v skupinách na spoločných projektoch. Bolo príjemnejšie tu tvoriť. Praha ako mesto ma veľmi očarila, keď som sem prišiel prvýkrát, už som vedel, že tu budem fungovať.

Štúdium na UMPRUM si minulý rok ukončil diplomovou prácou *MINI Sleeper*. Kufor, ktorý je možné vo vnútri auta rozložiť a vytvoriť tak priestor na spanie, určitým spôsobom spája interiérový dizajn s pobytom v exteriéri. Ako vznikla táto myšlienka?

↓

Rok pred diplomovou prácou sme s kamarátmi absolvovali dvojtzýdňový roadtrip autom po Taliansku a každý deň sme boli v inom meste. Zo začiatku sme mali predstavu, že budeme stanovať na pláži a podobne. Stan sme ale po prvej noci nakoniec vyhodili do koša a najkomfortnejšie riešenie bol spánok v aute na sklopených sedačkách. Ale ani to nebola výhra, pretože sa ráno zobudíš dolámaný. V aute máš totiž batožinu, jedlo, všetky potrebné veci a nemáš možnosť vytvoriť žiadnu rovinu pre pohodlný spánok. To bol moment, keď som si povedal, že tento problém sa dá predsa vyriešiť. Veľmi rád cestujem a nerád trávim, povedzme, týždeň na jednom mieste. Takže preto som vytvoril cestovný kufor, ktorý si môžem rozložiť v aute a pohodlne sa vyspať. V kufri je pritom stále priestor na osobné veci, takže keď chcem spať v hoteli, svoje veci v ňom prenesiem. S týmto kufrom môžeš napríklad aj lietať, takže vyhovuje rôznym typom cestovateľov.

Prečo si sa rozhodol nadviazať spoluprácu práve s firmou MINI Cooper?

↓



Milujem MINI, je to moja srdcová záležitosť. Keď si doň sadnem, smejem sa a ani neviem prečo. Mnohým ľuďom sa zdá, že je to malé auto, ale opak je pravdou. Takže môj posledný veľký školský projekt som sa rozhodol navrhnuť pre auto, ktoré chcem a mám ho rád. Oslovil som firmu MINI Cooper, dohodli sme sa na spolupráci a oni mi to auto poskytli na pol roka k dispozícii. Následne som produkt vyvíjal a testoval priamo v aute a bola to taká práca hrou. V rámci svojej diplomovky som spojil svoje dve vášne: cestovanie a dizajn.

Striedaš rôzne tvorivé polohy – s Adrianou Kováčovou staviaš Garsónky pre mestské vtáctvo, s projektom Lúčetône vytváraš objekty z latexovej metráže. Súvisí to s tým, že máš široký okruh záujmov?

↓
Neznášam stereotypné veci. Keď sa pre nejakú vec nadchnem, vrhám sa do toho a hľadám riešenia a prepojenia. Tak sa začala aj moja práca s latexom. Ten materiál ma úplne nadchol, tak som si povedal: poďme z toho niečo spoločne urobiť! Spojili sme sa teda s Ivanou Zuskinovou a Lenkou Mlynarčíkovou a vzniklo z toho, okrem iných, zasa svietidlo. Ten materiál si to pýta. Keď ho podsvietiš, niektoré jeho časti žiaria výrazne a niektoré zasa vôbec. Vytvára to potom úplne inú dimenziu, vzniká samostatný obraz.

Latex je predsa len kontroverzný materiál. Ako produkty vašej značky vnímajú spotrebiteľia?

↓
Zistili sme, že sú typy ľudí, pre ktorých je latex hapticky aj inak veľmi atraktívny a chcú sa ho dotýkať. Sú však aj ľudia, ktorým na dotyk nie je príjemný, a napokon tí, ktorým nevoní. Áno, latex má špecifickú vôňu, ale to má aj drevo a každý iný materiál.

Latex je prírodný materiál, pracujete teda aj s možnosťou jeho recyklácie a prípadného ďalšieho využitia?

↓
Vo svojej podstate je to čistý kaučuk, má teda obmedzenú životnosť. Vydrží približne šesť až deväť rokov. Záleží na množstve faktorov, napríklad na priamom kontakte so slnkom a UV žiarením degraduje rýchlejšie. Práve preto pri navrhovaní našich produktov myslíme na ich rozložiteľnosť. Už od začiatku sme ráтали s tým, že latex budeme ďalej recyklovať. Konštrukčne sú produkty značky Lúčetône navrhnuté tak, že je ich latexová časť jednoducho vymeniteľná. Zakúpený produkt, či už v podobe paravánu, tašky alebo svietidla, ktorý sa po čase začne prirodzene ničiť, nám môže klient vrátiť späť. Latexovú zložku objektu zrecyklujeme a následne klientovi poskytneme zľavu na novú latexovú metráž. Latexová metráž je pritom vždy iná, originálna a jedinečná.

Spomenul si, že v rámci výroby vašej autorskej metráže latex ležete. Základnú surovinu teda odoberáte v tekutom stave?

↓
Áno, latex odoberáme v tekutom stave. Ten potom dofarbujeme, lejeme do foriem a pracujeme s ním ako s obrazom. Latex je primárne transparentný a keď k nemu primiešame pigment, stráca svoju farebnosť. Základnou podmienkou pre dlhú životnosť je v prípade tohto materiálu starostlivosť. Treba sa oň starať, čistiť ho a podobne. Baví nás jeho prírodný pôvod, vieme si ho zrecyklovať a v tomto spôsobe produkcie vidíme budúcnosť. Momentálne celý recyklačný proces vylepšujeme a testujeme.

S Ivanou a Lenkou ste Slováci pôsobiaci v Českej republike. Napokon, názov Lúčetône je tiež rýdzo slovenská záležitosť. Ako na toto exotické slovo reagujú Česi?

↓
Veľa Čechov má s krkolomnou výslovnosťou značky Lúčetône problém. Nevnímame to ale ako mínus. Baví nás, že si to každý nakoniec povie po svojom. Na začiatku sme uvažovali nad tým, či tento názov vôbec použiť kvôli zahraničným klientom a podobne. Ō je ale typické pre slovenčinu a my sme Slováci. Sme tri rôzne osobnosti a Lúčetône nás spájajú.

Garsónky, vtáčie búdky z ryžových šupiek, 2016, spolupráca Adriana Kováčová







Vnímaš rozdiel medzi slovenským a českým trhom, výrobou a klientelou?

↓

Áno, výrazný. Veľa firiem pochopilo, že v Českej republike existuje v rámci dizajnu väčší trh a že spolupráca s dizajnérmi má význam. Napríklad na Slovensku máme Bratislava Design Week, ktorý je v porovnaní s pražským Designblokom štvrtinový, záujem o dizajn v Čechách je podľa mňa väčší ako na Slovensku. S propagáciou dizajnérov a ich práce je situácia podobná. Počas pobytu v Bratislave som sa pracou v odbore neživil. Tu v Prahe sa to celé naštartovalo a začal som pracovať napríklad pre Hallu a iné firmy. Momentálne sa živím hlavne komerčnými zákazkami, ale mám čas aj na vlastnú tvorbu a som preto rád.

Na čom momentálne pracuješ?

↓

Už asi pol roka robím na projekte súkromnej školy spojenej s Montessori škôlkou v Hostaviciach na okraji Prahy. Bude sídliť v krásnej novorenesančnej budove starého zámku s obrovským parkom. Tento projekt je pre mňa veľká radosť, snažím sa zachovať maximum pôvodných prvkov a citlivo ich prepájam s funkciou, na ktorú bude budova používaná. Napríklad pôvodné podlahy sme museli vykopať spod niekoľkých vrstiev lina. Je to pre mňa práca hrou, pretože s klientom sme si neskutočne sadli a dôveruje mi. Dá sa povedať, že sme

už skoro kamaráti a takáto forma spolupráce ma naplňuje. Úplne ma to pohltilo a teším sa na konečný výsledok.

Predpokladám, že si sa ako interiérový dizajnér musel popasovať so špeciálnymi požiadavkami, ktoré Montessori výučba vyžaduje.

↓

Áno, výučba Montessori funguje úplne inak ako v klasických školských a predškolských zariadeniach. V rámci tejto zákazky sme robili na mieru 90 percent zariadenia. Deti majú napríklad špeciálne pomôcky, pre ktoré sme navrhovali komody a skrinky. Samozrejme, zadanie tohto typu má svoje úskalia, treba dbať napríklad na výšky a bezpečnosť detí. V týchto prípadoch som mal ako dizajnér do istej miery zviazané ruky. Výučba Montessori si vyžaduje prírodné materiály a žiadne výrazné farby, ako to vidáme v klasických škôlkach. Samotná budova má štvormetrové stropy, takže bolo treba myslieť na to, aby sa dieťa necítilo ako trpaslík v obrovskom svete, a priestor sme museli opticky zmenšovať. Vrátil som sa teda do svojich detských čias a urobili sme tam napríklad ďalšie poschodie v podobe pódia na hranie, z ktorého si deti môžu vytiahnuť matrace a spať na nich. Stropy sme opticky znížili obličkami z kartónu, ktoré tam levitujú.

Okrem práce na produkte a interiéroch máš vo svojom portfóliu aj projekty určené pre verejný

priestor, napríklad mestský mobiliár pre zlínsku firmu mmcité.

↓

Na projekte pre mmcité sme pracovali v rámci školského zadania mobiliáru pre Prahu. Najväčší oriešok bol navrhnuť niečo, čo reálne sadne do centra rovnako dobre ako do okrajových mestských častí. Ale pracovali sme v tíme, čo je skvelé. Michal Froněk s Janom Němečkom často spájajú študentov do tímov a učia ich tak spolupráci. Človek je potom schopný komunikovať a naučí sa pozerieť na výsledky svojej práce objektívne. Bola to pre mňa výborná príprava do profesijného života, pretože teraz na kopu vecí sám nestačím, musím teda pracovať v tíme a delegovať úlohy aj na spolupracovníkov. V rámci práce v exteriéri je určite viac obmedzení a kritérií, produkty podliehajú väčšiemu náporu vandalstva, musia byť čo najviac odolné. Ale nijako zásadne nerozlišujem prácu pre interiéry či exteriéry. Každá vec, či už je situovaná vonku alebo v interiéri, by mala vyzeráť dobre, nie?

Keby si mal vymenovať jednu top dizajnérsku realizáciu, ktorá by to bola?

↓

Pre mňa osobne je to v rámci územia Česko-Slovenska stolička 14 od firmy TON. Je to celosvetová ikona dizajnu relevantná dodnes. Vyrobito sa jej už cez 80 miliónov kusov. Štrnásťka je krásna v každom priestore, do ktorého ju postavíš, bez



ohľadu na to, či je to minimalistická vila alebo historizujúca stavba.

S firmou TON si mal dokonca možnosť spolupracovať. Výsledkom je kolekcia nábytku *Abut on*.

↓

Ešte počas štúdia na UMPRUM sme dostali zadanie na doplnok pre TON. Využívali sme ich jedinečnú technológiu ohýbania bukového dreva a výsledky svojej práce prezentovali priamo vo firme. Technológia výroby produktov TON je fascinujúca. Premýšľam nad tým množstvom práce a úsilia, ktoré musel Michael Thonet vynaložiť, kým našiel presný postup ohýbania dreva bez toho, aby popraskalo. Obdivujem, že dokázal vymyslieť výrobný proces, ktorý stále funguje, a stoličky slúžia doteraz. V tom procese vidím určitú paralelu s našou prácou s latexom. Za našimi vecami tiež stojí množstvo experimentov a hodín, ktoré nad vývojom technológie strávime, kým vznikne výsledný produkt, ktorý funguje. Som rád, že taký zásadný míľnik svetového dizajnu nachádzam práve u nás. ■

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



**Crystalline Table, konferenčný
svetelný stolík, 2012**

POSLEDNÉ STARÉ BIENVÂLE

Text Lukáš Pilka

Foto archív Moravská galéria v Brně



Máme radi mrkvu od lokálneho pestovateľa, pivo z miestneho minipivovaru, topánky ušité obuvníkom od vedľa a repasovaný bicykel po dedovi. Navštevujeme farmárske trhy, blšáky a rôzne markety, kde sa zháňame po produktoch v kvalite preverenej rokmi. Vedú nás k tomu rôzne motivácie: hľadanie ekologickej udržateľnosti, podpora drobných pestovateľov, remeselníkov a návrhárov, viera v lepšiu chuť, odolnosť alebo spracovanie výrobku a v neposlednom rade tiež túžba po starých dobrých časoch. Inak to nie je ani v grafickom dizajne, kde obdivujeme pekne zviazané a nápadito vysádzané knižky, páčia sa nám papierové plagáty, prezeráme si fanziny a nezávislé magazíny, oceňujeme práce vytlačené na risografe, maľované písmo, linoryty, litografie a drevorez. Rovnako ako za Ruskina a Morrisa túžime po veciach vznikajúcich podobnými spôsobmi ako v dobách, keď svet bol ešte v poriadku.



Nástup technologických inovácií, rovnako ako akýkoľvek iný pokrok vždy vzbudzuje obavy. Núti klásť otázky o hodnotách, ktoré miznú s príchodom nových nástrojov a postupov. O tom, čo získava našu pozornosť a čo ju, naopak, stráca. Takto už niekoľko rokov debatujeme o budúcnosti tlačенých publikácií, o význame kníh, novín alebo časopisov v dnešnej digitálnej spoločnosti. Pýtame sa na súčasný zmysel týchto komunikačných prostriedkov, akú úlohu budú mať o pár rokov a ako dlho tu s nami ešte zostanú. Spoločne s prebiehajúcimi diskusiami rastie aj chuť chrániť tieto staré formy a prístupy, hľadať a vyzdvihovať vlastnosti, ktorými snáď môžu konkurovať novým médiám.

Aj uplynulé brnianske bienále išlo týmto smerom a v mnohom sa hlásilo k svojej tradícii a vizuálnym artefaktom, ktoré boli s touto udalosťou vždy spájané. V Umeleckopriemyselnom múzeu Moravskej galérie bolo možné navštíviť sedem menších výstav a predovšetkým medzinárodnú prehliadku, na ktorej púťali pozornosť také práce, ktoré nadväzujú na ustálené vnímanie daného formátu a zdôrazňujú historicky danú objektovosť grafických výstupov. Dizajnér Jakub Wdowka takto spracoval cyklus fotografií Jindřicha Štreita – jednotlivé obrazy vytlačil na voľné listy a tie následne vložil do lepenkovej škatule. Iná séria snímok, portréty od Richarda Princea v podaní Shina Akiyama, bola spracovaná podobne. Len papierový box nahradili mohutné dosky z transparentného plastu, ktoré slúžia z polovice ako obal a z polovice ako pasparta. Ďalším príkladom podobnej transformácie portfólia môže byť aj *Spis 44* od Samuela Čarnokého. V jeho podaní sú výjavy z prostredia slovenských väzňov spracované a voľne usporiadané formou pripomínajúcou staré úradné zložky. Vráťane pečiatok a dosiek so šnúrovaním.

Katalógy fotografií zďaleka nie sú jedinými exponátmi, ktoré zdôrazňujú materiálnu stránku grafického dizajnu. Keď Omar Sosa, Steven Watson alebo Florian Lamm hovoria o vystavených knihách, veľbia ich hmotnú podstatu, že „by sa mali chápať ako predmety,

a preto ich dizajn presahuje typografiu a sadzbu, leží medzi priemyselným dizajnom a informáciami. Kniha musí človeku pekne padnúť do ruky, pôsobiť ako pekný predmet, ale aj niesť určité oznámenia. Zdrojom haptického vnemu sú materiály a to, či sa predmet bude dobre držať v ruke alebo nie, je otázkou formátu”.¹ Aj ďalšie vystavené diela, magazíny alebo propagačné tlačoviny rozostávajú hranice medzi obrazom, textom a trojrozmerným objektom. Veľmi dobre viditeľné je to v prípade plagátov, ktoré tu často vykračujú mimo z plochy aj z rámca konvenčného archu. Daeku Shim pri tvorbe pútačov pre Book Club odmietol papier ako podkladový nosič a zvolil látku, ktorá celý výsledok rozvlnila a priblížila ho smerom k vlajke alebo šatke. Peter Bankov zas použil dve prekrývajúce sa vrstvy, z ktorých horná obsahuje rad perforácií usporiadaných do rôznorodých kvetinových vzorov. V jeho plagáte pre Jazz Praha sa tak prepája farba a plastická štruktúra, aby vytvorili jeden ornamentálne priestorový celok. Podobne funguje aj dizajn nemeckého Theater Rampe od Armina Rotha, ktorý tiež využil dva samostatné hárky, aby ich prelínaním zostavil výsledný obraz. V jeho prípade však nenájdeme jemné dierovanie, ale hrubo roztrhnutý papier, jeho rozstrapkané okraje púťajú pohľad a zdôrazňujú jeho hmotnú podstatu.

Práca so surovinami typu látky, plastu, celofánu alebo plexiskla. Materiálnosť, objektovosť, hmotná podstata. Zaklínadlá, ktoré vtlačili tvár medzinárodnej prehliadke, sa ešte viac presadzujú na sprievodnej výstave Medzi plochou a priestorom, kde sú na necelej dvadsiatke stojanov rozmiestnené pestro dekorované predmety (nielen) z oblasti bytového dizajnu. Kurátori tohto podujatia i celého bienále, štúdio Okolo, cezeň zreteľne ukazujú, že ich vízie budúcnosti grafického sveta spočívajú v jeho prepojení s produktovým navrhovaním. Tento obojsmerný vplyv sa pritom prejavuje tak v mutácii tlačенých médií smerom k trojrozmerným objektom, ako aj pri zdobení a dotváraní tradičných výrobkov z oblasti priemyselného dizajnu, nábytku, hračiek alebo módných doplnkov. V oboch prípadoch pritom toto

prepájanie apeluje na rovnakú podstatu – na našu túžbu po „krásnych“ veciach. V čom teda spočíva budúcnosť grafiky? V tvorbe objektov? Toto je reakcia odboru na digitálnu transformáciu a miznúce staré médiá? Všetko teda ostáva tak ako bolo predtým, len teraz to bude trochu viac „fetiš“, aby sa lepšie konkurovalo nehmotným obrazom na displejoch? Plagát bude viac ako vlajka alebo tapeta a kniha napríklad ako škatuľa alebo polička?

Celé toto smerovanie k navrhovaniu vecí so sebou nesie jeden zásadný nedostatok: zanedbávanie tradičnej roly grafického dizajnu ako sprostredkovateľa komunikácie. Príčiny tohto problému možno vystopovať do osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, keď sa tomuto odboru, rovnako ako iným kreatívnym disciplinám, radikálne premenili pracovné nástroje. Nástup počítačov a s ním spojený „desktop publishing“ znamenal podstatné uľahčenie aj zlacnenie prípravy publikácie a väčšina činností sa dala robiť od pracovného stola v obývačke. Toto zjednodušenie remesla viedlo k jeho demokratizácii, k sprístupneniu výrobných mechanizmov širokej verejnosti a, samozrejme, tiež k frustrácii starších dizajnérov, ktorým sa zásadne premenili profesijné podmienky.² Zavládlo rozhorčenie nad nekvalitou

výstupov pochádzajúcich od nových kolegov-amatérov i obavy z početnejšej konkurencie. Efektivita počítačových editorov sa každopádne ukázala ako nespochybniteľná a v duchu hesla „prispôsob sa, alebo zomri“ spôsobila prvú digitálnu revolúciu v grafickom dizajne. To už je dnes známa história.

Druhá etapa technologickej transformácie však zasiahla odbor ešte podstatnejšie. Dávno v minulosti, rovnako ako po celé 20. storočie, bola väčšina textových a vizuálnych informácií napevno prepojená so svojím fyzickým nosičom. Ak vynecháme televíziu, potom prakticky vždy platilo, že šírenie aj vytváranie obrazových oznámení bolo závislé od trojrozmerných objektov, od listov papiera, fotografických fólií alebo napríklad plechových tabúľ. Do hry vždy vstupoval materiál tvoriaci svojím obsahom jeden celok. Potom sa však situácia zmenila. Informácie sa odhmotnili a väčšina komunikácie sa presunula do médií a prostredí, ktoré si vyžadujú podstatne iné zručnosti aj spôsoby uvažovania. Či už je reč o chytrých telefónoch, hodinkách alebo VR okuliarech, dnešný dizajnér musí rozumieť nezávislosti obsahu od konkrétneho nosiča spôsobom responzívneho vykresľovania obrazu, kde nič nie je pevné ani statické a všetko sa prispôsobuje vlastnostiam

daného displeja a hardvéru. Rovnako tak je potrebné, aby návrhár chápal princípy interakcie medzi užívateľom a digitálnym prístrojom cez metódy stojace na pomedzí štatistiky a psychológie, tvoril aktívne prototypy, metodicky získaval spätnú väzbu a dokázal hovoriť spoločným jazykom s programátormi alebo analytikmi. Rovnako ako predtým komunikoval s tlačiarňami alebo vydavateľmi. Ak vnímame grafický dizajn ako dizajn komunikácie, a pokiaľ nám ide skôr o jeho účel než o tradičné techniky a materiály, ktorými bol v minulosti vytváraný, potom sa pred nami otvára obrovská oblasť s nekonečným potenciálom aj nemalými nárokmi na kreatívne prístupy.

Medzinárodná prehliadka tohtoročného bienále má reprezentovať „to najlepšie z grafického dizajnu rokov 2015 – 2017“.³ Po chvíľke rozhliadnutia vo výstavných priestoroch však zistíme, že celkom vpredu sú knihy, na boku ich obklopujú skupiny plagátov, časopisov, novín, obalového dizajnu, návrhy písiev, informačného dizajnu a vizuálnych identít. A nakoniec, úplne vzadu sa nachádza kúsok steny venovanej kategórii Digitálne médiá.⁴ Tie tu reprezentuje jediná projekcia s playlistom niekoľkých videí, kde neznámy užívateľ preklikáva rôzne internetové stránky. Nechajme teraz bokom detail, že vďaka osvetleniu príľahlých plagátov sa premietaný obraz v inštalácii prakticky stráca, a vynechajme aj trochu nešikovnú snahu prezentovať web prostredníctvom filmového záznamu (prečo namiesto knížiek nie sú vystavené ich fotografie?). S ohľadom na predchádzajúce odseky sa skôr opýtajme: naozaj možno v Brne vidieť to najzaujímavejšie z grafického dizajnu posledných rokov? A ak nie, čo by sa tu malo objavovať?





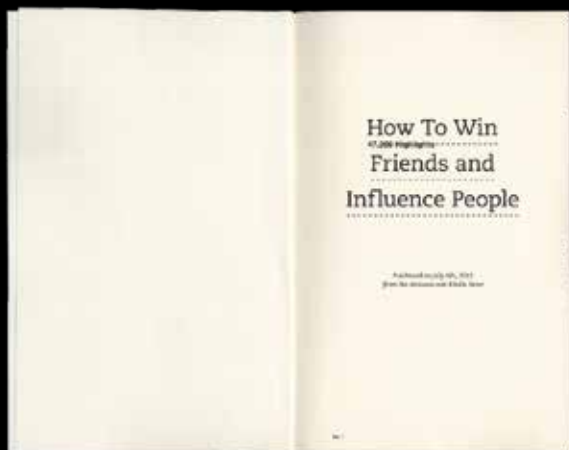
Keiichi Matsuda. Hyper-Reality:
<http://hyper-reality.co/>

Haakon Faste, profesor interaktívneho dizajnu na California College of the Arts, tvrdí, že najväčším triumfom odboru v uplynulom storočí bolo vytvorenie intuitívneho grafického rozhrania pre ovládanie počítačov. Toto prepojenie technológie a estetiky v zásade umožnilo rozšírenie digitálnych zariadení z laboratórnych sál do našich vreciek a dovolilo ich uplatnenie v každodennom živote.⁵ Teraz sa čas opäť posunul a aplikácie v inteligentných telefónoch vedia rozpoznať našu tvár, detekovať emócie a vyberať aj vytvárať personalizovaný obsah. Rôzne algoritmy disponujú nekonečným množstvom dát o našom správaní, s ktorými dokážu čím ďalej tým účelnejšie zaobchádzať. Podľa pravidiel Moorovho zákona sa navyše počas nasledujúcich 10 rokov rozrastie dostupná výpočtová kapacita na 32-násobok súčasného stavu a v roku 2030 vraj bude mať bežný počítač v cene dnešného notebooku výkon a schopnosti ľudského mozgu. Ako sa premení

naš svet v najbližších rokoch? V tom môže hrať dizajn zásadnú úlohu.

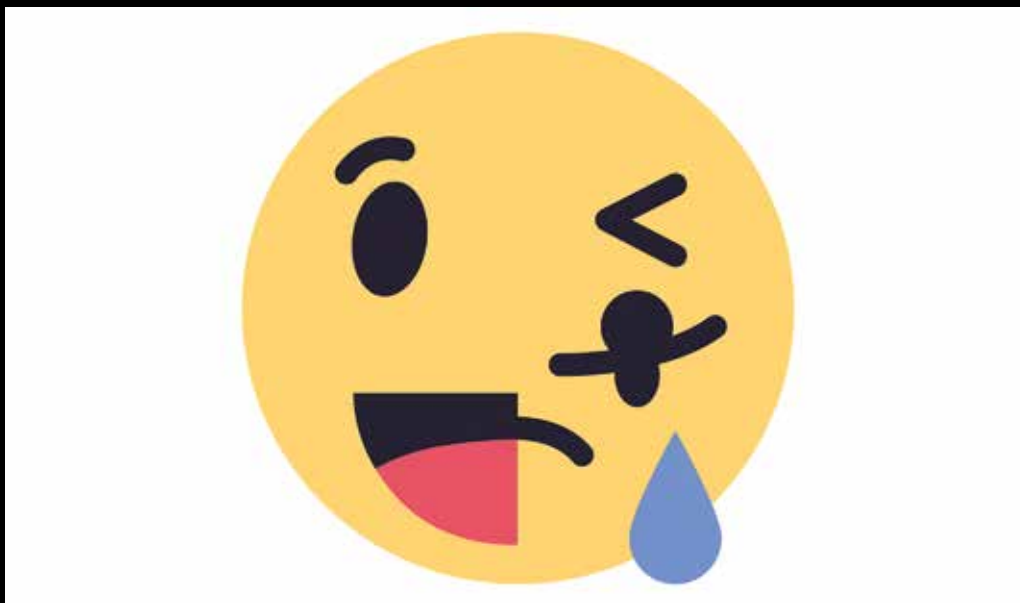
Akokoľvek to na prvý pohľad nemusí byť zrejmé, technológie nevznikajú v neutrálnom prostredí, ale sú rám-cované kultúrnym a spoločenským kontextom. Naše potreby, túžby, obavy a očakávania usmerňujú úsilie vý-skumníkov a podstatne sa podieľajú na podobe a využití inovácií. Je overenou praxou, že čím intenzívnejšie prebieha debata nad možným vplyvom nových nástrojov, tým viac sa darí usmerňovať vedecké úsilie aj technológie žiadu-cou cestou – dosiahnutie spoločensky prospešných cieľov sa dá stimulovať a nežiaducim vplyvom možno predísť.⁶ Grafický dizajn a dizajn všeobec-ne pritom disponuje fantastickou vlastnosťou vizualizovať predstavy a dávať im konkrétnu podobu. Vďaka dizajnu môžeme preskúmať mož-né scenáre, simulovať budúcnosť, navrhovať alternatívy, konštruovať utópie aj dystópie, a to všetko zro-zumiteľne prezentovať verejnosti a prenášať do širšieho povedomia.

Takto presne funguje video Hyper-Reality, ktoré v roku 2016 vytvoril Keiichi Matsuda. V krátkom klipe sa očitáme v koži štyridsaťročnej ženy pri každodenných činnostiach: jazde autobusom, dohováraní pracovných schôdzok, hraní hier alebo nakupovaní v supermarkete. Kamera nám pritom simuluje pohľad hrdinky a my tak sledujeme z perspektívy prvej osoby hektickú dopravu, davu ľudí, regály v obchodoch a ďalšie bežné súčasti ulice metropoly. V porovnaní s našou bežnou skúsenosťou je tu ale jeden podstatný rozdiel – oči máme zakry-té displejom pre rozšírenú realitu. Okrem fyzického prostredia si tak našu pozornosť vyžaduje množstvo ďalších virtuálnych podnetov, notifikácií, kontextových oznámení, systémových informácií, zábavných animácií a „na-lievavých správ“. Tieto komunikačné prostriedky, ktoré dobre poznáme z chytrých telefónov, však teraz zapl-ňajú celý zorný uhol, obrazy sú doslova nevyhnutné, prelínajú sa s realitou, dokresľujú ju, robia ju zábavnejšiu a pestrejšiu, ale tiež zahltenú, povrch-nú, zmätenú a chaotickú. Matsudova kriticky poňatá vízia nebola vytvorená



revolučnými grafickými nástrojmi, ale zaoberá sa budúcnosťou grafického média, ktoré má ambície revolučne premeniť rad našich činností a aktivít.⁷

Ďalším príkladom môže byť špekulatívny dizajn v podaní Silvia Lorusso a Sebastiana Schmiega. Títo autori sa zaoberali otázkou, akým spôsobom ovplyvňuje digitálne prostredie našu čitateľskú skúsenosť, ako ju formujú technologické mechanizmy a kam v elektronickom texte smerujeme pozornosť. Zamerali sa pritom na populárnu čítačku Amazon Kindle, konkrétne na jej funkciu zvýrazňovania pasáží, ktorá je založená na sledovaní a agregácii poznámok jednotlivých užívateľov. Ak si prostredníctvom Kindle podčiarknete niektoré časti textu, systém to zaznamená a porovná s označenými slovami ostatných čitateľov. Pri otvorení práve stiahnutej elektronickej knihy tak vďaka tejto štatistickej funkcii vidíte, aké myšlienky a formulácie budia pozornosť. Práve tento moment si všimli obaja dizajnéri a artikuloval ho cez tri nepomenované tlačené publikácie. Ich základom sa stali reálne e-knihy, z ktorých



reprodukovali iba takto akcentované časti a zvyšok textu jednoducho nahradili prázdny miesta. Ak ste doteraz vnímali čítanie ako intímny zážitok, tieto knihy, reflektujúce algoritmický proces, pracujúce s veľkými dátami, vás rýchlo uvedú na pravú mieru.⁸

Samostatnú kapitolu pre kritický a špekulatívny dizajn predstavujú sociálne siete. Khoi Vinh, grafický dizajnér a niekdajší umelecký riaditeľ *New York Times* už v roku 2011 opísal budúcnosť odboru vo vytváraní tzv. neviditeľného dizajnu. Vinh vo svojom článku *Conversation with the network* reagoval na nástup webu 2.0., silnejúcu rolu Facebooku a vznik médií, na ktorých môže každý publikovať bez potreby akýchkoľvek odborných zručností. Neviditeľný dizajn alebo tiež „dizajn bez dizajnu“ uzrel svetlo sveta spoločne s premenou komunikačných schém a zameral svoju pozornosť na online prostredie pre interakciu a vedenie dialógu. Návrhár sa podľa Vinha už nemal venovať ilustrácii správ a príbehov, ale nastavovať podmienky na ich tvorbu zo strany radových užívateľov,

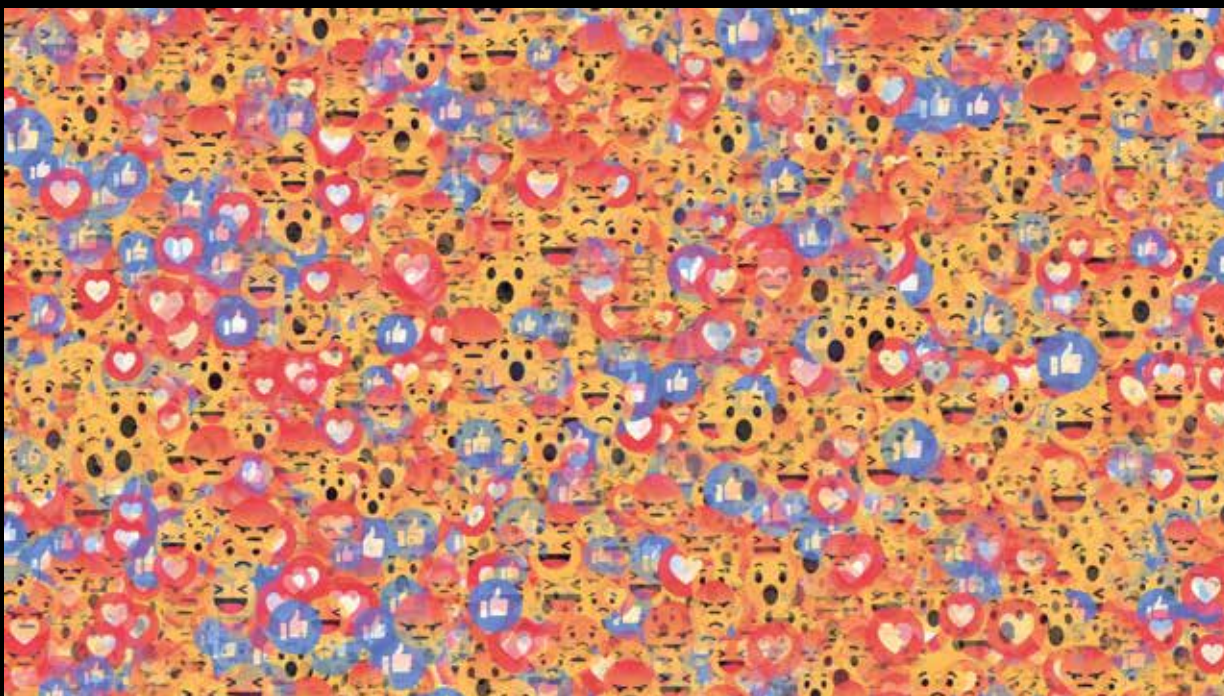
vymýšľať rozhrania a aplikácie, ktoré povzbudia k virtuálnej aktivite.⁹

Prakticky každá súčasná digitálna služba, nielen širokospektrálne siete typu Facebooku alebo Twitteru, ale aj špecializované systémy na *streamovanie* hudby, výmenu cestovateľských skúseností či zdieľanie fotiek domácich maznáčikov dnes venujú zásadnú pozornosť tomuto typu navrhovania. Vzhľadom na komodifikáciu takto získavaného obsahu aj obchodu s pozornosťou a dátami užívateľov, ktorá je podstatou fungovania digitálnych korporácií, však povaha tohto vysoko sofistikovaného dizajnu zďaleka nie je neproblematická.¹⁰ To predstavuje živnú pôdu pre Benjamina Grossera, tvorcu programov partizánsky upravujúcich grafické rozhranie sociálnych platforiem. Napríklad inštaláciou jeho Textbooku premeníte svoj Facebook na čisto textový komunikačný kanál. Zmizne z neho všetok obrazový obsah, fotografie, gify, videá, dokonca aj systémové ikonky a profilové snímky vašich priateľov. Ako sa potom premení naše vnímanie, keď odstránime všetky

príspevky usilujúce o virálne šírenie a získavanie našich „klikov“?

Iná Grosserova mini-aplikácia, Go Rando, zas reaguje na algoritmické vytváranie našich osobnostných profilov cez lajkovanie stránok a príspevkov. Pomocou srdiečok, smajlíkov, zdvihnutých palcov a ďalších roztomilých ikoniek dnes dobrovoľne (a často nevedome) zanechávame svoju dátovú stopu, vďaka ktorej je možné zistiť našu farbu pleti, sexuálnu orientáciu alebo napríklad politické názory. Možnosti zneužitia takýchto dát dnes už bežne hýbu verejnou debatou, hovorí sa o ohrození demokratických volieb aj základov slobodného rozhodovania.¹¹ Prečo teda poskytovať takto kľúčové informácie? Program Go Rando automaticky mieša vaše reakcie na facebookové príspevky, podľa náhodného výberu prideliť negatívne či pozitívne, smutné alebo veselé emotikony, subverzívne mátie algoritmy veľkého brata a zametá vašu digitálnu stopu.

Kam sa budú ďalej vyvíjať komunikačné platformy, ktorých existencia stojí a padá na vizuálnom obsahu



Benjamin Grosser: Go Rondo: <https://bengrosser.com/projects/go-rando/>

a grafickom rozhraní? Akú úlohu má dizajn pri šírení a potieraní fake news, nenávisťných správ, spamov a hoaxov? Možno ho nejako využiť pri konštruovaní či rozvracaní sociálnych a názorových bublín? Ako môže grafické znázornenie pomôcť pri vizualizácii, interpretácii a pochopení veľkých dát? Je možné vizuálne demonštrovať princípy kapitalizmu sledovania? Akú ďalšiu úlohu bude mať dizajn v sprostredkovaní ľudskej interakcie s technológiou? Dokáže pomôcť pri ovládaní stále komplikovanejších a sofistikovanejších nástrojov? Stane sa virtuálna realita naozajstným miestom pre život? A ako sa premení dizajn, až prestane byť ľudskou doménou a jeho najvýznamnejším tvorcom sa stanú algoritmy riadené umelou inteligenciou? Zdajú sa vám tieto otázky podstatné? Potom ste do Brna nemali jazdiť.

Tieto a podobné súčasné témy sa na bienále neobjavili ani v náznaku. Pozornosť, ktorú by si bezpochyby zaslužili, bola vedená iným smerom. Nie je zlé, že kurátori aj ďalší organizátori venovali priestor tlačovinám a ďalším tradičným výstupom, a že rozvíjali ich perspektívu smerom k dizajnu objektov. Je to určite relevantná predstava, ktorá u mnohých nájde priaznivé prijatie. Problém však spočíva v minimálnom záujme o digitálne prostredie

a svetom a víziám, ktoré otvára. Pavla Pauknerová vo svojom príspevku o typografii uvádza: „Príklady zastúpené vo výbere 28. Bienále Brno 2018 majú vo väčšine prípadov tradičnú materiálnu bázu, či už ide o knihy, plagáty či ďalšie tlačené médiá. Súbežne s pravdepodobnými premenami odboru možno však do budúcnosti predpokladať aj premenu povahy tejto prehliadky.“ Verím a dúfam, že sa tak stane čo najskôr, pretože podobne renomovaná udalosť by sa nemala nechať unášať nostalgiou za starými časmi a tradíciami remesla, ale približovať a kriticky rozvíjať súčasné možnosti i budúce perspektívy.

Lukáš Pilka absolvoval Mediálne štúdiá na FSV UK a Dejiny a teóriu umenia na UMPRUM v Prahe, kde v súčasnosti pripravuje svoj doktorandský projekt zaoberajúci sa architektúrou virtuálneho múzea. Pôsobí ako kritik, publicista a artdirector. Zaoberá sa grafickým dizajnom, súčasnými technológiami a ich presahmi do voľného umenia. ■

- 1 Sosa, Omar: *Who's Afraid of Blue Red and Green*. Mezinárodní bienále grafického designu Brno. Brno : Moravská galerie, 2018, s. 67.
- 2 Worthington, Michael: The Name Game. *AlGA's The Journal*. 1998, 16(2).
- 3 Mezinárodní bienále grafického designu Brno. Brno : Moravská galerie, 2018, s. 17.
- 4 Štruktúra inštalácie korešponduje so súťažnými okruhmi, do ktorých mohli záujemcovia prihlasovať svoje realizácie.
- 5 Faste, Haakon: *Posthuman-Centered Design. Digital Design Theory*. New York : Princeton Architectural Press, 2016, s. 134 – 137.
- 6 Ako jeden z pozitívnych príkladov spoločensky riadených inovácií môže poslúžiť príklad Dánska k zelenej energii. Viac: The Smart State – VPRO documentary (2015). In: *Youtube* [online]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=v_hwmapWFFw&t=245s.
- 7 Matsuda, Keiichi: Hyper-Reality (2016). In: *Vimeo* [online]. Dostupné na: <https://vimeo.com/166807261>.
- 8 Schmieg, Sebastian – Lorusso, Silvio: Networked Optimization. <http://sebastianschmieg.com/> [online]. 2013 [cit. 2018-08-14]. Dostupné na: <http://sebastianschmieg.com/networkedoptimization/>.
- 9 Vinh, Khoi: *Conversation with the network. Digital Design Theory*. New York : Princeton Architectural Press, 2016, s. 126 – 131.
- 10 „Keď neplatíte za produkt, tak ste produktom vy.“ Toto staré mediálne tvrdenie získava so sociálnymi platformami, komodifikáciou pozornosti a osobných dát nové prekvapivé významy.
- 11 Hannes, Grasseger – Krogerus, Mikael: Data, jež obrátila svět vzhůru nohama. *A2larm.cz* [online]. 2017 [cit. 2018-08-14]. Dostupné na: <https://a2larm.cz/2017/02/data-jez-obratila-svet-vzhuru-nohama/>.

des-
ignblok
18

20th!
Anniversary
Designblok

25. – 29. 10. 18
Designblok

Prague International Design Festival
www.designblok.cz

Designblok podporují tyto instituce: EUNIC- European Union National Institutes for Culture, Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, Česká centra, městská část Praha 1 a Praha 7, Národní muzeum **Oficiální dodavatelé:** Acqua Panna / San Pellegino, Excelent, Lucy Creative Agency, Parfumerie Douglas, TONI&GUY **Podpora výstavy Designblok Diploma Selection / Czech Section:** T-Mobile **Mediální partneři:** ELLE Decoration, H.O.M.I.E., Marianne Bydlení, Nové proměny bydlení, Radio 1, Radio Wave, Soňa **Zahraniční mediální partneři:** Atrium, H.O.M.E., Designum, H.O.M.I.E. **Poděkování:** Dopravní podnik hl. m. Prahy, Hotel Absolutum, Hotel Josef, Jewel Hotel

Partneři:

Česko – země příběhů
Ministerstvo kultury ČR
Nespresso
T-Mobile
Výstaviště Praha Holešovice
Penta

**Hlavní
mediální partneři:**

CZECH
DESIGN

dolcevit

ELLE

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

REFLEX

**Generální
mediální partner:**

Česká televize

Hlavní partneři:



Generální partner:



ČEŠI, SLOVÁCI A DIZAJN

Text Katarína Hubová, Simona Janišová, Adriena Pekárová,
Maroš Schmidt, Zuzana Šidlíková
Foto Adam Šakový

Výber niekoľkých exponátov zo zbierok Slovenského múzea dizajnu (SMD) na stránkach časopisu *Designum* je súčasťou prvej stálej expozície – histórie aj súčasnosti slovenského dizajnu a úžitkového umenia, ktorá je výsledkom niekoľkoročnej vedecko-výskumnej a zbierkotvornej práce jedného z najmladších múzeí na Slovensku. Výstava 100 rokov dizajnu / Slovensko 1918 – 2018 bola otvorená pri príležitosti 100. výročia založenia ČSR a 25. výročia vzniku Slovenskej republiky s cieľom doplniť prázdne miesta v dejinách slovenského dizajnu v rámci Československa, ako aj počas samostatného štátu. História dizajnu na Slovensku ponúka stále veľa neprebádaných miest, keďže množstvo dokumentov, predmetov, modelov a foriem bolo ešte pred založením múzea stratených alebo zničených.

O Čechoch a Slovákoch v dizajne

Umenie je nepochybne oblasť, ktorá pozitívne spájala a spája oba národy. Dizajn vždy ponúkal platformu na spoluprácu, z ktorej sa po ostatné desaťročia zrodili zaujímavé spoločné projekty. V mnohých odvetviach najmä priemyselného dizajnu mala česká strana pozíciu lídra, mentora či učiteľa. Česi a Slováci mali k sebe vždy blízko, v niektorých vypätých situáciách sa však prejavovali väčšie či menšie nezhody. Zaujímavá bola pozícia niektorých českých dizajnérov pôsobiacich na Slovensku, ktorí viackrát otvorene kritizovali nadradenosť pražských riaditeľstiev a kancelárií. Väčšina nášho výberu sú produkty, ktorých tvarové riešenie vytvorili českí dizajnéri pôsobiaci na Slovensku.

O formovaní dizajnerskeho prostredia na Slovensku

Počas spoločného štátu existovali aj spoločné inštitúcie. V oblasti dizajnu napríklad Inštitút priemyselného dizajnu, z ktorého po zániku Československa vzniklo Slovenské centrum dizajnu. Vznik nových inštitúcií však na našom území nebol samozrejmosťou. Slovenský priemyselný dizajn bol v Československu po roku 1945 do značnej miery poznačený absenciou výskumno-vývojových štruktúr a profesijných združení, ktoré sa vplyvom neľahkej hospodárskej a politickej situácie postupne formovali s niekoľkoročným oneskorením. Prvé vývojové oddelenia vznikali na Slovensku až po roku 1951 a ich úlohou bolo riešiť nie len konštrukčné, ale aj výtvarné problémy priemyselných výrobkov. Zároveň sa od roku 1952 organizovali výstavy a súťažné prehliadky úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, ktoré ponúkali jedinečnú príležitosť priamej konfrontácie návrhov výtvarníkov a konštruktérov. Keďže výraz dizajn si v tom čase u nás ešte len hľadal svoje miesto, používal sa veľmi exaktný pojem priemyselné výtvarníctvo alebo tvarovanie priemyselných výrobkov.

O spolupráci v dizajne

Dobrým príkladom na vyjadrenie vzťahu Čechov a Slovákov v oblasti dizajnerskej tvorby je úzka spolupráca UĽUV-u a Krásnej jizby, Tatra nábytku Pravenec a TON Bystřice pod Hostýnem alebo aktivita koncernového podniku Tesla, ktorý v roku 1958 postavil na Orave modernú televíznu fabriku s výskumno-vývojovým oddelením a v roku 1962 delimitoval výrobu a vývoj rádioprijímačov do Bratislavy.

**František Jirák: Kompaktná stolička,
sklolaminát, textil, 1960**

V roku 1948 sa František Jirák (1913 – 1998) natrvalo presťahoval z Čiech na Slovensko, aby tu pôsobil ako expert na vývoj nových nábytkových typov pre reformujúci sa drevársky priemysel. Mal za sebou už jedenásť a pol ročnú prax v Spojených UP závodoch v Brne, kde pracoval pod vedením Jindřicha Halabalu. Na prelome 60. a 70. rokov nadviazal intenzívnejšiu spoluprácu s národným podnikom Nový domov, Spišská Nová Ves, ako tzv. podnikový architekt, resp. dizajnér výrobkov. Boli spolu so svojím českým kolegom Jiří Petřivým uznávanými tvorcami návrhov nábytku, ktoré sa stali ikonami dizajnu. František Jirák bol jedným z prvých, ktorí začali experimentovať s novým materiálom – sklolaminátom. KH



**Jiří Petřivý: Prototyp kresla –
vzor č. 959, drevo, textil, 1959**

Jiří Petřivý (1925 – 1998) sa presťahoval z Čiech na Slovensko v roku 1950, kde začal pracovať v národnom podniku Tatra nábytok Pravenec. Jeho ďalším profesijným pôsobiskom bol Výskumný a vývojový ústav drevárskeho a nábytkárskeho priemyslu v Bratislave, kde ako vývojový pracovník zotrval až do roku 1985. Petřivý sa počas svojho pôsobenia v Tatra nábytku Pravenec venoval okrem iného detskému nábytku, ale predovšetkým navrhovaniu sedacieho nábytku. Písal recenzie, odborné štúdie a populárno-náučné články. KH



Václav Kautman: Kolekcia hračiek Zo ZOO,
červený smrek, ručné štruktúrovanie,
kefovanie a opaľovanie, 1962

Václav Kautman (1922 – 1981) bol milovník dreva a všetkého, čo je spojené s prírodou. Bol sochár, dizajnér, výskumník, publicista, autor výstav a pedagóg. Patril k tým umelcom, ktorí študovali na českých vysokých školách (1945 – 1950 UMPRUM v Prahe) a svoj profesijný život prežili na Slovensku. V bratislavskom ULUV-e sa stal vedúcim sekcie dreva a v roku 1954 aj hlavným výtvarníkom. Navrhoval drobné predmety na stolovanie – svietniky, soľničky, koreničky, dózy. Nezabudnuteľné sú jeho drobné drevené plastiky so zvieracími motívmi, hlavne vtáky a ryby. Využíval všetky dostupné technológie a dreviny. V roku 1966 založil Oddelenie tvarovania priemyselných výrobkov na VŠVU v Bratislave. KH



Ján Čalovka: Príbor č. 58 Brusel, kov,
1958, Sandrik Dolné Hámre

Základom dizajnerskej práce Jána Čalovku (1936 – 2011) bola dokonalá znalosť vlastností materiálov, technológie výroby, dokonca aj procesov prevádzok. Svojím rozsahom a charakterom práce patrí k elite slovenských dizajnérov. Kultúra stolovania sa stala jednou z jeho hlavných dizajnerských tém. Po maturite (1952 – 1956 SŠUP v Bratislave) nastúpil do Sandriku ako návrhár na úsek vývoja, kde pracoval v rokoch 1956 – 1966. K jeho najznámejším dielam patrí príbor, ktorý navrhol pre Expo'58 v Bruseli. Je najpoužívanejším príborom, ktorý sa vyrábala na našom území. Pracoval aj pre iné významné slovenské podniky napr. Kovosmalt Filakovo. Navrhoval pre strojársky priemysel a od polovice 70. rokov sa venoval aj navrhovaniu dámskej obuvi pre ÚRKOP Partizánske. KH





**Krčmová stolička č. 1771, 1953,
Tatra nábytok Pravenec**

Jednou z najrozšírenejších stoličiek po celom Československu bola krčmová stolička vytvorená podľa thonetky z roku 1938. V Tatra nábytku Pravenec sa vyrábala od roku 1953 a bola najprodukovanejšou stoličkou u nás. Na československom trhu stála v čase svojho vzniku 56 korún, vyvážala sa do Francúzska, Holandska a Nemecka.

Hoci sa výroba ohýbaného nábytku v Pravenci začala v roku 1952, u nás už boli skúsenosti s touto výrobou. Jednou zo známych a najdlhšie existujúcich fabrík na výrobu ohýbanej stoličky bola Tatránábytkáreň Martin. V roku 1958 sa osudy fabrík z Martina a Pravencia spojili a výroba stoličiek sa dostala do nábytkárskej fabríky Tatra nábytok Pravenec. V súčasnosti z týchto slávnych výrobcov existuje už len TON v Českej republike. KH



**Ladislav Gatiaľ: Jedálenská stolička, drevo,
textil, 1966, Tatra nábytok Pravenec**

Obdobie 50. – 60. rokov bolo pre Tatra nábytok v Pravenci mimoriadne pozitívne. Bolo spojené s prvými významnými menami návrhárov, dizajnérov, ktorí svojou invenčnosťou začali písať novodobé dejiny nábytkového dizajnu na Slovensku, hoci boli zväčša v anonymite. Tatra nábytok vyrábala predovšetkým stoličky pre celé Československo. Bol to najmä Ladislav Gatiaľ (1929 – 1979), ktorý navrhol viac než polovicu produkcie stoličiek. Bol tiež pri zrode výskumno-vývojového pracoviska, v ktorom pracovali, experimentovali dizajnéri ako Anton Otto Gross, Pavol Ondro, Ondrej Čverha, Štefan Bílik a Miroslav Škriniar. Dalo by sa predpokladať, že klasická a zastaraná technika ohýbania dreva v 50. rokoch zanikne. Opak bol pravdou, pretože tento objav z 19. storočia, ktorý je šetrný k drevu, umožňuje rôzne tvarovanie. KH

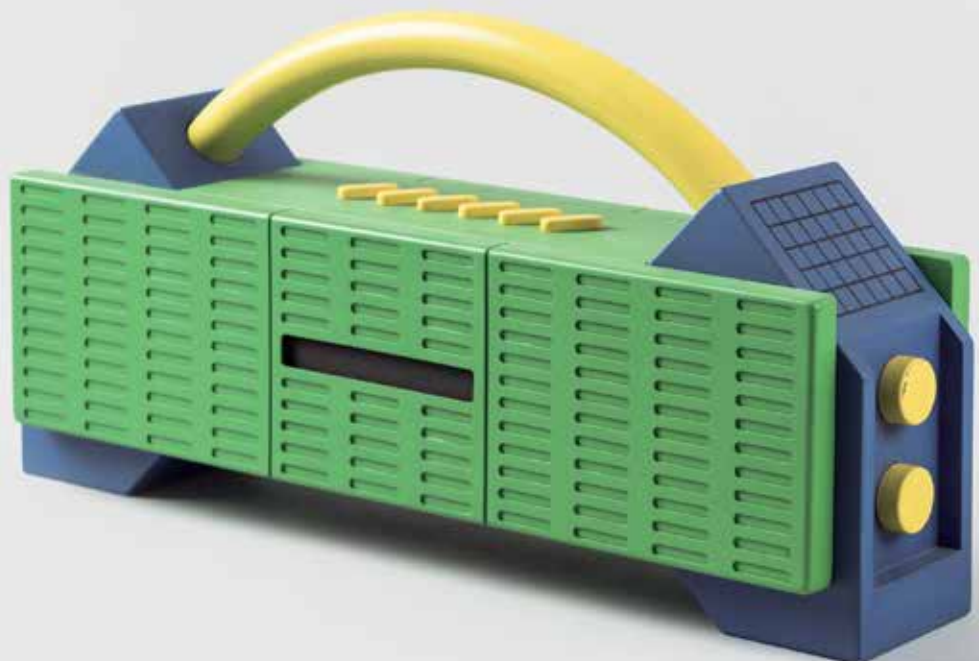
**Igor Didov: Spätný projektor Meotar,
Meopta, n. p., Bratislava, 1969**

Igor Didov (1931 – 2002) sa narodil v Brne, na základnú školu začal chodiť na Slovensku, v Krupine. V rokoch 1953 – 1958 študoval dejiny umenia a históriu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Po skončení štúdií sa Igor Didov začal aktívne zapájať do výtvarného a spoločenského diania. V roku 1965 patril k zakladateľom a súčasne sa stal prvým riaditeľom Rady výtvarnej kultúry a výroby na Slovensku (RVKV) – prvej inštitucionalizovanej formy starostlivosti o dizajn na území Slovenska. Keď sa RVKV v roku 1972 transformovala na federálny Inštitút priemyselného dizajnu (IPD), krátky čas riadil aj jeho bratislavskú pobočku. Ako dizajnér spolupracoval s podnikmi: Slovenská armatúrka, n.p., Myjava, Meopta, n.p., Bratislava, Závody ťažkého strojárstva Martin, Závody ťažkého strojárstva Komárno – Výskumný ústav pre stavbu lodí – Slovenské lodenice Komárno (spolupráca s Františkom Burianom) a neskôr Strojsmalt, n. p., Bratislava, Slovenské závody technického skla, š. p., Bratislava a Tatrasklo, n. p., Trnava. V podniku Tatrasklo Trnava vykonával Didov až do roku 1989 funkciu hlavného výtvarníka. Medzi zaujímavé a inovatívne projekty, ktoré riešil spoločne s Františkom Burianom, patrili špeciálne izolačné fľaše realizované technológiou vypeňovania. Spätný projektor Meotar, ako aj ďalšie výrobky bratislavskej Meopty tvaroval v prísne geometrickej estetike, ktorá je charakteristická pre dizajn druhej polovice 60. rokov. **MSCH**



**František Burian: Rádiomagnetofóny
pre mladých, maketa, plast, 1988**

František Burian (1948) študoval na Strednej priemyselnej škole v Brne odbor plastika a keramika. V rokoch 1968 – 1974 absolvoval Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe, Ateliér tvarovania strojov a nástrojov v Gottwaldove (Zlín) u Zdeňka Kováča. Po štúdiách pracoval ako dizajnér pre CHEPOS Brno, GR Strojsmalt Bratislava, pôsobil v IPD Bratislava a externe spolupracoval s množstvom priemyselných podnikov, napríklad ZŤS Martin, Lodenice Komárno, VÚZ Bratislava a. i. Od roku 1988 pôsobí ako vedúci pedagóg ateliéru Produkt design (dnes Art dizajn) na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Medzi rokmi 1999 – 2011 viedol ateliér Design II. na Vysokej škole umeleckopriemyselnej na Katedre dizajnu v Zlíne. Od konca 80. rokov sa vo svojej tvorbe pohybuje na hranici dizajnu a voľného umenia s presahmi do konceptuálneho dizajnu. Práve z obdobia prechodu od industriálnych foriem k postmodernej estetike je jeho štipendijná práca Rádiomagnetofóny pre mladých. Pestrofarebné plastové makety majú bohatú kresbovú dokumentáciu s množstvom tvarových variácií. Vo svojej neskoršej tvorbe akcentuje komunikačnú a emocionálnu funkciu výrobu, ironicky poukazuje na negatívny vplyv kultu spotreby a na jeho sociálno-ekologické dôsledky. **MSCH**





Zdeněk Kovář, Jozef Havlík: Infražiaři / Horské slnko Mikrolux, Chirana Stará Turá, 1965

Zdeněk Kovář (1917 – 2014) študoval na zlínskej Škole umenia priemyselné návrhárstvo v ateliéri sochára Vincenca Makovského. Od roku 1947 vyučoval na zlínskej Umeleckopriemyselnej škole. Po roku 1952 bol premiestnený do Uherského Hradišťa, kde na Strednej umeleckopriemyselnej škole (SUPŠ) viedol oddelenie tvarovania strojov a nástrojov. Práve tu sa spoznal s Jozefom Havlíkom (1937 – 1990), ktorý na SUPŠ študoval odbor užitá a dekoratívna maľba v architektúre a propagácii. Havlík nastúpil do Premy Stará Turá hneď po maturite v roku 1956. Okrem tvarových riešení prístrojov sa v podniku zaoberal aj úžitkovou grafikou a propagáciou. V roku 1956 sa v podniku Prema Stará Turá začala produkcia plechového horského slnka Premalux. Jeho tvarové riešenie bolo dielom konštruktérov podniku, pričom ako držadlo bola použitá rúčka z tranzistorového rádioprijímača *Tesla Minor* (1956). Nasledoval mimoriadne oblý *Mikrolux* (1965) od dvojice Zdeněk Kovář a Jozef Havlík. Keďže biomorfný tvar bol programom zlínskeho profesora Kovářa, Havlíkove hranaté tendencie sa naplno prejavili až s novým prísne geometrickým horským slnkom *UVIR* (1969). Okrem horských slnka navrhoval spolu s Rostislavom Vajdákom ožarovače *Javorina II* a *Infraterpap* (1973), viactokový mikrobežný dvojrozsahový vodomer VM 3-5 (1975), s Rostislav Vajdákom a Radomírom Šuterom dentálnu súpravu (1977), membránový plynomer G4 (1987), odsávač telesných tekutín a infražiaři. Za mnohé návrhy dostal významné ocenenia. **MSCH**

Jindřich Šafařík: Moped Jawa 207/300, Považské strojárne, n. p., Považská Bystrica, 1981

Jindřich Šafařík, absolvent umeleckej priemyslovky, pôsobil ako vedúci dizajnérského štúdia v Považských strojárnach. Zaslúžil sa najmä o tvarové riešenie mopedov typ 207 a 210, ktoré získali mnohé ocenenia aj v západnej Európe. Prvý moped riešil spoločne s konštruktérom Gustavom Ulickým, ktorý navrhol hlavné rozmery výrobku definované na kostre a dizajnér na nej z hliny tvoril tvarové riešenie. Takto vznikli v roku 1964 tri funkčné návrhy: *MINI* (dizajn: Alojz Vačko a Jindřich Šafařík), *MINITTA* a tretia funkčná vzorka bez mena. Prvý moped vyrobený v Považskej Bystrici, ktorý bol podľa predstáv zákazníka z Holandska, postavili na základe druhej funkčnej vzorky – *MINITTA*. Nazvali ho *Moped Jawa 50*, typ 228. Bol to prvý moped na svete s polovodičovým zapáľovaním. Typ 207 inicioval v roku 1972 opäť zákazník z Holandska, a to zmenou veľkosti kolies oproti typu 228. Do roka pripravili nový moped, ktorý mal veľa nových konštrukčných i estetických inovácií. **MSCH**





Pavol Thurzo: Tranzistorový minirádioprijímač Tesla Puk, Tesla, n. p., Bratislava, 1976

Pavol Thurzo (1953) študoval v rokoch 1969 – 1973 na Strednej umeleckopriemyselnej škole v Kremnici odbor tvarovanie strojov a nástrojov u Vladimíra Nahálku. Po skončení školy nastúpil ako dizajnér do Tesla Bratislava, n. p. Od roku 1975 až do zániku Tesly Bratislava (1991) pôsobil vo funkcii vedúceho dizajnerského oddelenia (výtvarnej skupiny). Postgraduálne štúdium absolvoval na Vysokej škole technickej v Košiciach (1982 – 1984) a na Technickej univerzite v Brne (3 semestre).

Rádioprijímač v tvare hokejového puku vznikol rýchlo a zároveň ťažko. Po majstrovskom titule, ktorý sme si v roku 1976 odniesli zo 43. majstrovstiev sveta v ľadovom hokeji v poľských Katoviciach, prišiel Miloslav Pipka, ktorý pracoval v oblasti športu a telovýchovy, z Prahy so zaujímavým nápadom na malý rozhlasový rádioprijímač v tvare hokejového puku. Tesla Bratislava dostala za úlohu pripraviť do výroby pre hokejové majstrovstvá sveta v roku 1978 špeciálny propagačný a funkčný predmet – tranzistorový rádioprijímač, ktorý dostal typové označenie 2715B. V Bratislave navrhli minirádioprijímač v tvare puku so zabudovaným reproduktorom, možnosťou regulácie úrovne hlasitosti a ladenia. Dizajn vytvoril Pavol Thurzo a konštrukčne sa na výrobku podieľal Milan Triskal. Potlač prvej série rádiopuku obsahovala logo hokejového šampionátu. Pipka prišiel neskôr aj s nápadom realizovať rádioprijímač v tvare spartakiádnych kužeľov. Kužeľové rádio malo slúžiť ako propagačný predmet pre Česko-slovenskú spartakiádu. Originálna myšlienka však z pochopiteľných dôvodov nebola prijatá. **MSCH**



Ján Šuchaň: Stolné svietidlo TYP 1012 01, Elektrosvit, n.p., Nové Zámky, 1967

Ján Šuchaň (1941 – 2009) pochádzal z Polomky, z malebného kraja Muránskej planiny a Nízkych Tatier. V prostredí krásnej prírody, ľudového umenia a z otcovho drevorezbárstva si osvojil zásadu, ktorá ho sprevádzala celý jeho umelecký i profesionálny život: „Výrobok musí byť dokonale funkčný, perfektne remeselné spracovaný, s jasným výtvarným zámerom, pretože len takýto výtvar môže byť krásny.“ Umeleckú zručnosť získaval v Závodnej učňovskej škole sklárskej v Katarínskej Hute v rokoch 1956 – 1958, kde sa vyučil za fúkača a brusiča skla. Pokračoval na Strednej umeleckej škole priemyselnej v Železnom Brode, kde študoval rytie a brúsenie skla. Záverečnú maturitnú prácu (1962), vázu, misu a popolník previedol celoplošným brusom, čo bola v tej dobe novinka. Po skončení školy sa Šuchaň zamestnal ako podnikový výtvarník v Stredoslovenských sklárňach Katarínska Huta a Zlatno. Do Elektrosvitu, n. p., Nové Zámky nastúpil v roku 1963 do vývojového a konštruktívneho oddelenia. Navrhol množstvo technických, priemyselných a banských svietidiel, ale i svietidlá pre domácnosť, svetlomety a chladničky. V roku 1967 navrhol svietidlo TYP 1012 01 s jednoduchým valcovitým tienidlom z plechu, alternatívne z bakelitu. Pôvodný návrh rátať s upínaním na stôl (pracovné svietidlo kľbové), neskôr sa rozšíril o kruhovú podstavu. Typ 1012 01 (prvé série boli označované typ 215 03 01) sa tak stal univerzálnym svietidlom pre široké využitie. **MSCH**

Karol Hološko: Nápojová súprava LR 982, číre sklo fúkané, replika originálu z roku 1962 vyrobená 2017, Rona, a. s., Lednické Rovne

Nápojová súprava nesie typické znaky dizajnu, ku ktorému Karol Hološko (1912 – 1978) smeroval produkciu sklárne od konca 40. rokov, keď prišiel do Lednických Rovní z argentínskej sklárne Cristalerias Rigolleau. Vyniká eleganciou obrysových línií, jednoduchými funkčnými tvarmi, subtilnými proporciami a krehkosťou číreho skloviny. Technológia ručnej výroby kalicha a stopky z jedného kusa skla – „ťahanej nohy“, ktorú spolu s Jaroslavom Tarabom a Vojtechom Chmelíkom vyvinuli v roku 1956, sa stala charakteristickou črtou rovníanskeho skla. Hološko ovplyvňoval podobu produkcie sklárne 25 rokov nielen svojou invenčnou dizajnerskou tvorbou, úspešnou v medzinárodnom kontexte, ale aj ako zakladateľ a vedúci výtvarno-technického strediska, ktoré predstavovalo prvý prototyp komplexného dizajnerského firemného pracoviska u nás. **AP**



**Jaroslav Taraba: Svetníky, číre sklo,
modrý lister, ručná výroba, 80. roky
20. storočia, Rona, a. s., Lednické Rovne**

Jaroslav Taraba (1932) nastúpil do sklárne už ako 16-ročný v roku 1948. Postupne získaval skúsenosti v kresliarni, neskôr ako asistent Karola Hološka a v roku 1972 ho nahradil na poste vedúceho výtvarno-technického strediska sklárne. Za vyše štvrtstoročia svojho pôsobenia vytvoril desiatky návrhov nápojového a dekoratívneho skla pre strojovú aj ručnú výrobu, experimentoval s hutníckymi technológiami spracovania skla a dekorovaním, venoval sa aj individuálnej autorskej tvorbe, často s využitím farby. Za jeho pôsobenia sa produkcia sklárne presadzovala na medzinárodných trhoch vďaka príťažlivému aktuálnemu dizajnu a kvalitnej výrobe. Túto pozíciu si sklárňu už pod názvom Rona (zal. 1892) upevňovala aj v nasledujúcich desaťročiach a v súčasnosti je považovaná za špičkového svetového producenta nápojového skla. **AP**



**Jozef Staník: Poháre Zlatá Zuzana, číre
a farebné sklo, 60. – 80. roky 20. storočia,
Stredoslovenské sklárne Zlatno**

Zlatá Zuzana je najúspešnejším a najrozšírenejším produktom sklárne v Zlatne (1833 – 2003). Vyvážala sa do celého sveta a uvádza sa, že za takmer 50 rokov sa vyrobilo až 5 miliónov kusov pohárov. Tvorcom Zlatej Zuzany bol sklársky majster Jozef Staník (1908 – 1986) v roku 1956. Navrhol špeciálne kliešte, ktorými sa v spodnej časti stopky pohára tvarovala akoby vložená guľička, pôvodne číra, no zakrátko sa zlátila. Poháre sa vyrábali vo viacerých veľkostiach na rôzne druhy alkoholických nápojov v čírej, modrej, ružovej, fialovej, dymovej, zelenej a žltej farebnosti. Neskôr sa Zlatá Zuzana vyrábala aj v iných sklárňach regiónu Novohradu – v Málinci a Katarínskej Hute. Využitie farebnej skloviny a dekoratívneho prvku v stopke pohára odkazujú na tradíciu sklárskej produkcie tohto regiónu, ktorá sa začala už v prvej polovici 19. storočia. **AP**



Askold Žáčko: Obyčajné poháre, číre fúkané sklo, 1979 – 1980, Experimentálna dielňa Spojené sklárne, n. p., Lednické Rovne

Askold Žáčko (1946 – 1997) si získal meno predovšetkým ako tvorca sklenej plastiky, člen Ciglerovskej školy. Popri voľnej sochárskej tvorbe sa však po celý čas venoval aj sklárskemu dizajnu. Vytváral nápojové súpravy so slávnostnými fľašami, malé stolové doplnky – misy, vázy a žardiniéry, rozmerne osvetľovacie objekty do spoločenských priestorov a neskôr interiérové nábytkové solitéry a svietidlá. Využíval rôzne sklárske materiály a techniky, či už fúkanie do formy, hutné tvarovanie, spracovanie optického skla za studena, brúsenie či rezanie plochého skla. Obyčajné poháre sú prvé z radu nápojových súprav, v ktorých zámerne vychádzal zo znakov tzv. slovenského ľudového skla. Vynikajú čistým účelným tvarom a proporciami, stopami ručného fúkania skla na tenkostennej sklovine a napriek svojmu názvu prezentujú zámer dizajnéra – pozdvihnúť kultúru stolovania. **AP**



Žakárová tkanina s motívom vtáčikov. Zmesový materiál, žakárové tkanie, 1960 – 1969, ÚLUV



Žakárová tkanina s motívom vtáčikov je zaujímavým príkladom dekoratívnej textilnej metráže z dielne českého ÚLUV-u. Textilná bola zakúpená v predajni Krásnej jizby na Obchodnej ulici v Bratislave. Textilie, ktoré tu vznikali vo vlastnom ateliéri, nadväzovali na ľudovú tradíciu, avšak zároveň dokázali reagovať na aktuálne potreby a súdobý životný štýl. Medzi výtvarníčky pracujúce s textilným materiálom patrili v Čechách Milada Jochcová, Helena Wahnerová, Marie Janderová, Ludmila Kaprasová, Josef Zdražil, Ljuba Krejčí, Jana Kubínová a ďalší. Na Slovensku to boli najmä Klára Brunovská či Janka Menkynová. Vďaka modernému charakteru boli tieto výrobky, ktoré v limitovanom náklade ponúkali v Krásnej jizbe, považované za to najlepšie z dizajnu v období do roku 1989. Využívali sa prírodné materiály a tradičné remeselné postupy. Krásna jizba vznikla ako predajňa predmetov bytovej kultúry pri nakladateľstve Družstevná práca v Prahe ešte v medzivojnovom období a jej ambície smerovali k presadeniu funkcionalistického názoru v štandardizovaných predmetoch úžitkového umenia. Po roku 1948 sa predajne Krásnej jizby začlenili pod Ústredie ľudovej umeleckej výroby, ale v tomto odkaze pokračovali. **ZŠ**



Dagmar Rosůlková: Šálka s podšálkou, hlina, točenie na hrnčiarskom kruhu, 2. pol. 20. storočia, Dielne Slovenského fondu výtvarných umení v Bratislave

Dagmar (Mária) Rosůlková (rod. Kubíková, 1909 – 1998), najznámejšia zo študentiek keramického oddelenia Julie Horovej na bratislavskej Škole umeleckých remesiel, sa vydala v šlapajach svojej učiteľky – cestou autorskej tvorby keramiky. Podobne ako Horová, balansovala medzi tvorbou voľnej keramickej plastiky a úžitkovej keramiky. Sochárske cítenie a tvarovanie bolo u Rosůlkovej príznačné pre obe polohy jej tvorby a podobne ako Horová nachádzala inšpiračné zdroje v ľudovej keramike. V porovnaní s učiteľkou sa v jej úžitkových prácach presadzuje hlavne hutné, robustnejšie tvarovanie typického repertoára keramických nádob, ako misy, dózy, vázy a poháre. Jej sochárske portréty verne sprostredkujú emócie a patria medzi najkvalitnejšie diela slovenského figurálneho sochárstva. **SJ**

Julie Horová: Tmavomodrá misa, hlina, točenie na hrnčiarskom kruhu, glazovanie, 1940 – 1960

Julie Horová (1906 – 1978) po skončení štúdia v Prahe (1930) absolvovala ročnú zahraničnú stáž vo Francúzsku. Pol roka strávila v Paríži, vo výrobných dielňach významného ateliéru Lechenal, druhú polovicu roka študovala glazúry v Inštitúte francúzskej keramiky v Sèvres. Po návrate prijala ponuku nastúpiť na novozaloženú Školu umeleckých remesiel v Bratislave, kde pôsobila až do jej zatvorenia v roku 1939. V rozpätí rokov 1945 až 1953 viedla výskum a vývoj ľudovej keramiky pre Ústredie ľudovej umeleckej výroby na Slovensku. Toto povolanie výrazne ovplyvnilo aj jej vlastnú výtvarnú prácu. Julie Horová bola priekopníčkou svojho odboru a svojou prácou významne formovala dianie v keramike na Slovensku. **SJ**



Poloplný alebo poloprázdny pohár?

Text Roman Holec

Foto Samuel Okkel

Lajos Áhrányi, František Jozef I. ako veľmajster Rádu sv. Štefana. Predpokladá sa, že motív obrazu je inšpirovaný portrétmi Františka Jozefa I. od Kornela Spányika alebo Júliusa Bencúra. O objednávateľovi obrazu nie je nič známe, avšak je pravdepodobné, že išlo o verziu určenú pre oficiálny priestor mesta či verejnej inštitúcie. Indície nám napovedajú, že rozsiahle poškodenia obrazu vyjadrujú vzťah česko-slovenských legionárov k hlavnému symbolu monarchie, 1896, Gemersko-malohontské múzeum v Rimavskej Sobote.

K výstave venovanej storočnici Československa

Výstava venovaná storočnici vzniku Československa sa stala dlho očakávanou kultúrnou a spoločenskou udalosťou. Zodpovedali tomu čas na jej prípravu i nezvyčajne vysoká finančná dotácia oboch následníckych štátov. Ako viacnásobný návštevník tejto výstavy sa pokúsím zhodnotiť výsledný projekt i dojmy, aké si mohlo odniesť publikum. Nebudem sa zameriavať na plány a zámery organizátorov, ich objektívne i subjektívne ťažkosti, komplikácie, časový stres a iné prekážky. Ide o legitímny prístup, lebo každý, kto si zaplatí vstupné, hodnotí to, čo mu predložili autori, nie to, čo mu chceli a nemohli predložiť.

Výstavu som si prešiel niekoľkokrát v máji a na základe opakovaných návštev som napísal túto úvahu. Po jej napísaní som si bol ešte raz overiť svoje dojmy a s potešením môžem konštatovať, že mnohé sa na výstave zmenilo, a to k lepšiemu. Preto som viaceré kritické poznámky dodatočne korigoval. Škoda, že úpravy a doplnenia sa robili doslova „za pochodu“, ale je dobré, že sa tak stalo a organizátori sa neuspokojili s pôvodným stavom.

Treba povedať, že väčšina návštevníkov bola s výstavou spokojná. Vďaka zámernej tematickej pestrosti si každý našiel „to svoje“. Fungoval výrazný spomienkový sentiment, jeden vnímal „svoje“ staré hračky, druhý spomínal na kuchynskú výbavu domácností, ďalší na športové úspechy či vojenčinu. Plytkosť spomienkového optimizmu asi nebola zámerom, hoci s takouto recepciou sa muselo počítať. To je však na výstavu podobného rozsahu asi málo. Z poznávacej stránky, dôležitej najmä (ale vôbec nie len) pre cudzincov, keď si každý našiel čo-to nové a obohatil svoje vedomosti z histórie, prípadne si utvoril komplexný obraz o už neexistujúcom štáte, mohla by sa



Československá vlajka, ktorou boli označované člny vojsk pohraničnej stráže na Dunaji, 1952, SNM - Historické múzeum



Smaltovaná tabuľa Poštového úradu, obdobie 1. ČSR, SNM - Historické múzeum



Zástava spolku Sokol, 20. roky 20. storočia, SNM - Múzeá v Martine

výstava považovať za vydarený projekt. Po prvýkrát vystavené kľúčové dokumenty z dejín Československa k tomu nepochybne prispeli, hoci zážitok z takej svätováclavskej koruny určite nenahradia. Je otázne, či stáli za „výpožičnú“ cenu a do akej miery pritiahli práve tieto dokumenty návštevníkov na výstavu. Ide predsa „len“ o dokumenty a návštevníci na nich dlho oči nenechali. Vizuálny vnem tu nie je prioritný a „originálny“ obsah dokumentov je výpovedný skôr pre odborníkov.

Podarilo sa zhromaždiť celý rad veľmi zaujímavých, ba až unikátnych exponátov, ktoré „nútia“ človeka prísť aj po druhý raz, aby všetko dokázal „spracovať“. Pestrosť exponátov nenudí, ich prehustenosť neraz na malom priestore je však náročná na pozornosť a návštevník má čo robiť, aby mu nič neuniklo.

Takže, aká bola výstava z môjho, samozrejme, subjektívneho pohľadu? Páčilo sa mi tematické rozdelenie, čo umožnilo, aby sa nezanedbala takmer nijaká oblasť a nevenovala sa pozornosť len alebo prioritne len politike. V dôsledku istej atomizácie sa niektoré bloky kĺzali po povrchu a historický vývoj skôr ilustrovali ako vysvetľovali či interpretovali. Textové úvody svojou všeobecnosťou a nešikovnými formuláciami nenahradili taký potrebný výklad k jednotlivým tematickým celkom. Formulácia „industrializácia na Slovensku prispela k väčšiemu konzervativizmu slovenských miest“ je zavádzajúca a neobstojí. Podobných nekorektné zovšeobecňujúcich téz je v úvodných textoch viacero. V texte o kultúre nájdeme tvrdenie: „umelci hľadali výrazové prostriedky, ktoré sa vzťahovali zväčša k tradícii národnej idey novovzniknutého štátneho zriadenia“, čo je nič nehovoriaca vata. To mohli byť len umelé česko-slovenské väzby v minulosti, ale z hľadiska trendov a umeleckých smerov išlo o periférny jav. V časti o národnostiach zase nájdeme logicky nezmyselnú vetu: „Odvrátenou stranou spolužitia nemeckej a maďarskej menšiny bol ich transfer z Česko-Slovenska.“

Vysoko treba hodnotiť relatívne veľký počet interaktívnych obrazoviek. Na nich si mohli návštevníci (ako na celej

výstave aj v angličtine) pozrieť dokumenty, reportáže, krátke filmy a výstižne graficky spracované porovnania vývojových a civilizačných trendov Československa a jeho obyvateľov, ako aj rozdiely v rôznych časových medzníkoch. Počet obyvateľov, rast školstva, konfesijné rozdelenie, nárast diaľnic i pokus o unikátne porovnanie zárobkov a kúpnej sily obyvateľstva, ktorý síce z odborného hľadiska úplne neobstojí, ale ako ilustrácia istých trendov má veľmi zaujímavú výpovednú hodnotu.

Takýchto interaktívnych zariadení mohlo byť pokojne viac. Možno sa dali urobiť kvízy a ponúknuť viac zábavy pre deti, nielen pexeso, ktoré si mohli v rôznej náročnosti zahrať. Zážitkovosť a interaktivita sú alfou a omegou moderne vnímaného výstavníctva. Určite by bola pre návštevníkov zaujímavá informácia napríklad o počte osobných automobilov či počte lietadiel, riečnych a námorných lodí. Nie vždy by išlo o stúpajúce hodnoty. Rovnako by bolo zaujímavé ešte viac dotiahnuť konfesijné rozdelenie oboch častí štátu v jeho vývoji počas celého 20. storočia. Veľa by to vypovedalo o charaktere oboch spoločností, o ich mentálnom stave a priepastných rozdieloch. Nevôjak by to potvrdilo, že línia medzi západným a východným modelom – napríklad prístup k sobášaniu – prechádzala práve po moravsko-slovenskej hranici. V súvislosti s urbanizáciou stačilo zhotoviť tabuľku, diagram o vývoji obyvateľstva na Slovensku žijúceho v sídlach nad 20 000 alebo nad 5 000 obyvateľov. Pre celé 20. storočie by to ukázalo obrovské zmeny s adekvátnymi kultúrnymi, mentálnymi a inými dôsledkami. Úroveň urbanizácie sa nemeria elektrifikáciou, ako je to uvedené vo vstupnom texte. Ide o dva samostatné procesy, ktoré sa v istej miere dotýkajú, ale nesúvisia a ani jeden nie je spúšťačom či dôsledkom druhého. Elektrifikácia dediny nespôsobí predsa odchod obyvateľstva do miest, rovnako ľudia neodchádzajú za elektrikou. Ide len o jeden z faktorov ovplyvňujúcich spôsob života.

Politický vývoj, podstatne komplikovanejší ako voľný čas alebo cirkevná problematika, sa však v jednej miestnosti,

navyše ešte v spojení so školskou triedou, úplne zadusil. Mnohé exponáty boli prekryté inými (unikátne zástavy), mnohé zostali bez popisu. Je to škoda, lebo mnohé stáli skutočne za to. Jednoducho na pár metroch ukázať vývoj od Masaryka po Havla bolo nemožné a práve tu zostali skutočne cenné a zaujímavé predmety prekryté masou iných, možno rovnako zaujímavých. Tu bolo treba byť veľkorysejší v priestore a náročnejší na výber materiálu. A mnohé exponáty bez popisu akoby ani neboli. Treba povedať, že to sa postupne menilo a popisov pribúdalo. Napríklad dlho neoznačené osobné veci Antonína Švehlu i trofeje v športovej časti našli nakoniec vysvetlenie na informačných štítkoch.

Pri niektorých exponátoch síce boli informácie, ale strohé a obsahovo chudobné. Napríklad strieborné medaily futbalistov (Popluhára, Schrojfa) z majstrovstiev sveta v Chile (1962) bolo treba uviesť do kontextu s ďalšími súvisiacimi predmetmi. Nakoniec sa spravila dodatočne čiastočná náprava. Keby sa momenty z najväčších športových triumfov dali podľa voľby návštevníkov pustiť na obrazovku, určite by to pomohlo „oživiť“ jednotlivé prvky. Iný príklad: pas vydaný Karlovi Kramárovi na cestu do Švajčiarska v októbri 1918 asi väčšine ľudí nič nepovie. Stačilo však uviesť, že išlo o rokovania predstaviteľov domáceho a zahraničného odboja v Ženeve o charaktere budúceho štátu a obsadení jednotlivých postov, už by uvedený dokument nadobudol úplne iný kontext. Zvedavejší návštevníci by sa pýtali, ako bolo vôbec možné, že Rakúsko-Uhorsko Kramárovi a ďalším vydalo pasy (tri pečiatky miestodržiteľstva pôsobia na pohľad impozantne, v skutočnosti už išlo o agóniu štátu, ktorý sa o pár dní rozsype). Iný by sa pýtal, kto sa zúčastnil na týchto rokovaniach (účastníci by sa dali rozklikáť na interaktívnej obrazovke), a na čom sa dohodli. Mohli by odznieť spomienky jednotlivých účastníkov, veď oni si už uvedomovali historickosť chvíle a prelomovosť udalostí, na ktorých sa podieľali.

V niektorých témach boli prezentované diela špičkových a menej známych umelcov. Tu mi najviac chýbalo vysvetlenie zámeru i výberu

jednotlivých diel (napr. dve diela Václava Fialu). Ludovít Feld si zaslúžil pár slov o svojom osude (podobne ako sa to urobilo pri Františkovi Zelenkovi alebo pri obraze Emila Fillu). Z hľadiska výstavy sa dobre vybralo a ešte lepšie vysvetlilo dielo Michala Moravčíka. To platí v časti o vidieku aj o dodatočne vysvetlenom obraze G. T. C. Ribota (pôvodne z tzv. Šrobárovej zbierky), ktorý sa svojím osudom rovnako hodil do koncepcie výstavy.

Dobrou myšlienkou bolo predstaviť republiku a jej vývoj na individuálnych osudoch ľudí, ktorých doba zomlela alebo jej vtlačila svoju výraznú pečať. Škoda, že tieto príbehy zostali skryté a na okraji expozície. Ak sa k nim dostal jeden návštevník, ostatní museli čakať alebo ich jednoducho obísť. Možno by bolo jednoduchšie vizualizovať postavy projekciou na stene, a tak by sa mohli prihovárať viacerým návštevníkom naraz a mohol sa striedať zvukový i vizuálny vnem súčasne.

Dostávam sa k priestorovému rámcu výstavy, čo asi najviac poznačilo charakter expozície a bolo najväčším sklamaním. Výstava patrila svojím významom určite na Hrad ako do symbolického národno-štátneho priestoru, ten však očividne nespĺňal najlepšie podmienky na takúto akciu. Sály boli umelo zmenšované, členené umelými stenami, ktoré však súčasne vytvárali celý rad hluchých priestorov. V protiklade k tomu sa návštevníci neraz tiesnili pri vitrínach a paneloch, úzke uličky ako keby ani nepredpokladali, že by mohlo prísť viac ľudí. Už aj dva autobusy návštevníkov znemožnili pozrieť si výstavu v pokoji a s adekvátnym záujmom.

Krištáľové lustre pôsobili ako päť na oko najmä v časti o dedine a poľnohospodárstve či priemysle. Žerjav, takmer sa dotýkajúci krištáľového lustra, nepôsobí vôbec prirodzene, rovnako ako vojenská technika či všedný deň v kombinácii s neadekvátnym prostredím. Bola to nepochybne veľká výzva pre architekta, ale určite sa to dalo urobiť lepšie. Miestami sa nemyslelo na konštrukciu expozície, o ktorú mohol návštevník zakopnúť, rušivo pôsobili hluché a prázdne „zadné“ steny.



Škoda, že len torzo návštevníkov využilo výsuvné vitríny s celým radom ďalších pozoruhodných exponátov. Od platidiel štátu až po receptúru ikonickej tresky v majonéze. Tí, čo chodia aj dnes dlhodobo do zahraničia, vedia najlepšie oceniť toto skvelé dedičstvo československých bufetov.

Nakoniec sa dostávam k textovej časti, ktorá bola pre odborníka asi najväčšou výzvou. Napríklad text o politike bol výstižný a považujem ho za mimoriadne vydarený. Zásadne však nesúhlasím s používaním pojmu Česko-Slovensko a Česko-Slovenská republika, a to dokonca pre celé obdobie dejín štátu, teda trebárs aj pre päťdesiate a sedemdesiate roky. Ide o ahistorické vkladanie želania a predstáv za skutočnosť a nemá to nič spoločné s reálnou praxou, zvykom ani medzinárodným kontextom. Ako keby sa používalo Rusko namiesto Sovietskeho zväzu či Juhoslávia už od roku 1918, Poľsko v 19. storočí a pod. Jednoducho to nezodpovedalo historickej pravde. Tento názov Československa nezakotvila ani ústava, ani iné dokumenty štátu, ba ani medzinárodná prax. Ak sa zo začiatku

a pri vzniku štátu tento názov používal, vedel by som uviesť aj iné názvy, kým sa ustálila podoba bez spojovníka. Legitímnym sa tvar so spojovníkom stal len v krátkom období od marca do apríla 1990, keď sa štát nazýval Česko-slovenská federatívna republika (aj to len v slovenskom jazyku). Dualizmus v názve bol ukončený v apríli 1990 zmenou názvu na Česká a Slovenská Federatívna Republika, ktorý sa stal spôsobom písania výnimkou v pravidlách českého i slovenského pravopisu.

Nie prax amerických Čechov a Slovákov, ani označovanie v prvých mesiacoch vzniku, ale ústava je vždy určujúca tak pri názve, ako aj štátnych symboloch. To platilo aj pre desaťročia po druhej svetovej vojne. Aj na vystavených dobových materiáloch, zástavách, platidlách, športových dresoch či dokumentoch je Československo bez spojovníka, v úvodných vysvetľujúcich „veľkých“ textoch sa však používa tvar Česko-Slovensko a Česko-Slovenská republika, v slovenských popisoch k predmetom však nájdeme aj tvar Československo. V paralelnom anglickom texte je dôsledne používaný pojem Czechoslovakia (s výnimkou niektorých popisov k predmetom), čo ešte viac zneprehľadňuje celý úzus. Ako keby zahraničný návštevník mal dostať zámerne inú informáciu. Neujasnenosť tvorcov textov spôsobuje chaos v názve štátu, ktorému je venovaná celá výstava. Ide teda o kľúčový problém, ktorý stačilo vysvetliť a potom dôsledne používať. Ani jedno, ani druhé sa však nestalo. To isté sa týka pojmu „prvá ČSR“, pričom nikde sa neobjavuje pojem „druhá ČSR“. To isté možno povedať v súvislosti s „prvou Slovenskou republikou“, ako keby sme dnes žili v „druhej“. Takéto zásadné chyby by sa v odborných textoch objavovať nemali. Dochádza dokonca k používaniu nezmyselných a nelogických pojmov ako „česko-slovenské obyvateľstvo“, ktoré nie je ani českým, ani slovenským, ani československým v zmysle obyvateľov štátu (aj s menšinami). Faksimile „česko-slovensko-maďarskej zmluvy“ z roku 1949 potom vyvoláva dojem, ako keby išlo o trojstrannú zmluvu, nie bilaterálnu. Formulácie „exodus česko-slovenských Židov“ alebo „protičesko-slovenský“ rovnako vyvolávajú otázky. To sú dôsledky, s ktorými sa pri podobnom

terminologickom voluntarizme muselo počítať, to je pasca, do ktorej autori libreta úplne dobrovoľne vstúpili. Nevie si predstaviť, že by sa podobná terminologická prax uplatnila aj pri textoch v českej „verzii“ výstavy, ktorá bude od októbra 2018 v Prahe. Nepôjde pritom o prejav „čechoslovakizmu“, ani dobového, tobôž nie súčasného, ale o rešpektovanie oficiálneho názvu štátu bez ohľadu na to, či sa to niekomu páči alebo nie. Odvolávanie sa na nezmyselné Pravidlá slovenského pravopisu nepovažujem z odborného hľadiska za únosné, veď odborná literatúra i školské učebnice tieto nehistorické predstavy bez problémov odmietajú. Napokon, sprievodné texty a informačné štítky sa pravopisným chybám aj tak nevyhli. Písanie Česko-Slovenska so spojovníkom znamenalo, že pri častom delení slova sa podľa pravidiel spojovník píše na konci prvého aj na začiatku nasledujúceho riadka (teda sa zopakuje). To sa v textoch na výstave ani raz nestalo, takže dodržiavanie pravidiel generovalo ďalšie rovnako závažné priestupky proti nim.

Terminológia sa stala problémom na pokračovanie. Používanie termínu „Červená armáda“ v súvislosti s udalosťami z augusta 1968 nie je korektné. Išlo predsa o sovietsku armádu, ba dokonca Sovietsku armádu. Zvážil by som aj použitie termínu „revoluční gardisti“, ktorý nie je všeobecne známy, určite by som ho však nepoužil v tvare „Revoluční gardisti“, čo otvára otázku, ako sa robila jazyková korektúra textov. Tvar „v českých zemiach tomu bolo inak“ rovnako svedčí o neprofesionálnom preklade z češtiny. „České zeme“ sa v textoch mihli viackrát. Most SNP je aj dnes Mostom SNP, názov „Nový most“ bol nešťastným intermezzom a je už dobrých pár rokov minulosťou.

Popis ozdobného maďarského ručníčka je taktiež nepresný. Bol zhotovený na počesť pripojenia Sedmohradska k horthyovskému Maďarsku a aj erby sedmohradských miest sa vzťahujú k tejto udalosti. Horthyovské Maďarsko je zakreslené na pozadí historického Uhorska a vzťah tohto exponátu k Slovensku je len sekundárny. Vôbec, maďarská menšina si zaslúžila viac ako len iredentistické symboly. Popri

niektorých prekrytých a nepopísaných exponátoch si mohol pozorný návštevník všimnúť aj to, že encyklika pápeža Pia XII. Mediator Dei bola mesiace uložená vo vitríne hore nohami. Informačné štítky sa napokon doplnili a encyklika sa dostala do správnej polohy.

Záverom treba povedať, že je skvelé, že sa takáto veľká výstava uskutočnila a takto si oba národy v nástupníckych republikách spoločne uctili storočnicu štátu, ktorý ich spojil počas väčšiny 20. storočia. Veľká vďaka patrí všetkým za celý rad unikátnych a nesmierne zaujímavých exponátov, ktoré nepochybne oslovili každého návštevníka. Na tomto hodnotení nič nemenia ani kritické poznámky, ktoré rámcovali tento článok. Výstava mohla byť ešte lepšia, mohla sa vyhnúť viacerým chybám a mohla byť priestorovo oveľa veľkorysejšia.

Záver výstavy o rozdelení štátu a čo sa stalo po ňom, bol z pochopiteľných dôvodov nahradený výpovednou silou obrazu. Možno sa nemuseli komentovať posledné desaťročia, ale na konci zosumarizovať, čo štát, ktorému bola venovaná výstava, dal Slovákom, aby sa nedémonizoval a neľadali na ňom len negatíva. Aby sa nerozbiľ na partiálne časti a nezostal takto v pamäti všetkým, ktorí, plní dojmov, výstavu opúšťali. Keby tento štát neurobil nič iné, len zabezpečil Slovákom po prvý raz v dejinách hranice, tak by mal zmysel. Keby neurobil nič iné, len ich zdvihol na úroveň vzdelaného a kultúrne vyspelého moderného národa s politickou kultúrou, na ktorú môžu byť hrdí a z ktorej ťažia do súčasnosti, rovnako by mal svoj zmysel. A tak by sme mohli pokračovať. Dnes právom stavíme na tradíciách Československa a jeho odkaz a vplyv už často ani nevnímame. Aj preto majú takéto výstavy zmysel. Hovoria nám o našich dejinách, o našich úspechoch a zlyhaniach, všetko navyše v kontextoch, ktoré si nie vždy uvedomujeme. ■

Roman Holec je vedeckým pracovníkom Historického ústavu SAV a profesorom histórie na Katedre slovenských dejín FF UK v Bratislave. Zaoberá sa dejinami „dlhého“ 19. storočia s presahom do roku 1945 a so špecializáciou na hospodárske a sociálne dejiny.

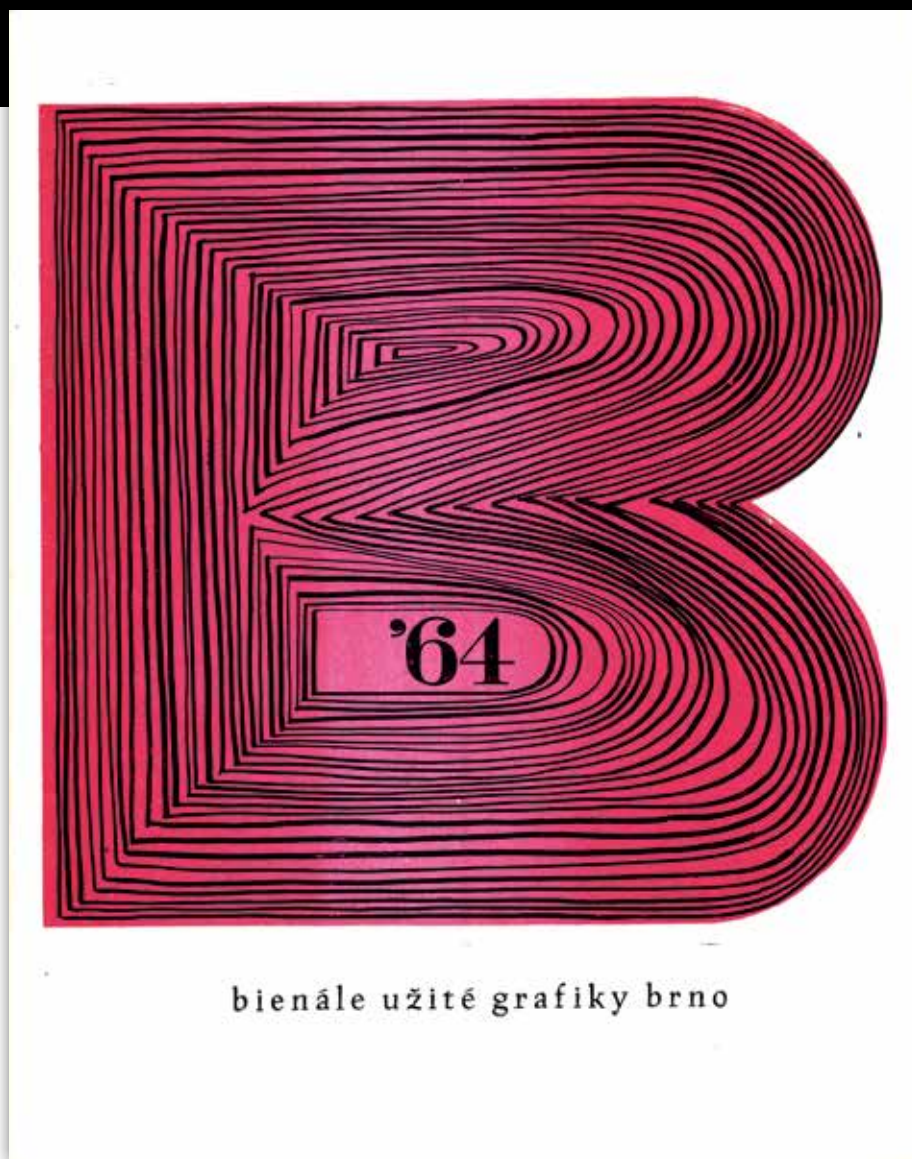


Pri príležitosti 20. výročia podpísania Pittsburskej dohody boli tlačené plagáty s jej textom, ktoré boli orámované ornamentmi od Š. L. Kostelníčka, 1938, SNM - Historické múzeum

Česko-slovenské stretávania na Bienále v Brne

Text Marta Sylvestrová

Foto archív Moravská galéria v Brne



Jiří Hadlač: Obálka katalógu Bienále
úžitkovej grafiky Brno '64

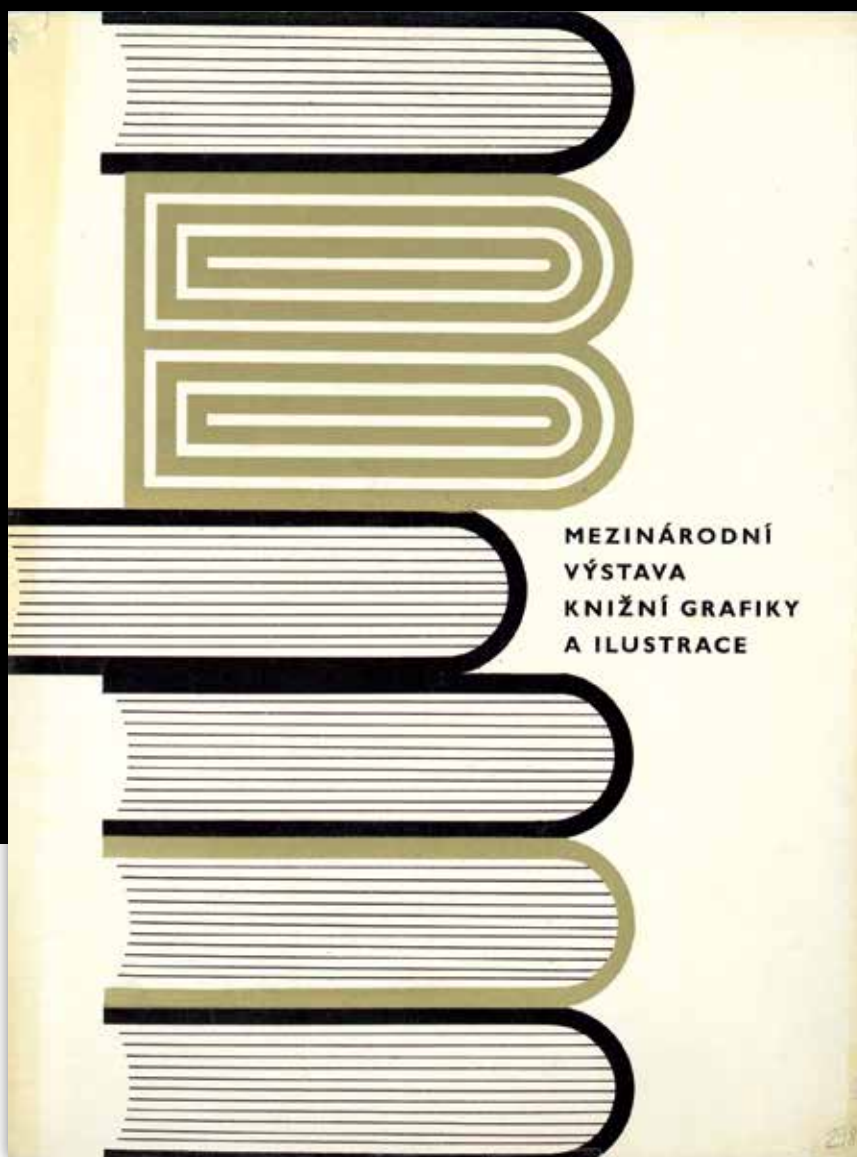
československý plakát a propagační grafika

Jiří Hadlač: Vnútná strana
obálky katalógu Bienále
úžitkovej grafiky Brno '64

Ak vezmeme do rúk útlý, dnes už vzácny, najstarší katalóg Bienále úžitkovej grafiky Brno '64 s podtitulom Československý plagát a propagačná grafika, s ružovým bienálovým protologom s čiernymi vykrúteným linkami Jiřího Hadlača, objavíme v ňom mená českých a slovenských grafikov, ktorí sa zúčastnili ako prví na „štartovacej“ a „testovacej“ národnej súťaži. Ich zoznam je vytlačený na zelenom kuléri, ktorý je voľne vložený do katalógu rovnako ako rad reklamných príloh. Z Bratislavy vyslali na bienále svoje práce Ladislav Čisárik, Igor Didov, Vlastimil Herold, Čestmír Pechr, Alojz Riškovič, Ivan Štěpán, Jozef Turzo a Milan Veselý.

Vítazom súťaže sa stal typografický plagát Alojza Riškoviča k výstave modernistu Mikuláša Galandu v Slovenskej národnej galérii z roku 1963. Získal Veľkú cenu Bienále Brno 1964. Meno Galanda je na ňom rozčlenené do troch slabík s abstrahovanými písmenami, ktorých lineárne obrisy sú ukryté v ružovom pozadí. Z neho vystupujú geometrizované biele a fialové plochy písmen. Na prvý pohľad výrazná typografia, blízka Galandovmu typografickému cíteniu, zaujala porotu zloženú z výhradne českých zástupcov. Jej členmi boli okrem hlavných organizátorov Jana Rajlichu, Jiřího Hlušíčku a Karla Holešovského českí grafici Václav Bláha, Jiří Hadlač, Zdeněk Sklenář, Miloš Slezák, Josef Týfa a maliar Miroslav Korčian, väčšinou s výrazným rýdzo typografickým cítením. Typograf bol aj Jiří Hlušíčka, ktorý sa za typografa vyučil pred príchodom na strednú a vysokú školu do Brna. „Alojz Riškovič sa v celoštátnej súťaži presadil kultúrnymi plagátmi, v ktorých rátať s výtvarnou rečou písma. V jeho prehľadne riešených kompozíciách sa písmo stalo pôsobivým významotvorným prvkom, jeho práce smerovali k jednotnému grafickému štýlu.“¹

Jan Rajlich st.: Obálka katalógu
Bienále užitkové grafiky Brno
1966 - Mezinárodní výstava
ilustrácie a knižnej grafiky



Druhú cenu v národnej súťaži v kategórii plagátu získal slovenský grafik Milan Veselý, ktorého *Prírastky SNG 1954 – 1964* a ďalšie vystavené plagáty zaujali Hlušičku svojou modernou estetikou: „Ako druhý z najúspešnejších slovenských autorov sa tu predstavil Milan Veselý. V niekoľkých kultúrnych afišoch sa mu podarilo šťastne, vzhľadom na jeho vtedajšiu mladosť dokonca až s prekvapivou formálnou definitívnosťou spojiť graficky strohú siluetu dominantného motívu s bohatým mäkkým maliarskym riešením plochy.“⁴² Na základe úspechu na Bienále Brno Hlušička následne zadal Veselému zákazky na propagáciu výstav Moravskej galérie v Brne, v tom čase už Milan Veselý začal úspešne spolupracovať aj s viacerými slovenskými kultúrnymi inštitúciami. Keď pred tromi rokmi v septembri 2015 zomrel, Ľubomír Longauer označil jeho odchod za hlbokú stratu pre slovenský dizajn a jeho postavenie v ňom výstižne vyjadril: „[J]eho práca bola známejšia ako on sám. Veď na jeho zvučku televíznych novín pozeralo koncom 60. rokov celé Slovensko, grafickú podobu jeho ‘verneoviek’ pozná viacero mladších

generácií, ním riešené výstavné expozície výstav videli desaťtisícové dav, vždy však ostával v úzadí.“⁴³

Na jeseň roku 1965 sa otvorilo slovenské Bienále ilustrácií v Bratislave, známe pod skratkou BIB.⁴⁴ Druhé Bienále užitkovej grafiky Brno '66 bolo podobne ako BIB v Bratislave tiež medzinárodnou výstavou ilustrácie a knižnej grafiky, ale snažilo sa od Bratislavy a ďalších svetových prehliadok a medzinárodných veľtrhov detskej knihy v Bologni, Paríži, Berlíne, Tokiu a New Yorku odlíšiť. Predovšetkým širokým zacielením na všetku ilustračnú tvorbu, nové návrhy písma, edičný a vydavateľský dizajn všeobecne, okrem beletristických a detských ilustrácií na bienále v Brne figurovali tiež ilustrácie vedecké, časopisecké

a novinové. Brnianske tzv. knižné bienále od svojich počiatkov kládlo dôraz okrem ilustračnej tvorby hlavne na celkovú podobu knihy: výtvarnú typografiu, tvorbu písma a ilustrácie. Prioritou organizátorov bolo ukázať návštevníkom originály ilustrácií, ktoré sú oveľa atraktívnejšie, a umožniť prezerať si originály užitkovej grafiky priamo. Technické detaily a „fajnovosti“ originálov sa reprodukciami v tlači často stierajú. Aj sami autori mali teda snahu zasielať na bienálové prehliadky originálne grafiky alebo makety svojich kníh, aby mali v súťaži väčšiu nádej na úspech.⁴⁵ Niektorí z prihlásených grafikov však namiesto ilustrácií posielali na bienále voľnú grafiku. Keďže neexistoval internet, nebolo ako overiť, či kniha skutočne existuje. Medzi členmi medzinárodnej poroty



Albín Brunovský: Ilustrácia k Ovídiuvi, 1970, Grand Prix Bienále Brno 1972

druhého Bienále Brno '66 figurujú mená Jána Ferenčíka, významného slovenského filológa a prekladateľa, riaditeľa slovenského vydavateľstva Tatran, a výtvarného teoretika Radislava Matuščíka. Od chvíle, keď sa Bienále Brno stalo medzinárodnou výstavnou platformou a organizátorom sympózií grafického dizajnu, bola pravidelná účasť slovenských a českých predstaviteľov v medzinárodných porotách zakotvená v štatúte.

Grafik, ilustrátor a nestor slovenskej známkovej tvorby Jozef Baláž, autor prvej osemkorunovej známky samostatnej Slovenskej republiky (1993), bol na Bienále Brno '66 jediným oceneným slovenským grafikom, ktorý si odniesol Cenu Československého ústredia knižnej grafiky v Prahe za ilustrácie k Dostojevského *Zločinu a trestu* (1966). Medzi dielami, vystavenými

Bienálový identifikačný štítok na zadnej strane grafiky Albína Brunovského.

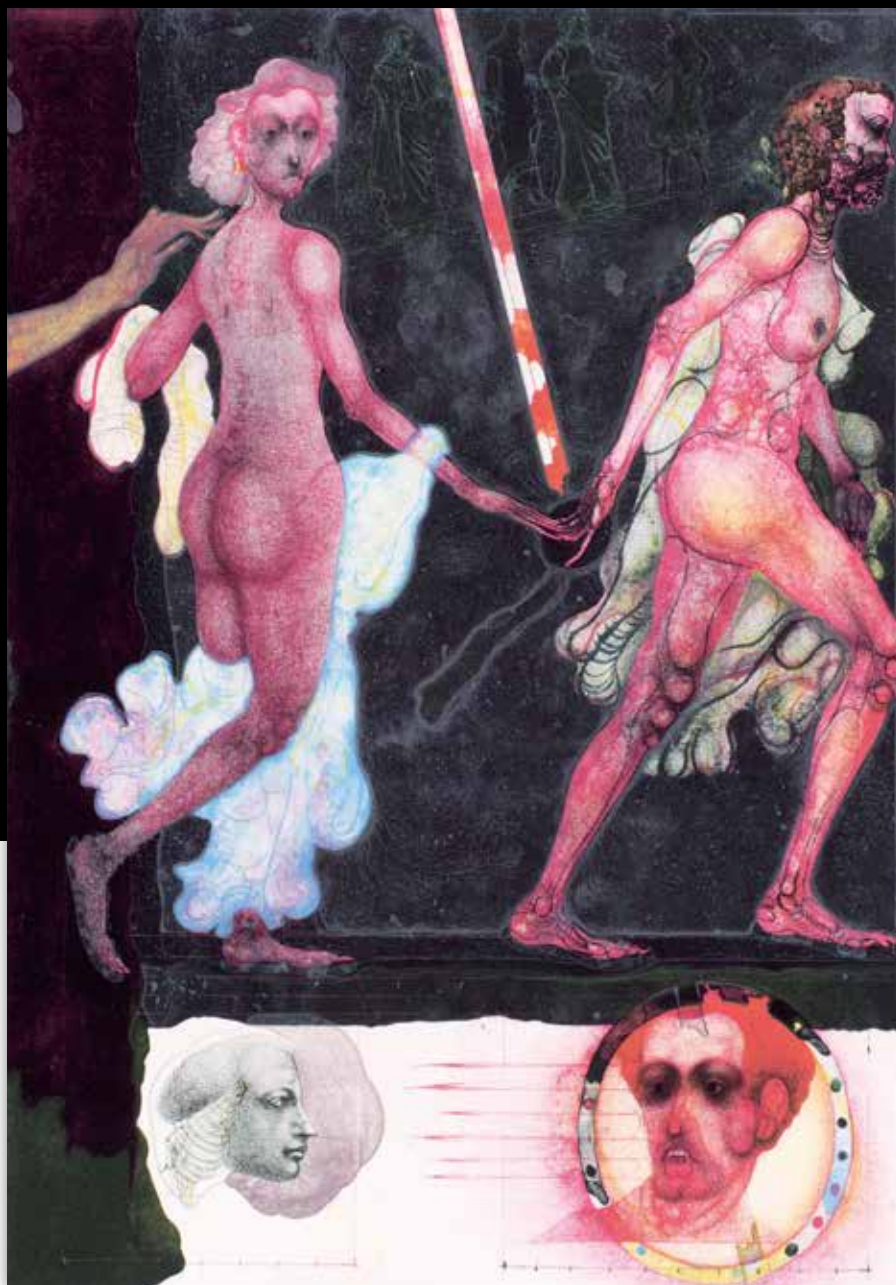


na tejto tematicky prvej brnianskej medzinárodnej ilustračnej prehliadke⁶ sa už prejavil významný fenomén slovenského moderného umenia 20. storočia, známy ako slovenská grafická škola. Tá ovplyvnila niekoľko generácií slovenských výtvarných umelcov, vyznačujúcich sa precíznosťou grafického prevedenia, silnou imaginatívnosťou a smerovaním k expresionizmu a surrealizmu, vychádzajúcich z tvorby Vincenta Hložníka. Na Bienále Brno '66 bol jej najvýznamnejší predstaviteľ Albín Brunovský.⁷ Slovenský grafický dizajn, typografiu, kaligrafiu a ilustračnú tvorbu reprezentovali na Bienále Brno práce slovenských typografov a ilustrátorov, ktoré do súťaže zaslali Emil Bačík, Pavol Blažo, Robert Brož, Albín Brunovský, Robert Dúbravec, Viera Gergeľová, Dušan Grečner, Kamila Štanclová, Alojz Klimmo, Leo Kohút, Ľuba Končeková-Veselá, Ivan J. Kovačević, Ľubomír Krátky, Juraj Linzboth, Zoltán Salamon, Dušan Šulc, Ján Švec, Milan Veselý, Blanka Votavová a Ondrej Zimka.

Sedemdesiate roky sa na Bienále v Brne vyznačovali početným zastúpením grafikov zo Slovenska, na

Vladimír Gažovič: Ilustrácia k Ovídiovi,
1979, Grand Prix Bienále Brno 1980

Bienálový identifikačný štítok na zadnej
strane grafiky Vladimíra Gažoviča.



rozdiel od neskorších bienálových prehliadok, keď po páde totalitného režimu a rozpade Československa získali slovenskí grafici možnosť zasielať svoje práce na zahraničné výstavy slobodne bez zásahov cenzúry. Nemuseli už prechádzať ani výberovým sitom umeleckých zväzov, ktorých umelecké komisie vopred vyberali diela na zahraničné výstavy a súťaže a do ich rozhodovania sa premietali ideologické zásahy politickej cenzúry.

Od začiatku sedemdesiatych rokov museli aj organizátori Bienále Brno čeliť silným normalizačným politickým tlakom, ktoré sa dotýkali tak výberu autorov do súťaže, ako aj udeľovania cien. Situáciu vykresľuje jej priamy pamätník Jiří Hlušíčka: „Každá z najbližších výstav poskytovala aktuálny obraz rozdeleného sveta. Uvedomovali sme si to nielen my, usporiadatelia, ale aj predstavitelia politických orgánov, ktorí obzvlášť od polovice sedemdesiatych rokov svoj záujem, lepšie povedané ideologicky motivovaný dohľad, stupňovali. Kameňom úrazu sa už roku 1972 stalo rozhodnutie medzinárodnej poroty udeliť Veľkú cenu 5. bienále Brno slovenskému

grafikovi Albínovi Brunovskému za grafickú parafrázu Ovídiohvo ,Umenia milovať'. Ktosi z krajských straníckych funkcionárov totiž o tomto ilustračnom cykle usúdil, že vraj ide o surrealizmus, čo sa pokladalo za nepripustné. Tento prehrešok posilnil podozrenie z vyšších miest, ktorého sme sa potom už nezbavili.“⁸ Zafungovala normalizačná obava z prezentácie otvoreného erotizmu surrealistických grafik Albína Brunovského, ktoré ale na Slovensku oficiálne vyšli tlačou ako ilustrácie k Ovídiomvu *Umeniu milovať* v roku 1970 vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ v Bratislave. Z desiatich v Brne vystavených grafických listov

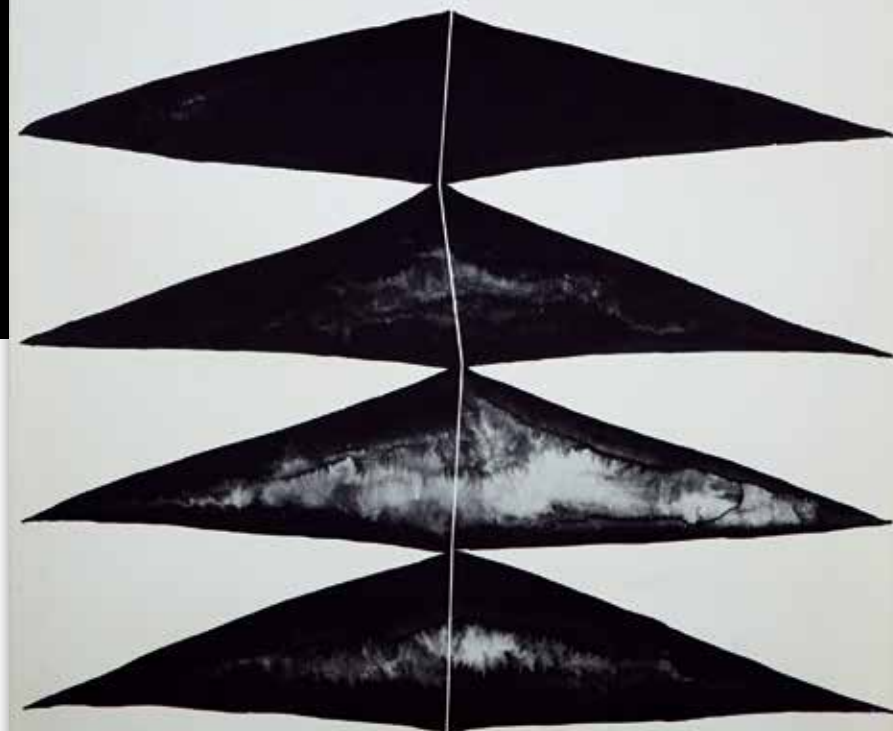
potom autor tri daroval do zbierky kresby a grafiky Moravskej galérie, kde ale figurujú pod názvom *Bella Italia*.⁹ Na tento medzinárodný úspech slovenského grafika nadviazal v roku 1980 Vladimír Gažovič, ktorý na deviatom Bienále Brno získal Grand Prix za cyklus surrealistických grafických listov *Metamorfózy*, ktoré boli predlohou knižných ilustrácií k rovnomennej Ovídiovej knihe (Tatran, Bratislava 1979). Medzi porotcami, ktorí o udelení Veľkej ceny BB Vladimírovi Gažovičovi rozhodli, bol aj Gabriel Štrba, slovenský grafik, ilustrátor a maliar, žiak Karla Svolinského.¹⁰ Jiří Hlušíčka k verdiktu poroty napísal:

PŘÍRŮSTKY ČESKÉHO MODERNÍHO UMĚNÍ

MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ

1968

ÚNOR-BŘEZEN



Milan Veselý: Přírůstky českého moderního umění, 1968, plagát pre Moravskú galériu v Brne. Súkromný majetok, foto Jana Hojstričová

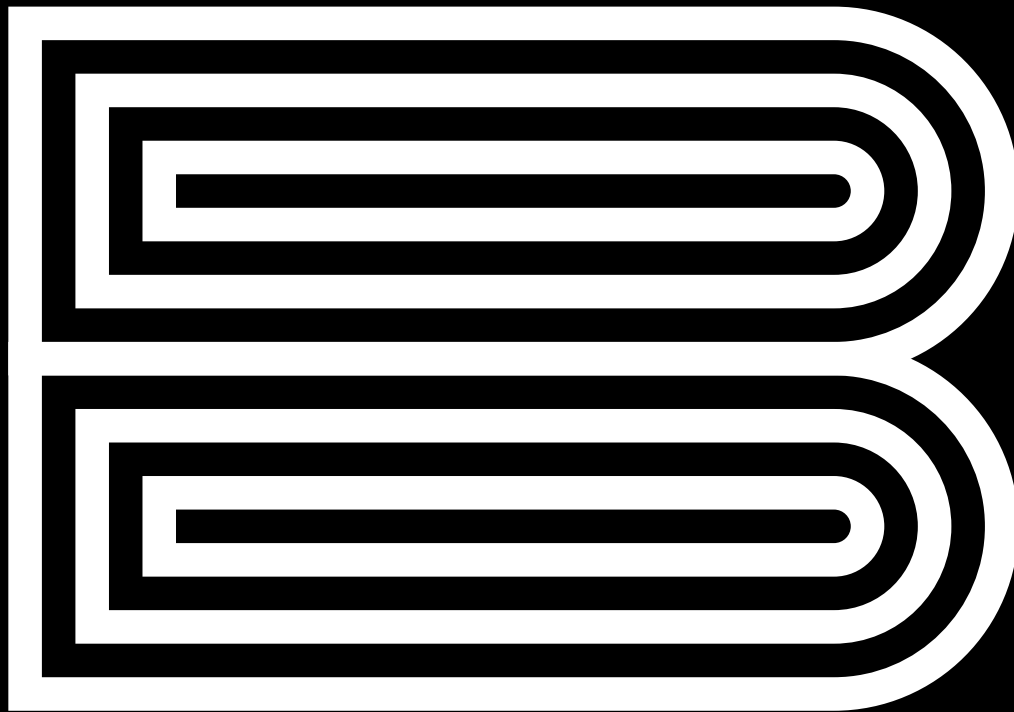
„Najvyššou cenou na 9. bienále bolo zhodnotené tvorivé úsilie Vladimíra Gažoviča, ktoré vyústilo v originálnu výtvarnú transpozíciu Ovídiových *Metamorfóz*. V jeho ilustráciách sa prelína ustálená, do značnej miery záväzná predstava diela antického písomníctva so symbolicko-expressívnou, naskrz modernou obraznosťou, tlmočenou majstrovskou, miestami až rafinovanou kresbou a farebnosťou.“¹¹

Členom medzinárodnej poroty desiateho, tzv. plagátového Bienále užitočnej grafiky 1982 bol slovenský maliar a grafik Oto Lupták, ktorý sa v Brne počas bienálových podujatí

zoznámil so svojou neskoršie druhou manželkou Dagmar, redaktorkou Českého rozhlasu Brno. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch boli pravidelne zastúpení slovenskí grafici v medzinárodných porotách, zasadali v nich Albín Brunovský (BB 1984), Miroslav Cipár (BB 1986, BB 1988), Vladislav Rostoka (BB 1990), Dušan Kállay (BB 1992). Zástupcom Slovenska v medzinárodnej porote Bienále Brno bol spravidla slovenský autor, ocenený na niektorom z predchádzajúcich bienále. Ako napríklad Dušan Kállay, ktorý získal Zlatú medailu na Bienále Brno 1988 a v tom istom roku bol vyznamenaný aj prestížnou Cenou Hansa Christiana Andersena IBBY za ilustrácie ku knihe Lewisa Carrolla *Alenka v ríši divov*. Na vydání kníh s jeho ilustráciami sa podieľal Ľubomír Krátky. Aj jeho typografické spracovania a bibliofilské kaligrafické vydania v jeho úžasných úpravách sa na Bienále Brno pravidelne objavovali.

Osemdesiate roky znamenali nástup mladej silnej generácie slovenských tvorcov plagátu, ilustrátorov a typografů, ktorých tvorba sa zapísala do histórie Bienále Brno ikonickými dielami.

Jiří Hadlač: Logo
Bienále Brno, 1966



Tí potom stáli na čele s Jozefom Dókom v roku 1991 pri zrode Trienále plagátu v Trnave, ktoré prevzalo modifikovaný Rajlichov brniansky bienálový model. Hlavní protagonisti – vedľa spomínaného Jozefa Dóku, Vladislav Rostoka, Ľubomír Longauer a Dušan Junek – získali úspech aj na ďalších významných medzinárodných prehliadkach plagátovej tvorby, čo svedčí o ojedinelých kvalitách slovenského grafického dizajnu. Svoje medzinárodné kontakty, organizačné a publikačné schopnosti zúročili na Trienále plagátu Trnava, ktoré bolo okrem iného prejavom emancipačných snáh nezávislej slovenskej kultúry. Ich výsledkom bolo organizovanie objaviteľských výstav, publikovanie odborných statí, katalógov a kníh, zviditeľňujúcich slovenskú vizuálnu kultúru, mapujúcich jej históriu a úlohu grafického dizajnéra v jej spoločenskom dosahu. Najmä odborné aktivity Ľubomíra Longauera, jeho úsilie o zachovanie dokladov o slovenskej vizuálnej kultúre a trvalá snaha o zmapovanie prázdnych miest v dejinách slovenského dizajnu vyústili po sérii ním organizovaných odborných výstav k založeniu Slovenského múzea dizajnu v Bratislave.

Jedným z dôležitých inšpiračných zdrojov v čase, keď nebolo možné slobodne vycestovať za odbornými aktivitami do zahraničia, bolo pre slovenský grafický dizajn Bienále Brno. Poskytovalo skúsenosť a umožňovalo slovenským grafikom získať osobné kontakty so zahraničnými kolegami na bienálových výstavách a sympóziách dovtedy, kým sa mladým českým a slovenským grafikom otvoril slobodný svet informácií spoločne s možnosťami štúdií na zahraničných univerzitách a odborných stážach v prestížnych grafických štúdiách, ako napríklad v Studiu Dumber v Holandsku, kam ich cesty najčastejšie smerovali. ■

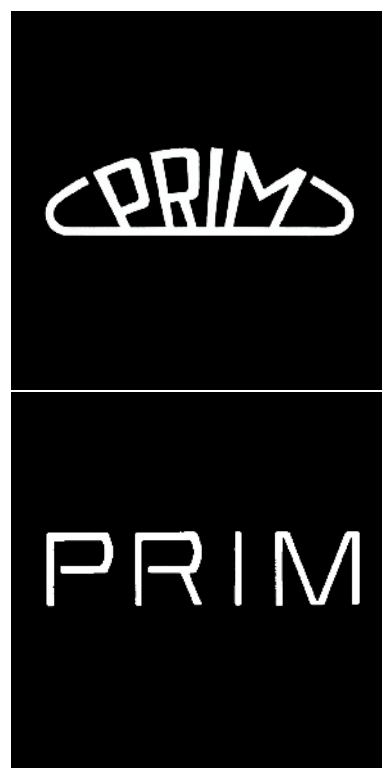
Marta Sylvestrová študovala dejiny umenia a históriu na Masarykovej univerzite v Brne. Pracuje v Moravskej galérii Brno ako kurátorka zbierky grafického dizajnu a v rokoch 2000 – 2010 bola zároveň kurátkou Bienále Brno. V roku 2002 viedla medzinárodný projekt Identita/Integrita – Brno, hlavné mesto vizuálnej komunikácie 2002, s podporou EU Culture 2000. Venuje sa súčasnej plagátovej tvorbe, grafickému dizajnu a výskumu vizuálnej identity totalitných režimov.

- 1 Hlušíčka, Jiří: *Současná světová grafika / Deset brněnských bienále.*, Praha : Odeon, 1985, s. 17.
- 2 Tamže.
- 3 Longauer, Ľubomír: Zomrel Milan Veselý, náš najznámejší grafický dizajnér. [cit. 10. 9. 2018]. <https://dennikn.sk/252385/zomrel-milan-vesely-nas-najzamestnanejsi-graficky-dizajner/>.
- 4 Pri jeho zrode stáli všestranný český umelec a spisovateľ Adolf Hoffmeister (prvý predseda BIB), spisovateľ, ilustrátor a režisér Dušan Roll a český výtvarný teoretik František Holešovský.
- 5 V roku 2000 bol za predsedu organizačného výboru Bienále Brno zvolený Aleš Najbrt, ktorý sa vyslovil proti prijímaniu originálnych ilustrácií na Bienále Brno. Odvtedy sú na základe jeho návrhu ilustrácie na brnianskom bienále prezentované iba v tlačovej podobe ako súčasť dizajnu celej publikácie.
- 6 Na Bienále Brno sa pravidelne striedali vždy po štyroch rokoch rovnaké výstavné témy: ilustrácie, knižná grafika a návrhy písma boli jednou témou, druhou bol plagát, firemný štýl a propagačná grafika. Knižné bienále sa po prvý raz realizovalo v roku 1966, ďalšie sa konalo v roku 1972 a potom už pravidelne v rokoch 1976, 1980, 1984, 1988, 1992.
- 7 Konfrontáciu so slovenskou grafickou školou, reprezentovanou osobnosťou a dielom Albína Brunovského, priniesla výstava *Drsná škola. Súčasná grafika účtuje s dejinami*, ktorá prezentovala grafickú tvorbu Erika Bindera, Jana Čumlivského, Emila Drličiaka, Pala Čejku, Juraja Horvátha a Tomáša Klepocha. Slovenská národná galéria 20. 7. 2017 – 29. 10. 2017. Kurátorka Alexandra Kusá.
- 8 Hlušíčka, Jiří: *Ještě že mám vzpomínky na domov, na Moravskou galerii, na přátele.* Brno : CERM, 2012, s. 96.
- 9 Identifikovať, že ide o pôvodné exponáty z Bienále Brno, možno podľa prihlasovacej bienálovej nálepky, dodnes prilepené na zadnej strane Brunovského grafických listov.
- 10 Medzinárodná porota 9. Bienále Brno 1980: Dmitrij Bisti, Milan Hegar, Jiří Hlušíčka, Yoshihisa Ishihara, János Kass, Gérard Mermoz, Gabriel Štrba, Dieter Urban, Gert Wunderlich.
- 11 Hlušíčka, Jiří: *Současná světová grafika / Deset brněnských bienále.*, Praha : Odeon, 1985, s. 184.

Rituálne typotance okolo legendy menom Prim

Text Martin Pecina
Foto archív autor

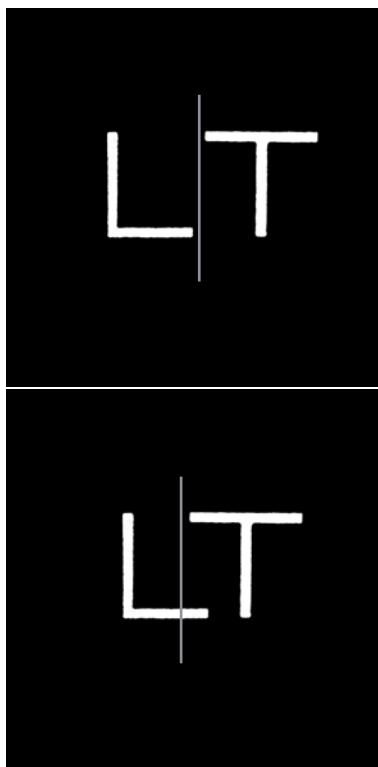
Kto mal šťastie, že sa stihol narodiť do komunizmu, zaručene dostal na jubileum ako darček od rodičov alebo od šéfa v práci primky. Či to boli detské hodinky so slonom, ktoré som nosil v prvej triede, alebo luxusné Diplomat s vyrytým venovaním *od kolektívu ČSD – dielňa Praha-Bubny*, čo som si kúpil o niekoľko rokov neskôr, značka Prim bola všadeprítomná. Bola totiž jediná a nemala konkurenciu.



1. Pôvodné logo „bochánek“ z roku 1958 v konfrontácii s novým logom z konca 60. rokov.

Po založení Československa pôsobilo v obidvoch častiach republiky niekoľko domácich výrobcov hodínok, prevažne s malosériovou produkciou, ktoré tvorili protiváhu starším filiálkam nemeckých tovární. Po hanebnom februárovom puči roku 1948 boli všetky podniky buď znárodnené, alebo rovno zrušené. Tie, čo zostali, stali sa súčasťou národného podniku Chronotechna (neskôr Elton). Značka Prim bola zaregistrovaná v roku 1956, sériová výroba sa začala v roku 1957, čím sa Československo stalo jednou z dvanástich krajín na svete schopných vyrábať náramkové hodinky. Chronotechna ako jediný výrobca hodínok v Československu vyrábala pred Novembrom '89 približne pol milióna hodínok ročne.

Nekonkurenčné prostredie je nezdravé a ústi spravidla do produktov zastaraných, zakrpatených a inak defektných. Možno to bola náhoda, možno zápal niekoľkých nadšencov, že bol podnik schopný vyprodukovať niektoré typy náramkových hodínok, ktoré sa vyznačujú trvalou kvalitou. Či už to boli legendárny Prim Traktor, už spomínané puristicky dokonalé Prim Diplomat, prípadne zaujímavé sedemdesiatkové modely, známe pod všeobecným označením „televízie“, išlo o zázračné príklady domáceho dizajnu. A hoci sa Eltonu za tie desaťročia existencie podarilo vyprodukovať aj nesmierne množstvo vyslovených hlúpostí, niektoré vydatenejšie série právom žľudovali.



2. V hornom riadku mechanicky zoradené verzálky LT, v spodnom riadku profesionálne prevedené negatívne vyrovnanie problematického páru, prevzaté z finálneho logotypu Elton.

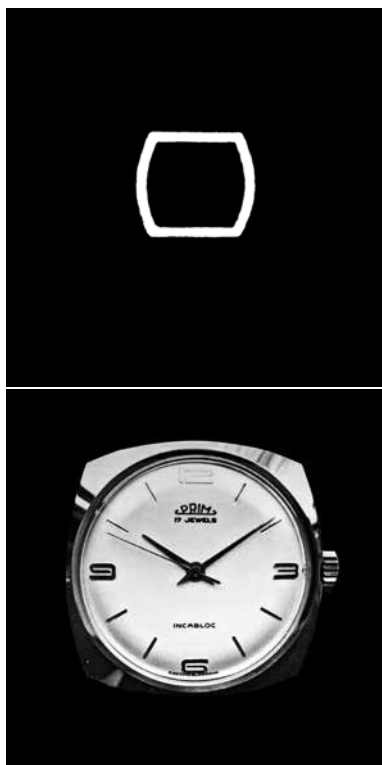
Koniec režimu so sebou priniesol útlm, zánik alebo transformáciu väčšiny štátnych podnikov. Okrem toho aj rad súdnych sporov o známky, značky a duševné vlastníctvo. Jeden z nich sa týka aj značky Prim, o ktorú sa mnoho rokov sporia dve konkurenčné firmy. Pre normálneho smrteľníka spor vôbec nie je zaujímavý, je to typická právnická ťahanica bez konca. Pred časom však získal nový rozmer, ktorý sa nás týka podstatne viac. Ide o autorstvo logotypu Prim z konca šesťdesiatych rokov, ktorý nahradil staršie logo, známe pod prezývkou „bochníček“. [obr.1] Zatiaľ čo firma Elton hodinárska označuje ako autora interného zamestnanca Josefa Žida, konkurencia z Frýdku-Místku oponuje, že autorom bol externý výtvarník Jiří Rathouský – a opiera sa pri tom o jeho rozsiahly archív, v ktorom sa objavilo množstvo hodnotných materiálov.

Jeden autor, tri značky

Súbor z archívu typografa Jiřího Rathouského predstavuje ucelený vývojový rad skíc a pracovných variantov logotypov Elton a Prim, ktoré postupne a logicky smerujú k finálnemu vyhotoveniu dvoch typografických značiek. Rozsah práce a celkovo aj spôsob spracovania ukazuje na profesionálny prístup poučeného výtvarníka, ktorý sa orientuje nielen v problematike typografie, ale aspoň čiastočne aj v oblasti navrhovania písma. Kontinuálny proces hľadania optimálneho grafického vyjadrenia ústi predovšetkým do súboru štýlovo zhodných logotypov, ktoré sú dnes predmetom súdneho sporu. Zároveň pritom však vznikla aj tretia typografická značka – označenie produktového radu Sport –, ktorá sa zachovala na číselníkoch hodínok aj v tlačенých materiáloch, napríklad záručných listoch. Značka Sport pochádza od rovnakého autora a je integračnou súčasťou celého súboru troch značiek. Nevznikla totiž len jednoduchým mechanickým skopírovaním už existujúcich písmen (PORT), ale do súboru pridáva štýlovo zhodne vyhotovenú verzálku S. To, že ide o prácu typografa, je zrejme okrem celkovo slušnej prezentácie aj z dvoch zdanlivých detailov, ktoré môžu laikovi uniknúť.

Po prvé, je to justáž, čiže vyrovnanie jednotlivých litier v nápise ELTON. Zatiaľ čo každý amatér (hoci aj poučený) by zoradil písmená rovnomerne za sebou, typograf si je vedomý optických pravidiel sadzby, a tak jednotlivé litery prestrká ručne, s citom. Zhustené kombinácie verzálok rozpáli a, naopak, svetlé kombinácie stlačí k sebe. Tak je to aj v prípade kombinácie písmen LT, ktoré by bez tohto negatívneho vyrovnania tvorili v nápise nepeknú medzeru. [obr. 2]

Po druhé, v kresbe písmena S sa prejavuje iný optický princíp. Pri kresbe písmenových znakov máme vždy na zreteli, aby sa optický stred nachádzal nad geometrickým stredom. Z toho dôvodu sa vždy kreslí horné bruško B a tiež horná polovica S o niečo menšia ako polovica spodnej. Pri verzálke S to nemusí byť na prvý pohľad zrejme, ale keď obrátíme písmeno hore nohami, táto zámerná disproporcija sa prejaví.



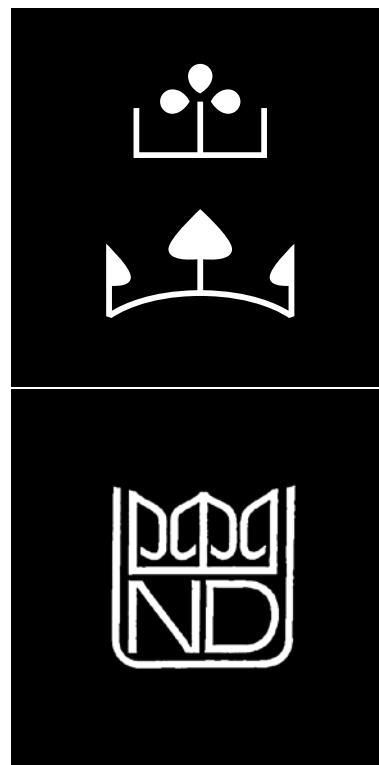
3. Porovnanie tvaroslovía písmena O s púzdom Prim 66 1451 z roku 1968.

Voľba súdkovitého tvaru písmena O nie je celkom náhodná. Pravdepodobne bola v prvopočiatku priamo inšpirovaná niektorými typmi náramkových hodínok Prim. Puzdrá takmer identického tvaru sa v ponuke začali pravidelne objavovať na konci šesťdesiatych rokov. Prvými príkladmi boli hodinky kalibru 66 vyrábané od roku 1968 s typovým označením 66 145, 66 146 a i., ktoré sa presne zhodujú s časom vzniku logotypov Prim a Elton (1968/1969). Od roku 1969 potom podobných tvarov puzdiér pribúda, sú to typy 66 166, 66 167 a ďalšie, v sedemdesiatych rokoch sú to náhodne typy 66 214, 66 220 alebo 66 287, neskôr, samozrejme, aj rôzne varianty legendárneho radu Prim „televízie“. Túto zdánlivú náhodu považujem viac za šťastný zámer a uvážené rozhodnutie, prezrádzajúce vyspelé grafické myslenie: totiž aj zdánlivo čisto typografické logo môže byť svojím tvaroslovím nositeľom určitého konkrétneho významu, môže odkazovať na produkt samotný. [obr. 3]

Súbor grafických návrhov Elton zachovaný na fotografických filmoch prezentuje logický a neprerušovaný vývojový rad od prvotných nápadov a variantov až po finálnu značku. Kým prvá zostava trinástich variantov dokumentuje trýzeň hľadania optimálneho výrazu a vo svojej prekombinovanosti (rámovanie, viacnásobné rámčeky, kombinácia mínusek s verzálkami, náhle zmeny vodiacej linky) tiež istú bezradnosť, druhá zostava desiatich variantov Elton a štyroch návrhov koruniek je podstatne vyspelejšia.

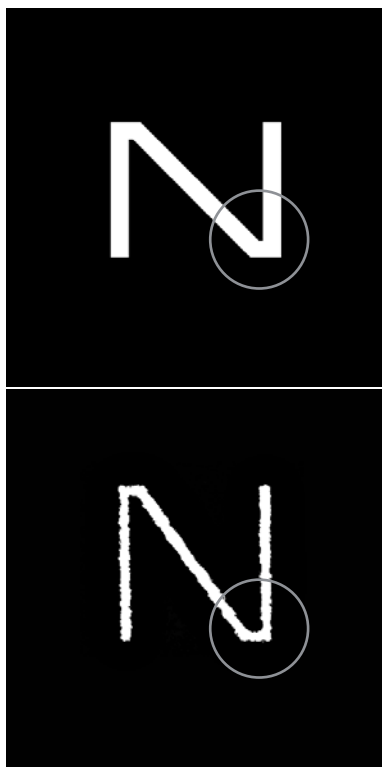
(Typo)grafické východiská

Všetky tri značky – Prim, Elton a Sport možno chápať ako fragmenty možného budúceho písma. Desiat písmen je možné rozširovať o ďalšie litery, ako sa o tom môžeme presvedčiť v označení série Sport. Všetky v súbore majú spoločné, že tvoria základ geometricky konštruovaného písma, odvodeného zo súdkovito vypuklého štvorca.



4. Hore rekonštrukcia dvoch koruniek zo série logotypov Elton, dole Rathouského logo Národného divadla.

Ak porovnáme tento súbor s prácami, ktoré vytvoril Rathouský v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch (náhodne jeho písma Barell, Alphapipe, Metron), môžeme konštatovať isté nedokonalosti v kresbe a v proporcií, azda ešte aj určitú nevypelost výrazu. Ako evidentný nedostatok sa javí napríklad prílišná šírka verzálok L a T, ktorá je takmer mechanicky prevzatá z ostatných písmen v súbore; na základe dnešnej skúsenosti by sme ich určite kreslili o niečo užšie. Tiež písmeno S by si zaslužilo zdôrazniť súdkovitý tvar podobne, ako je to v neskoršom Rathouského písme Barell. Naopak, lineárna kresba koruniek aj záľuba v rámovaní nápisov sa nápadne podobajú bývalému logu pre Národné divadlo, v ktorom Rathouský s oboma týmito motívmi pracuje podobným spôsobom. [obr. 4]

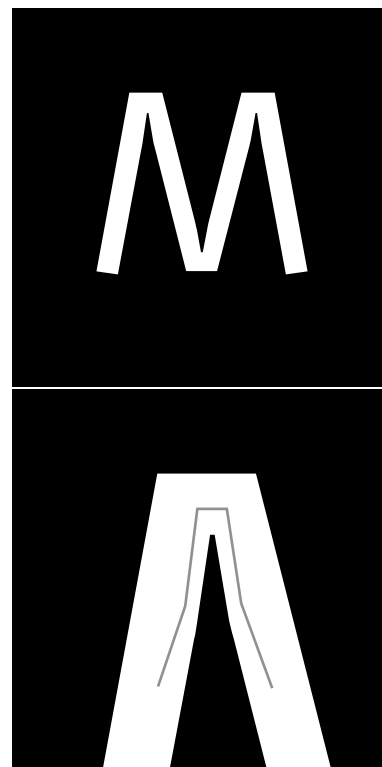


5. V hornom riadku Microgramma (1952), nižšie Elton (1968/1969).

Dobové vzory a súvislosti

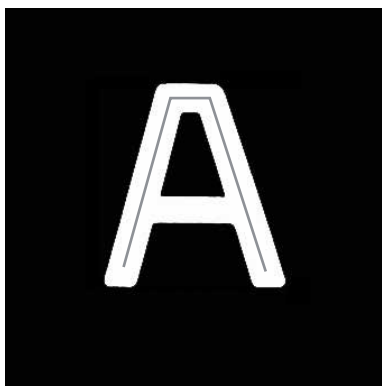
Princíp konštrukcie písma, ktorý je založený na geometrickom tvare (kruhu, štvorci), nie je nový. Najznámejším príkladom písma odvodeného z kruhu je Futura Paula Rennera z roku 1927, neskôr mnohokrát napodobňovaná a variovaná, najoriginálnejšie pravdepodobne v sedemdesiatych rokoch minulého storočia v písme Avant Garde autorov Herba Lubalina a Toma Carnase. Logotypy Elton a Prim však vykazujú zrejmú inšpiráciu iným základným geometrickým tvarom, a to štvorcom. Najlepšou ukážkou tohto princípu je Eurostile talianskeho písmara Alda Novaresa z roku 1962, prípadne jeho „prototyp“, vydaný pod názvom Microgramma o desať rokov skôr. Takmer jednotná štvorcová proporcia verzálok dáva obom písmam Alda Novarese modernistický a technicistický charakter, ktorý reprezentuje pokrokový (či módny) prístup k typografii tej doby.

Najväčšia podobnosť s Microgrammou vykazuje niekoľko variantov logotypu Elton v konštrukcii písmena N. Pri pozornom skúmaní návrhov prekopírovaných na filmy zistíme, že písmeno využíva rafinované napojenie šikmých ťahov na zvislé drieky. Hoci nám logika velí napojiť oba ťahy priamo na seba, v uvedenej ukážke sa ťahy priamo nestýkajú – sú prepojené veľmi krátkou úsečkou, nepatrným horizontálnym ťahom. [obr. 5] Tento prístup vychádza z preukázateľnej znalosti konštrukcie typografického písma, optických zákonitostí a technologických limitov reprodukčných metód. Tam, kde sa v písme napájajú dva šikmé ťahy (A, M, N, V, W, X a i.) alebo oblúk ostro na driek (b, d, p, q), dochádza často k zalievaniu – v napojení vzniká uzol, tmavý bod, ktorý ruší kresbu a priťahuje oko. Ešte viac je tento jav viditeľný pri klasickej reprodukcii metódou kníhtlače, kde sa písmená v napojení dvoch ťahov fyzicky zalievajú kníhtlačovou farbou. Aby sa tomuto efektu zamedzilo a obraz litery zostal aj v napojení ťahov ostrý a presný, používajú autori písma dve metódy: buď ťahy v napojeniach zoslabujú, alebo na presvetlenie využívajú klinové zárezy do kresby, po anglicky nazývané *ink traps*. A aj keď finálne logá Prim a Elton od krátkeho horizontálneho ťahu upúšťajú, ich zaregistrovaná podoba riziko zalievania eliminuje tým, že šikmé ťahy nie sú so zvislými plne prepojené, skôr sa s nimi len v jednom bode dotýkajú.



6. Zreteľné využitie *ink traps* v Rathouského písme Metron zo 70. rokov.

So zámernými zárezmi do mäsa písmen pracoval Rathouský preukázateľne tiež neskôr. V roku 1973 predstavil autorské písmo Metron, určené pre orientačný systém pražského metra. Inšpiráciou pre Metron bol tentoraz evidentne Syntax Hansa Eduarda Meiera z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Podobne ako Syntax spadá aj Metron do kategórie lineárnych bezserifových dynamických písiem. Zvlášť je najmä tým, že diagonálne ťahy verzálok nekončia súbežne s účarím, ale sú zrezané kolmo na smer vedenia ťahu. Podstatnejšou vlastnosťou Metrona je však to, že od začiatku uvedomelo a cielene využíva *ink traps*, aby zamedzil zlievanie ťahov pri čítaní z väčšej diaľky. [obr. 6]



7. Riešenie litery A z písma Barell (70. roky), obsahujúce atypickú horizontálnu priečku v hornej časti.

Nemožno prehliadnuť, že logotypy Elton a Prim do značnej miery predznamenávajú Rathouského písmo Barell, vytvorené pre orientačný systém karlovarského hotela Thermal. Barell, hoci sa vyznačuje celkovo obľejšou kresbou a tiež prepracovanejšími detailmi či proporciami jednotlivých znakov, využíva veľmi podobný súdkovitý tvar verzálok C, D, G, O, Q, S, X. Horizontálna priečka v napojení dvoch šikmých ťahov, ako sme o nej hovorili už vyššie, sa viditeľne prejavuje v kresbe verzálky A [obr. 7], takmer identicky ako v prípade Elton a Prim sú riešené litery M, N, teda skôr dotykom ťahov než ich prirodzeným prepojením, ku ktorému automaticky siahne každý menej skúsenejší výtvarník a tiež každý nový adept typografického remesla.

Technické aspekty

Pozornosť si zaslúži tiež forma spracovania grafických návrhov oboch logotypov. Kým princíp koláže, teda vystrihovanie písma zo vzorkovníkov a skôr vytlačených materiálov, využívali výtvarníci ako typickú a obľúbenú metódu, dostupnú aj laikom, ostatné postupy už prezrádzajú vyššiu mieru odbornosti a prípadne i technického zázemia. V prvom rade sú to veľmi precízne a starostlivo zhotovené perokresby značky Prim v rôznych variáciách s podčiarknutím a bez podčiarknutia, pripomínajúce spôsob, akým sa odovzdávali vzory pre výrobu originálnych autorských písmových abecied. Ale predovšetkým ide o samotný akt kopírovania predlôh na filmy, ten je charakteristický pre prácu profesionálnych výtvarníkov. Aby grafik nemusel klientovi prezentovať ručne zhotovený a rôzne retušovaný návrh, dal si predlohu prekopírovať na veľkoformátový plochý film. Čistá, v negatíve zhotovená grafika na temnom čiernom podklade bola kľúčová pre úspech prezentácie návrhu pred zákazníkom, ktorý sa potom podstatne menej zdráhal za prácu zaplatiť. Zároveň sa takáto predloha mohla použiť na ďalšie zväčšovanie a reprodukcie.

Totalitné Československo trpelo permanentným stihomamom, a tak prísne kontrolovalo celý polygrafický priemysel i ďalšie alternatívne metódy rozmnožovania obrazových a textových materiálov, ktoré by mohli byť rôznymi pokútnymi cestami distribuované von na Západ. Z tohto dôvodu dodávali tlačiarňam papier na základe prídelového systému a na trhu neboli filmy dostupné v inej forme než ako zvitky. Veľkými formátmi disponovali prakticky výhradne len špecializované fotoateliéry. Na to, aby mohol grafický dizajnér („propagačný výtvarník“) získať kópiu svojho návrhu na filme, musel mať dobrú známosť vo foto-grafickom podniku. A dobrý známy

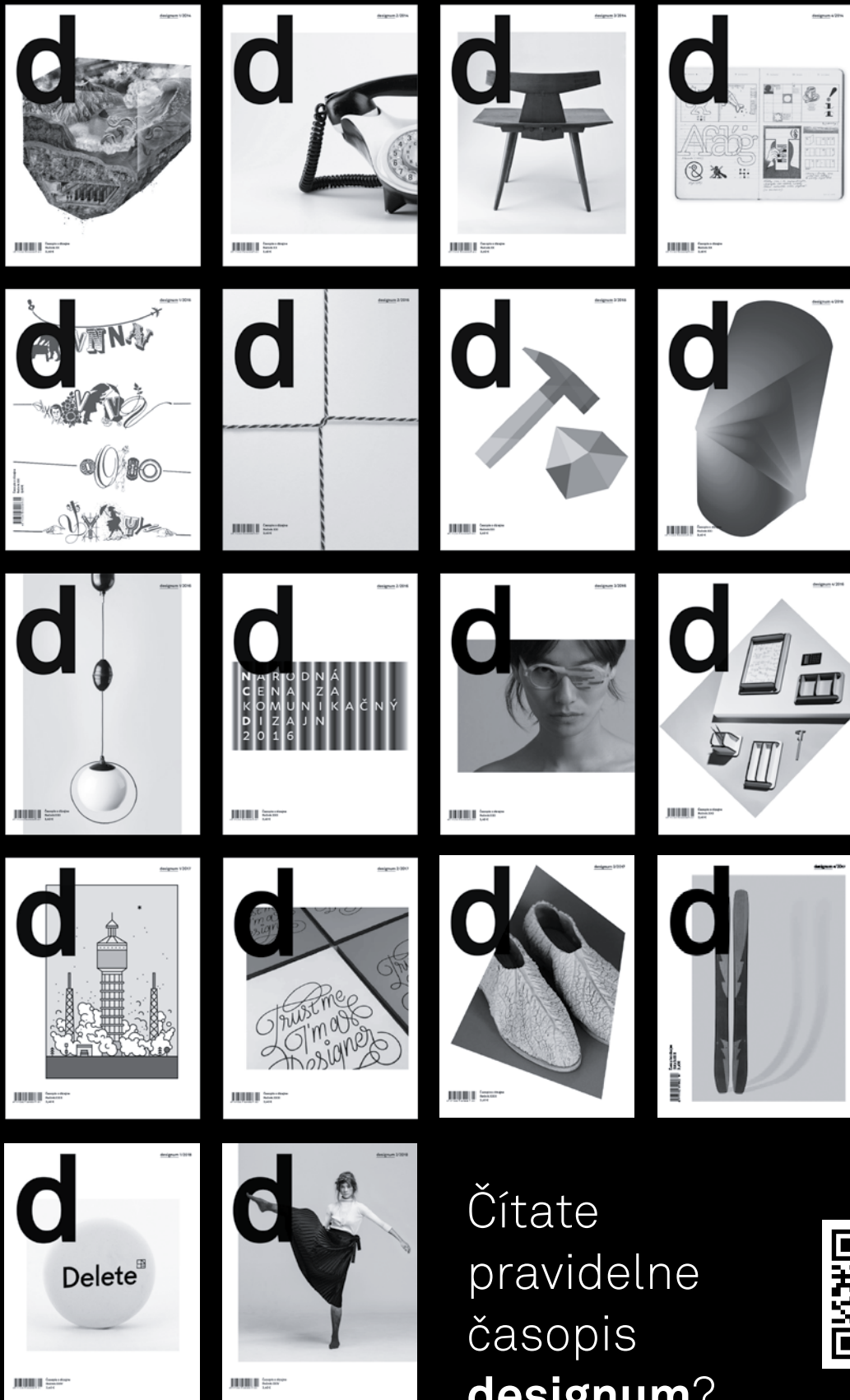
musel byť ochotný ochudobniť erár o nedostupný a zakázaný materiál, osobne predlohu po práci vyfotografovať a vyvolať. V praxi tento postup využívali výlučne profesionálni grafici, zatiaľ čo podnikoví zamestnanci ani členovia propagačného oddelenia k podobným alternatívnym metódam spravidla nemali prístup ani dôvod na ne. Forma odovzdania predlôh pre reprodukciiu v ich prípade nehrala zďaleka takú rolu ako u externých spolupracovníkov, ktorí pracovali za iných podmienok (a za iné peniaze).

Minulosť a budúcnosť

Kto bol skutočným autorom spomínaných logotypov, sa nedá preukázať so stopercentnou istotou. Isté je, že značky Prim, Elton a Sport vykazujú na svoju dobu okrem štýlovej jednoty tiež značnú mieru profesionality a znalosti remesla. Na konci šesťdesiatych rokov, v čase ťažkej izolácie Československa a nedostatku zdrojov zvonku, existovala len relatívne malá množina ľudí, ktorí mali prístup k informáciám o tom, čo sa v odbore deje na západ od našich hraníc, aby ich následne mohli aplikovať vo svojej výtvarnej práci. Jiří Rathouský bol jedným z nich. Zmyslom tohto príbehu však nie je nájdenie „pravdy“, pretože sama detektívna práca je hodnotnejšia a zaujímavejšia ako jej výsledok. Učí nás prepájať vedomosti a informácie s historickými predpokladmi aj politickými limitmi doby. A o to práve ide – myslieť v súvislostiach, skúmať a hľadať, poučiť sa z minulosti pre vlastný život a budúcnosť.

Autor ďakuje Rostislavovi Vaňkovi za konzultáciu. ■

Martin Pecina je knižný grafik a typograf, upravuje beletriu, poéziu, odborné publikácie a katalógy. Píše o grafike a písme, v roku 2011 publikoval príručku Knihy a typografie.

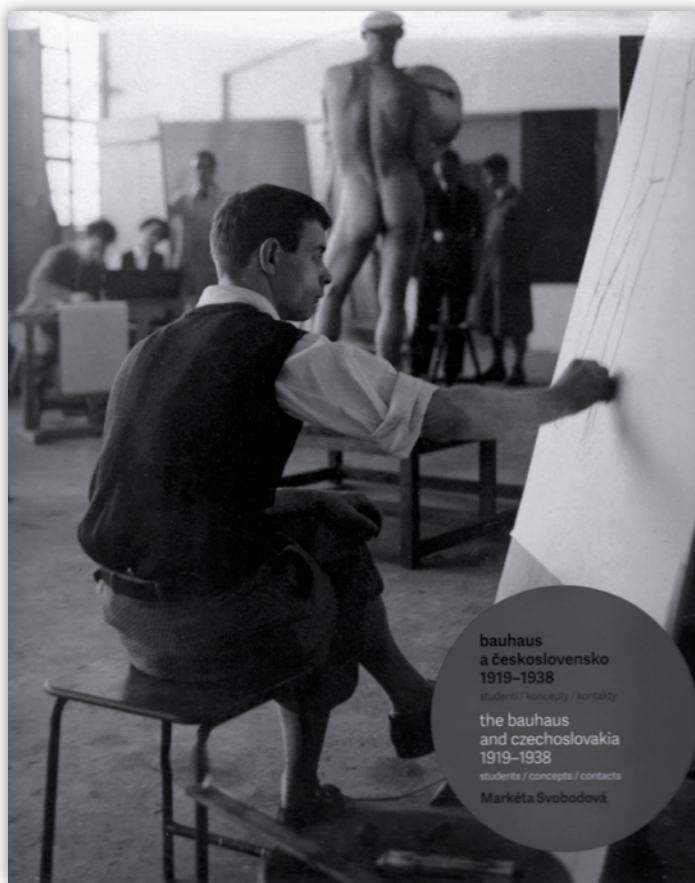


Čítate
pravidelne
časopis
designum?



Viac o predplatnom na www.scd.sk

Obálka knihy Markéty
Svobodovej *Bauhaus
a Československo*
v grafickej úprave Terezy
Melenovej. Fotografia:
Kurt Stulp na hodine
figuratívnej kresby,
Bauhaus Dessau, 1930
(Bauhaus-Archiv Berlin).



bauhaus
a československo
1919–1938
studenti / koncepty / kontakty
the bauhaus
and czechoslovakia
1919–1938
students / concepts / contacts
Markéta Svobodová

BAUHAUS A ČESKOSLOVENSKO

Text Simona Bérešová
Foto archív autorka

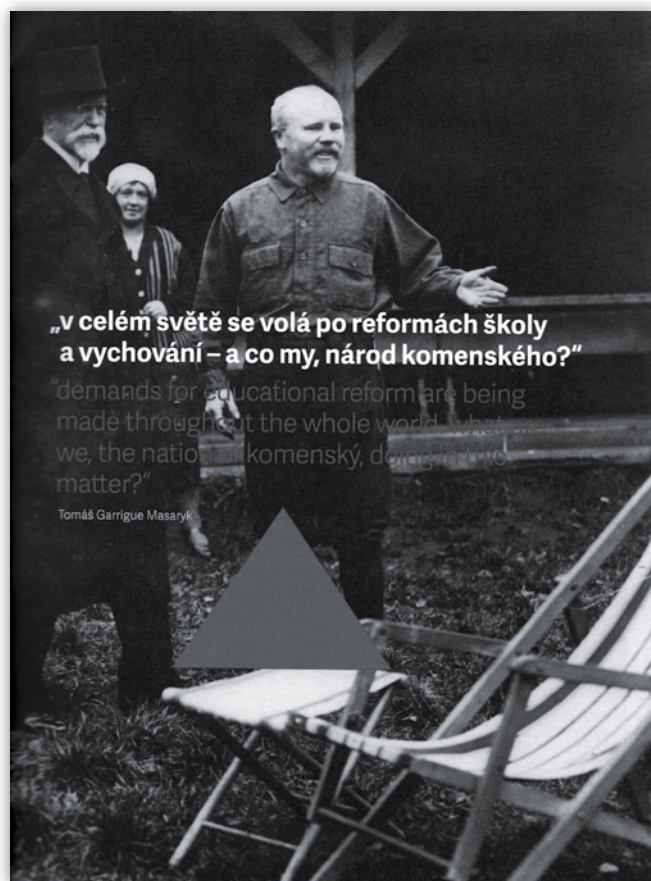
V roku 2018 si pripomínáme sté výročie vzniku prvej Československej republiky, ktorá sa zásadne podpísala na moderných dejinách Slovenska. Založenie republiky umožnilo Čechom a Slovákom žiť po prvý raz vo vlastnom národnom štáte. Zároveň sa táto krajina otvorila Európe i celému svetu, vďaka čomu sa mohli budovať medzinárodné kontakty a spolupráce, čo výrazne ovplyvnilo aj vývoj lokálnej architektúry, umenia a dizajnu. Jedným takýmto príbehom bol vzťah československých tvorcov k nemeckému Bauhausu, ktorý podrobne prebádala česká historička umenia Markéta Svobodová vo svojej knihe *Bauhaus a Československo 1919 – 1938, studenti / koncepty / kontakty*.

Bauhaus vznikol roku 1919, teda takmer pred sto rokmi vo Weimare. Neskôr sa presťahoval do Dessau a do Berlína, kde ho národní socialisti v roku 1933 definitívne zatvorili. Táto škola, ktorá sa rozhodla ísť proti tradičnej akademickej výučbe, sa stala ešte počas svojej existencie azda najznámejšou predstaviteľkou reformného hnutia umeleckej výchovy, ako aj symbolom medzinárodnej moderny a avantgardy. Na sláve tejto školy sa podpísali mnohé osobnosti – veľkú úlohu zohrávali riaditelia Walter Gropius, Hannes Mayer a Ludwig Mies van der Rohe, ako aj pedagógovia, medzi ktorých patrili napríklad László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassilij Kandinskij či Paul Klee. Nemalú zásluhu mali aj študenti pochádzajúci z rôznych krajín, z ktorých sa síce iba malá časť výraznejšie preslávila, avšak rozniesli zvesť o tejto výnimočnej inštitúcii do celého sveta.

Za to, že odkaz Bauhausu ostal aktuálny až dodnes, vďačíme rôznym okolnostiam. Mnohí jeho príslušníci museli pre politickú situáciu emigrovať z Nemecka a usadili sa v rôznych krajinách po celom svete. Založili tu nové školy a stali sa uznávanými umelcami, vďaka čomu sa idey Bauhausu pevne ukotvili aj mimo Európy. Tento vývoj mal za následok, že Bauhaus sa stal pevnou súčasťou kánonu dejín západného moderného umenia. Zaslúžili sa o to najmä Walter Gropius a nemecký historik umenia Hans M. Wingler, ktorí roku 1960 založili Bauhaus-Archiv, umiestnený najskôr v Darmstadte a neskôr v Západnom Berlíne. Vďaka živým kontaktom s mnohými *bauhauslermi* sa im podarilo vytvoriť obsiahlu zbierku pôvodných dokumentov či diel príslušníkov tejto školy, ktorá sa aj naďalej rozrastá. Bauhaus-Archiv sa stal jedným z najdôležitejších archívov medzivojnovej moderny vôbec a študovať sem prichádzajú bádatelia z celého sveta.

V súčasnosti patrí Bauhaus k dôležitým exportným artiklom Nemecka, keďže predstavuje jeden z mála dobrých príbehov histórie 20. storočia tejto krajiny. Pri príležitosti nastávajúceho stého výročia od založenia tejto školy vznikol projekt *bauhaus100*.

Z knihy Markéty Svobodovej *Bauhaus a Československo* v grafickej úprave Terezy Melenovej. Fotografia: Prezident Tomáš G. Masaryk s pedagógom a spisovateľom Eduardom Štorchom pri návšteve Štorchovej Detskej farmy v Prahe na Libenskom ostrove, 1926 (Pamätník národného písemníctví – Literární archiv Praha, fond Eduard Štorch).



Tvorila ho inštitúcie Bauhaus-Archiv Berlin, Bauhaus Stiftung Dessau a Klassische Stiftung Weimar a jeho niekoľkomiliónový rozpočet pochádza z verejných peňazí Nemeckej spolkovej republiky.¹ *bauhaus100* financuje stavbu troch nových múzeí Bauhausu vo Weimare, v Dessau a Berlíne, ako aj iniciatívu *Bauhaus Agenten*, ktorá si položila neskromný cieľ, aby po roku 2019 poznalo Bauhaus každé dieťa v Nemecku. Okrem toho podporuje *bauhaus100* finančne rôzne nezávislé (aj medzinárodné) projekty, ktoré viac či menej súvisia s touto školou.

Okrem veľkej popularity v Nemecku sa Bauhaus teší už mnoho rokov výraznému záujmu medzinárodného umelecko-historického a teoretického výskumu. Ako píše Iva Mojžišová, každá krajina má svoju knihu o Bauhause (a mnohokrát nie len jednu), ktorá hľadá vlastné prepojenia s touto inštitúciou.² Vzťahu Československa k Bauhausu sa venovalo relatívne mnoho čiastkových štúdií, ktoré sa však sústreďovali prevažne iba na formálne vplyvy a Bauhaus predstavoval pre

skúmanú tému skôr kontext. Otázku, akú konkrétnu podobu mali vzťahy Československa k Bauhausu, si prvý raz položila Markéta Svobodová, ktorá sa výskumu tejto témy venovala niekoľko rokov, pričom publikovala aj niekoľko štúdií.³ Kniha *Bauhaus a Československo 1919 – 1938* z roku 2016 je završením Svobodovej dlhodobého projektu a odzrkadľuje autorkinu hlbokú znalosť témy, jej rôznych kontextov a najmä pramenného materiálu.

Úloha, ktorú si Svobodová položila, nebola jednoduchá, keďže sa vzťahy medzi Bauhausom a Československom vyvíjali v rôznych podobách. Veľmi dôležité boli osobné kontakty, na ktorých sa výrazne podieľali československí študenti na Bauhause. Okrem nich pestovali s príslušníkmi Bauhausu profesionálne i priateľské vzťahy aj rôzni architekti, dizajnéri, umelci či teoretici, ktorí pôsobili na rôznych miestach v Československu. Vedľa osobných kontaktov zohrávala významnú úlohu pre vývoj lokálnej výtvarnej kultúry aj cirkulácia informácií, ideí, trendov či politických

Z knihy Markéty Svobodovej *Bauhaus a Československo* v grafickej úprave Terezy Melenovej. Fotografia: Ladislav Foltyn, Bauhaus Dessau, 1930 (Archiv Ivy Mojžišovej – Slovenské múzeum dizajnu Bratislava, Ladislav Foltyn / Peter Foltyn).



„standard je pionýrom demokracie“

“the standard is a pioneer of democracy”

Jan E. Koula

názorov medzi Československom a Nemeckom prostredníctvom časopisov, výstav či prednášok.

Svobodová si vybrala niekoľko kľúčov, pomocou ktorých vniesla do tejto komplikovanej problematiky poriadok. Autorka sa rozhodla venovať nielen obdobiu 1919 – 1933, kedy Bauhaus existoval, ale aj nasledujúcim rokom až po začiatok druhej svetovej vojny. Demokratické zriadenie Československa totiž poskytlo mnohým nemeckým utečencom azyl a umožnilo rozvíjať idey Bauhausu aj po roku 1933, čo nebolo v hitlerovskom Nemecku viac možné.

Ďalej je dôležité spomenúť Svobodovej chápanie Československa. Prívlastok *československý* v tejto publikácii nevystupuje ako národná, ale ako štátna kategória, keďže československé štátne občianstvo mali aj príslušníci iných národností, ktorí tvorili podstatnú časť obyvateľstva tejto krajiny v medzivojnovom období. Väčšina staršej odbornej literatúry zameranej na československú modernu sa zaoberala výlučne tvorbou Čechov a Slovákov,

čo však neznamená ignoráciu autorov iných národností, ale je dôsledkom toho, že sa nezachovali ich diela či pramene. Svobodovej sa napriek tomu podarilo zhromaždiť pozoruhodný materiál o jednotlivých osobnostiach, prostredníctvom ktorého vytvorila živý obraz nielen o vzťahoch Československa k Bauhausu, ale aj o dynamike lokálnej výtvarnej scény.

Jadro publikácie je členené podľa jednotlivých oborov, aby, ako Svobodová sama píše, priblížila radikálnu premenu disciplín, na ktorej sa československí študenti Bauhausu v medzivojnovom období aktívne podieľali.⁴ Venuje sa architektúre, scénografii a výstavníctvu, typografii a reklame, fotografii a textilu. V rámci jednotlivých kapitol stručne predstavuje dianie v danom obore na Bauhause i v Československu a ďalej sa podrobnejšie venuje dôležitým osobnostiam, dielam či udalostiam. Tomuto celému predchádza niekoľko úvodných kapitol, v ktorých zoznamuje autorka svojho čitateľa s Bauhausom, ako aj s kultúrno-politickou situáciou v Československu.

Svobodová ponúka všetky základné informácie o Bauhause, zároveň však neopakuje dobre známy príbeh tejto inštitúcie. Namiesto toho predstavuje Bauhaus ako súčasť širšieho hnutia, ktoré sa od konca 19. storočia snažilo o reformu umeleckého (i všeobecného) školstva. V tomto kontexte vznikli aj viaceré československé školy, ako napríklad školy umeleckých remesiel v Bratislave a v Brne, Státní grafická škola v Prahe či Škola umění v Zlíne. Zasadenie Bauhausu do tohto hnutia mu neuberá na význame, zároveň nedochádza ani k jeho preceňovaniu, čo autorke umožňuje objektívny pohľad na dianie v Československu, ktoré bolo v staršej literatúre v porovnaní so Západom často podhodnocované ako neoriginálne či oneskorené.

Svobodová vo svojej publikácii nepredstavuje Bauhaus ako vzorovú inštitúciu, ku ktorej československí tvorcovia nekompromisne vzhliadali. Namiesto toho hľadá idey, ktoré tieto dve prostredia spájali. Sústredí sa pritom na konkrétne procesy prepájania, šírenia a rozvoja jednotlivých

myšlienkových či tvorivých prúdov, pričom sa opiera o podrobný pramenný výskum. Vďaka tomu ponúka táto publikácia odpovede na otázky, akým spôsobom sa jednotlivé impulzy šírili, prečo sa niektoré uchytli a iné nie, kto a akým spôsobom sa na týchto procesoch podieľal. Svobodovej sa podarilo vystopovať pozoruhodne veľa takýchto príbehov, jeden z najzaujímavejších a zároveň relatívne neznámych je príbeh Františka Kalivodu. Tento brniansky architekt, grafický dizajnér, fotograf a organizátor kultúrnych aktivít síce nikdy na Bauhause priamo nepôsobil, no vďaka svojim kontaktom a priateľstvám s mnohými príslušníkmi tejto školy zohral dôležitú úlohu pri šírení jej odkazu. Kalivoda sa významne podieľal napríklad na propagácii Lászla Moholy-Nagya, jedného z najznámejších pedagógov dessauského Bauhausu. Organizoval niekoľko premietaní experimentálnych filmov Moholy-Nagya v Brne a Bratislave, v roku 1935 pripravil výstavu jeho obrazov, ktorá bola prezentovaná v Škole umeleckých remesiel v Bratislave, v brnianskom Künstlerhause a v Ústave pro zvelebení živností v Českých Budějoviciach. Okrem toho reflektoval Kalivoda tvorbu Moholy-Nagya aj v rôznych periodikách, pričom jeho najpozoruhodnejším počinom bolo vydanie prvého (a posledného) čísla časopisu *Telehor*, venovaného tomuto umelcovi. Rozhodne nie je prehnané tvrdenie, že László Moholy-Nagy vďačil za svoju popularitu v Československu práve rôznorodým propagačným aktivitám Františka Kalivodu.⁵

Dôraz na konkrétne vzťahy a procesy šírenia jednotlivých ideí umožnil Svobodovej formulovať vývoj recepcie Bauhausu československým prostredím. Program tejto inštitúcie sa totiž v priebehu rokov vyvíjal, pričom pre dianie v Československu boli niektoré fázy a s nimi spojené osobnosti zaujímavé viac, iné menej. Ako sa dozvedáme od Svobodovej, rezonoval weimarský Bauhaus výraznejšie iba medzi československými Nemcami, medzi ktorými bola rozšírená tradícia vzdelávať sa v Nemecku.⁶ Širšia československá výtvarná obec začala Bauhaus vo väčšej miere reflektovať až po jeho presťahovaní do Dessau.

Predovšetkým menovanie Hannesa Mayera za riaditeľa školy našlo širokú podporu medzi ľavicovou inteligenciou v Československu, ktorá ho po odvolaní z funkcie výrazne obhajovala na stránkach rôznych novín a časopisov. Záujem o dianie na tejto nemeckej škole opadol s vymenovaním Ludwiga Miesa van der Roheho za riaditeľa a po jej presťahovaní do Berlína.⁷

Asi jediné, čo sa tejto publikácii dá vytknúť, je, že na viacerých miestach ide do príliš veľkých podrobností a čitateľ môže miestami stratiť prepojenie s hlavnou témou knihy. Neznižuje to však nijakým spôsobom kvalitu tohto diela, keďže sa Svobodovej nakoniec vždy podarí premosťiť späť a vysvetliť, prečo sú dané informácie dôležité. Toto je však iba okrajový komentár k inak výborne spracovanej knihe, či už po obsahovej alebo vizuálnej stránke. *Bauhaus a Československo 1919 – 1939* zaplňa mnohé biele miesta v dejinách nielen československej, ale aj stredoeurópskej medzivojnovovej moderny. Ponúka mnoho nových informácií, čo je celkom prekvapivé vzhľadom na fakt, že Bauhaus je v súvislosti s modernou výtvarnou produkciou z Československa v odbornej literatúre často skloňovaný. Svobodovej sa to podarilo najmä vďaka formulácii otázok, ktoré si pred ňou ešte nik nepoložil, a vďaka jej podrobnému pramennému výskumu. Práve dôsledné spracovanie prameňov je jedným z najväčších prínosov tejto knihy, lebo nie je iba pevným základom Svobodovej argumentácie, ale aj dobrým východiskom pre všetky budúce výskumy zaoberajúce sa príbuznou tematikou. Publikácia *Bauhaus a Československo 1919 – 1938* by mala byť povinnou literatúrou pre každého, kto sa zaujíma o lokálnu medzivojnovú modernu. ■

Simona Bérešová je historička umenia, venuje sa dejinám fotografie a umeleckého školstva v medzivojnovom období. Študovala v Bratislave a vo Viedni, v súčasnosti pôsobí ako doktorandka dejín umenia na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Od roku 2015 spolupracuje so Slovenským múzeom dizajnu v Bratislave.

Markéta Svobodová: *Bauhaus a Československo 1919 – 1938, studenti / koncepty / kontakty. The Bauhaus and Czechoslovakia 1919 – 1938, Students / Concepts / Contacts.* Praha : Kant, 2016, 256 s.

- 1 Podrobné informácie o projekte je možno nájsť na stránke www.bauhaus100.de.
- 2 Mojžišová, Iva: *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, Artforum, 2013, s. 9.
- 3 Svobodová, Markéta: Fotograf Jindřich (Heinrich) Koch. In: *Slovácko XLVII / 2005. Společenskovední sborník pro Moravsko-Slezské pomezí, Slováké muzeum Uherské Hradiště 2006*, s. 311 – 320; Markéta Svobodová: Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu, *Umění*, r. LIV, 2006, č. 5, s. 406 – 419; Markéta Svobodová: Studentky z Československa na Bauhausu 1919 – 1933: Výmar – Desava – Berlin. In: *Žena Umělkyně na přelomu 19. a 20. století. Sborník příspěvků z mezinárodní odborné konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005*, Roztoky u Prahy 2005, s. 333 – 344.
- 4 Svobodová, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919 – 1938, studenti / koncepty / kontakty. The Bauhaus and Czechoslovakia 1919 – 1938, Students / Concepts / Contacts*. Praha : Kant, 2016, s. 8.
- 5 Svobodová, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919 – 1938*, s. 174 – 182. Výskumu činnosti Františka Kalivodu sa Svobodová venuje dlhodobo a na túto tému vydala aj niekoľko samostatných štúdií: Svobodová, Markéta: František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno. *Umění*, roč. LXII, 2014, č. 2, s. 141 – 153; Svobodová: „Mein lieber Ka“. Letters from László Moholy-Nagy to František Kalivoda, 1933 – 1946. *Umění*, roč. LXII, 2014, č. 2, s. 154 – 160; Svobodová, Markéta: Užitá typografie a knižní grafika v díle architekta Františka Kalivody. *Umění*, roč. LIX, 2011, č. 5, s. 426 – 436.
- 6 Svobodová, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919 – 1938*, s. 72.
- 7 Svobodová, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919 – 1938*, s. 76.

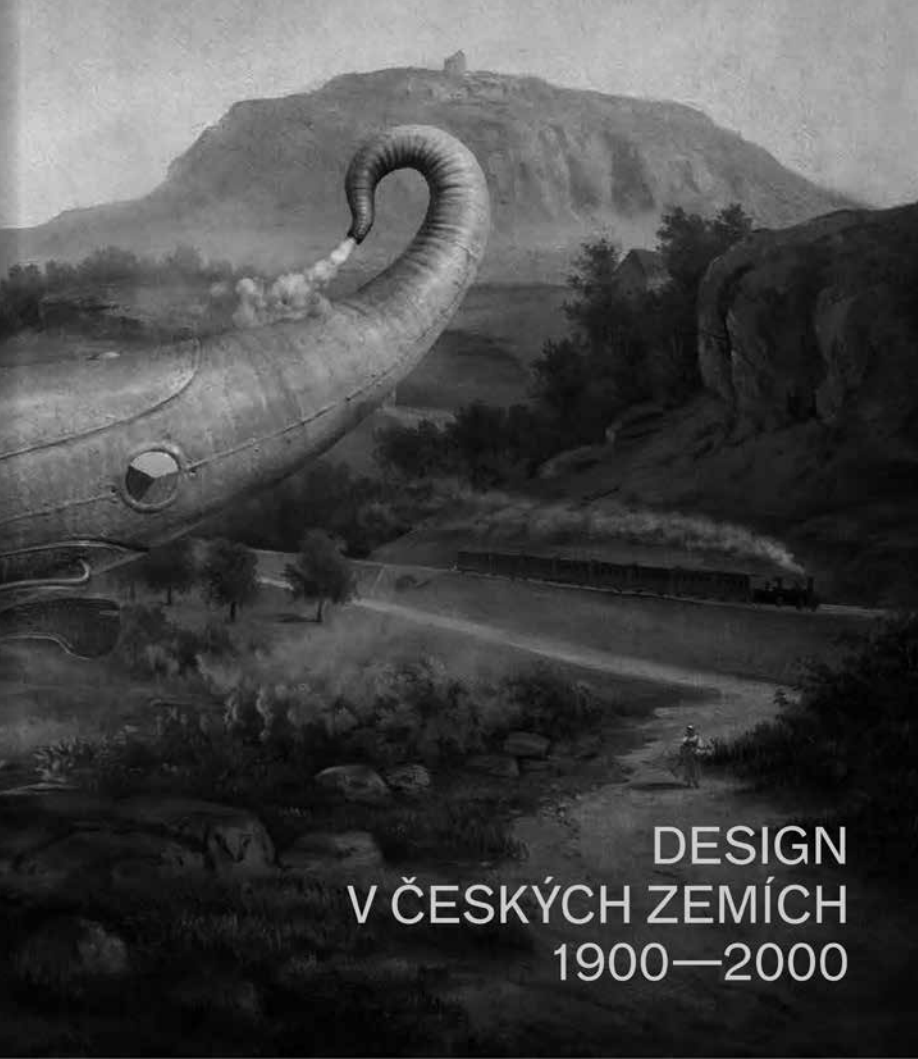


Storočie dizajnu na českom území

Text Jana Oravcová

Foto archív UPM v Prahe

V roku 2015 vyšla vo vydavateľstve Bloomsbury Academic dvojzväzková publikácia *World History of Design* od Victora Margolina, rešpektovaného amerického historika dizajnu a autora viacerých publikácií o dizajne. Obsiahol v nej svetové dejiny dizajnu od doby kamennej po druhú svetovú vojnu na 715 stranách. Napriek viacerým kritickým hlasom, že pomerne vysokou cenou (575 USD) a veľkým rozsahom je toto dielo určené skôr pre knižnice než pre individuálnych záujemcov alebo študentov, na tomto ambicióznom vydavateľskom čine treba oceniť, že prináša málo známe témy, ako sú dizajn pre vojenské účely, skryté príbehy žien-dizajnérok, dizajn z pohľadu západnej historiografie marginalizovaných miest. *World History of Design* teda svoj geografický záber rozširuje oveľa ďalej. Prekračuje rámec západného diskurzu historiografie dizajnu aj tým, že prináša prírastky z predtým málo známych dizajnových kultúr. Victor Margolin sa pokúsil vytvoriť



DESIGN V ČESKÝCH ZEMÍCH 1900—2000

nekanonizované dejiny dizajnu, akési prerozprávane príbehy dizajnu (telling design story), keď slovo „history“ nahrádza slovesom „telling“, čo naznačuje prístup menej spájaný s historickými perspektívami, ktoré zaznamenávajú minulosť ako čistý, lineárny naratív.¹

Práca Victora Margolina je príkladom toho, že dejiny dizajnu nasledujú proces sebareflexie dejín umenia, ktorých sú napokon súčasťou. Modernistický model univerzálnych, objektívnych humanistických hodnôt a racionality, na ktorom boli postavené (západné) dejiny umenia, už viac ako tri desaťročia prechádzajú prehodnocovaním (mocenských) mechanizmov, záujmov ideológií, prostredníctvom ktorých si tradičná disciplína dejín umenia naturalizovala hodnotové a hodnotiace kritériá. Tento na Západe už dlhší čas prebiehajúci diskurz volá po zmene paradigmy, pripomína to aj koniec veľkých rozprávání, metapríbehov, ktoré nahradili malé príbehy. Margolin

prerozprávaním príbehov dizajnových artefaktov, predmetov materiálnej kultúry zahrnul do svojich dejín každodenné, populárne a úžitkové predmety nielen rozličnej proveniencie, ale aj naprieč časom svojho vzniku. Takto sa do pozornosti dostala kultúra krajín Latinskej Ameriky, Japonska, Číny, starovekého Grécka, Ríma, Otomanskej ríše, ale napríklad prostredníctvom rozširovania secesie Maďarsko, Poľsko, Rusko, Turecko, cez vzostup modernistického dizajnu Československo, Rumunsko, Estónsko a Litva či mnohé africké krajiny nahliadané z perspektívy kolonializmu.² Kým na západ od našich hraníc sa už niekoľko rokov pracuje v historiografii dizajnu s novými prístupmi, založenými na interdisciplinarite, u nás táto živá a rýchle sa premieňajúca disciplína naďalej zápasí s nesystematickým spracovaním mnohých oblastí historického vývoja dizajnu, prípadne okrajovým záujmom mladšej generácie kunsthistorikov o sféru dizajnu,

a to aj napriek tomu, že dizajn dnes patrí k najfrekvencovanejším slovám súčasného spoločenského diskurzu.

V českom prostredí vyšla v roku 2016 pozoruhodná publikácia *Design v českých zemích 1900 – 2000* editorov Ivy Knobloch a Radima Vondráčka v spolupráci vydavateľstva Academia a pražského Umeleckopriemyselného múzea. Publikácia je výsledkom desaťročného bádateľského výskumu širokého kolektívu kurátorov, vysokoškolských pedagógov, študentov a doktorandov a vznikla vďaka grantovej podpore vedeckého výskumu financovaného vládou ČR a Ministerstvom kultúry ČR. Kniha súhrnne mapuje posledné storočie dizajnu na českom území a je ojedinelou svojho druhu, aj keď treba pripomenúť, že za posledných vyše desať rokov vzniklo u našich západných susedov niekoľko pozoruhodných titulov z tejto oblasti. Na Slovensku sa snažíme situáciu dohnať, a hoci nemáme prehľadovú publikáciu dejín dizajnu, túto medzeru zatiaľ pokrýva niekoľko edičných činov, za ktorými stoja nielen jednotlivé osobnosti, odborníci na históriu dizajnu, ale aj mnohé inštitúcie, vydavateľstvá nevynímajúc.

Práve inštitúcie hrajú dôležitú úlohu v histórii dizajnu a ako uvádza v tlačových materiáloch ku knihe editorská dvojica Iva Knobloch a Radim Vondráček, v ich publikácii sú „predstavené v kontexte dobovo príznačných súvislostí. Dôraz je kladený na prínos umeleckých škôl, spolkov, časopisov, výrobných podnikov a družstiev, výskumných ústavov, dizajnerských ateliérov a štúdií a zároveň je zhodnotený aj podiel tvorivých osobností, ktoré určovali vývoj odboru“. Opodstatnenosť zvoleného pohľadu na dejiny a súčasnosť českého dizajnu cez prizmu inštitúcií možno hľadať nielen v súčasných prístupoch nemeckej a anglosaskej literatúry, ale aj v inštitucionálnom zázemí jednej z kľúčových inštitúcií moderného dizajnu, Umeleckopriemyselného múzea v Prahe. To logicky nabáda reflektovať pojem inštitúcie v širších rámcoch. Editori sa sčasti pokúšajú prikloniť k sociologickému hľadisku uvažovaním nad rozšíreným pojmom

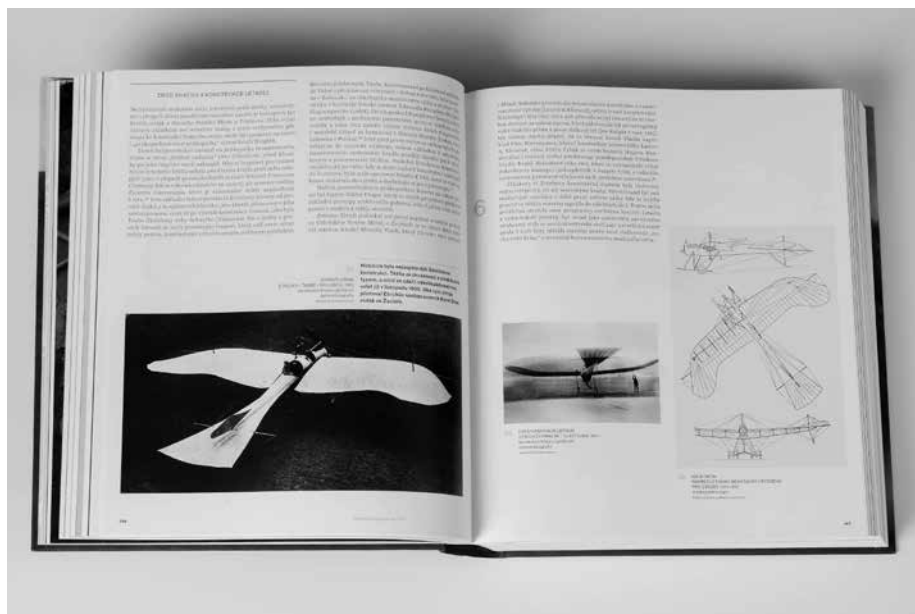
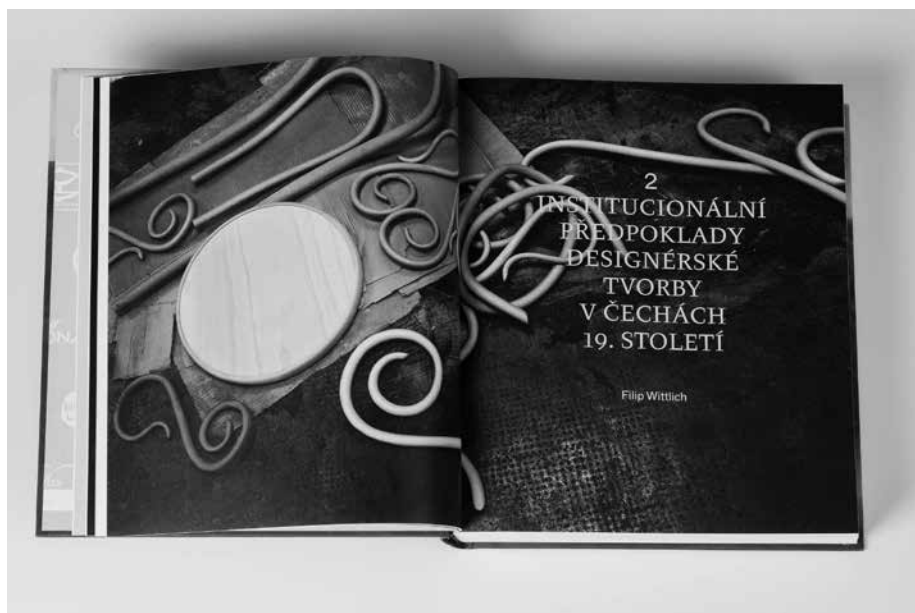


institúcie („institúciami nemusia byť len jednotlivé organizácie, ale aj určité sociálne praktizované a presadzované sociálne činnosti“), ale aj k interdisciplinárnym presahom, príznačným pre dizajn. Zároveň priznávajú, že hoci je tu „dizajn nahliadaný v širšom problémovom spektre, než býva v umenovedných prácach u nás bežné, publikácia nemôže postihnúť všetky sociologické, ekonomické a genderové väzby, ktoré sú pre multidisciplinárny odbor významné“. Aj keď „snahou autorov bolo aspoň niektoré z nich naznačiť“, tento pokus nevyznel vždy presvedčivo. Vzhľadom na inštitucionálne východiská bola pre nich akosi logicky najbližšia umeleckohistorická metodológia, zdôvodnená inštitucionálnym prepojením výtvarného umenia a dizajnu. Na druhej strane však editori priznávajú, že inštitúcie sú „niekedy zdrojom inšpirácie, inokedy obmedzenia a prekážok“, čo implikuje určitý náznak kritického nazerania na inštitúciu múzea, a to by sa žiadalo rozvinúť. Posledných vyše tridsať rokov je totiž inštitúcia múzea

podrobená kritickému skúmaniu a ako mnohí upozorňujú, muzeálne praktiky nie sú objektívne a neutrálne, preto treba na ne nahliadať ako na politické, ideologické praktiky a nástroje moci. Aj to mohlo viesť k sebareflexii inštitúcie, pod ktorej gesciou tento edičný projekt vznikol. Pozitívom tejto kolektívnej práce je, že bádateľský výskum sa uskutočnil vo vyše 100 českých a zahraničných zbierkach a archívoch, čo v istom zmysle neguje dôležitosť centrálnej inštitúcie výskumu. Ako naznačuje už slovné spojenie „v českých zemích“ v názve, bádateľské poznatky sa sústreďujú na storočnú históriu dizajnu v rámci geografických vymedzení, ale v kontexte viacnárodného zastúpenia v štátnom útvaru smerujú aj za hranice. Toto slovné spojenie použili aj autori novej publikácie *Dějiny umění v českých zemích 800 – 2000*, ktorú nedávno vydal Ústav dějin umění AV ČR. Otázka národných dejín v čase globalizácie sa už dávnejšie stala dôležitou a aktuálnou. Mnohí bádatelia sa pýtajú na miesto národných dejín, iní sa opierajú o argument, že

v dôsledku šírenia globálnej civilizácie je revízia národných a globálnych kultúr dôležitá a prikláňajú sa k potrebe národných štúdií, ktoré nevychádzajú z geopolitických rámcov, ale všimajú si skôr kultúrne zmeny a ekonomické záujmy. Teoretická dizajnu Susan Yelavich vyjadruje názor, že „vzťah medzi geografiou a dizajnom nikdy nebol vecou máp, ale niečoho stálejšieho – kultúry“.³

Čo konkrétne ponúka publikácia pokúšajúca sa o sumarizáciu dejín dizajnu na českom území? Úvodná kapitola Dizajn v českej umenovede obsahuje dôležité zdroje historického, teoretického a kritického poznania o dizajne, ktoré sú dnes záujmom spoločenskovedných disciplín či čoraz viac sa rozvíjajúcich *design studies*. Radim Vondráček konštatuje, že „česká teória a história dizajnu sa zatiaľ nemôžu pochváliť početnými syntetizujúcimi prácami, hoci posledné roky naznačujú oživenie záujmu, (...) postupne sa zaplňa členitá historická panoráma vývoja našej dizajnerskej produkcie, aj keď zatiaľ s citeľnými medzerami, zvlášť v pohľade na všeobecnejšie metodologické otázky estetické a umenovednej reflexie úžitkového umenia a dizajnu (...)“ (s. 13) Hoci táto stať zhodnocuje názory osobností a ich práce uverejnené nielen v katalógoch výstav, ale aj časopisoch, na časopis *Design Trend*, vydávaný Design centrum Českej republiky, sa akosi pozabudlo. Kým v úvodnej časti sa informácia o tomto časopise nevyskytuje vôbec, v poslednej kapitole Dizajn po roku 1989 sa Dagmar Koudelková o ňom zmieňuje aspoň v jednej z poznámok na strane 568. V súvislosti s časopisom *Design Trend* je dôležité pripomenúť jeho česko-slovenskú kapitolu existencie, ktorá vzišla zo spoločnej iniciatívy Design centra Českej republiky a novovzniknutého Slovenského centra dizajnu (aj na slovenskej strane sa v tom čase písalo Slovenské design centrum v anglickej verzii). Na základe zmluvy uzatvorenej medzi týmito dvomi inštitúciami zastúpenými Karlom Kobosilom a Zdenkou Burianovou vznikla v roku 1992 dohoda o spolupráci na vydávaní spoločného časopisu *Design Trend* (šéfredaktor Jiří Cícvárek). V úvode prvého čísla vtedajší minister kultúry





Nový typ československého skútru. Líčivý prvotný dizajn v štýle Československej republiky sa objavil v roku 1958. Čierna maska na vlnitých kolesách a jednoduchý dizajn. Jozefína Froneková Kuchařová, dovedená výstavou se dostala v súťažiach pohľadov na svetových výstavách roku 1958.



Dizajn skútru a gramofonu. Jozefína Froneková Kuchařová, dovedená výstavou se dostala v súťažiach pohľadov na svetových výstavách roku 1958.



Časopis, ktorý sa objavil v roku 1992, bol výsledkom dlhodobej koncepcie snahy venovať sa problémom dizajnu v súčasnej kultúre, v súčasnom priemysle, v súčasnom ľudskom prostredí. Keď sa nám po vyše ročnom úsilí podarilo založiť v roku 1991 Slovenské design centrum, uvedomil som si, že sa podarila dobrá a dôležitá vec s ďalekosiahlou perspektívou. Ale uvedomil som si zároveň, že činnosť takejto inštitúcie potrebuje sprostredkovateľa, ktorý všetko to, čím sa zaoberá, predostrie čo najširšiemu okruhu záujemcov. (...) Rovnako pokladám za dôležité, že väzby medzi dizajnom na Slovensku a v Čechách sú také silné, že nájdu platformu na stránkach tohto časopisu (...).⁴ Od roku 1992 do roku 1993, keď spolupráca na spoločnom vydávaní časopisu skončila rozdelením spoločného štátu, vyšli štyri čísla, každé v rozsahu 130 strán. Rok vydávania *Design Trendu* bol zároveň pre slovenskú stranu skúsenosťou, ktorú redaktorka slovenskej časti časopisu Adriana Pekárová preniesla do novozaloženého časopisu *Designum*

(s krátkou prestávkou ho vydáva Slovenské centrum dizajnu doteraz).⁵

Filip Wittlich v nasledujúcej kapitole Inštitucionálne predpoklady dizajnerskej tvorby 19. storočia mapuje jednu z najdôležitejších etáp významných spoločenských zmien, ktoré súvisia nielen s technickým pokrokom, mechanizáciou a modernými postupmi výroby, ale aj so vznikajúcimi obchodnými a živnostenskými komorami, vzdelávacími a múzeami inštitúciami, organizovaním priemyselných a umeleckých výstav. Nasledujúce tri kapitoly sú venované secesii, kubizmu a art decu. Naznačujú akúsi disproporciu v zastúpení starších dejín, čo môže súvisieť nielen s aktuálnym stavom bádania daného obdobia, ale aj s produkciou – odhládnuť od kontextu národných špecifik – zapadajúcou do (západného) kánonu dejín umenia. Na kapitoly Raná moderna Daniely Karasovej, Geometrická secesia a počiatky Art Déu Jiřího Froneka a Kubizmus Lucie Vlčkovéj, ktoré sa viac-menej opierajú o overené zdrojové materiály, nadväzuje časť

1 Rezende, Livia: World History of Design. *Journal of Design History*, vol. 28, 4/2015s. 431.

2 Tamtiež.

3 Cséfalvay Kopernická, Andrea: Je to auto talianske, ruské alebo kubánske? Národné dejiny v ére globalizácie. *Designum*, roč. XXII, 3/2016, s. 77.

4 Snopko, Ladislav: Na cestu... *Design Trend*, roč. I, 1/1992, s. 3.

5 Viac Pavlovičová, Lubica: Od dizajnu k dizajnu. *Designum*, roč. XVII, 2/2011, s. 8, 26 – 27. Číslo venované 20. výročiu založenia Slovenského centra dizajnu.

Jany Johanny Pauly a Jiřího Huláka Priemyselný dizajn a technika od konca 19. storočia do roku 1918. Predstavuje akúsi odbočku z chronologicky ladenej cesty za dejinami českého dizajnu. Zaoberá sa nielen produkciou predmetov každodennej potreby, ale aj strojmi, vojenskou technikou, parnými lokomotívami, automobilmi či konštrukciami lietadiel. Kapitola Ivy Knobloch Poézia a konštrukcia: avantgarda dvadsiatych rokov výraznou mierou prispela k mapovaniu postojov umelcov pôsobiacich v združení Devětsil a okolo jeho hovorca Karla Teigehe, ktorý formuloval polaritu jeho programu ako poetizmus a konštruktivismus. Upozorňuje na dobový diskurz formujúci sa nielen na pozadí architektonickej tvorby, ale aj grafického dizajnu. Hoci termín art deco, ako upozorňuje Hana Rousová, je diskurzívnej povahy (v českej umenovede sa začal používať koncom sedemdesiatych rokov), „[v]ýznam je daný jeho užívaním a sám osebe neponúka presné systémové vymedzenie dobového štýlu. Umožňuje však sledovať výtvarné problémy, ktoré by v Čechách mohli byť považované za príznaky moderných dekorativizmov medzivojnového obdobia“ (s. 179) Kapitola Ivy Knobloch nazvaná Funkcionalizmus ako pokrokový životný štýl predstavuje funkcionalizmus ako „najvplyvnejší a najkomplexnejší koncept dizajnu 20. storočia zahŕňajúci praktickosť, hospodárnosť, etiku uspokojovania potrieb najširších spoločenských vrstiev a zdravý životný štýl“ (s. 202), ktorý v Československu zapadol do masarykovského konceptu sociálneho štátu. Žiada sa pripomenúť, že táto kapitola je zároveň poslednou časťou knihy, ktorá má vo svojej názve zakomponované pomenovanie avantgardných umeleckých hnutí. Na jednej strane takéto názvy kapitol pomáhajú čitateľovi rýchlo sa zorientovať v obsahu, na strane druhej akoby zväzovali obsah problematiky priradením štýlu. Medzivojnové roky sú bohaté zastúpené tromi kapitolami. Zatiaľ čo Rozvoj priemyselného dizajnu a techniky v medzivojnovom Československu od Jany Johanny Pauly a Jiřího Huláka prináša opäť širší pohľad na produkty od spotrebičov pre domácnosti až po dopravné prostriedky, obsah časti Reklama a popkultúra tridsiatych rokov Petra Štemberu a Lucie Vlčkovej

rovnako ako Organický dizajn a existenciálne tendencie 30. rokov patria k zdarnejším pokusom vybočiť zo zabehnutého kánonu písania dejín dizajnu. K tomuto smerovaniu môžeme priradiť aj kapitolu Pod tlakom ideológií: Dizajn a politika 1939 – 1953.

Dejiny dizajnu mladších historických etáp sú rozdelené do nasledujúcich častí: Dizajn 50. rokov: východiská a podoby bruselského štýlu od Mariany Kubištovej, Vizualita a bývanie a predmetný svet 60. rokov Daniely Karasovej, Vzopätie priemyselného dizajnu 60. rokov: inštitúcie a koncepty Jiřího Huláka a Jany Johanny Pauly, ktoré sledujú vývoj dizajnu po jednotlivých dekádach 20. storočia. Do nich zdarne vstupujú kapitoly Ateliérová tvorba Milana Hlaveša, Dizajn a životný priestor v období normalizácie či Alternatívy dizajnu 60. – 80. rokov Lady Hubatovej-Vackovej a Ivy Knobloch. Je potešujúce, že medzi množstvom produktov tu nachádzame aj tie, ktoré vznikli na Slovensku. Príkladom je Motocykel JAWA 50, typ 23 A Mustang (Považské strojárne, Považská Bystrica, výroba 1965 – 1975), kreslo Viliama Chleba (Kodreta Myjava, 1980), príborník navrhnutý Františkom Jirákom (Vývojový ústav nábytkového priemyslu Bratislava, 1963) telefónny prístroj Bohumíra Míru Tesla T 65 H (Tesla Liptovský Hrádok, okolo 1965). V kapitole, ktorá uzatvára celý obsah knihy rokom

2000 a zaznamenáva prostredníctvom nových spoločenských a ekonomických zmien v roku 1989 vývojové premeny v oblasti dizajnu, Dagmar Koudelková píše: „Hlavne pre mladú generáciu, ktorá sa najviac usilovala o vyrovnanie životného štýlu so západnými krajinami, bol charakteristický osobný vzťah k dizajnu úžitkových predmetov, interiéru, módy, dôraz na individualizáciu potrieb a dôležitosť sebaaprezentácie, ktorú socialistický kolektivismus a nedostatok spotrebných predmetov na domácom trhu niekoľko desaťročí potláčali.“ (s. 529)

Táto obsahom, obrazovým materiálom a rozsahom bohatá publikácia (samozrejme, netreba zabúdať ani na prílohy, ako sú medailóny inštitúcií, výberová literatúra, menný register, summary) je dôkazom zručnosti odborných vedomostí a niekoľkoročnej praxe skúsených odborníkov, ktorí pôsobia v inštitúciách venujúcich sa dizajnu z teoretického a praktického pohľadu. Veríme, že k tým málo publikáciám, ktoré na Slovensku zatiaľ zaplňujú prázdne miesta na poli dizajnu, pribudnú čoskoro aj sumarizujúce dejiny dizajnu na Slovensku v celej jeho šírke. ■

Iva Knobloch – Radim Vondráček (eds.): Design v českých zemích 1900 – 2000. Praha : Academia, Uměleckoprůmyslné muzeum, 2016, 658 s.



Písma čísla

Text redakcia, Lukáš Kollár,
Lucia Šohajdová

V tomto čísle prezentujeme nadpisové písma, ktoré vznikli v Ateliéri typografie Katedry vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave pod pedagogickým vedením Pala Bálika a Michala Tornaia. Sú priamou ukážkou využitia písma študentov Lukáša Kollára a Lucie Šohajdovej v praxi. Viac informácií o slovenských písmach a ich autoroch prináša publikácia Samuela Čarnokého *Fonts SK. Dizajn Digitalizovaného písma na Slovensku*, ktorej vydavateľ je Samuel Čarnoký a Slovenské centrum dizajnu.

ROZKLAD
ROZKLAD
ROZKLAD
ROZKLAD
ROZKLAD

Arial zomrel. Začína hnilobný proces. Jeho telo sa pomaly nafukuje. Strácajú sa pôvodné črty. Čitateľnosť je čím ďalej zložitejšia, až pokiaľ nedôjde k úplnému rozkladu.

Autor: Lukáš Kollár

ALENA

Alena je autorské vysokokontrastné, titulkové / plagátové písmo, najlepšie vyniká vo veľkých rozmeroch. Je inšpirované secesným kontrastom a voľnosťou graffiti. Jednotlivé znaky majú viacero variánt, ktoré sa dajú obmieňať.

Autor: Lukáš Kollár

Komplex

Komplex je rozsiahla písmová rodina s meniacim sa kontrastom a šírkou znakov vytvorená pomocou technológie Variation Fonts, ktorá v jednom súbore zahŕňa stovky inštancií.

Autorka: Lucia Šohajdová

Zaum
Zaum
Zaum

Zaum je písmo, ktoré vzniklo v spolupráci štyroch ľudí — Michala Chrastinu, Kristíny Jandovej, Lucie Šohajdovej (všetci VŠVU) a Mateja Vojtuša (UMPRUM). Písmo Zaum vychádza z konceptuálneho postoja ruskej avantgardnej skupiny Zaum, ktorá pracovala s jazykovými experimentami, zvukovou symbolikou a jazykovou tvorbou. Písmo nasleduje trendy súčasného dizajnu a konštrukčne presahuje klasický prístup v písmovej tvorbe.



Poznáme najlepší produkt investičného bankovníctva

Najlepším investičným produktom na Slovensku je Investičný vklad od J&T Banky. Ohodnotila ho tak odborná porota súťaže finančných produktov Zlatá minca. Investičný vklad vyniká najmä atraktívnymi výnosmi, kvalitným servisom, inovatívnosťou či zvýhodnenou úrokovou sadzbou.

Investičný vklad získal prvé miesto v kategórii Investičné bankovníctvo už tretí rok po sebe. Banka ho poskytuje od marca roku 2015. Počas roka 2017 sa vklady a investície klientov do neho blížili k 23 miliónom eur. Počas tohto roka je to už viac ako 11,6 milióna eur.

Investičný vklad je kombináciou termínovaného vkladu a podielového fondu v jednom produkte. Klienti si môžu zvoliť, či peniaze rozložia v pomere 50/50 alebo 30/70 medzi termínovaný vklad so zvýhodnenou úrokovou sadzbou a investíciu do podielového fondu J&T Bond alebo J&T Select. Od pomeru rozloženia financií závisí aj zvýhodnená úroková sadzba termínovaného vkladu. Pri rozložení 50/50 ide o 1,4 % p.a., pri rozložení v pomere 30/70 je to 1,6 % p.a., čo je o 0,6 % viac ako na bežnom termínovanom vklade s ročnou viazanosťou.

Pri Investičnom vklade majú teda klienti istotu garantovaného výnosu z termínovaného vkladu v kombinácii s výnosmi podielového fondu, s ktorým je síce spojené riziko, ale výnosy z neho môžu byť násobne vyššie.

Minimálna výška Investičného vkladu v J&T Banke je 10-tisíc eur. Vedenie bežného aj vkladového účtu je bez poplatkov.



I Like Returning to Childhood

Interview with Boris Klimek

Written by Petra Polláková

Boris Klimek (1984) belongs to the most successful young “Czechoslovak” designers. He graduated from Zlín’s Product Design Studio at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (2004 – 2010). He currently works in Prague, pursues mostly product and interior design. In the interview, the author focused not only on the questions connected with the designer’s works but she also tried to uncover some more general topics regarding studying design, seeking own path, and artistic authenticity in the background of Czech and Slovak culture scene.

What did you take from studying at the Czech art school?

↓

My study at AAAD in Prague, or more precisely — at the then-remote Design Department in Zlín, was, indeed, very instructive mainly as regards approach to design, critical thinking, semantics — these are the great pillars I still build on today. During my studies, I have taken part in internships in England, Slovakia, and Czechia; they were equally important to me, either as regards the change of environment, approach in instruction, or new views on the given topic.

What was the crucial impetus for your decision to stay in Czechia after graduation?

↓

I already had some background in Prague. For example, in the summer term of the fifth year of my studies, I was doing an internship at the product design studio D3 in Prague. I also worked on my diploma thesis in Prague, and I even got my first job there. There are more opportunities in Prague, or generally, in the Czech Republic, that is why I did not even consider settling down and working in Slovakia. Besides, there are companies not worrying about giving young designers an opportunity in the Czech Republic; for example, the producer of upholstered furniture — mminterier, or such renowned brands as TON, Lasvit, and Preciosa.

Your design has typically conceptual overlaps and narrative tendencies. In interviews, you accentuate the meaning of childhood stories and memories with this regard which you develop innovatively in your design work. For example, your upholstered furniture project *Element* for mminterier caught my attention, its basic shape of sitting furniture cannot deny its inspiration with older historical forms, especially the sofas of the Biedermeier period.

In my work, I am probably trying to cultivate some specific thumbprint, but honestly, I do not even know if I have any. On the contrary, what I am not aiming at is drawing attention to some specific style, concept, or material. As a part of my diploma thesis, I had a long-term focus on rural topics, childhood memories with a certain nostalgia which, after all, still appears in my work. I probably like returning to childhood. With the *Element* sofa, I was not taking any particular inspiration in historical forms. The overall morphology of the couch derived, in this case, from something a lot less poetic — a simple analytic approach partly based on the assignment itself — to add a missing typology in the mminterier company’s portfolio, from function and so on.

It Does Not Matter Where I Create

Interview with Markéta Nováková

Written by Jana Oravcová

Markéta Nováková (1978) comes from the Czech city of Nymburk. Even though she fell in love with Bratislava when she arrived here to study at the Academy of Fine Arts, the place where she works is unimportant to her, but what matters is that she can create. The AFAD in Bratislava appealed to her with its freer approach to ceramics, and thanks to this, porcelain design has become the matter of her heart.

You have been living in Slovakia since 2003 when you came here to study your master’s at AFAD. Why did you decide to

switch from studying at Ceramics and Porcelain Department at the Faculty of Art and Design of the Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem to the Studio of Ceramics under the tutorship of Ivica Vidrová?

↓

After four, actually five years spent in Ústí nad Labem, I decided for a change. At the time, we had a remote workshop in Dubí u Teplic, where we gained a generous space with amazing — almost ideal — equipment for working with porcelain. There was enough quality material, expert advice and help right in the factory — at a hand’s reach — across the street. It was just an ideal place where to create but in almost complete isolation from other academic life taking place in Ústí nad Labem. Lectures on theory and some practical subjects were held in Ústí. What it meant for us was constantly moving between Ústí and Dubí. It was a very demanding way of life; it was the time for a change. In Dubí, the studio focused primarily on working with porcelain and applied design; but I wanted to learn something more, discover something else — that was my motivation to go on studying somewhere else.

Moreover, why it was just Bratislava? Ivica Vidrová and Pavel Jarkovský were classmates from Prague’s UMPRUM, they were friends, and our studios cooperated, we participated in joint events. I first met Ivica Vidrová at the workshop of students’ class symposium in Kalinovo – Lučenec. The meeting was very nice. Some one year later, when I was acting as Pavel Jarkovský’s substitute at the symposium in Beladice – Pustý Chotár, we started to talk about the study in Bratislava for real. The Studio’s programme and freer approach to ceramics — that is what appealed to me about Bratislava. It may sound a bit absurd, but thanks to Bratislava, I realised that design — porcelain design is my way, it is the matter of my heart. I originally intended to stay “just” for two-year master’s study, in spite of hard beginnings, I fell in love with Bratislava and decided to continue studying. Above all, I wanted to be an art pedagogue, and if I could choose, it would be the Bratislava’s AFAD. My postgraduate studies were not finished yet when my wish came true — I won the interviews for the assistant position at the Studio of Ceramics.



To Use Luminaire Differently

Interview with Matúš Opálka

Written by Lenore Jurkyová

Matúš Opálka (1990) studied at the Studio of Industrial Design at the AFAD in Bratislava. He continued with his master's studies at the Product Design Studio at UMPRUM in Prague where he graduated last year with the MINI Sleeper project. Even during his studies, he was an intern at the companies OMS Lighting and Halla. For the Indi+ luminaire that he designed for the Halla company, he won, among others, the prestigious Red Dot Award. Since 2014, he runs his own studio with the main focus on product and interior design.

You opened the studio in Prague's Nusle yet during your studies at UMPRUM. What was your motivation?

↓
I have been working on various projects even during the studies, and I was an intern in Prague at the Product Design Studio at that time. I was so excited about Prague that I did not want to leave but transferring from AFAD during the last year of bachelor studies was impossible. So I contacted the Czech company Halla about an internship and finished my studies remotely. I worked there as a designer, and alongside that, I pursued my bachelor work — a luminaire that started it all. Then jobs began to come in, and that is how I started working alone under my own brand; that is uncommon during studies.

So the Indi and Indi+ luminaires have initially been your bachelor's works?

↓
Right. I was creating an interior light with an added feature. What was important for me was to use the luminaire also differently not just as a light source. I wanted to make the additional hooks useful, for example, in the kitchen, bathroom, and the like. At the same time, I wanted to design a light that would not be bold but minimalist, pure, and you do not notice it until it lights up.

Getting the Red Dot Award for school work is also unusual.

↓
It was a shock. It went down very quickly. INDI+, the luminaire with added hook system, won several awards: Red Dot Design Award, German Design Award, or iF Design Award. Paradoxically, it does not sell as well as the INDI luminaire which only somehow complemented this range. However, it has more variants: wall rectangles, squares, different geometric shapes, or a circle that can be hung in space. When I came up with the idea of also making something subtle and round in a circle in the Halla company; they laughed and said that no such light is possible to create — ever. However, we figured out how to make it together. We tried it, and now the luminaire sells best. Thus, the first variant has, in the end, smaller commercial success than its complement.

Last Old Biennale

Written by Lukáš Pilka

We like carrots from a local grower, beer from a regional micro-brewery, boots sewn by a next-door shoe-maker, and an old grandfather's refurbished bicycle. We visit farmers' markets, flea markets, and various markets where we look for products that have stood the test of time. We are motivated to do that for various reasons: searching for eco-sustainability, support of small local growers, artisans, and designers; belief in better taste, resistance, or product manufacturing, and, last but not least, in the desire for the good old times. It is no different with the graphic design where we admire nicely bound and inventively set books; we like paper posters, browse through fanzines and independent magazines, appreciate works printed on a risograph, calligraphy, linocut, lithography, and wood engraving. Just as during Ruskin and Morris, we long for things emerging from similar ways as in the eras when the world was still right. The onset of technological innovations, just like any other progress, always brings concerns. It urges asking value-related questions disappearing with the

arrival of new tools and processes; what catches our attention and what, on the contrary, loses it. This is how we have been debating about the future of printed publications, the meaning of books, newspapers, or magazines in today's digital society. We are asking about the current meaning of these communication means, what role they will have in a few years, and for how long they will remain with us. Together with these ongoing discussions, there is an increasing desire to protect these old forms and approaches, to seek and highlight the qualities that may be able to compete with new media. The past Brno Biennial also took this direction, and in many ways, it advocated its tradition and visual artefacts that have always been associated with this event. The Museum of Applied Arts of the Moravian Gallery in Brno offered the opportunity to visit seven smaller exhibitions, and most importantly, an international show where there were such works catching attention that followed the steady perception of the given format and emphasise the historically given object of graphics.

Czechs, Slovaks and Design

Written by Katarína Hubová, Simona Janišová, Adriana Pekárová, Maroš Schmidt, Zuzana Šidliková

The selection of exhibits from the Slovak Design Museum (SDM)'s collections on the pages of the Designum magazine is a part of the first permanent exposition — history and present of Slovak design and applied arts — it is a result of several years' scientific research and collection work of one of the youngest museums in Slovakia. The exposition 100 Years of Design / Slovakia 1918 – 2018 opened on the occasion of the 100th anniversary of the founding of the Czechoslovak Republic and the 25th anniversary of the establishment of the Slovak Republic with the target to fill blanks in the history of Slovak design as a part of Czechoslovakia as well as during a sovereign state. The exposition located in the premises of SDM's attic on an area of 500 m² is divided into two basic parts: product and communication design.

In product design, the exhibits are split into 14 individual sections according to materials and thematic units. Communication design has 6 sections. Several experts took part in the concept of the whole exposition, but it is impossible to show samples of all sections in the presented selection. That is why we have decided to focus on product design and objects documenting significant works of Czech artists — designers in the area of Slovakia or they were known and used in the whole area of Czechoslovakia. Art is undoubtedly the field that has been making positive connections between the two nations. Design has always offered the platform for cooperation from which emerged many interesting collective projects. In many fields of mostly industrial design, the Czech side took the position of a leader, mentor, and teacher. The opinion of some Czech designers working in Slovakia was interesting, several times, they openly criticised the superiority of the Prague headquarters and offices. Most of the selection consists of products made by Czech designers working in Slovakia.

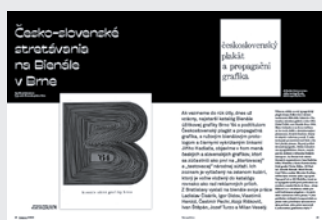
Half-Full or Half-Empty Glass?

On the exhibition dedicated to the centenary of Czechoslovakia

Written by Roman Holec

The exhibition in the Bratislava Castle covering the centenary of the establishment of Czechoslovakia became a long-awaited cultural and social event. Its preparation time and unprecedented high financial subsidy of both states also corresponded to it.

It is necessary to say that most visitors were satisfied with the exhibition. Thanks to the intentional thematic diversity, it offered something for everyone. A bold memory sentiment worked: one perceived "his" old toys, the other remembered household kitchen equipment or sports achievements or military service. The superficiality of memorial optimism probably was probably unintended, although such recep-



tion must have been considered. However, that is not enough for the exhibition of such scale. From the cognitive point of view, important mostly (but not only) for foreigners, everyone could find this or that new and enrich their knowledge of history, or form a complex picture of the already non-existent state — the exhibition could be considered a well-done project. The first-time exhibited key documents from the history of Czechoslovakia definitely contributed to it. However, they cannot match the excitement of seeing the Crown of Saint Wenceslas. It is questionable whether they were worth the “loan” price and to what extent these documents attracted visitors to the exhibition. They are still “just” documents and visitors did not leave their eye on them for long. Visual perception is not a priority here, and the “original” content of the documents is somewhat more notable for experts.

They succeeded in collecting a whole array of fascinating, even unique exhibits forcing people to come again so they could “process” them all. The variety of exhibits does not bore, but their overcrowding, often in a small place, demands concentration and it is difficult for a visitor not to lose attention.

So how do I see the exhibition from my, indeed, subjective point of view? I liked the thematic classification, it made it possible for almost no area to be neglected and the attention was not only or also on politics. Since there was some atomisation, some blocks were sliding down of the surface, and they rather illustrated the historical context than explained it or interpreted it.

Czech-Slovak Gatherings at the Brno Biennial

Written by Marta Sylvestrová

If we take into our hands the subtle, today precious, oldest catalogue of Brno Biennial of Applied Graphics '64 with the subtitle Czechoslovak Poster and Promotion Graphics with pink Biennial proto-logo with black curved lines by Jiří Hadlač.

We discover the names of Czech and Slovak graphic designers who were the first to take part in the “starting” and “pilot” national contest. Their list is printed on a green-coloured paper which is freely put into the catalogue just like an array of promotional materials. From Bratislava, there were works sent by Ladislav Čisárik, Igor Didov, Vlastimil Herold, Čestmír Pechr, Alojz Riškovič, Ivan Štěpán, Jozef Turzo, and Milan Veselý. The contest's winner was a typographic poster by Alojz Riškovič for an exhibition of a modernist, Mikuláš Galanda, in the Slovak National Gallery in 1963. Riškovič received the Main Award of the Brno Biennial 1964. The Galanda name is divided into three syllables there with abstracted letters that have their linear contours hidden in a pink background. The geometrical white and violet letter surfaces come out of the poster. The bold typography visible on the first sight and so close to Galanda's typographic sentiment appealed to the jury that was composed of exclusively Czech representatives. Its members were, apart from the main organisers — Jan Rajlich, Jiří Hlušíčka and Karel Holešovský; Czech graphic designers Václav Bláha, Jiří Hadlač, Zdeněk Sklenář, Miloš Slezák, Josef Týfa, and painter Miroslav Korčian; all of them with a major inclination to typography. Jiří Hlušíčka was also a typographer; he learned typography before arriving at high school and university in Brno. “Alojz Riškovič got ahead in the national competition with culture posters in which he counted with the art language of a typeface. In his well-arranged compositions, type became a vital meaning-generating element; his works navigated towards a unified graphic style.”

A Slovak graphic designer Milan Veselý received the second prize in the poster category of the national competition for his *Prírásky SNG 1954 – 1964* and other exhibited posters caught the attention of Hlušíčka with their modern aesthetics. Based on the success at the Brno Biennial, Hlušíčka subsequently gave Veselý jobs in the promotion of exhibits at the Moravian Gallery in Brno; at that time, Milan Veselý had already been starting successful cooperation also with several Slovak cultural institutions. In the Autumn of 1965, Slovak Biennale of Illustrations in Bratislava opened, known as BIB.

The second Biennial of Applied Graphics, Brno '66, was similarly to BIB in Bratislava, also an international exhibition of illustration and book graphics, but it tried to distinguish itself from Bratislava and other world shows and international fairs of books for children in Bologna, Paris, Berlin, Tokyo, and New York. The so-called book Biennial in Brno, since its beginnings, emphasised, apart from illustration works, mainly the overall book form: art typography, type design, and illustrations. The organisers prioritised showing master copies of illustrations to visitors that are much more attractive, and allow them to see the originally applied graphics directly. The technical details and “finesses” of originals often disappear in print reproductions. Even the authors themselves made an effort to submit master copies of graphics or mock-ups of their books to the Biennial shows to increase their chance of succeeding in the competition. Among the members of the international jury of the second Brno Biennial '66 there are the names of Jan Ferenčík, a prominent Slovak philologist and translator; the director of the Slovak publishing house Tatran, and an art theorist Radislav Matušík. Since the Brno Biennial became an international exhibition platform and the organiser of graphic design symposia, regular participation of Slovak and Czech representatives in international juries became stipulated in the statute.

Ritual Typo-Dances Around the Legend Called Prim

Written by Martin Pecina

Those lucky enough to be born in communism were guaranteed to receive Prim watches as a jubilee-gift from parents or boss at work. Whether it was a children's watch with an elephant which I wore in the first grade, or the luxury Diplomat with engraved dedication from the ČSD team — workshop *Praha-Bubny* which I bought several years later, the Prim brand was



omnipresent. Since Prim was the only one and had no competition.

After the establishment of Czechoslovakia, in both parts of the country, there were several domestic watch manufacturers. After the disgraceful February coup in 1948, all businesses were either nationalised or even abolished. Those remaining ones became a part of the Chronotechna (later Elton) national enterprise. The Prim brand registered in 1956, its serial production began in 1957, making Czechoslovakia one of the twelve countries in the world capable of producing wrist watches. Chronotechna, as the only watch manufacturer in Czechoslovakia, produced around half a million watches a year before November '89. It may be a coincidence, perhaps some enthusiasts' avidity that the company was able to produce some types of wristwatches characteristic with their lasting quality. Whether it was the legendary Prim Traktor, or already-mentioned purist-perfect Prim Diplomat, or the interesting seventies models, known under the general term "televisions"; they were miraculous examples of domestic design. The end of the regime brought decline, extinction, or transformation of most state-owned enterprises and also a series of litigations on trademarks, brands and intellectual property. One of them likewise regards the Prim brand for which there has been a dispute between two competing companies. After privatisation, the licenses for Prim's trademarks remained in the parent company in Šternberk and its successor, Eutech, sold them to MPM-Quality in 2001. The dispute is uninteresting for a common mortal — it is a typical endless legal tug-of-war. It has, however, taken a new dimension recently which is much more relevant to us — the authorship of the Prim logotype from the end of the sixties which replaced the old logo known under the "bun" nickname. While the Elton hodinářská ascribes its authorship to an internal employee, Josef Žid; the competition from Frýdek-Místek opposes that the author was an external artist Jiří Rathouský — and in it, it relies on his extensive archive in which many valuable materials appeared.

Bauhaus and Czechoslovakia

Written by Simona Bérešová

The establishment of the Republic in 1918 allowed Czechs and Slovaks to live in own national state for the first time. At the same time, this country opened up to Europe and the whole world, enabling building international connections and cooperations which significantly contributed to the development of local architecture, art, and design. One such story was the relationship of Czechoslovak creators to German Bauhaus studied in detail by the Czech art historian Markéta Svobodová in her book *Bauhaus a Československo 1919 – 1938, studenti / koncepty / kontakty*.

Bauhaus was founded in 1919 — almost a century ago in Weimar. Later, it moved to Dessau and Berlin, where National Socialist finally closed it in 1933. This School which decided to oppose traditional academic instruction became yet during its existence probably the most prominent representative of the reform movement in art education, as well as a symbol of international modernism and avant-garde.

Numerous personalities contributed to the fame of the School — its directors such as Walter Gropius, Hannes Mayer, and Ludwig Mies van der Rohe; played a significant role; as well as pedagogues like László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassili Kandinsky, and Paul Klee. Students coming from various countries also sizeably contributed, of whom only a small part became distinctively famous, but they spread the news of this exceptional institution all over the world. We could be grateful to various circumstances for the fact that the Bauhaus legacy remained relevant until today. Many of its members had to emigrate from Germany because of the political situation and settled in various countries around the world. They established new schools and became recognised artists, making Bauhaus's ideas firmly anchored outside of Europe as well. This development resulted in Bauhaus becoming a substantial part of Western modern art's history canon. Walter Gropius and a German art historian

Hans M. Wingler contributed to it especially by establishing Bauhaus-Archive in 1960, first located in Darmstadt and later in West Berlin. Thanks to active connections with many *Bauhauslers*, they have been able to create an extensive collection of original documents or works by the members of the School, and it is still growing. Bauhaus-Archive has become one of the most important archives of the inter-war modernism whatsoever, and researchers from all over the world come here to study.

A Century of Design in the Czech Territory

Written by Jana Oravcová

In 2016, a remarkable publication, *Design v českých zemích 1900 – 2000*, by the editors Iva Konobloch and Radim Vondráček was published in the Czech environment in cooperation of the Academia publisher and Prague's Museum of Decorative Arts. The publication results from ten-year research of a broad collective of curators, university pedagogues, students, and PhD students. The book collectively maps the last century of design in the Czech territory, and it is one of its kind, although it is necessary to remind that during more than ten years, there have been many remarkable titles appearing in the area of our western neighbours in this field. In Slovakia, we have been trying to catch up with the situation, although we do not have a publication offering an overview of design history, in the meantime, several editorial titles cover this gap, they originate not only from individual personalities, design history experts but also from many institutions, including publishers.

It is precisely the institutions which have an essential part to play in the design history and, as the editorial duo — Iva Konobloch and Radim Vondráček say, in their publications, they are "presented in the context of time-specific styles, themes, and political-social contexts. An emphasis is placed on the contribution of art schools, societies, magazines, manufacturing companies and cooperatives, research institutes,

design studios and studios, and at the same time, the share of creative personalities determining the field's development is evaluated here". The justification of the chosen view of the history and present Czech design through the prism of institutions can be found not only in the current approaches of German and Anglo-Saxon literature but also in the institutional background of one of the key institutions of modern design, the Museum of Decorative Arts in Prague. At the same time, they admit that although „design is seen in a wider problem spectrum than it usually is in common art-science works here, the publication cannot capture all sociological, economic and gender relations that are significant to the multidisciplinary field." Although the authors "tried to, at least, imply some of them", such attempt did not always sound convincing. Considering the institutional foundations the logical approach to it was an art-historical methodology, justified by the institutional interconnection of visual arts and design.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 03
rok / year 2018
ročník / volume XXIV
cena / price 3,40 €

vydáva / published by

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

dátum vydania / date of publishing

október 2018

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Alena, Komplex, Rozklad, Zaum

obálka / cover

Generálska čiapka M. R. Štefánika,
začiatok 20. storočia. Česko-
slovenská výstava / Slovensko-
česká výstava, Slovenské národné
múzeum, Bratislavský hrad, 2018.

Bankovka 100 Kčs so slovenským
kolkom v roku 1993, 1961. Česko-
slovenská výstava / Slovensko-
česká výstava, Slovenské národné
múzeum, Bratislavský hrad, 2018.

papier / paper

Cyclus Print
obálka / cover:
Cordenons Plie White

tlač / printing

Bittner print s.r.o.

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

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

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright

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

sídlo redakcie / headquarter

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



V predchádzajúcom čísle Designum 2/2018 bol na
obálke použitý papier Curious Metallics Ice Silver.

Použitím recyklovaného papiera Cyclus Print
namísto papiera z nových vlákien bol účinok
na životné prostredie zredukovaný takto:

173 kg odpadu
35 kg CO₂ skleníkových plynov
348 km ubehnutých priemerným európskym autom
5 376 litrov vody
505 kWh energie
281 kg dreva



arjowiggins

Pop'Set

Nové farby v ponuke 2018

arjowigginscreativepapers.com

Distribútor: Antalis
0800 106 106
antalis.sk

