

d



9 771335 034008 04 >

Časopis o dizajne
Ročník XXIV
3,40 €

Slovenské centrum dizajnu pozýva na výstavu

LET 116

Štefan KLEIN
a Ateliér Transport dizajn VŠVU

6 | 12 | 2018 — 31 | 1 | 2019



SATELIT, galéria dizajnu SCD

Hurbanove kasárne, Kollárovo nám. 10, Bratislava

Otvorené denne okrem pondelka, od 13.00 do 18.00 h, v utorok od 10.00 do 18.00 h
www.scd.sk

Organizátor



Generálny Partner SCD

J&T BANKA

Hlavný mediálny Partner SCD

designum

Mediálni Partneri



	2	Editoriál Jana Oravcová
	4	Jana Bálík – práca snov Silvia Kružliaková
Aktuálne	12	Mapy technických pamiatok žijú a rastú ďalej Rozhovor s Ondrejom Gavaldom Gabriela Ondrišáková
	22	Národná cena za dizajn 2018 – Komunikačný dizajn Redakcia
	26	Obraz nielen laureáta Dušan Junek
	34	Národná cena za dizajn 2018 z pohľadu porotcu Juraj Blaško
	36	Národná cena za komunikačný dizajn – potenciálny výskumný nástroj Tomasz Bierkowski
	38	Na Helsinky Design Week sa stretlo Slovensko s Fínskom Redakcia
	40	Fíni majú dizajn v génoch Jana Oravcová
	44	Múzeum nie sú iba zbierky, ale aj budovanie komunity Lubica Pavlovičová
	50	Learn and Experience v helsinskom Múzeu dizajnu Helena Cibulková
Múzejne	52	Knihy, ktoré nezostarnú Peter Ďurík
Retrospektívne	62	Slepý výhonok s pozoruhodným dizajnom Zdeno Kolesár
Teoreticky a prakticky	70	Óda na typografiu Lubomír Krátky
	74	Fonts SK. Dizajn digitalizovaného písma na Slovensku / Digitized type design in Slovakia Zdeno Kolesár
	78	Grafický dizajn v novom „svetri“ Marcel Benčík
	82	Písma čísla Redakcia, Michal Chrastina, Ivana Palečková, Lucia Šohajdová
	84	Summary Katarína Kasalová

Edičtonáľ

Text Jana Oravcová

Na konci roka sa zvykne bilancovať. My sa však nechystáme. Pretože po výstave 100 rokov dizajnu / Slovensko 1918 – 2018 a súťaži Národná cena za dizajn 2018 – Komunikačný dizajn nasleduje ešte výstava Nebáť sa moderny! 90. výročie založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave, ktorá sa koná na Bratislavskom hrade, a rovnako ako expozícia zo zbierkových predmetov Slovenského múzea dizajnu v Hurbanových kasárňach v Bratislave pokračuje aj v nasledujúcom roku.

K výnimočným jesenným udalostiam patrí aj naša cesta do Helsínk spojená s prezentáciami slovenského dizajnu na Helsinki Design Week. Jednou z nich bola výstava Contemporary Design from Slovakia, ktorá sa uskutocnila vo Finlandia Hall, navrhnutej fínskym architektom a dizajnérom Alvarom Aaltom. Viac o našich postrehoch z Fínska sa môžete dozvedieť v príspevkoch tohto čísla. Okrem toho v rubrike Aktuálne prinášame rozhovory s dizajnérmi Janou Bálik a Ondrejom Gavaldom, ktorý na tohtoročnej Národnej cene za dizajn (kategória Dizajn s pridanou hodnotou) získal ocenenie za grafický dizajn projektu Čierne diery / Technické pamiatky na Slovensku. Národnej cene za dizajn 2018 – Komunikačný dizajn sme venovali aj nasledujúce príspevky: Dušan Junek píše o Vladislavovi Rostokovi, ktorý získal Cenu za kultúrny prínos v oblasti dizajnu. Juraj Blaško a Tomasz Bierkowski rekapitulujú súťaž z pozície členov medzinárodnej poroty, ktorá vyberala víťazné práce z 252 prihlásených diel.

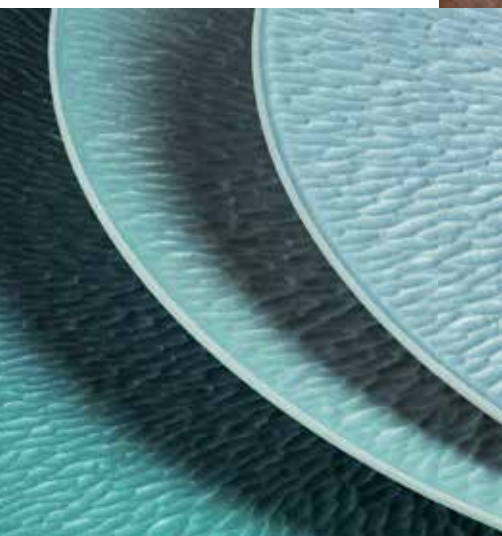
Mapovanie histórie dejín grafického dizajnu je neoddeliteľnou súčasťou práce Slovenského centra dizajnu. Priamo na ňu odkazovala aj výstava významnej osobnosti tejto disciplíny Ľubomíra Krátkeho pod názvom Typografia a kaligrafia, ktorá sa konala v galérii Satelit v Bratislave. Prierez jeho knižnou tvorbou prináša text Knihy, ktoré nezostanú od Petra Ďuríka. Zdeno Kolesár je autorom príspevku Slepý výhonok s pozoruhodným dizajnom, v ktorom oživuje históriu činnosti Ateliéru priemyselného dizajnu podniku Tesla v Bratislave. Do časti teoreticky a prakticky sme zaradili tri recenzie publikácií: Ľubomír Krátky recenzuje monografiu venovanú grafickému dizajnérovi Petrovi Ďuríkovi, Zdeno Kolesár publikáciu Samuela Čarnokého *Fonts SK. Dizajn digitalizovaného písma na Slovensku* a Marcel Benčík knihu Zdena Kolesára a Jaceka Mrowczyka *Historia projektowania graficznego*, ktorú vydalo poľské vydavateľstvo Karakter.

A úplne na záver vám predstavujeme niekoľko nových nadpisových písiem, s ktorými sa môžete zoznámiť aj prostredníctvom jednotlivých titulkov aktuálnych príspevkov. Ich autormi sú študenti Typolabu VŠVU Michal Chrastina, Ivana Palečková, Lucia Šuhajdová.

Milé čitateľky, milí čitatelia. Už teraz sa môžete tešiť na čítanie časopisu *Designum* v roku 2019, pripravili sme pre vás niekoľko prekvapení.

ambiente

the
show



sensational
exceptional
original 8.–12. 2. 2019

Veľtrh spotrebného tovaru prináša veľké množstvo tvorivej rozmanitosti. Dychberúci dizajn a inovácie na jednom mieste. Všetko, vďaka čomu budete v budúcnu jednotkou na trhu.

Tel. +420 233 355 246
info@messefrankfurt.cz

www.thespirit.video
trailer by M.B. x S.H.
#ambiente19

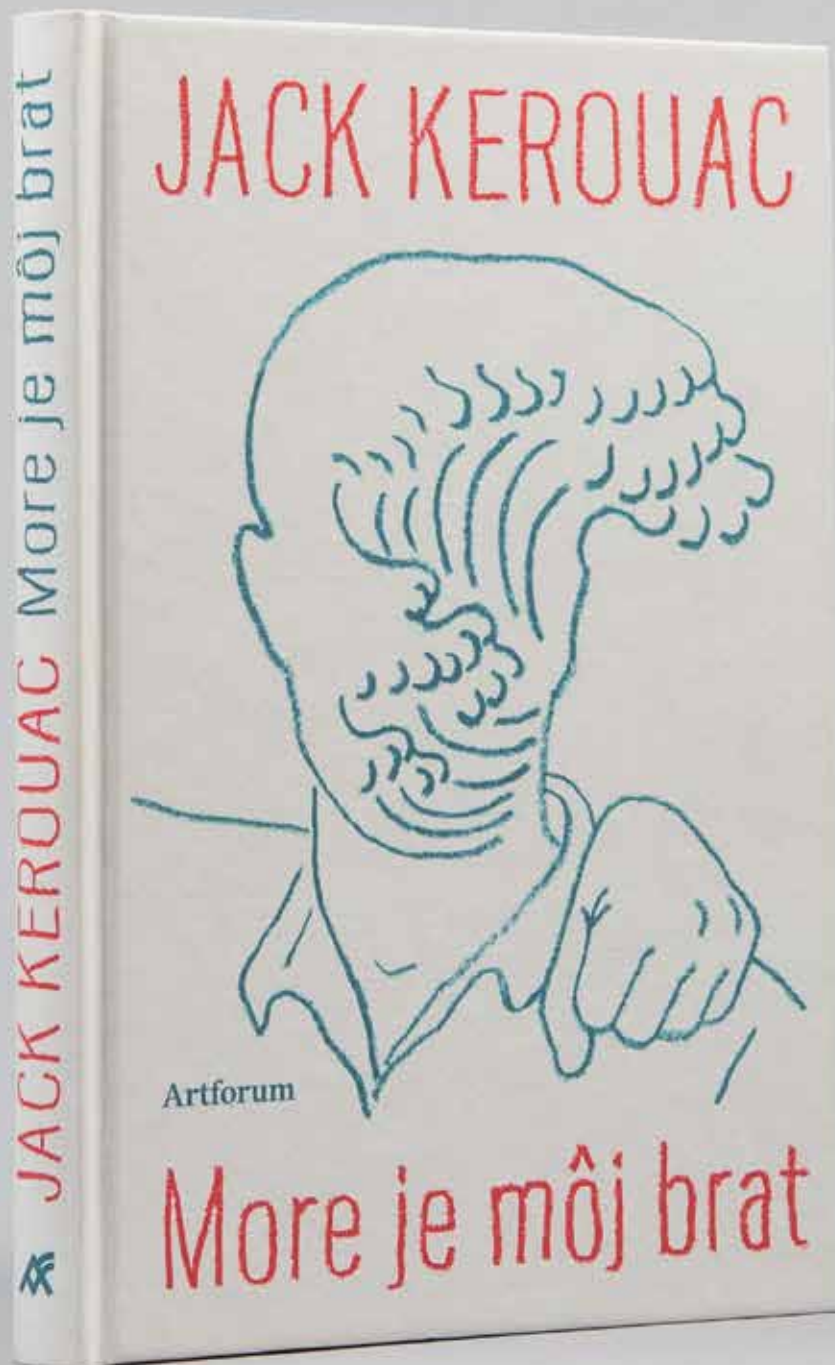


messe frankfurt

Jana Bálik

Text Silvia Kružliaková

Foto archív Jana Bálik



Jack Kerouac:
More je môj brat, 2010.
Vydavateľstvo Artforum.

Práca snov



Jana Bálík (1982) je šperkárka i grafická dizajnérka zároveň. Hoci sa spočiatku venovala textilnej tvorbe, jej profesijné zameranie sa uberalo ku grafickému dizajnu a šperku. V jej prácach sa prelína voľné spracovanie s úžitkovým, vo vážnosti sa skrýva humor. Nie je upätá na jeden materiál, na konkrétnu technológiu ani tému. Pri navrhovaní šperkov hľadá nové možnosti spracovania materiálu, pričom sa snaží, aby v sebe niesli aj určitú dávku vtípu či náznakov rebélie. Akési vymknutie sa z konvencií alebo zaužívaných rámcov umeleckých kategórií možno badať v kolekcii *TalisMan*, ale aj na spoločnej ateliérovej výstave TREPP-TOP-LAB v roku 2007 v Nitrianskej galérii, kde vystavila site specific inštaláciu z dvoch častí: obrovskej rozbitej šálky, ktorá ležala pri vchode, a kávového servisu, umiestneného na najvyššom poschodí. V grafickom dizajne sa usiluje nájsť čo najvhodnejšie vyjadrovacie prostriedky na zadanú tému, aby vizuálne zodpovedali a podporili obsah. Od roku 2008 pracuje prevažne s manželom Palom Bálikom na vizuálnej podobe kníh. Spoločne sa podieľali na knihe od kolektívu autorov *Miniromány*, ocenennej v súťaži Najkrajšie knihy Slovenska v roku 2009. Samostatne graficky upravila detskú knihu Alexandry Salmely *Žirafia mama*, ktorá získala cenu Najkrajšia kniha Slovenska za rok 2013. Je autorkou ilustrácií na obálkach viacerých kníh, napríklad *Sunset Park* a *Zimný denník* od Paula Austera, *Žena, ktorá uteká pred správou* od Davida Grossmana, *More je môj brat* a *Na ceste* od Jacka Kerouaca. Samostatne ilustrovala knihu Jany Beňovej *Dnes*.

Absolvovala si Strednú odevnú školu v Bratislave (1995 – 2000), odbor módné návrhárstvo. Na Vysokej škole výtvarných umení si si však vybrala štúdium grafického dizajnu (2002 – 2008). Prečo?

↓
Po neúspechu na prijímacích skúškach na Katedru textilu a módy som sa zamyslela nad sebou, čo naozaj v živote chcem robiť, či je móda to, čo ma baví. Na textil som sa hlásila viac-menej zo zotrvačnosti, nikdy som ním nebola pohltená. Až na prieskume semestrálnych prác, ktorý som navštívila, ma grafický dizajn priam očaril. Povedala som si, že toto chcem robiť. Mala som pocit, že grafický dizajn ku mne prehovoril. Oslovil ma jeho spôsob vyjadrovania, spôsob prepožičania vizuálnej podoby, zaujal ma štýl jeho vizuálneho jazyka, skratky, ktoré používa... Chytilo ma to skôr naivne, brala som to ako možnosť sebavyjadrenia. Že je to práca, mi napadlo neskôr.

Bakalárske štúdium si absolvovala u Pavla Chomu, no magisterské štúdium si ukončila u Karola Wiesslechera v ateliéri S + M + L_XL – Kov a šperk. Čo ťa priviedlo k zmene?

↓
Po čase som mala chuť skúsiť niečo iné, a tak som išla na stáž na šperk, ktorý ma nadchol. To, že Pavel Choma má tendenciu k voľnému dizajnu a je otvorený rôznym zadaniam, ma do určitej miery motivovalo presiahnuť hranice úžitkového až tak, že som bola naklonená slobodnejšie sa realizovať pri navrhovaní šperkov.

V roku 2005 si vytvorila kolekciu piatich prsteňov *TalisMan*. Na striebornej obrúčke je pripevnený symbol mužskosti, ktorý je skrytý v dlani. Súčasťou sú aj obháčkované vreckovky z pánskej košeľe a nápisom Miss you. Ako vznikla myšlienka tohto projektu? Má niečo spoločné s feminismom / genderom?

↓
Celý tento projekt bol na začiatku veľmi úprimný a nevinný. Vychádzal z akejsi evokácie bezpečia v mužskej blízkosti, z určitej fyzickej opory a istoty. Ja sa vyhýbam konkrétnemu pomenovaniu, nikdy som sa problematike feminizmu nevenovala, nikdy ma to nelákalo. Nemám potrebu sa vymedzovať. Skôr mi je blízke, keď sa do mojej práce dostane aj vtíp, humor, nadsádzka či trocha provokácie.

Ako vznikla myšlienka tvojej diplomovej práce – kolekcia *Gempty*, za ktorú si získala v roku 2008 Cenu rektora?

↓
Spočiatku to bolo trochu trápenie, stála som pred veľkou vecou a nevedela som, čo chcem robiť. Nakoniec som sa rozhodla, že budem vyrábať prázdne šperky, do ktorých nositeľ vloží obsah. Zvolila som si archetypálne tvary diamantových výbrusov, ktoré sú považované za symbol hodnoty. Ja som ich však postavila do polohy bezcenných sériových produktov z plastu. Na začiatku som navrhla tvary, ktoré som následne vymodelovala v 3D programe. Tie sa tlačili na 3D tlačiarňu a tak vznikli prototypy. Pretože malo ísť o sériovú výrobu, z prototypov

Prsteň z kolekcie TalisMan, 2005.



Kolekcia Gempty (diplomová práca), 2008. Foto Marko Horban



bolo treba vytvoriť formy, do ktorých sa mal vo vákuovačke vstrekať materiál. Prácu som realizovala na Žilinskej technickej univerzite, kde mali potrebné technológie. Následne som oslovila slovenských šperkárov, aby si každý vybral jeden kus a „zhodnotil“ ho vložением pre neho cenným obsahom. Každý šperk mal svoj obal, vyrobený z tmavého molitanu pripomínajúci rudu, z ktorej sa ťažia diamanty. Nechýbalo logo s visačkou.

Pokúšala si sa osloviť firmu, výrobcu, ktorý by bol ochotný produkt vyrábať?

↓

Žiaľ, nie. Bola som rada, že kolekcia dobre vyšla. Dala som si od nej pauzu a už som sa k nej nevrátila.

Inklinovala si pri tvorbe šperku ku konkrétnemu materiálu?

↓

Práveže nie. Obdivujem výtvarníkov, ktorí dokážu úplne vyčerpať určitú tému. Ja som toho presný opak. Keď som si raz niečo vyskúšala, mala som chuť pracovať na niečom inom. Po textilnom spracovaní kolekcie *TalisMan* som pracovala s keramikou. Kolekciu, ktorá ako jediná nemá žiaden názov, mám obzvlášť rada,



pretože ide o ženskú tému. Celé to vznikalo akosi intuitívne. Najprv som ušila mäkké vankúšiky z látky, ktoré slúžili na vyrobenie formy keramických brošní. Na bielom porceláne sú rozpoznateľné ženské krivky, badať ženský symbol – prsnú bradavku. Na výstave semestrálnych prác si ich všimla (a aj si jednu kúpila) Denisa Lehocká, čo ma potešilo. Bola to pre mňa veľká pocta, hoci to nebolo technicky dokonale spracované. Nebola som v tom čase remeselne podkutá, všetko som sa musela naučiť za pochodu, rýchlo. Šperk je dosť veľká alchymia. Vďaka tejto mojej nevýhode som nútená hľadať iné možnosti, cestičky, ako to obísť, preto často prihádzam s netradičnými riešeniami.

Častým zdrojom inšpirácie bývajú spomienky. Vraciaš sa aj ty vo svojej tvorbe do minulosti?

↓
Kolekcia šperkov *Hlboká dolina* vychádzala z pesničky, ktorú mi spievala mama, keď som bola malá. Frézovaním do mydla som ilustrovala text piesne, ktoré následne slúžilo ako forma na odliatie lukoprénu na výrobu náušnic.

Je ti blízka téma recyklácie? Ako vnímaš využívanie starších vecí na

vytvorenie niečoho nového? Pracovala si s recyklovateľným materiálom? Dávaš veciam ďalší život?

↓
Moja posledná kolekcia šperkov, ktorá bola súčasťou putovnej výstavy *Džu Box II.* v roku 2012, vznikla použitím nájdeneho materiálu. Vždy som chcela, aby moje realizácie mali silnú myšlienku a až potom som k tomu volila materiál. Tu som na to išla opačne. Keď ma oslovili, aby som vystavovala na *Džu Boxe*, povedala som si, že je ideálna príležitosť zrecyklovať nájdene pomôcky zo školy, ktoré boli určené na hodiny fyziky. Rôzne geometrické tvary hrubých skiel a koraly, ktoré som si doniesla z Thajska, slúžili na vytvorenie príveskov a brošní. To bol zatiaľ môj jediný počin v tomto smere. Nie je mi to až také vlastné. No nebránim sa tomu, keby som na to mala dôvod. Ak to bude spĺňať nároky z hľadiska témy, ktorú si zvolím, tak s tým nemám problém.

Spoločnosť modranská sa zaoberá výrobou úžitkovej majoliky a kameniny. V spolupráci s dizajnérmí z celého Slovenska oživuje tradičné tvary a vzory, vymýšľa tiež nové návrhy, čím vytvára originálnu, modernú keramiku zachovávajúcu

tradície. Ako vznikla tvoja spolupráca s Jakubom Liškou z modranskej?

↓
Oslovil nás spolu s mojím manželom Palom Bálikom a tiež Pavlínu Morháčovú a Ľubicu Segečovú, aby sme navrhli dekor pre modranskú. S týmto projektom nie som celkom stotožnená. Hoci sa ľuďom páči, kupujú ho, je vystavovaný na výstavách. Bolo to v období, keď som bola trochu roztržitá a úplne som ho nedokončila. Jakub tlačil na pílu a chcel ho dať čím skôr do výroby, a tak som na to pristala, čo som nemala robiť. Vymyslel, ako sa bude motív umiestňovať, a aj to, že sa tam zduplikovali fúzy. V tom, ako to používa, som mu dala voľnú ruku, keďže som to nemala doriešené. Pre mňa je to stále otvorený projekt, ktorý by som chcela v budúcnosti posunúť ďalej – redizajnovať.

Ako si sa dostala k ilustrácii?

↓
Už počas školy som pracovala s Palom Bálikom, v čom som po škole prirodzene pokračovala. Práce bolo veľa, nuž sa mi stále menej darilo nájsť si čas na svoje voľné veci. Robili sme knižný dizajn a ten priniesol so sebou ilustráciu. Občas je treba niečo nakresliť, a to je v mojej réžii. Ku kresbe ma to vždy ťahalo.



Do akej miery sa s Palom pri práci rešpektujete?

↓

Na začiatku bol náš vzťah s Palom pedagóg – študentka a nejako sme sa z toho nevymanili ani pri našej ďalšej práci. Z mojej strany to nie je úplne autorské, rada si nechám od neho poradiť. Nie som z tých autorov, ktorí majú silné ego a potrebujú sa realizovať. Vždy s Palom konzultujeme, keď na niečom pracujeme, niekedy je ťažké povedať, čo vymyslel on a čo ja, často veci vznikajú v rámci dialógu.

Ako vznikla spolupráca s vydavateľstvom Artforum?

↓

V roku 2008 mali rozrobenú knihu *Tracyho tiger*, keď nastal problém s dizajnérkou. Ja a Palo sme do toho vstúpili, urobili dizajn knihy a doriešili sme to s ilustrátorkou. Na základe spokojnosti prišli za Palom, či by išiel do väčšej spolupráce. Keďže už mali edičný plán, navrhol im celý vizuál pre knižky, typy edícií, ktoré mali rozličný formát, knižnú väzbu a typografiu.



Kolekcia keramických
šperkov Bez názvu, 2007.

Odkedy máš deti, pozeráš sa na det- ské knihy inak?

↓

Áno, je to tak. Veľa detských knížiek sa mi vôbec nepáči a práve tie, ktoré by som im ja sama nikdy nekúpila, po tých deti siahnu. Občas sa mi stane, že sa mi knižka nepáči, no keď ju deťom prečítam, zistím, že ten príbeh je milý a že je úplne jedno, ako knižka vyzerá. Podľa mňa musia vidieť aj pekné aj škaredé, a potom si sami z toho vybrať. Nemôžu poznať len pekné, lebo potom by nevedeli oddeliť vkusné od nevkusného.

Pracuješ momentálne na nejakej knihe?

↓

S Janou Hoffstädterovou a Soňou Gyárfáš Lutherovou pracujem na knižke pre deti predškolského veku. Ilustruje ju Martin Krkošek z Čiech. Je to knižka o inakosti, o tom, aby sa deti naučili vnímať inakosť, prijímať ju a tiež pochopiť. Je to o chlapčekom, ktorý sa stretne napríklad s dievčatkom hovoriacim iným jazykom,

s chlapčekom na vozíčku, s černoškom... Objavuje sa tu inakosť rôzneho druhu, aby deti vedeli, že nie sme všetci rovnakí a že tak je to správne, tak to má byť a nemáme sa toho báť. K tejto knižke som bola prizvaná v zárodku. Soňa ešte dopisuje niektoré kapitoly, ale my už máme layout aj vybrané nadpisové písmo *Woodkit* od Ondreja Jóba, ktoré sa perfektne hodí, lebo je tam každé písmeno iné.

Do akej miery je pre teba práca koníčkom a koníček prácou?

↓

Aby som bola úprimná, u mňa je to zo začiatku ťažký pôrod a na konci veľká radosť. Uvedomujem si zodpovednosť tvorivej práce, na konci ktorej príde úľava. Nie je to vždy koníček od začiatku do konca. To prvotné tápanie ma tak trochu znevôžňuje a až potom, keď už mám predstavu, to začína byť záľubou.

Rada spolupracuješ pri tvorbe, alebo ti vyhovuje byť osamelým bežcom?

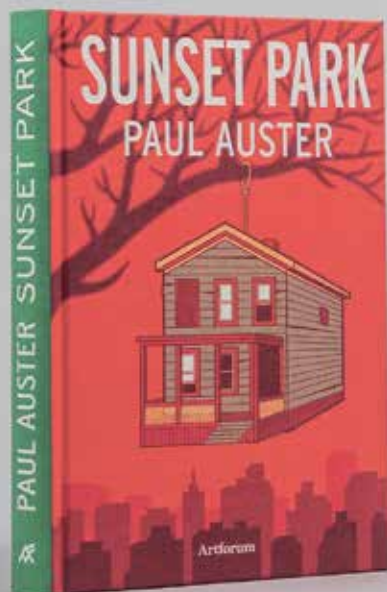
↓

Ja som v tomto tak trochu schizofrenická. Nerada spolupracujem s ľuďmi, lebo sa trochu bojím konfrontácie. Nemám rada konfrontácie akéhokoľvek typu a mám pocit, že práve spolupráca ich prináša. V rámci tvorivej práce, aj v tej autorskej, mi vyhovuje viac byť sama. Tým, že s Palom spolupracujeme dlho, je mi to prirodzené. Možno aj preto, že sú nám jasné roly, je medzi nami určitá hierarchia, ktorá nám obom vyhovuje. Palo by bol asi radšej, keby som bola ambicióznejšia a asertívnejšia. Bolo by to viac partnerské.

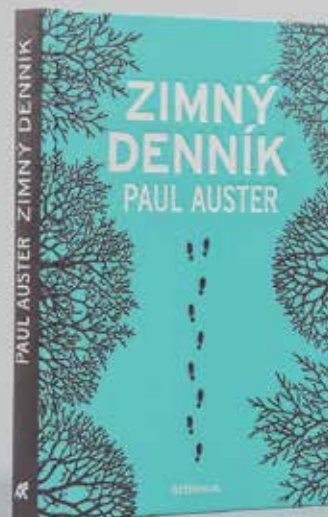
V roku 2013 ťa oslovili dizajnérky zo zoskupenia Trivjednom s ponukou vystavovať v priestoroch na Karpatskej ulici v Bratislave. Projekt Banány pozýval na vernisáž textom: „Sú veci, ktoré človeku napadnú len tak, ale nikdy nie je dostatočný dôvod, čas a priestor zrealizovať ich. Takže človek sa potom nikdy nedozvie, čo by sa stalo, keby sa to stalo...“ Mohla by si priblížiť túto site specific akciu?

↓

Paul Auster: Sunset Park, 2011.
Vydavateľstvo Artforum.



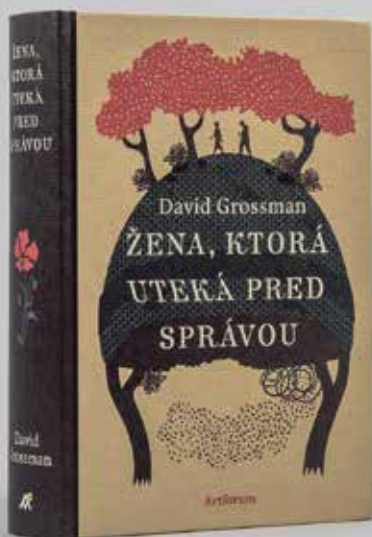
Paul Auster: Zimný denník, 2012.
Vydavateľstvo Artforum.



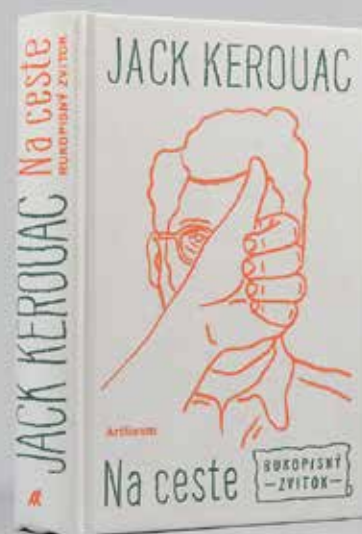
Jana Beňová: Dnes, 2010.
Vydavateľstvo Artforum.



David Grossman: Žena, ktorá uteká pred správou, 2011. Vydavateľstvo Artforum.



Jack Kerouac: Na ceste, 2011. Vydavateľstvo Artforum.



Už ani neviem presne. Na začiatku sa ma zmocnilo pre mňa typické nadšenie a zhrozenie, zdesenie a potešenie zároveň. Brala som to dosť vážne. Doniesla som si tam celý zošit nápadov, a tak sme to celé rozoberali... Zrazu som v poznámkach mala napísané Banány. Vyburcoval to vo mne priestor, výklad pripomínal zelovoc. Možno nejaká spomienka z detstva, asi som chcela urobiť niečo len tak, nie komplikované, nič konceptuálne. Akýsi odkaz na to, v čom tu žijeme, akási recesia. Trochu som to chcela ponechať na divákovi, nech si v tom každý nájde to, čo chce. Urobila som banánovú inštaláciu, kde som na vernisáži vážila a predávala zo sadry odliate banány. Boli len tak v surovom stave, nesignované. Priestor plný rúr, káblov ma naviedol k voľnému rozmiestneniu, pozastaveniu banánov pomedzi ne. Biele banány v bielom priestore splynuli s prostredím, v akejsi posturbánnej džungli.

Čo zo slovenských, prípadne zahraničných dizajnerských prác ťa v poslednom čase oslovilo?

↓
Dlhodobu sledujem tvorbu šperkárky Andrey Ďurianovej. Blízke sú mi aj konceptuálne projekty a šperky Dany Tomečkovej, Kataríny Siposovej. Zaujímavý je pre mňa prístup k tvorbe Silvie Lovasovej. Na tohtoročnom Bratislava Design Week ma očarili keramické vazy od štúdia Miksmitte, ktoré na mňa pôsobili veľmi sviežo.

Splnil sa ti tvoj dizajnerský sen?

↓
Práve teraz si idem jeden splniť. Pre Bistro St. Germain na Rajskej ulici v Bratislave mám navrhnuť dizajn tanierov. Toto je dlhodobjší projekt, na ktorom pracujeme. Vytvorili sme spolu s Palom vizuál, logo a menu, ja som navrhla tapety v interiéri. Majiteľka bistra poctivo pracuje na jeho rozvoji, má zmysel pre detail a dáva si na všetkom záležať. Keďže prestali vyrábať taniere, ktoré používala

v prevádzke, tak si povedala, že si dá spraviť vlastné. Na túto prácu sa teším, lebo prináša spojenie trochu voľného umenia a dizajnu. Je príjemné, že pri tomto projekte ma netlačí čas. I keď to, že nemám presný termín, je aj trochu nevýhoda, lebo ja som občas jeho posúvač. Aj pri dvoch malých deťoch by mi bolo ľúto takejto práci povedať nie. ■

Silvia Kružliaková je historička a kritička umenia. V súčasnosti pôsobí ako dokumentaristka a kurátorka zbierky grafického dizajnu v Slovenskom múzeu dizajnu.



Mapy technických pamiatok žijú a rastú ďalej

Text Gabriela Ondrišáková
Foto archív Ondrej Gavalda

Rozhovor s Ondrejom Gavaldom

← a – expanzia log a reklamy
(bakalárska práca), 2007

Grafický dizajnér Ondrej Gavalda (1984) je držiteľom Národnej ceny za komunikačný dizajn 2018 v kategórii Dizajn s pridanou hodnotou. Pôsobí ako odborný asistent na Katedre vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, venuje sa tvorbe vizuálnych identít, dizajnu kníh a okrajovo aj experimentálnej typografii a modulárnym písmam. Za svoju magisterskú prácu, písmový systém *Face to Face*, získal Cenu rektora VŠVU v roku 2009. Národnú cenu za dizajn v kategórii komunikačný dizajn získal aj v roku 2011, konkrétne za vizuálnu identitu Trienále plagátu Trnava 2009. O štúdiu, práci, projektoch, oceneniach a postojoch nám viac prezradil v nasledujúcom rozhovore.



Foto Radko Čepček



Grafický dizajn si začal študovať na strednej škole. Čo ťa viedlo k tomu, že si sa rozhodol pre tento smer?

Ako sa u teba rozvíjal vzťah ku grafickému dizajnu a typografii?

↓

Bol to u mňa prirodzený vývoj. Ako dieťa som navštevoval výtvarný odbor na základnej umeleckej škole a vtedy som sa aj relatívne často hral na počítači s písmenami a vytváral som návrhy či plagáty. Na konci základnej školy som mal jednoznačný cieľ – ísť na grafickú priemyslovku. Inú možnosť som si ani nevedel predstaviť. Vtedy som začal robiť graffiti, kde som mal prvý kontakt s vlastnými tvarmi písma. Vytváral som písmená vo väčších mierkach, samozrejme legálne aj ilegálne, a možno aj to bol odrazový mostík k písmu a zviditeľňovaniu myšlienok či slov. Je isté, že aj táto záľuba bola na začiatku môjho smerovania veľmi podstatná.

Po skončení strednej školy si dva roky študoval dizajn na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity (2002 – 2003) a potom si prestúpil na grafický dizajn, na Katedru vizuálnej komunikácie na Vysokej škole výtvarných umení (2003 – 2009). Prečo si najprv išiel

na produktový dizajn potom si sa znova vrátil ku grafickému dizajnu?

↓

Stalo sa to jednoducho tak, že ma dvakrát po sebe nezobrali na grafický dizajn na VŠVU, a tak som si musel vybrať inú školu. Nebral som to ako veľmi veľký problém, na STU som študoval dva roky. Teraz to spätne hodnotím veľmi pozitívne, rozšíril som si vedomosti úplne v inom smere a štúdiom dizajnu som sa utvrdil, že grafický dizajn je to, čo naozaj chcem robiť. Na fakulte architektúry bolo štúdium zamerané viac na priemyselný ako grafický dizajn. Navrhovali sme tam rôzne modely výrobkov, odlievali sme ich zo sadry, epoxidu a podobne, čo bola pre mňa veľmi zaujímavá a dobrá skúsenosť. Naučil som sa tam mnoho vecí hlavne v 3D ponímaní a práci s materiálom, čo som potom vedel využívať pri niektorých projektoch aj na Katedre grafického dizajnu VŠVU.

U akých pedagógov si na VŠVU študoval a aké boli tvoje najúspešnejšie študentské projekty?

↓

Študoval som v ateliéri Stanislava Stankociho od začiatku až do konca. V posledných rokoch som konzultoval

Použitie písmoveho systému Face to Face, inštalácia pre Tatra banku v spolupráci s Made by Vaculik a Bittner print, 2018.



veľa aj s Palom Bálikom, ktorý ma tiež veľmi ovplyvnil. Medzi tie výrazné práce patrí určite moja bakalárska práca s názvom „a, expanzia log a reklamy z roku 2007. Môžem to nazvať aj pokračovaním mojej graffiti (alebo street art) éry. Pomocou rozširovania vlastného loga som vymyslel príbeh expanzie loga a reklamy v meste. Bola to kritika súčasného stavu vizuálneho smogu v Bratislave, ktorý som vtedy dosť citlivo vnímal. Reklama sa začala objavovať postupne všade a neboli žiadne informácie o jej redukcii. Bol som tým znepokojený, no zároveň som si spojil záľubu (rozširovanie vlastného loga) s prácou na bakalárskej práci. Ilustroval som vlastný príbeh vzniku jednoduchej myšlienky v podobe loga, ktoré sa vizuálne šíri a pokrýva čoraz viac povrchu exteriéru mesta, až sa ním mesto začína preplňovať a prestáva byť dobre čitateľné. Čo sa týka magisterského štúdia a mojej záverečnej práce, bola to typografická práca na písmovom systéme s názvom *Face to Face*, kde som istým spôsobom skĺbil aj predchádzajúce štúdium na fakulte architektúry. Išlo o reliéfny modulárny písmový systém, ktorý som vytvoril ako veľký prepisovateľný model. Dokážem na ňom v rámci jednej plochy zobrazovať naraz dve rôzne

informácie, pričom každá je viditeľná z iného uhla. Za túto prácu som získal Cenu rektora VŠVU. Všeobecne sa takéto typy písém dajú považovať za úpadkové, no ja som v nich videl zaujímavú estetiku. Behal som po rôznych európskych letiskách, metrách a mestách, kde som si nafotil a naštudoval rôzne zobrazovacie dopravné systémy s modulárnymi displejovými písmami. Neskôr som modulárne písmo obohatil o tretí rozmer. Umiestňoval som ich do priestoru, pracoval som s rotáciou a modulmi, ktoré sú viditeľné rôznymi spôsobmi pri zmene uhla. Čiže som začal s experimentovaním a hraním sa v 3D priestore, až kým som neprišiel na jeden jednoduchý princíp, ktorý mi dovoľoval vytvoriť modulárny systém, ktorý dokáže zobrazovať dve odlišné informácie na jednej ploche.

***Face to Face* je naozaj veľmi vydarený a na Slovensku dosť ojedinelý projekt. Podarilo sa ti s ním preraziť aj mimo hraníc akademického prostredia, napríklad do komerčnej sféry?**

↓
V prvom rade som rád, že sa model dostal do zbierok Slovenského múzea dizajnu a na expozíciu 100 rokov dizajnu. Venoval som ho tam a som rád, že

je takto uchovávaný. *Face to Face* bol vystavený na viacerých výstavách, no donedávna som si myslel, že zostane už len v múzeu. Pred časom ma však oslovili z reklamnej agentúry Made by Vaculik, ktorí prišli s nápadom, či by sa tento písmový systém nedal použiť na komerčnú zákazku. Hneď ako mi predstavili zámer, nadchol som sa pre túto myšlienku a išiel som do spolupráce. Vytvorili sme relatívne veľkú písmovú inštaláciu na letisku Milana Rastislava Štefánika v Bratislave, konkrétne v priletovacej sále pre VIP klientov. Nie je to dostupné bežnej verejnosti, pokiaľ teda nelietate vlastným lietadlom. Nápis zobrazuje názov produktu Tatra banky Private banking, kde je písmový systém využitý presne tak, ako bol vytvorený. Teda, že niečo je diskretné ukryté a čitateľné sa to stáva zmenou uhla pohľadu. Celá písmová časť má 7 metrov, je zložená z 955 ihlanov, ktoré sú obsiahnuté v 31 farebných skupinách. Keďže som to nemohol realizovať vo vlastnej réžii, tak som musel zaučiť ľudí v tlačiarňi Bittner, čo bolo relatívne náročné. Dostali odo mňa plány a inštrukcie, ako to vytlačiť a celé zložiť, musím povedať, že to zvládli veľmi profesionálne. Modulárne písmo sú stále mojím okrajovým





↑ Plagáty pre Triennale plagátu Trnava, 2009.

↓ Ceny pre víťazov TPT, 2009.



záujmom. Viedol som aj dva workshopy, kde sme hrou medzi študentmi vytvorili návrhy modulárnych písém a aplikovali ich v exteriéri. Jeden workshop bol so študentmi z VŠVU a druhý v Srbsku, v Belehrade. Študenti to prijali veľmi pozitívne, odtiahol som ich od počítačového monitora k práci so šablónami. V Belehrade sme robili exteriérovú typografickú maľbu s dĺžkou vyše 20 m priamo na fasádu školy. Bratislavská abeceda mala takmer 60 m. Považujem to za moje špecifikum a myslím, že to vychádza práve z graffiti. Istým spôsobom som ho zúžitkoval a odovzdal akademicky ďalej.

Počas štúdia na VŠVU si v roku 2006 absolvoval aj zahraničnú stáž na univerzite v Nemecku. Akým projektom si sa tam venoval? V čom ťa toto štúdium posunulo ďalej?

↓ Študoval som v Dortmunde v zimnom semestri 2006/2007. Bola to pre mňa zároveň aj životná skúška. Nikdy som nebýval na internáte, do školy som chodil z domu a mal som v tomto smere veľkú pohodu. Bol to môj prvý pokus osamostatniť sa a fungovať v cudzej

krajine, čo bolo pre mňa vtedy veľmi prínosné a určite ma to dosť zmenilo. Venoval som sa tam viacerým projektom, jeden bol napríklad taký, že som každý deň vytváral rôznymi grafickými technikami inú tvár. Podmienkou bolo, aby som použil vždy nový spôsob a techniku. Spočiatku som to považoval za relatívne jednoduché, ale po mesiaci som prišiel na to, že je to vlastne veľmi náročné, ale zároveň obohacujúce. Dominantným projektom, ktorý som tam spravil, bola kniha o signálnej kriklavej oranžovej farbe. Pomocou rôznych grafických techník, šablón a sprejov som vytvoril asi dvestostranovú knihu, ktorá o tejto oranžovej farbe pojednáva abstraktným výtvarným spôsobom. Výsledkom bol len jeden originálny kus, ktorý nie je možné reprodukovat'. Bol popretkávaný textami Rupprechta Geigera, nemeckého umelca, ktorý sa touto farbou zaoberal.

Školu si skončil v roku 2009, ale zostal si tam na pozícii odborného asistenta. Čo ťa viedlo k tomuto rozhodnutiu? Aké projekty a zadania robíte so študentmi?

↓

To rozhodnutie nebolo zo dňa na deň. V posledných ročníkoch sa občas stalo, že som pomáhal vedúcemu ateliéru pri organizácii ostatných študentov alebo pri nejakej konzultácii či rozhovoroch o témach. Naplňalo ma odovzdávať svoje názory a vedomosti ďalej. Pozícia asistenta v škole vyplynula skôr z týchto aktivít. Predstavuje určitý prínos aj pre mňa. Študenti ma v každom semestri dokážu prekvapiť, ale aj udržiavať v neustálej kondícii, aby som im stačil a obohacoval ich aj o vedomosti, ktoré by mali získať. To, čo som dostal, chcem odovzdať ďalej. Pôsobím v ateliéri Stanislava Stankociho, ktorý má názov Identita. Len nedávno sme si zadefinovali nové názvy a špecializácie ateliérov na katedre. To znamená, že sa v ateliéri Identita venujeme primárne vytváraniu vizuálnych identít v troch základných oblastiach – jednou je vytváranie identít produktov alebo obalového dizajnu, druhou kategóriou sú identity pre firmy, inštitúcie a značky a tretím typom sú identity pre kultúrne podujatia ako festivaly, koncerty, hudobné, filmové či výtvarné akcie. Tým identitám sme sa venovali aj pred zmenou názvu ateliérov, ale teraz to už máme primárne zacielené na túto oblasť a tej sa venujem aj mimo školy.

Prejdime teraz k tvojmu profesionálnemu pôsobeniu, ktoré sa začalo hneď veľmi úspešne už v roku 2009, keď si vytvoril vizuálnu identitu pre Trienále plagátu v Trnave 2009, za ktorú si neskôr v roku 2011 získal aj Národnú cenu za dizajn. Ako si sa dostal k tejto zákazke?

↓
Oslovilo ma Slovenské centrum dizajnu, ktoré bolo zároveň spoluorganizátor. Vypísali súťaž na jeho vizuál a vyzvali niektorých grafických dizajnérov. Keďže som vyhral, získal som aj zákazku.

Aká je tvoja klientela? Pracuješ s niektorými inštitúciami či firmami aj dlhodobo?

↓
Najdlhšiu spoluprácu mám s Divadelným ústavom, pre ktorý realizujem primárne knižné publikácie, výtvarné riešenia výstav, ale aj multimediálne publikácie, ktoré vyšli na CD nosičoch. Je to už niekoľkoročná spolupráca.

Robil som viac publikácií pre Literárne informačné centrum a tiež pre Slovenskú národnú galériu. Tri roky som vytváral identitu pre festival Dni architektúry a dizajnu. Pracoval som aj pre klienta z úplne iného prostredia – spoločnosť KPMG. Robil som pre nich viacero vecí samostatne, spočiatku v spolupráci s Julom Nagyom zo štúdia Calder, kde som krátkodobo po škole pracoval aj na iných projektoch. Následne som asi päť rokov pracoval v grafickom štúdiu KAT. Tam sme sa venovali tvorbe vizuálnych identít pre rôzne komerčné značky od oblasti módy či šperkov cez taxislужby až po vinárstva. Robievam aj viacero výtvarných katalógov pre potreby katedier VŠVU alebo pre rôznych samostatných umelcov.

Venuješ sa typografii, vizuálnej identite a knižnému dizajnu – ktorú z týchto oblastí robíš najviac a najmenej a ktorá ti najviac vyhovuje?

↓
Sú to dve oblasti – dizajn kníh a katalógov a tvorba vizuálnych identít. Dá sa povedať, že obom sa venujem plus-mínus rovnako a nedá sa povedať, že by som jednu mal vyslovene radšej ako druhú. Ak po sebe spravím napríklad tri väčšie knihy, mám radosť z toho, keď môžem vytvoriť logo alebo identitu pre úplne iné prostredie a naopak, po rozsiahlej identite sa rád pustím do nejakého katalógu či knižného projektu. Tie knižné projekty sú v rôznych rozsahoch, ale často bývajú dlhodobejšie a práca na identite vie byť niekedy rýchlejšia. V oboch týchto oblastiach používam dominantnú prácu s písmom, ktoré si občas navrhmem aj sám. Sú to však len krátke názvy alebo nadpisy, nevytváram celé znakové sady v podobe fontov. Dá sa povedať, že písomový systém *Face to Face* je, pokiaľ ide o rozsah, mojím vrcholným dielom v oblasti typografie.

Keď porovnáš prácu v grafickom štúdiu a na voľnej nohe, aké rozdiely najviac vnímaš?

↓
Aby som spresnil svoje postavenie, do grafického štúdia KAT ma pozvali jeho dvaja zakladatelia, Michal Tornyai a Radko Čepček. Oni ho založili a dva



Delete. Umenie a vymazávanie, výstavný katalóg. Slovenská národná galéria, 2012.



Contemporary Slovak Directors, CD booklet s brožúrou. Divadelný ústav, 2017.



Ukážka z knihy – Lubomír Feldek: Ťahák z dejín slovenskej literatúry alebo Od Lomidreva po Malkáča. Literárne informačné centrum, 2013.



- ↑ 20. festivalové noviny – Dni architektúry a dizajnu, 2014.
- ↗ Golden Collection of the Slovak Drama of the 20th Century (1900–1948) I., CD booklet s brožúrou. Divadelný ústav, 2016.
- Výber z produktovej rady pivovaru Liptovar. Autor pisma na mieru Michal Tornyai, 2018.
- ↓ Ukážka z knihy – 20 Years of KPMG in Slovakia. V spolupráci so štúdiom Calder, 2011.

alebo tri roky fungovali len v dvojici a následne prizvali mňa. Začal som im pomáhať, neskôr som sa stal tretím členom tohto štúdia. Tým, že sme približne v rovnako veku, mali sme medzi sebou dobré vzťahy, boli sme na jednej vlně a vedeli sme sa spolu dobre zhovárať o veciach a posúvať ich ďalej. Každý sme mali trochu iné zameranie, ale keď sme sa spojili a skĺbili naše sily, tak sme vedeli vytvoriť relatívne silné a zaujímavé vizuály. To je jedno z najväčších pozitív spolupráce v grafickom štúdiu. Často sme prišli na komplexné riešenie, ktoré by jednotlivci s úzkym záberom vytvárali ťažko. V súčasnosti pracujem individuálne, ale tým, že konzultujem práce na škole a mám za sebou päť rokov práce v trojici (a občas sme mali okolo seba v štúdiu aj väčší počet ľudí), čerpám aj z iných vedomostí a názorov, viem si skúšky správnosti overiť aj sám. Často komunikujem o problémoch dizajnu aj s mojou manželkou, ktorá je tiež grafická dizajnérka. Nepracujeme spolu, ale





svoje projekty, ktoré každý z nás má, spolu konzultujeme. To je tiež takým obohatením, keď sa na to pozrie žena, ktorá často iné veci vníma ako dôležité.

Sú aj klienti alebo zákazky, ktoré odmietaš, resp. stalo sa ti, že si musel niečo odmietnuť?

↓

Napadá mi asi jediný prípad, keď nám do projektu klient výrazne zasiahol a chcel spojiť v podstate dve autor-sky rôzne práce do jedného celku. To sme odmietali, no nakoniec sme s tým klientom našli spoločnú reč a možnosť, ako to vyriešiť. Zatiaľ ma nikto neoslovil s prácou, ktorú by som musel vyslovene odmietnuť.

Ako vnímaš súčasnú situáciu v grafickom dizajne na Slovensku?

↓

Ak porovnáam obdobie svojho štúdia so súčasnosťou, tak si myslím, že je tam evidentný rozdiel. Majú to na svedomí skôr jednotlivci, ktorí istým spôsobom

dvíhajú povedomie a zviditeľňujú prácu grafického dizajnéra a robia dobré meno dizajnu na Slovensku. Stále to ale nemá výrazný vplyv na úplne bežný komerčný sektor, kde kvalitu ešte často nevedia oceniť. Aj naďalej si tu musím obhajovať svoju prácu a presvedčiť ich o tom, že to naozaj má zmysel.

Získal si Národnú cenu za komunikačný dizajn 2018 v kategórii dizajn s pridanou hodnotou za tvoju prácu Mapy technických pamiatok slovenských miest pre klienta Čierne diery. Ako si sa k tejto zákazke dostal? Kto ťa oslovil?

↓

Ideovými tvorcami máp a grafík sú Michal Tornyai z grafického štúdia KAT a Martin Lipták z občianskeho združenia Čierne diery. Pri zrode týchto ideí stálo grafické štúdio KAT, a tým, že kúpilo risografický stroj (tlačiareň), stali sme sa dvornou tlačiarňou pre ich grafiky, ktoré propagujú industriálne a technické pamiatky. Mne sa to v roku

2016 pred Vianocami dostalo na stôl, mal som navrhnúť mapu technických pamiatok Bratislavy. Príliš sa mi do toho pred sviatkami nechcelo, ale chytil som sa toho. Vytvoril som výrazný vizuálny princíp, pomocou ktorého som začal prekresľovať jednotlivé architektonické objekty. Mapy mali veľký úspech, až sme museli spraviť ďalšiu dotlač. Je to stále žiadané a projekt sa začal rozširovať, po Bratislave sa ozvali ľudia z Trnavy, Prešova, Banskej Bystrice. Nedávno sme boli na krste v synagóge v Žiline, kde sme krstili mapu technických pamiatok Žiliny. Aktuálne je na svete už päť máp. V roku 2019 máme v pláne Nitru a Trenčín.

Čakal si, že táto tvoja práca bude mať na NCD 2018 taký úspech?

↓

Nečakal som to. Skôr som túto prácu prihlásil preto, aby som verejnosti ukázal aj tento zaujímavý projekt. Vážim si ho najmä kvôli tomu, že propaguje zabúdané technické pamiatky



Čierne diery: Technické pamiatky na Slovensku (ukážka máp a risografických grafík), 2016 – 2018.

a priemyselnú architektúru a zapája do spolupráce nielen občianske združenie Čierne diery, ale aj rôznych lokálnych nadšencov, ku ktorým sa pridávajú ďalší ľudia z rôznych miest. Títo lokálni spolupracovníci nám veľmi pomáhajú, hlavne pri fotení a zbere materiálov, čo je časovo veľmi náročné, a sami by sme to nezvládli. Je to teda celoslovenský projekt, do ktorého sa zapájajú postupne rôzne mestá. Páči sa mi, že to žije a rastie ďalej, a koniec sa ani zďaleka neblíži. Ja som tomu projektu pridanú hodnotu jednoznačne prisudzoval a vedel som, do ktorej kategórie ho mám prihlásiť. Myslím si, že to je jeden z dôvodov, prečo to porota takto ocenila.

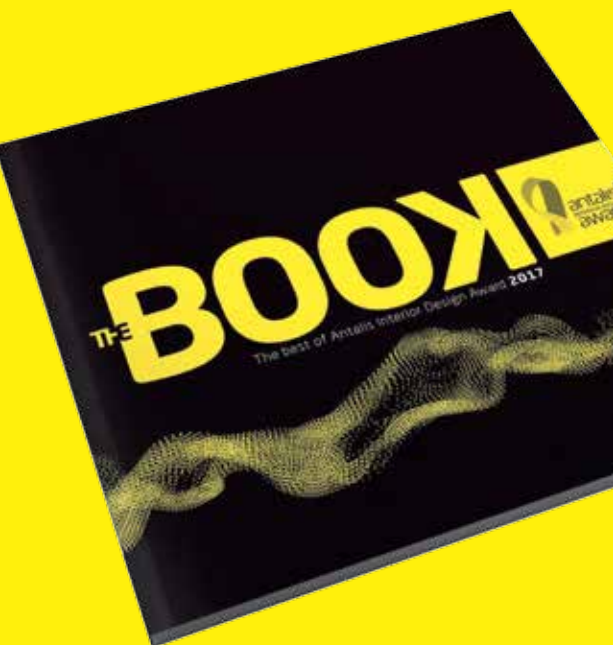
Na akých projektoch v súčasnosti pracuješ? Máš nejaké konkrétne plány do budúcnosti?

↓

Momentálne pracujem na rôznych knižných publikáciách a katalógoch. Pokračujem v práci na identite pre pivovar Liptovar, na ktorom som zo začiatku pracoval s Michalom Tornyaiom. On im vytvoril lettering názvu a písmový systém, ja následne tvorím pre nich identitu,

etikety a rôzne aplikácie do interiéru. V ďalšom roku budem robiť identitu pre gospelový festival Lumen. A budúcnosť? Z grafického štúdia KAT som odišiel aj preto, aby som istým spôsobom trochu spomalil. Predchádzajúci rok som mal dosť rýchly a preplnený režim. Venujem sa vyučovaniu v škole, práci pre svojich klientov a mám čas aj na rodinu. Zatiaľ nejaký zásadný veľký plán do budúcnosti nemám, užívam si, že zvládam všetky tieto svoje životné úlohy a teším sa, že som našiel takú vnútornú rovnováhu. Naďalej chcem robiť knižný dizajn, a keď príde nejaká zaujímavá ponuka na vytvorenie vizuálnej identity, hlavne z kultúrnej sféry, tak to zrejme neodmietnem. ■

Gabriela Ondrišáková študovala dejiny výtvarného umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Je kurátorkou zbierky komunikačného dizajnu Slovenského múzea dizajnu SCD.



The Book

Objavte 50 najinšpiratívnejších návrhov prihlásených do súťaže Antalis Interior Design Award.

Prvý ročník globálnej súťaže Antalis Interior Design Award, určenej pre architektov, interiérových dizajnérov, grafikov a tlačiarov, priniesol množstvo kreatívnych riešení. Podmienka účasti bola jednoduchá – použiť minimálne jeden produkt radu Coala, špičkových materiálov pre interiérový dizajn z ponuky spoločnosti Antalis.

Využite možnosť preštudovať víťazné práce v kategóriách: dizajn obytných, obchodných, zdravotníckych, kancelárskych, verejných alebo gastronomických priestorov. Okrem ocenených prác kniha predstavuje i ďalšiu päťdesiatku prác, ktoré odborná porota označila ako veľmi inšpiratívne.

Navštívte webové stránky antalis-interiordesignaward.com a objednajte si publikáciu The Book.



The Paper Book 2018-2021

Medzinárodné štandardy pre kreatívne papiere

Spoločnosť Arjowiggins Creative Papers, popredný svetový výrobca kreatívnych a špeciálnych papierov, vydala knihu The Paper Book 2018-2021, novú, aktualizovanú a rozšírenú edíciu kompendia papierov Arjowiggins. Tento jedinečný nástroj typu všetko v jednom, ktorého prvé vydanie v roku 2015 doslova otriaslo trhom, nastavil nový medzinárodný štandard pri výbere a špecifikácii kreatívnych papierov. Druhé vydanie, ktoré prichádza v týchto dňoch na trh, posúva latku ešte vyššie.

The Paper Book 2018-2021 obsahuje kompletne portfólio Arjowiggins vrátane 60 noviniek prezentovaných v roku 2018. Predstavuje paletu nových moderných šedých odtieňov Conqueror, aktualizovanú ponuku Curious Metallics, rozšírené spektrum farieb v rade Keaycolour, ako aj úplne nový rad Curious Alchemy - inováciu v oblasti dizajnu papiera, ktorá prináša vzhľad zvetraných kovových povrchov

súčasnej architektúry a interiérového dizajnu do oblasti tlače a obalov.

Spolu s už dobre známym formátom A4 prichádza kniha po prvýkrát vo verzii formátu DL. Zmenšená verzia ponúka rovnaký okamžitý prístup k celému sortimentu Arjowiggins, ale v prenosnejšej a kompaktnejšej podobe. Je určená pre dizajnérov, tlačiarov a koncových používateľov na cestách. Obe vydania obsahujú stovky stránok zobrazujúcich všetky rady, gramáže, textúry, farby a odtiene.

The Paper Book 2018-2021 obsahuje omnoho viac informácií, ako sa na prvý pohľad zdá. Vďaka technológii Power-Coat Alive spoločnosti Arjowiggins dokáže čip integrovaný v stránkach knihy komunikovať so smartfónom alebo iným digitálnym zariadením vybaveným funkciou NFC. Rozšírený digitálny obsah umožňuje vyhľadanie lokálneho distribútora, produktových listov, typy týkajúce sa tlače, ale i nástroj na vyhľadanie alternatívnych papierov na základe požadovanej farby.

Viac informácií o knihe The Paper Book a možnosť objednať si ju získate na stránkach arjowigginscreativepapers.com.

Národná cena za dizajn 2018 – Komunikačný dizajn

Text redakcia
Foto Adam Šakový

Národnú cenu za dizajn vyhlasujú Slovenské centrum dizajnu a Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky. Do 15. ročníka Národnej ceny za dizajn sa prihlásilo 252 prác. Hodnotenie prebiehalo v dvoch kolách: prvým kolom online hodnotenia prešlo 160 prác – 113 prác v kategórii Profesionálny dizajn, 34 prác v kategórii Študentský dizajn a 13 prác v kategórii Dizajn s pridanou hodnotou. V druhom kole porota vybrala 87 prác, ktoré postúpili na výstavu finalistov a víťazov. Z toho bolo 58 prác z kategórie Profesionálneho dizajnu, 22 študentských prác a 7 prác z kategórie Dizajn s pridanou hodnotou. Práce v oboch kolách posudzovala medzinárodná porota v zložení: Ayşegül İzer (TR), Juraj Blaško (SK), Marek Pistora (CZ), Kathrin Pokorny-Nagel (AT), Sven Lindhors-Emme (DE), Tomasz Bierkowski (PL) a Eva Kašáková (SK).

Architektonický návrh a realizácia
výstavy: Peter Liška, Matúš Lelovský
Vizuál súťaže: Samuel Čarnoký a
Matej Vojtuš



Výstava finalistov Národnej
ceny za dizajn 2018 –
Komunikačný dizajn,
Fakulta architektúry
STU v Bratislave,
(9. 10. – 25. 11. 2018).



Z prác, ktoré postúpili do
finálového výberu, porota
vybrala a udelila tieto ceny:

Profesionálny dizajn – 1. cena
Spis 44 – knižný dizajn
Autor: Samuel Čarnoký
Klient: Lena Jakubčáková

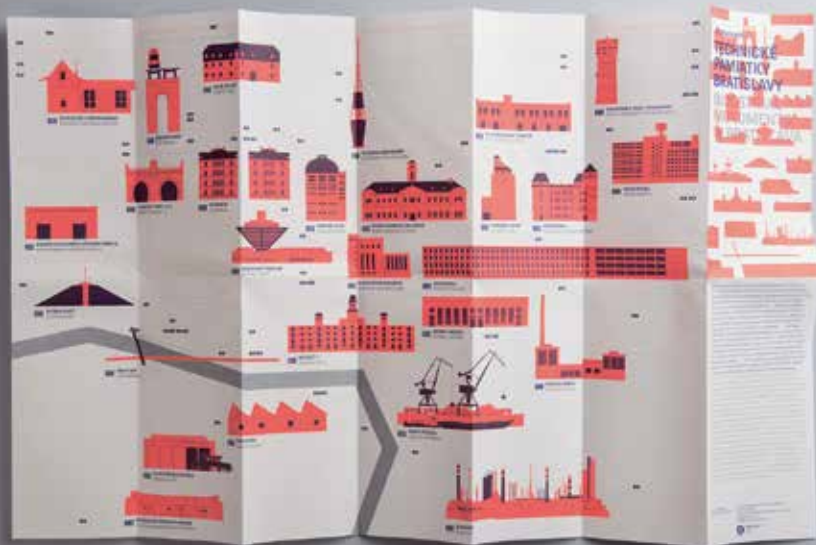


Profesionálny dizajn – 2. cena
BRAK — Bratislavský knižný festival
Autor: Matej Vojtuš
Klient: BRAK

Profesionálny dizajn – 3. cena
Kolekcia čokolád NAŠA LYRA
Autor: Michal Slovák
Klient: Lyra Chocolate, s. r. o.



Študentský dizajn
Štart je Cieľ – vizuálna identita
Autor: Tereza Maco
Škola: Vysoká škola výtvarných
umení v Bratislave, Katedra vizu-
álnej komunikácie
Pedagóg: Pavol Bálik



Dizajn s pridanou hodnotou
Čierne diery: Technické pamiatky
na Slovensku
Autor: Ondrej Gavalda
Klient: Čierne diery

Cena poroty
Redizajn
Autor: Andrej Barčák
Škola: Vysoká škola výtvarných
umení v Bratislave, Katedra vizu-
álnej komunikácie
Pedagóg: Pavol Bálik



P O S T E R S
 P L A K Á T Y
 R O S T O K A

1981



TYPO / GRAFI(K)A

↓
 Typo:graphi(c)a

Vladislav Rostoka
03: Typo / Graphic
 & Design Exhibition
Young Artist's Gallery
 / **Galerie mladých**
 Radnická 4 / Brno
24. IX. / 16. X. 1981
 otevřeno: po. / pá.
08.00 - 19.30 hod.

03

DESIGN © ROSTOKA 1981-1981



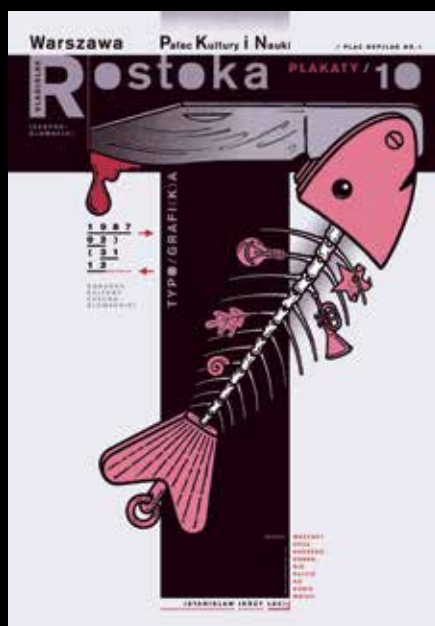
Cena za kultúrny prínos
v oblasti dizajnu
Vladislav Rostoka

OBRAZ NIELEN LAUREÁTA

← Výstavný plagát, 1981, serigrafia.

Text Dušan Junek

Bez akýchkoľvek pochybností možno konštatovať, že Cena za kultúrny prínos v oblasti dizajnu v rámci tohoročnej súťaže Národná cena za komunikačný dizajn je v tých najsprávnejších rukách. Pre zainteresovaných netreba ani menovať, pre tých ostatných upresním: laureátom sa stal Vladislav Rostoka (1948). Každý, kto sa pohybuje v odbore grafického dizajnu, po zaznení tohto mena vie, kde je v tejto oblasti takpovediac sever. A kto má s tým problém, mal by presedlať inde. Tým by som vlastne túto úvahu mohol skončiť. Ocenenie za celoživotnú tvorbu si však zasluhuje povedať viac.



↑ Výstavné plagáty, 1984, 1987, 1989, serigrafia.

→ Divadelný plagát, 1992, serigrafia.

Malá krajina ako Slovensko má limitovaný ľudský potenciál takmer v každej oblasti, nevynímajúc ani širokú oblasť vizuálnej komunikácie. Tá v posledných desaťročiach prešla zásluhou vpádu prevratných technológií prudkým vývojom. V oblasti grafického dizajnu úžas nad možnosťami počítačov vystriedali pochybnosti nad ich nespočetnými, ale aj monotónnymi variáciami, až po súčasné skeptické názory o množstve grafickej vaty, ktorá nás prostredníctvom počítačov obklopuje, ba zahlučuje. Situácia v tejto oblasti je identická so súčasným životným štýlom preferujúcim rýchlosť, priemernosť s primárnou snahou po ekonomickom efekte. To všetko deformuje kreatívny proces do takej miery, že pojmy originalita, osobitosť, koncepcnosť, špičková kvalita upadli v súčasnosti do takého hlbokého tieňa, že dnes ich nevnímajú ani jednotlivci, ani spoločnosť. Dezorientácia, ktorá vzniká akceptáciou, vyzdvihovaním, dokonca oceňovaním priemernosti, nás vedie do slepých uličiek chaosu a rezignácie. Na dokonanie obrazu priemernosti, ba podpriemeru sa vyrábajú celebrity na bežiacom páse, udeľujú sa „Kódy“ a „Kridla“, pričom ich nositelia majú ku krištáľovej hodnote kvality naozaj prídaleko. Tieto televízne divadlá sa servírujú verejnosti ako „slovenské nobelovky“ a naozaj súdny a kultúrny divák sa nestačí čudovať.

Metóda mixu, kde zopár renomovaných tvorcov prijatím „vyznamenania“ posväti „kvalitu“ plejády priemerných, funguje na nezorientovanú verejnosť spoľahlivo. V tomto systéme nivelizovania kultúrnych hodnôt je dôležitá úloha profesijných inštitúcií hierarchizovať kvalitu a oceňovať prácu mimoriadnych tvorcov. Slovenské centrum dizajnu a ním organizovaná Národná cena za dizajn je toho príkladom. Aj táto súťaž je zatiaľ vzdialená dokonalosti, ale účasť zahraničných expertov v porote podporuje mieru odbornosti i objektivity pri určovaní jej výsledkov. NCD je v štádiu kryštalizácie hodnotovej štruktúry, podlieha syndrómu dnes preferovaného kultu mladých, preto nemá komplexnejší záber na relevantné generáčne vrstvy tvorcov. Treba však veriť, že vodiacim faktorom aj v budúcnosti bude nekompromisná odbornosť so základňou profesijných vedomostí a znalosťou historickej kontinuity v odbore. Potom o úrovni tvorby ocenených autorov netreba mať obavy.

Koniec koncov, dobrým príkladom takejto cesty je tohoročný laureát Vladislav Rostoka. Tvorca vo viacerých smeroch výnimočný, stojaci pevne na oponentskej pozícii voči vyššie spomenutým javom. Päťdesiatročná tvorba, ktorá je za ním, je postavená na niekoľkých kľúčových atribútoch. Sú zreteľné, identifikovateľné v celej

SLOVAK NATIONAL THEATRE

PURGE

S N D

Činohra
Malá scéna



Slovenské Národné Divadlo
LADISLAV MŇAČKO
Direction
Réžia
Peter Mikulík

Sezóna | Season | 1991 — 1992



ČISTKA

AGENT



1 Alfa.....	Stano Dančiak
2 Beta.....	Marián Labuda
3 Gamma.....	Ján Kroner
4 Delta.....	Pavol Mikulík
5 Epsilon.....	Jurej Raša



www.slovaktheatre.com





fig. 01)



fig. 02)



fig. 03)



fig. 04)



fig. 05)



fig. 06)



fig. 07)



fig. 08)



fig. 09)



fig. 10)



fig. 11)



fig. 12)



fig. 13)



fig. 14)



fig. 15)



fig. 16)



fig. 17)

fig. 01... 30) 1 x 30 (karaktér)



fig. 18)



fig. 19)



fig. 20)

Jókai Theatre Komárom
Bertolt Brecht :
Mann ist Mann

Direction : Eszényi Enikő
Season : 2005 / 06





↑ Divadelné plagáty, 1992, 1992, 1987, serigrafia.

← Divadelný plagát, 1987, serigrafia.

jeho práci a sú opornými bodmi jeho výtvarnej poetiky. Osobitá a pritom zreteľná idea je základom každého jeho diela. Je primárnou v zmysluplnom koncepte (tvar, písmo, farba) a bezpečne smeruje diváka k finále autorovej obdivuhodnej hry. Všetko, čo je v grafickom procese použité, má dokonalú výtvarnú podobu, či je to znak, typografia alebo harmonická farebnosť. Celkový obraz i jednotlivé jeho prvky nesú nezameniteľné črty rostokovskej vynaliezavosti a objavnosti. Tí, čo nemajú schopnosť autentického prejavu, ich označujú ako „prílišná dominancia autora“... Rostoka pritom neskrýva svoj názor, že jeho ambíciou i cieľom v tvorbe knihy je byť rovnocenným partnerom spisovateľovi či

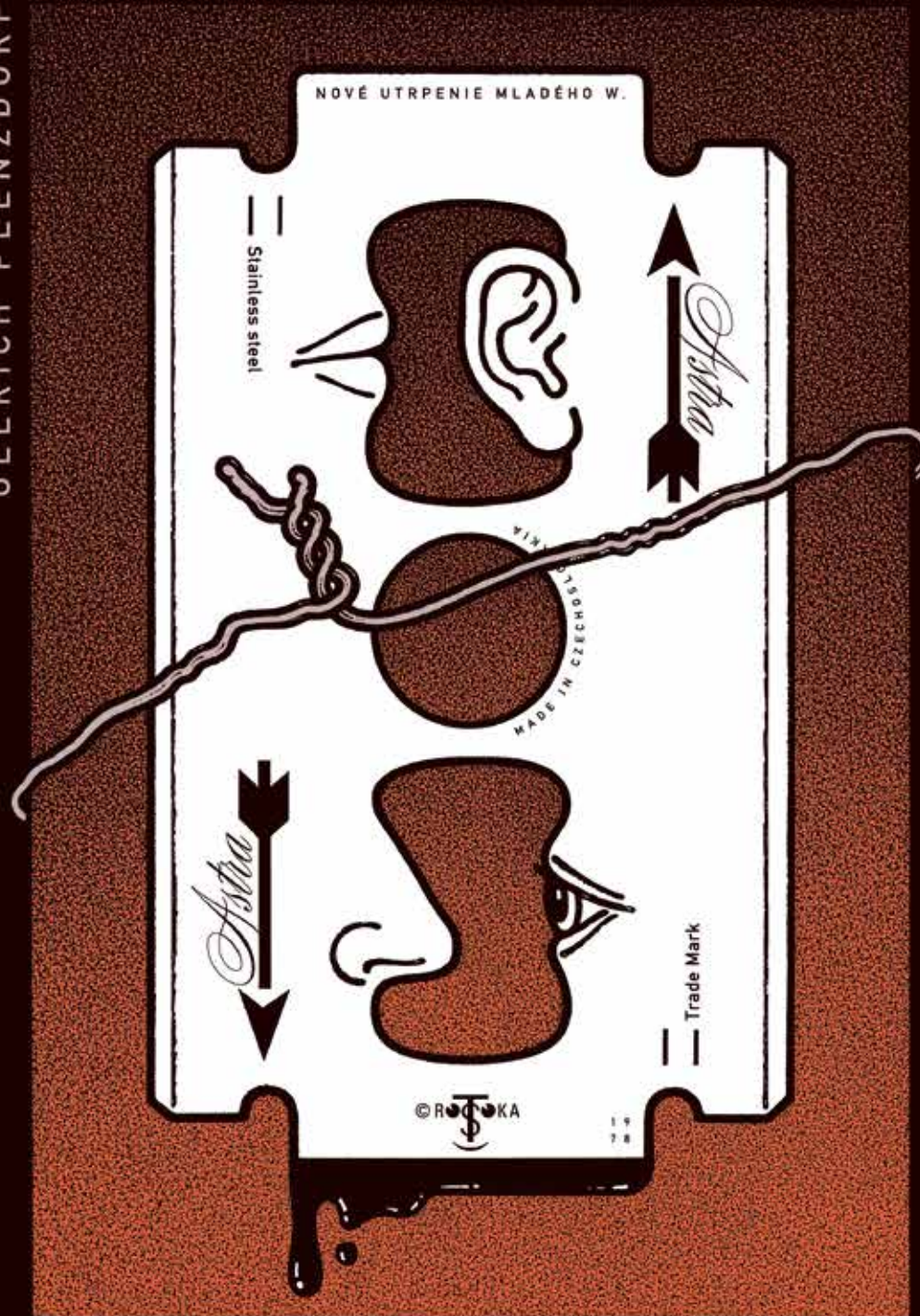
v divadle režisérovi. Preto má vyhranený negatívny názor na anonymné výplody grafickej práce, ktoré sú dnes akousi módou najmä mladej dizajnerskej generácie. Zodpovednosť, ktorú berie na seba autor podpisom diela, považuje Rostoka za rozhodujúcu pri kvalite výsledku práce. Je dôležité pripomenúť, že patrí k autorom, ktorí štartovali a prešli kus tvorivej cesty v časoch klasických grafických techník a výborne sa adaptovali na digitálne technológie bez toho, aby podľahli množstvu ich lacných softvérových vábničiek. Vladislav Rostoka má navyše tú vzácnu vlastnosť, že dokáže uvažovať v potrebných súvislostiach, ktoré korenia v jeho hlbokých vedomostiach, intelektuálnych a morálnych základoch jeho osobnosti. Celkový výsledok prevedený do osobitej vizuálnej podoby vzbudzuje záujem i potešenie diváka.

Treba povedať, že tento grafik nepotrebuje byť všade a pri všetkom – jeho jedinečnosť bez hlučnej deklarácie dokumentujú mnohé výsledky vlastnej precíznej kreativity (je autorom viac ako 400 kultúrnych plagátov, 250 logotypov a symbolov, 1 100 kníh, katalógov a časopisov, 44 emisií poštových známok, autor kníh T1 – Typo:grafik:um, pripravovanej knihy Cipár & logo, etc). Nepotrebuje upriamovať pozornosť na svoju osobu a nezastupiteľnosť – osobitosťou svojej

výtvarnej a typografickej kreativity je neprehraditeľný aj pre tých, ktorí mu práve nefandia (je držiteľom viac ako 90 ocenení: Najkrajšie knihy sveta, Najkrajšie knihy Československa a Slovenska, Najkrajšie známky Slovenska, Národná cena za dizajn, Ruská Národná cena za dizajn, Bienále Brno, Lahti, Mexico, Ljubljana, Rzeszow, Trienále Trnava, zlaté medaile Philatelic Exhibitions London, Mainz, Rio de Janeiro, Tampere, Grand Prix – Alice in Wonderland 150 Exhibition – New York,...). Nestažuje si na službu verejnosti v rámci svojho odboru a nepotrebuje si dvíhať sebavedomie pokusmi o zaradenie medzi autorov voľného umenia – jednoznačne a dôsledne slúži len vlastnej idei a vynaliezavej koncepcii svojich projektov (v rokoch 1978 – 2010 pripravil 51 samostatných výstav tvorby pod názvom Typo:grafik(a), – na Slovensku, v Čechách, Nemecku, Maďarsku, Rusku, Fínsku, Dánsku, Poľsku, Slovinsku, Bulharsku, Kanade, USA; zúčastnil sa na vyše 650 skupinových výstavách grafického dizajnu...). Nepotrebuje okupovaním inštitúcií a médií budiť dojem jediného a „najvýznamnejšieho“ tvorcu – naopak, za člena ho už dávno prijali významné domáce i zahraničné profesijné inštitúcie (medzinárodná organizácia grafikov AGI, Maďarská spoločnosť plagátu, Maďarská akadémia umení, Sdružení Bienále Brno, Typo:Design:Slovakia,

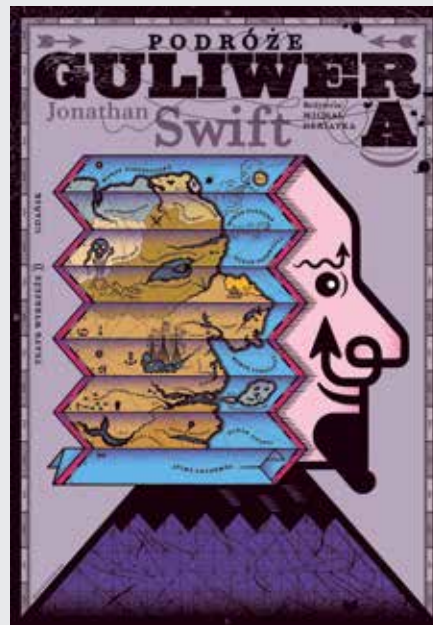
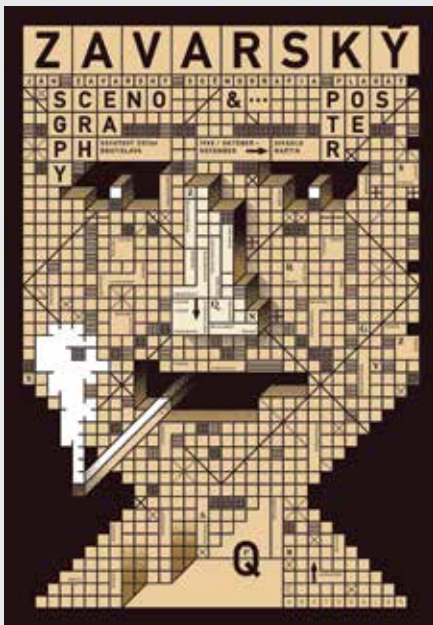
New Suffering of Young W.

ULLRICH PLENZDORF



SEASON 1977 1978

DIRECTION J. BEDNÁRIK BAGAR THEATRE ---- NITRA
DRAMATURGY D. KÁROVÁ
STAGE J. ZAVARSKÝ



Vladislav Rostoka

Narodil sa 18. mája 1948 v Köbölkúte (teraz Gbelce). V rokoch 1963 – 1973 študoval na Škole umeleckého priemyslu (Štefan Schwartz, Rudolf Fila) a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (Dezider Milly, Orest Dubay). V rokoch 1973 – 1993 pracoval ako grafický dizajnér v slobodnom povolání. Oblasťou jeho pracovných záujmov sú všetky druhy grafického dizajnu (kultúrny plagát, logotyp a jednotný vizuálny štýl, knižná a časopisecká typografia a ilustrácia, výročná správa, kalendár, poštová známka). V roku 1978 organizoval svoju prvú samostatnú výstavu grafického dizajnu (Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava) nazvanú Typo:grafik(a). Tento názov plne vyjadruje smerovanie jeho práce, hlavnú úlohu tu hrá vždy typografia.

V nasledujúcich rokoch realizoval pod týmto názvom 51 samostatných výstav (Bad Dürkheim, Banská Štiavnica, Békéscsaba, Bratislava, Brno, Budapešť, Cedar Rapid, Kodaň, Lahti, Montreal, Moskva, Noginsk, Nové Zámky, Odense, Opava, Pécs, Plock, Plovdiv, Praha, Roskilde, Sofia, Stuttgart, Trnava, Varna, Washington, Varšava, Zelenograd...). Svoju tvorbu predstavil verejnosti na vyše 600 spoločných výstavách. Roku 1981 bol prijatý za člena najvýznamnejšej medzinárodnej organizácie grafických dizajnérov AGI – Alliance Graphique International. V rokoch 1994 – 2006 bol kreatívnym riaditeľom grafického štúdia Rabbit and Solution v Bratislave. Je spoluzakladateľ Maďarskej spoločnosti plagátu a člen Maďarskej akadémie umenia (2005). V roku 2007 založil jednoclenné štúdio grafického dizajnu Rostoka Graphic Atelier v Bratislave. Za svoju prácu získal v rokoch 1965 – 2018 vyše 90 cien (Bratislava, Brno, Budapešť, Frankfurt, Lahti, Lipsko, Ljubljana, Londýn, Mainz, Martin, Mexiko, Moskva, Praha, Rio de Janeiro, Rzeszow, Tampere, Trnava...).

- ↑ Výstavný plagát, 1985, serigrafia.
- ↗ Divadelný plagát, 2013, ofset.
- ← Divadelný plagát, 1977, serigrafia.

Dnes, v časoch, keď sa všetky hodnoty zredukovali na dve – mamón a slávu, je naozaj potrebné všímať si týchto posledných mohykánov slušnosti, kvalitnej práce a v našom prípade originálnej tvorby. Ich ocenením sa kvapkou prispieva k poukázaniu, že aj na nevelkom dvore slovenského grafického dizajnu je priepastný rozdiel medzi špičkovým výkonom a monotónnym priemerom. Verejnosti je aj týmto spôsobom predstretá pravda a na jej základe možnosť lepšej orientácie vo výsledkoch odboru, ktorý zasahuje do mnohých oblastí života. Slovenské centrum dizajnu vybralo tohto roku na ocenenie autora, ktorý sa svojím celoživotným pôsobením v oblasti vizuálnych komunikácií dostal do čela svojho odboru a ako jeden z mála slovenských dizajnérov je uznávaný v medzinárodnom profesionálnom prostredí. Vladislav Rostoka nasadil pre budúcich laureátov vysokú, pre niektorých možno príliš vysokú latku kvality. V záujme upriamenia pozornosti na Národnú cenu za dizajn sa nič lepšie organizátorovi súťaže i slovenskej kultúrnej verejnosti nemohlo stať. ■

Dušan Junek je grafický dizajnér, typograf, pedagóg, publicista. Je autorom a spoluautorom viacerých monografií a publikácií. S Vladislavom Rostokom je spoluautorom publikácie T1 – Typo:Grafik:Um (abeceda súčasnej vizuálnej komunikácie a kultúry).

First Poster Club). Rostoka sa nemusí na všetky strany usilovať, aby bol považovaný za guru slovenského grafického dizajnu – on ním jednoducho je.

Áno, je známa aj jeho prehnaná precíznosť (najmä pri realizácii tvorby), tvrdohlavá dôslednosť pri službe vlastným princípom, odpor voči bezduchým, ale tváriacim sa grafickým produktom, permanentná snaha o maximalizmus až za hranice dokonalosti. Iste, viacerými z týchto postojov je v príkrom kontraste voči súčasnému grafickému okoliu, posúva samého seba do sťaženej pozície a irituje dlhé rady priemerných. To je však vždy údel osobností typu Rostoku.

Národná cena za dizajn 2018 z pohľadu porotcu

Text Juraj Blaško



Na Národnej cene za dizajn som sa zúčastňoval od roku 2005, najprv ako súťažiaci v študentskej a neskôr v profesionálnej kategórii. Tento rok ma oslovili, aby som sa národnej ceny zúčastnil ako porotca. Z tejto pre mňa novej skúsenosti som sformuloval niekoľko postrehov.

Supermedzinárodná porota

Tohtoročná porota bola naozaj medzinárodná. Sám som bol prekvapený, akú pestrú porotu, nielen z hľadiska národnosti, ale aj z hľadiska profesionálneho pozadia jednotlivých porotcov (pedagóg, dizajnér, kurátor...), sa podarilo organizátorom národnej ceny namiešať. Slovensko je malá krajina a dizajnéri sa navzájom poznajú, o tom niet pochýb, a ani porotcovia z Čiech nemôžu povedať, že na Slovensku nepoznajú žiadneho dizajnéra. Preto bolo dôležité, že v porote boli zastúpení aj porotcovia z Poľska, Rakúska, Nemecka či Turecka, kde je vedomosť o slovenskom grafickom dizajne menšia. Druhý pozitívny aspekt zloženia poroty bol, že jej členovia neboli iba grafickí dizajnéri, ale aj pedagógovia a kurátori. To prinieslo do diskusií o niektorých prácach rôznorodé názory. Napríklad práca Marcela Benčíka – dizajn výstavy *Majster z Okoličného* – bola pre niektorých porotcov celkom neakceptovateľná a, naopak, iných svojím neortodoxným prístupom k riešeniu oslovila, a väčšinovým hlasovaním sa dostala do finálového výberu.

Neznalosť lokálnych vzťahov a podmienok dovolila zahraničným porotcom priniesť nezávislý a nezaťažený pohľad na aktuálnu úroveň

slovenského dizajnu, akým sa my „domáci“ niekedy nie sme schopní pozerieť. Na druhej strane takéto zloženie poroty vyžadovalo od nás slovenských porotcov (Eva Kašáková a Juraj Blaško) dodatočné vysvetľovanie lingvistických významov, vzťahov a podmienok vzniku niektorých prác.

Nadvláda kníh

V tomto ročníku NCD (podobne aj v minulom) mali veľmi veľké zastúpenie knihy. Fakt je, že mali prevahu. Čo z toho vyplýva? Dizajn kníh má na Slovensku vysokú úroveň, a čo je dôležitejšie, vydavatelia si uvedomujú potrebu kvalitného dizajnu kníh, ktoré vydávajú. Národnou cenou za dizajn bola, tak ako aj minulý ročník, ocenená kniha *Spis 44* od Samuela Čarnokého, i keď v tomto prípade by som to nazval fotografická kniha. Podľa tohto sa zdá, že knižný dizajn sa stáva doménou slovenského grafického dizajnu. Mám pocit, že je to oáza grafických dizajnérov, kde môžu voľne (bez silného tlaku klienta) realizovať svoju tvorbu a overovať si nové dizajnérské prístupy. Alebo to môže byť tým, že knižný dizajn je najčastejšou pracovnou príležitosťou pre grafických dizajnérov a jej výstupy považujú za svoje najlepšie. Napokon, keby som nebol tento rok porotcom, tiež by som sa do súťaže prihlásil s knihou, ktorú som realizoval minulý rok.

Kde je „komerčný dizajn“?

Naschvál som použil výraz „komerčný“, pretože všetky prihlásené práce do kategórie profesionálny komunikačný dizajn majú svojho klienta, a teda sú komerčné. Hoci väčšina prihlásených prác a tie, ktoré postúpili do úzkeho finále, mali klientov z oblasti kultúry a neziskového sektora (2. cena Matej Vojtuš, vizuál Bratislavského knižného festivalu BRaK). Nazdávam sa, že je potrebné hľadať príčiny, prečo nebolo prihlásených viac prác z oblasti „komerčného“ dizajnu, pretože nedostatkom kvalitného dizajnu na bežnom spotrebiteľskom trhu to nie je. Napokon tretie miesto získal obalový dizajn edície ručne vyrábaných čokolád LYRA (Michal Slovák). Túto cenu treba ďalej propagovať v podnikateľskom prostredí, aby sa nešíril mylný pocit, že národná cena je elitárska a prihlásiť do nej možno len „nekomerčný“ dizajn.

A web dizajn?

Vo finálovom výbere bolo málo prác z „komerčného“ dizajnu, ale ešte menej z online prostredia. Dôvodom bol malý počet prihlásených prác z tejto oblasti. Pritom práve v online prostredí sa grafický dizajn rozvíja najrýchlejšie (čo je dané aj charakterom médií). Tohto problému sa vo svojej recenzii v *Denníku N* dotkol aj

Patrik Garaj. Pre zachovanie mienkotvornosti národnej ceny v budúcich rokoch bude najdôležitejšie prilákať tvorcov práve z tejto oblasti. Možno vytvorením novej kategórie „online dizajn“. Národná cena za dizajn prešla mnohými zmenami, ale dostáva sa do situácie, keď je potrebné prehodnotiť aktuálnosť definovania kategórií. Rozdelenie na profesionálny a študentský komunikačný dizajn už čoskoro nebude stačiť. Napríklad kategória dizajn s pridanou hodnotou sa postupne stáva nadbytočnou, keďže podľa súčasných kritérií hodnotenia sa vyberá najlepší dizajn, ktorý má prinášať pridanú hodnotu už zo svojej podstaty.

Študenti sú dobrí

Na výstavu finalistov národnej ceny som zobral poľských kolegov – grafických dizajnérov. Boli ohromení kvalitou finálových prác a jeden z nich povedal, že keby neboli na výstave kategórie profesionálny a študentský dizajn označené, mal by problém rozoznať niektoré študentské práce od tých profesionálnych. Je dobré, že k tradičným zásobovateľom (VŠVU a FU TUKE) študentskej kategórie sa pridávajú ďalšie školy ako UMRUM v Prahe či ASP v Katoviciach, kde študujú slovenskí študenti, a možno tak porovnávať rozdielny rukopis spomínaných škôl. Práce zo študentskej

kategórie boli ocenené dvakrát, a to Cenou za študentský dizajn (Tereza Maco, vizuálna identita výstavy Štart je Cieľ) a Cenou poroty (Andrej Barčák, súbor kníh Redizajn), čo len potvrdzuje vysokú úroveň prác v tejto kategórii.

Výstava, ktorú bolo treba vidieť

Výstava finalistov národnej ceny bola v priestoroch podzemnej galérie FA STU. Inštalácii sa nedá nič vytknúť, jej autori Matúš Lelovský a Peter Liška vyťažili z potenciálu priestoru maximum. Výborne sa vyrovnali s foyerom budovy FA STU, kde nainštalovali veľké plachty, ktoré optickou hrou vytvorili nápis NCD, a z ich rubovej strany formou fotografií vystavených prác „edukovali“ návštevníka, čo všetko si má na dobrom grafickom dizajne všímať. Samotná galéria (výstava) mala však jednu zásadnú chybu, z ulice bola neviditeľná. Pre náhodných návštevníkov zostala ukrytá. Ten, kto sa aktívne zaujíma o súčasný slovenský grafický dizajn, si cestu na výstavu našiel. Ale záujemcovia, ktorí o kvalitnom grafickom dizajne aspoň niečo tušia a radi by si ho pozreli, keby im na nedeľnej prechádzke náhodne brnkol do nosa, to mali ťažšie. ■

Juraj Blaško je grafický dizajnér, pedagóg VŠVU, člen medzinárodnej poroty Národnej ceny za dizajn 2018.

Národná cena za komunikačný dizajn – potenciálny výskumný nástroj

Text Tomasz Bierkowski




Predsedníčka poroty Eva Kašáková píše v katalógu k súťaži Národná cena za dizajn 2018 o problémoch pri výbere a hodnotení obrovského počtu prihlásených prác. Zároveň sa pýta, ako sprostredkovať špecifiká 160 prác vybraných porotou v online hlasovaní, do akej miery vyjadrujú súčasný stav a či ich môžeme považovať za reprezentatívne ukážky súčasnej slovenskej vizuálnej komunikácie. Absolútne súhlasím s Evou Kašákovou, ale, žiaľ, problém je inde a je zásadnejší – týka sa samotného hodnotiaceho procesu porotou a tento problém sa objavuje v každej súťaži dizajnu. V prvom rade porota vidí vždy len časť projektov, ktoré boli navrhnuté počas daného obdobia (v našom prípade ide o práce vytvorené na Slovensku za posledné dva roky). Následne členovia poroty nemajú rovnaké možnosti projekty analyzovať, lebo väčšina z nich je vytrhnutá z ich reálneho kontextu, a takto sú predstreté porotcovi na stôl alebo obrazovku.

Bližšie k reálnej situácii má prihlásená kniha alebo katalóg, ktoré môžete zobrať do rúk a čítať. Analyzovať výstavný dizajn na základe malých fotografií je oveľa náročnejšie a veľmi vzdialené reálnej skúsenosti pri kontakte s 3D predmetmi. Aj obalový dizajn je určený do iného prostredia než do miestnosti, kde sú projekty vystavené na hodnotenie. Chcel by som upriamiť pozornosť na to, že proces hodnotenia porotou je extrémne zložitý. Podobá sa návšteve u predajcu áut, kde si návštevníci

môžu vytvoriť názor podľa prezentovaných parametrov a obzerať si zaparkované vozidlá, no má to ďaleko od reálnej skúsenosti pri šoférovaní auta v rušných uliciach. A navyše sú tu iné premenné, s ktorými sa porota musí popasovať: oblasti grafického dizajnu, témy, ciele projektov, pre ktoré boli práce vytvorené. Súčet týchto okolností zhmotňuje zložitost práce poroty a všetky rozhodnutia sa môžu potenciálne stať predmetom polemiky.

Keď sa vrátim späť k otázkam Evy Kašákovovej, do úvahy by sme mohli vziať aj ďalší problém. Konkrétne, Národná cena za dizajn – aktualizovaná každé dva roky – je databázou, akýmiś štartovacím bodom širšej diskusie. Dala by sa využiť na výskum a ako komunikačná platforma medzi publikom (hlavne slovenskej spoločnosti) a dizajnénskym prostredím. V tomto kontexte by bolo vhodné zvážiť niektoré otázky metodológie: ako by mohli porotcovia, organizátori a výskumníci interpretovať prihlásené projekty a akú problematiku alebo obsah by sme mohli sprostredkovať slovenskej spoločnosti, výskumníkom a dizajnérom. V skratke, čo by sme chceli dosiahnuť a čo by sme chceli publiku povedať? Bolo by lepšie vysvetliť alebo preskúmať špecifiká a kvalitu súčasného slovenského grafického dizajnu prihlásenými prácami? Pravdepodobne by bolo najlepšie tieto dve metódy spojiť: na jednej strane by sme ukázali, čo sa na Slovensku vo vizuálnej komunikácii dialo za



posledné dva roky; na druhej strane by sme adresátom vysvetlili, čo je dizajn, naznačili úlohu dizajnéra/-ky, jeho/jej záujmy, úlohu dizajnu v spoločnosti, v kultúre a hospodárstve, jeho súčasnú úroveň, kvalitu a trendy, atď. Chcem tým povedať, že Národná cena za dizajn má vďaka svojej tradícii, postaveniu a kontinuite obrovský potenciál vo výskume a formovaní kultúry.

Ak by sa situácia vyriešila spojením týchto dvoch metód (preskúvania a vysvetľovania), vytvorilo by to univerzálne a nemenné kritériá pre tím porotcov, ktorý sa každé dva roky mení. Tiež by to vyriešilo problém s hodnotením, o ktorom píšem v úvode tohto textu. Viem, že niektorí dizajnéri a porotcovia nemajú radi kritériá, ale bol by to praktický nástroj na porovnanie a ohodnotenie prác, ktoré sú vo svojej definícii neporovnateľné, keďže ide o projekty z rôznych oblastí vizuálnej komunikácie, riešia rozličné problémy a používajú sa v rôznych médiách. Ak by sa vytváral zoznam kritérií, mal by zahŕňať aj problémy spoločnosti, na ktoré daný projekt upozorňuje, skutočnú (nie vymyslenú!) potrebu, ktorú sa dizajnér snaží riešiť. Mala by sa hodnotiť nielen kvalita technického prevedenia, ale aj prístup dizajnéra a spôsob, ako sa k danej problematike postavil. Je to zásadné, lebo to umožní vyslať jasný signál o tom, že úloha moderného dizajnéra spočíva nielen vo vytváraní vizuálne atraktívnych artefaktov. Takéto naznačenie hodnôt

vizuálnej komunikácie so vzťahom k problémom spoločnosti a ekológie by slúžilo ako dôležitý odkaz publiku, a to hlavne nedizajnérskemu. Kritériá postavené na hodnotách napríklad vychádzajúcich z potreby *dizajnu pre reálny svet* Victora Papanka by porote veľmi pomohli a rovnako by boli v prvom rade akýmsi kompasom pre dizajnériov. Výzvou pre porotcov všetkých súťaží dizajnu je vytvoriť si metódy hodnotenia prihlásených prác a hľadanie odpovede na otázku, aký prospech dané projekty prinášajú spoločnosti?

Z pohľadu výskumu sú zaujímavé aj projekty v študentskej kategórii. Tohtoročná súťaž ukázala, že hranice medzi projektmi študentov a profesionálov sú v mnohých prípadoch veľmi malé. Tento fakt je rozpoznateľný aj na výstave – návštevník musí často sledovať popisky prác, aby vedel, ktoré práce robili študenti, a ktoré nie. Bez popisiek je naozaj ťažké rozlíšiť kategórie na prvý pohľad. Vysoká úroveň študentských prác sa ukázala už v poskytnutých popisoch projektov. Niektoré boli lepšie než v prípade profesionálov. Zároveň bola pre väčšinu projektov charakteristická vysoká kvalita realizácie. Bolo to milé prekvapenie! Z môjho pohľadu je však veľmi dôležité, že práce študentov sa vyznačujú vyspelosťou, uvedomelosťou témy a hlavne – pokúšajú sa o skutočné riešenie problémov. S troškou odvahy by sa dalo povedať, že nová generácia slepo nenasleduje svojich starších kolegov. V kategórii študentských prác

môžeme vidieť mladých dizajnériov, ktorí sa snažia riešiť problematiku dizajnu svojím spôsobom, a neznamená to, že ich spôsob je horší. V podstate ide o novú úroveň a možno práve tá predstavuje pridanú hodnotu tohto ročníka Národnej ceny za dizajn.

Na záver by som sa rád čitateľom ospravedlnil za mylný dojem, že mojou snahou je inštruovať organizátorov Národnej ceny za dizajn! Mojm cieľom nie je hovoriť niekomu, čo má robiť. Úprimne, byť jedným z porotcov, či už pri analyzovaní prihlásených prác, alebo aj pri návšteve záverečnej výstavy bola pre mňa zaujímavá skúsenosť a inšpirovala ma k tomu, aby som sa podelil o svoje postrehy. Skôr som chcel mojimi závermi prispieť k diskurzu o úlohe takej dôležitej iniciatívy, ako je Národná cena za dizajn. V neposlednom rade žiarlím, že v takej veľkej krajine ako je Poľsko, nemáme inštitúciu, ktorá by organizovala podujatie s takou dlhou tradíciou a venovala sa výskumu a rozvoju dizajnu, ako je Slovenské centrum dizajnu. ■

Tomasz Bierkowski je grafický dizajnér, výskumník v oblasti vizuálnej komunikácie, akademický pracovník na Vysokej škole výtvarných umení v Katoviciach. Vyučuje na Fakulte poľských štúdií na Jagelovskej univerzite v Krakove a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave ako hosťujúci profesor. Člen medzinárodnej poroty Národnej ceny za dizajn 2018.



Na Helsinkí Design Week sa stretlo Slovensko s Fínskom

Text redakcia
Foto archív Helsinki Design Week



Helsinki

Design

Week

V dňoch 6. – 16. septembra 2018 sa konal Helsinki Design Week. Na jeho 27. ročníku, ktorý priniesol počas niekoľkých dní do Helsínk viac ako 200 podujatí, sa viacerými projektmi zúčastnilo aj Slovenské centrum dizajnu. Výstavu Súčasný dizajn zo Slovenska, ktorá prezentovala výber dizajnerskej tvorby 23 autorov ocenených v súťaži Národná cena za dizajn, pripravilo Slovenské centrum dizajnu spolu so Zastupiteľským úradom SR v Helsinkách a konala sa v priestoroch kongresového a koncertného centra Finlandia Hall, jednej z ikonických stavieb fínskeho architekta a dizajnéra Alvara Aalta. Ako sa slovenské a fínske kreatívne DNA líšia od seba, čo je možné dosiahnuť spoločne, aké sú rozdiely a podobnosti medzi fínskymi a slovenskými dizajnérmi a umelcami? To je len niekoľko otázok, na ktoré sa pokúsili hľadať odpovede Mária Rišková, Maroš Schmidt a Klára

Prešnajderová na moderovanej diskusii Design Meets Arts – Slovakia Meets Finland v Múzeu dizajnu.

Súčasťou Helsinki Design Week je aj populárne podujatie Design Diplomacy, vďaka ktorému má aj širšia verejnosť možnosť nazrieť do priestorov viacerých ambasád v Helsinkách a diskutovať s fínskymi a zahraničnými dizajnérmi. Na jeho treťom ročníku, do ktorého bolo zapojených 13 ambasád, sa zúčastnil grafický dizajnér Boris Meluš. Spolu s fínskou dizajnérkou Tanjou Sipilou viedli v rezidencii Velvyslanectva SR v Helsinkách prostredníctvom kartovej hry pomyselný seba/poznávací duel.

V Helsinkách sa môžete s profesionálnymi dizajnérskymi produktmi stretnúť nielen počas konania Helsinki Design Week. Ak cestujete fínskou spoločnosťou Finnair, už počas cesty sa môžete zoznámiť

s dizajnérskou firmou Marimekko, ktorá vytvorila pre tohto leteckého dopravcu jednotný vizuálny štýl, a svojím typickým minimalistickým vzorom navrhla doplnky interiéru a exteriér lietadla. S fínskym dizajnom a jeho značkami sa môžete stretnúť doslova na každom rohu. V Helsinkách sa nachádza nielen množstvo obchodov s výrobkami od fínskych dizajnérov pod značkou Marimekko alebo Iittala, ale aj inštitúcií reprezentujúcich fínske „rodinné striebro“, napríklad okrem ikonickej misy Savoy od Alvara Aalta, telefónu značky Nokia aj produkt s dlhodobou tradíciou, nožnice značky Fiskars, ktoré sa dajú vidieť v Múzeu dizajnu.

V nasledujúcich príspevkoch prinášame z Helsínk niekoľko zaujímavých informácií, postrehov, poznatkov, ktoré môžu byť inšpiratívne pre tých, ktorým na dizajne, jeho uchovávaní a prezentácii záleží. ■



Fíni majú dizajn v génoch

Rozhovor s Kari Korkmanom,
zakladateľom a riaditeľom
Helsinki Design Week.

Text Jana Oravcová

Foto archív Helsinki Design Week

Helsinki Design Week
(6. – 16. 9. 2018) je
najväčší festival dizajnu
v škandinávskych krajinách,
ktorý bol založený v roku
2005. Hlavnou témou tohto
roku bola Dôvera (Trust).



Kari Korkman

Čo predstavuje spojenie dizajn a dôvera?

↓

Téma dôvery skvele rezonuje medzi ľuďmi zainteresovanými na Helsinkí Design Week (HDW). Jej spojitosť s dizajnom je najvýraznejšia pri vzostupe ekonomiky zdieľania. Nové služby, na ktorých dizajnéri pracujú, sa šíria cez internet. Mám na mysli úspešné služby ako Uber a Airbnb. HDW tiež patrí medzi tých, čo stavajú svoju budúcnosť na vytváraní kontaktov, či už lokálnych alebo globálnych. Všetky kontakty vychádzajú zo vzájomnej dôvery medzi zúčastnenými. A súčasná politická atmosféra je veľmi spätá s demagógiou vytvárania strachu, preto sme vybrali túto tému. Dnešný svet potrebuje trochu viac dôvery.

Na rozdiel od mnohých medzinárodných festivalov – Design Weeks, ktoré sú zamerané viac na prezentáciu dizajnových produktov na výstavách a showroomoch či na verejných priestranstvách, váš katalóg ponúka na 88 stranách

204 podujatí: diskusných panelov, seminárov, otvorených štúdií, ale len niekoľko výstav. Festival sa vám však podarilo dostať do života mesta, mnohé akcie sa konali priamo na ulici. Čo je špecifické pre projekt Helsinkí Design Week a čo ho prepája s ostatnými v Európe?

↓

Vaše pozorovanie je správne. Tento rok sme pripravili výrazne menej výstav. Ovplyvnilo to viacero faktorov a okolností. Pre našu hlavnú výstavu sme nenašli vhodné miesto. Totiž Aalto University, jeden z našich hlavných partnerov, sa sťahuje do nových priestorov a Design District of Helsinki sa tento rok rozhodli držať v úzadí. Budúci rok otvoríme obrovský nový priestor a Aalto University pripraví množstvo výstav v ich novom univerzitnom areáli v Otaniemi.

Nateraz to znamená, že vypúšťame aj panelové diskusie a semináre. HDW je hlavne o osobných stretnutiach, ideálne interdisciplinárnych. Design Week ponúka jedinečné

príležitosti na stretávanie ľudí, vzájomné spoznávanie a snáď aj možnosti nadviazať spoluprácu. Aj takto sa snažíme vybudovať dôveru.

Súčasťou HDW je udeľovanie cien Helsinkí Design Awards. Aký význam sa prikladá tejto súťaži v dizajnovej veľmoci, ako je Fínsko, a čo znamená pre dizajnérov?

↓

Jej hlavný význam je propagovanie dizajnu a dizajnérov. Helsinkí Design Awards je jediné gala, ktoré sa týka dizajnu, a tento národ si ho zaslúži. Tak tiež predstavuje pre celú dizajnérsku komunitu skvelú príležitosť stretnúť sa. Všetkým sa nám páči, keď sú naši kolegovia ocenení — a možno jedného dňa budeme ocenení aj my sami...

Design Diplomacy je jedným z mnohých podujatí, ktoré sa konajú počas týždňa dizajnu v Helsinkách. Tento rok sa doň zapojilo 13 rezidencií veľvyslanectiev, kde sa dizajnéri z každej krajiny stretli s fínskym dizajnérom a viedli prostredníctvom



↑ Otvorenie Helsinki Design Week.

→ Helsinki Design Week v uliciach.

kartovej hry s otázkami, smerujúcimi k poodhaleniu ich osobných postojov k téme dizajnu a vecí verejných, pomyselný spoznávací duel. V tomto roku bol na slovenskú ambasádu pozvaný na diskusiu s fínskou dizajnerkou Tanjou Sipilou, riaditeľkou TRE, slovenský grafik a spoluzakladateľ Novej Cvernovky Boris Meluš. Aký je hlavný cieľ tejto akcie?

↓

Design Diplomacy je formát, ktorý vytvorili organizátori HDW. Jeho myšlienka vznikla na základe pozorovania, že ambasády majú krásne rezidencie, ktoré ale nie sú naplno využité. Sú to také verejno-súkromné priestory, domovy veľvyslancov, od ktorých sa očakáva, že ich budú používať na reprezentatívne účely. Cieľom Helsinki Design Week zasa je rozširovať medzinárodnú účasť. Formát Design Diplomacy je vytvorený tak, aby bol organizačne a finančne čo najmenej náročný. Od zahraničnej ambasády sa očakáva, že pozve svojho domáceho dizajnéra, architekta alebo iného tvorca. My pozveme fínskeho náprotivka a títo

dvaja potom vedú dialóg. Pripravili sme balíček kartičiek s otázkami, ktoré si títo dvaja „hráči“ náhodne vyberajú, a pýtajú sa jeden druhého. Niektoré otázky sú vážne, iné vtipné, ďalšie hlboké a sú tam aj jednoduché.

Design Diplomacy sa stal veľmi populárnym. Licencie sme už poskytli Reykjavíku, Berlínu, Madridu, Tokiu, Oslu, Canberre – a to ich spomínam len zopár. Myšlienkou je spojiť ľudí a zdá sa, že to funguje veľmi dobre. Napríklad španielsky dizajner Andreu Carulla a fínsky dizajner Mikko Laakkonen, ktorí sa stretli počas Design Diplomacy v roku 2017, predstavili svoju prvú spoločnú kolekciu už o rok. Ich kolekcia nábytku sa volá *Design Diplomacy*.

Vytvorili ste platformu medzinárodnej siete World Design Weeks, ktorá v priebehu dvoch rokov spojila 30 miest. Ktoré krajiny sú do nej zapojené? Aký je jej cieľ? Pozvali ste aj Bratislava Design Week alebo Designblok z Prahy?

↓



Som jedným z deviatich zakladajúcich členov World Design Weeks (<https://www.worlddesignweeks.org>) a prvým prezidentom siete organizácií. Cieľom je priniesť viac priamej spolupráce, sprostredkovanie skúseností a vzájomné rozvíjanie programu. Spoločnými silami sa snažíme získavať zdroje a aktívne pracujeme na tom, aby sme sa navzájom propagovali. Celkovo je zapojených 33 miest z celého sveta. Festivaly dizajnu sa uchádzajú o členstvo a ak si dobre pamätám, komunikovali sme s Designblokom, ktorý sa mi mimochodom veľmi páči. Veľmi sa snažíme povzbudzovať týždne dizajnu, aby sa k nám pridali a poslali prihlášky (sú dostupné na našej webovej stránke).

Z Fínska pochádza niekoľko ikonických dizajnérov, ako sú Alvar a Aino Aalto, Tapio Wirkkala a Rut Bryk, Kaj Franck a Eero Aarnio atď., čo nakoniec dokumentuje expozícia v Design Museum nazvanom Utopia Now: The Story of Finnish Design, ako aj značka Marimekko, ktorá ponúka širokú škálu produktov fínskych

dizajnérov. Prezraďte, čo znamená fínsky dizajn pre širokú verejnosť?

↓
Pre Fínov dizajn asi znamená viac ako pre iné národy. Fínsky národ je relatívne mladý a budoval si svoju identitu v dvadsiatom storočí počas prvých dekád industrializácie. Chudobné Fínsko malo šťastie v tom, že malo výnimočne talentovaných (dobře vzdelaných) dizajnérov, ktorí položili základy fínskeho dizajnu tak, ako ho dnes poznáme. Mnohí z nich sa stali známymi v zahraničí. Naš mladý národ z toho ťažil a začal využívať dizajnérov pri propagovaní a vytváraní značky krajiny. Predmety každodennej potreby navrhnuté a vyrobené vo Fínsku sa predávali dobre aj doma. Všetci sme vyrastali v domovoch, kde nás obklopovali fínsky nábytok, osvetlenie, textil, stolové dosky a podobne. Preto zvykneme hovoriť, že Fíni majú dizajn v génoch.

Áké podmienky pre dizajnérov (pre výrobu a prezentáciu ich návrhov) vytvárajú príslušné inštitúcie vo Fínsku?

↓

Vzdelávanie poskytuje skvelý základ. Máme množstvo výborných škôl dizajnu a jednu veľmi výnimočnú univerzitu, ktorá je vlastne fúziou dizajnu, technických odborov a ekonómie – Aalto University. Všetky tieto oblasti sú zásadné pre úspešný vývoj projektu, ktorý vedie k uvedeniu na trh a rastu podnikov. Okrem škôl máme asociácie dizajnérov – Finnish Design Forum a Design Museum. Majú svoj význam, ale spolupráce medzi týmito inštitúciami nie je nikdy dost. V HDW je jedným z našich cieľov spojiť týchto hráčov na našej platforme. ■

designmuseum



Múzeum nie sú
iba zbierky,
ale aj
budovanie
komunity

Text Lubica Pavlovičová
Foto archív Design Museum Helsinki



↑ Z výstavy Utopia Now. Foto Paavo Lehtonen

← Vstupná časť Múzea dizajnu
v Helsinkách. Foto Susanna Lönnerot

Novodobé múzeá prehodnocujú svoju úlohu a postavenie v súčasnej spoločnosti. Vďaka dynamickému vývoju digitálnych technológií a ich využívaniu v rôznych oblastiach môžu obsahovo a vizuálne nielen kvalitnejšie, ale aj rýchlejšie informovať. Tento trend ovplyvňuje charakter práce múzeí už dávnejšie a umožňuje im intenzívne spolupracovať s početne oveľa väčším publikom, ktoré od týchto inštitúcií očakáva profesionálny obraz zbierkového fondu (a to reálny aj virtuálny) – to už je dnes samozrejmosťou.

Svoju pôvodnú funkciu – zbierať, skúmať, ochraňovať a vystavovať kultúrne a iné dedičstvo, musia múzeá rozširovať o ďalšie aktivity, ktoré nesúvisia iba s históriou. Vďaka širokému spektru sprievodných programov, z ktorých prirodzene vyplývajú aj rôzne nové funkcie, dokážu na svojej pôde podporovať aktivity rozličných ekonomických a spoločenských skupín. A naopak – tieto sa zase recipročne dokážu angažovať v prospech múzeí.



Alvar Aalto: Váza Savoy, 1936.
Foto Rauno Träskelin



Múzeum dizajnu v Helsinkách sa nachádza v centre mesta, v budove bývalej strednej školy *Brobergsska Samskolan* (Gustav Nyström, 1895). Popri dočasných výstavách – v súčasnosti je to výstava pôvodom rakúskeho dizajnéra Josefa Franka, ktorú pripravilo viedenské múzeum MAK – sú tu prezentované vlastné zbierky. Fínsko, podobne ako aj ďalšie škandinávске krajiny, je pre zvyšok sveta synonymom kvalitného dizajnu. Značky ako Iittala¹, Artek², Nokia³, Fiskars⁴ alebo Marimekko⁵ sú vynikajúcim vývozným artiklom fínskej kultúry a ekonomiky a ich produkty prirodzenou súčasťou domovov a životného štýlu väčšiny Fínov. Nájde ich však aj v mnohých iných krajinách. Napríklad iba oranžových nožníc Fiskars Classic, ktoré sa ako prvé začali vyrábať s plastovými rukoväťami v roku 1967, sa po celom svete doteraz predalo vyše miliardy kusov, firma Nokia bola v rokoch 1998 – 2011 najväčším svetovým výrobcom mobilných telefónov, s odevmi, bytovými doplnkami a textíliami firmy Marimekko sa vo Fínsku stretávame na každom kroku, ba aj vo vzduchu v lietadlách spoločnosti Finnair...



Tapio Wirkkala: Kanttarelli, 1948.
Foto Rauno Träskelin

V roku 2017, pri príležitosti 100. výročia vzniku Fínska, tu otvorili novú expozíciu pod názvom *Utopia Now: The Story of Finnish Design*⁶. Nová expozícia zaberá celé jedno podlažie budovy, jej tvorcovia pracujú



Z výstavy Utopia Now.
Foto Paavo Lehtonen

s myšlienkou, že dizajn, ktorý je súčasťou zbierok múzea a dnes sa naň pozeráme s odstupom času, keď sme zvýhodnení o nové poznatky, bol v dobe svojho vzniku utópiou, ktorá sa vďaka vizionárstvu dizajnérov a firiem stala súčasťou každodenného života. Tomu je prispôsobená celková koncepcia výstavy. Jej autori s cieľom poukázať na rôznorodosť faktorov, ktoré ovplyvňujú vznik a úspešnú existenciu jednotlivých exponátov, rozčlenili výstavu do šiestich priestorov: sú to tzv. miestnosť procesov, virtuálna miestnosť, koridor s časovou osou fínskeho dizajnu, miestnosť venovaná ikonám fínskeho dizajnu, tzv. depozit a miestnosť určená na dočasné výstavy, ktoré zo zbierkových fondov obmieňajú dva až trikrát ročne.

Kompaktnou súčasťou výstavy sú digitálne technológie, ktoré v prípade potreby dokáže návštevník jednoducho ovládať. Na ploche celej expozície ponúkajú bohatý obrazový a textový

materiál súvisiaci s vývojom fínskeho dizajnu, a to z rôznych hľadísk a rôznymi formami – cez históriu firiem, materiály, úspechy na svetových výstavách⁷, ikonické osobnosti a produkty, spoločenské témy..., teda to, čo z objektívnych príčin nemôžeme podrobnejšie vidieť v jednotlivých častiach výstavy. Informácie sú rozmiestnené tak, aby nenarúšali pohľady do expozície. V najväčšom objeme ich využíva tzv. „koridor“ – kde sa nachádza časová os fínskeho dizajnu. Prvýkrát sa tu podarilo zmapovať a prezentovať viac ako 350 rokov histórie fínskeho dizajnu, premietať na steny zobraziť exponáty, ktoré neboli vystavené od vzniku múzea. Digitálne technológie poskytujú návštevníkom napríklad aj možnosť vidieť priestory fínskeho pavilónu na Svetovej výstave v Paríži v roku 1900, spoznáva procesy navrhovania, výskumu, skúšania a výrobu rôznych produktov, podstatu toho, čo sa deje pred ich samotným uvedením do života.



Fínsky dizajn je významnou súčasťou fínskej ekonomiky, preto exponáty v miestnosti, ktorá sa venuje ikonám fínskeho dizajnu, sú dôverne známe aj nášmu návštevníkovi. Veľa mien a vystavených produktov môžeme vďaka globalizácii poznať nielen z obrázkov, ale aj reálne. Čo však pozornému divákovi neujde, je výrazný podiel žien, ktoré sa zapísali do dejín fínskeho dizajnu. Takže popri osobnostiach, ako sú Alvar Aalto, Eero Arnio, Tapio Wirkkala, Harri Koskinen..., vidíme mená fínskych dizajnérov a podnikateľiek: Aniko Aalto, Armi Ratia, Gunnel Nyman alebo Vuokko Nurmesniemi... Tu sa sústreďuje aj veľká pozornosť návštevníkov – múzejné exponáty a dokumenty približujúce najväčšie úspechy fínskeho dizajnu sú ešte stále prirodzenými prostriedkami kvalitnej prezentácie.

V časti „depozit“ sú produkty zoskupené do viacerých kolekcíí tak, aby vyjadrovali rôzne témy, ktoré podľa autorov výstavy súvisia s fínskym

dizajnom: sú to napríklad pojmy ako demokracia, rovnosť, história, globalizácia, budúcnosť... Výber zdôrazňuje potrebu individuálnej angažovanosti každého návštevníka, a to nielen na pôde múzea, ale najmä mimo neho. A to je ten najlepší odkaz, ktorý múzeum môže priniesť. ■

- 1 Skláreň vznikla v roku 1881 a jej prvým dizajnérom sa už na začiatku 20. storočia stal Alfred Gustafsson. V roku 1932 firma vyhlásila súťaž, ktorá mala podnietiť vznik domáceho dizajnu fínskych sklárskych výrobkov. Aino Aalto získala druhé miesto so súpravou Bølgeblikk. Toto sklo bolo prezentované na výstavách v Londýne v roku 1933 a na Trienále v Miláne v roku 1936, kde Aino Aalto získala zlatú medailu. Ďalšiu súťaž, tentoraz k Svetovej výstave v Paríži v roku 1937, vyhral Alvar Aalto s dnes už ikonickou vázou Savoy. Po 2. svetovej vojne pre skláreň pracovali Tapio Wirkkala a Kaj Franck. Wirkkala tu v roku 1968 vytvoril kolekciu Ultima Thule, ktorá je dodnes najpredávanejšou súpravou skla. Pre littaala neskôr navrhovali Alfredo Häberli alebo Oiva Toikka. V roku 2019 firma predstaví Raami, novú obedovú súpravu od Jaspera Morrisona.
- 2 Fínsku nábytkársku firmu Artek založili v Helsinkách v roku 1935 Alvar a Aino Aalto, Maire Gullichsen a Nils-Gustav Hahl. Ich cieľom bolo „predávať nábytok a podporovať modernú kultúru prostredníctvom výstav a iných vzdelávacích prostriedkov“. V súčasnosti je súčasťou značky Vitra a produkuje nábytok, svietidlá a bytové doplnky.
- 3 Firma Nokia vznikla v roku 1865.
- 4 Fiskars – železiarne, boli založené už v roku 1649,

v 18. storočí prešli na spracovanie medi. V roku 1832 bola vo Fiskars založená továreň na výrobu príborov a výrobný sortiment sa rozšíril aj o nožnice, ktoré sú v súčasnosti synonymom tejto značky.

- 5 Spoločnosť Marimekko vznikla vďaka malej firme Printex, ktorá bola zameraná na textilnú tlač. Manželka majiteľa Armi Ratia dokázala presadiť svoju víziu o modernom textilnom dizajne a obklopila sa mnohými umelcami. Jednou z nich bola aj Maija Isola, ktorej dizajn Amfora patril medzi prvé dizajny pre Printex. Firma už pod názvom Marimekko bola zaregistrovaná v roku 1951 a v roku 1952 otvorila svoj prvý obchod v Helsinkách. K najznámejším dizajnérom spoločnosti patria Vuokko Nurmesniemi (Jakapoika) a spomínaná Maija Sofia Isola, ktorá v roku 1964 vytvorila vzor „makový kvet“. Globálna expanzia firmy nastala však v prvom desaťročí 21. storočia: počet obchodov Marimekko mimo Fínska sa viac ako zdvojnásobil – vrátane vlnkových obchodov v New Yorku a Sydney – a niekoľko nových trhov sa otvorilo v Ázii.
- 6 Otvorená je do konca roku 2020.
- 7 Fínsky dizajn sa po druhej svetovej vojne s veľkým úspechom presadil najmä na Trienále Miláno IX. (1951) a X. (1954), keď expozície pripravoval Tapio Wirkkala.



Priečelie Múzea dizajnu v Helsinkách.
Foto Otso Kaijaluoto

Learn and Experience v helsinskem Múzeu dizajnu

Text Helena Cibulková

Foto archív Design Museum Helsinki

Vzdelávacia činnosť Múzea dizajnu v Helsinkách nie je, žiaľ, veľmi porovnateľná s činnosťou Slovenského múzea dizajnu. Pokúsim sa opísať aktuálne situácie oboch múzeí, ktoré ovplyvňujú aj oblasť práce s verejnosťou.

Všetko so všetkým súvisí, a preto aj jedným z najbanálnejších, no zároveň aj najzásadnejších faktorov okrem histórie a skúseností¹ je vyhovujúci priestor, ktorý vplýva na celý chod múzea, a tým aj na edukačnú činnosť. Kým múzeum v Helsinkách sídli vo vlastnej budove, kde má k dispozícii okrem výstavných aj iné priestory pre verejnosť – vstupnú halu s recepciou, obchod zameraný na dizajn, kaviareň – aj dielne (zbiery majú umiestnené na inom mieste), expozícia SMD je



Expozícia Utopia Now:
The Story of Finnish design.
Foto Paavo Lehtonen

v podkroví, kde o ideálnej prístupnosti nemôže byť ani reč. Programy pre deti realizujeme priamo na výstave, prípadne na chodbe pred ňou. Pracujeme však s tým, čo máme, a veríme, že raz budeme mať dostatočné zázemie, aby sme mohli naše činnosti ďalej rozvíjať.

Ak si pozriete na stránke Múzea dizajnu v Helsinkách záložku *Learn and Experience*, zistíte, že majú programy pre verejnosť rozdelené presne tak ako väčšina súčasných múzeí a galérií. Ponúkajú program pre školy, vzdelávacie materiály pre učiteľov, programy pre rodiny s deťmi, komentované prehliadky, workshopy pre študentov a dospelých, na ktoré sa môžu návštevníci prihlásiť. Okrem toho organizujú špeciálne programy napríklad počas Design Week-u, tzv. dňa múzeí, či akcie spojené s Design Clubom. Myslím, že dnes už nikto nepochybuje o význame vzdelávania v múzeách a galériách. No kým v Helsinkách majú na tomto oddelení troch interných pracovníkov, okolo desať externých spolupracovníkov

a každý zamestnanec musí vedieť urobiť aspoň základné komentované prehliadky expozícií, my nemáme ani jedno samostatné miesto vyčlenené priamo na tieto aktivity – spolupracujeme s jednou (!) externou kolegyňou, ktorá sa venuje detským programom.

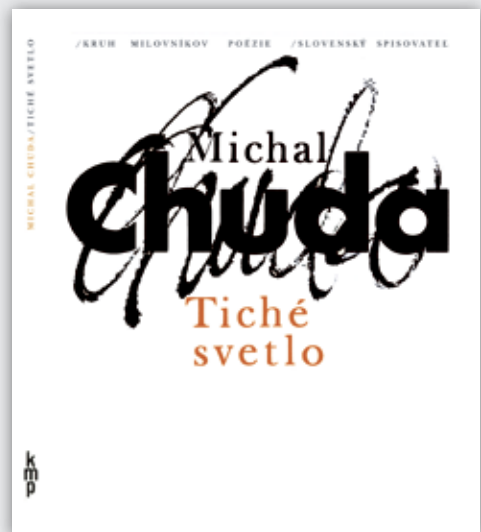
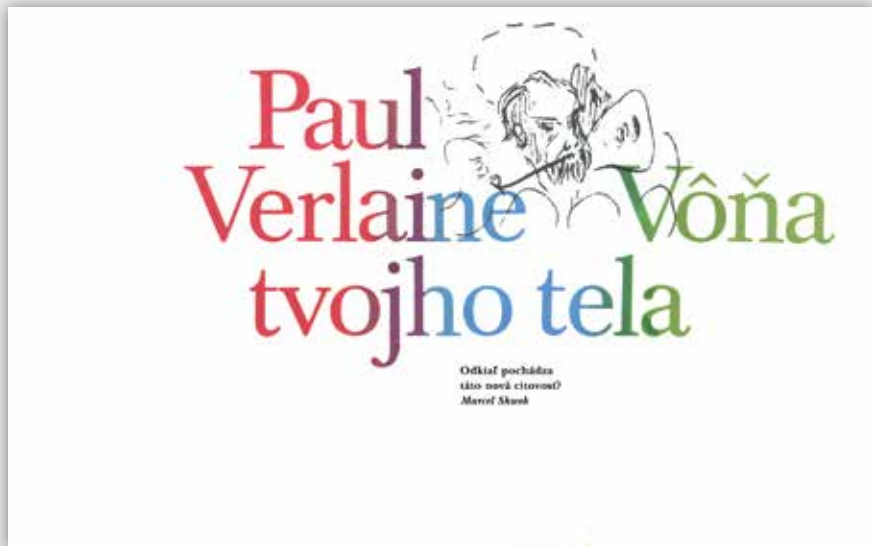
Múzeum dizajnu okrem aktivít v rámci múzea momentálne zavádza aj výučbu dizajnu na základných školách vo viacerých fínskych mestách, nie iba v Helsinkách. Je to aktivita, ktorej sa postupne venujú už od deväťdesiatych rokov, keď začali komunikovať s partnermi. No až nedávno vznikli prvé učebnice a momentálne je táto výučba v tzv. skúšobnom štádiu.

Čo je však dôležité, a čo vyplynulo aj z môjho rozhovoru s hlavnou kurátorkou múzea pre vzdelávanie Hannou Kapanen, je to, že hybnou silou sú často spolupráce. Vďaka Design Clubu spolupracujú pravidelne a obojstranne s univerzitami, inými múzeami a galériami, ale aj s komerčnými firmami.

Prepájajú odborníkov z rôznych oblastí, ktorí si vzájomne pomáhajú. Aj pri zavádzaní výučby na školy nadviazali spolupráce s mnohými ďalšími inštitúciami a úniami (dizajnérov, učiteľov...), bez ktorých by to všetko bolo oveľa ťažšie a zdĺhavejšie. Pri návšteve Helsínk som mala pocit, že téma a výhody spolupráce sa objavovali na každom kroku. Vo všetkých navštívených inštitúciách, od múzeí až po verejnú knižnicu, sa opakovala téma štátnej podpory, spolupráce škôl, spolupráce kultúrnych aj komerčných organizácií, význam dobrovoľníctva atď...

Ak sa máme teda od fínskych kolegov niečo naučiť, myslím, že by sme si mali vybrať práve to, ako realizovať úspešné spolupráce. A nielen u nás, ale v celej krajine. Pretože všetko je tak trochu začarovaný kruh, z ktorého vedie cesta von len cez nové vzťahy a nové uhly pohľadu. ■

1 Múzeum dizajnu v Helsinkách bolo založené v roku 1873 a je jedno z najstarších v Európe, Slovenské múzeum dizajnu vzniklo v roku 2013/2014.



Knihy, ktore nezostarnú

Text Peter Ďurík
Foto archív Lubomír Krátky



„Čitateľ si má uvedomovať typografickú úpravu rovnako tak málo ako pútnik svoje dobre ušité topánky.“

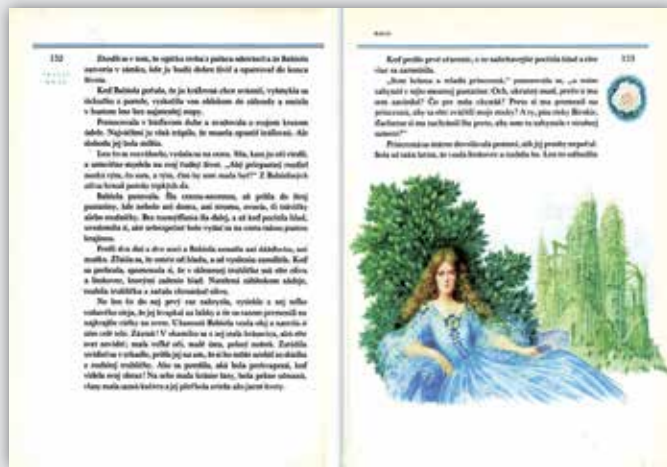
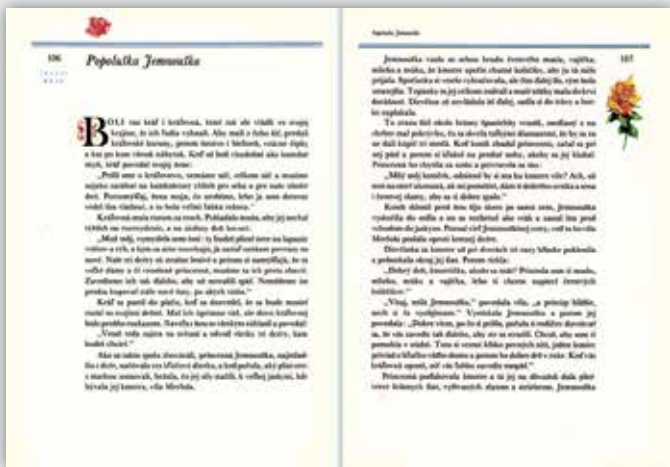
Jan Van Krimpen

Lubomír Krátky, čoskoro osemdesiatnik, človek na prvý pohľad nenápadný, no profesijne výrazný a dokonalý, v odbornej verejnosti stále rešpektovaný ako knihy z jeho dielne. Pre milovníkov krásnych kníh meno, ktoré symbolizuje rýdzeho typografa, grafického dizajnéra a kaligrafa, očareného krásou písma. Práve ono, krásne písmo, je hlavným zdrojom jeho inšpirácií a zároveň nástrojom výtvarného vyjadrenia. O tom sme sa pred časom mohli presvedčiť na jeho retrospektívnej výstave v galérii Slovenského centra dizajnu – Satelit. Formou originálnych výtlačkov kníh, vytvorených od polovice šesťdesiatych rokov minulého storočia do dnešných dní, predstavila prácu popredného slovenského knižného – grafického úpravcu.

Nepoznám motív, ktorý priviedol Lubomíra Krátkeho na Priemyselnú školu grafickú v Prahe, kde študoval grafickú úpravu tlačovín. Jeho rozhodnutie bolo správne, štúdium padlo na úrodnú pôdu. Dokladá to jeho bohaté grafické dielo s rozpoznateľným autor-ským rukopisom, ktorého korene treba

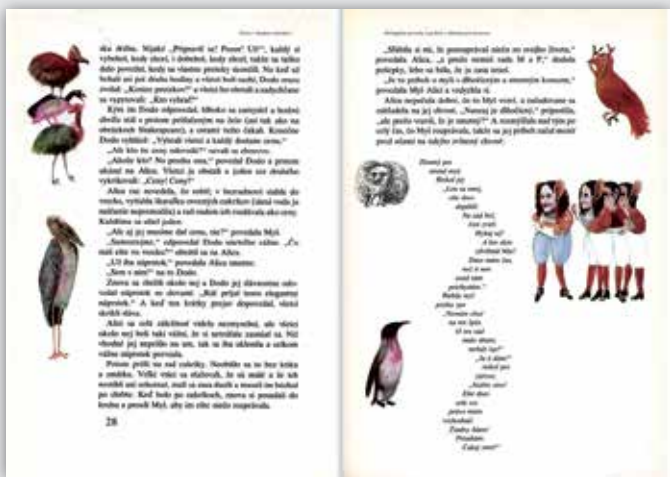
hľadať práve v jeho pražských rokoch. Najmä silný vplyv českých typografov Karla Dyrnka alebo Oldřicha Hlavsu, nemeckého typografa a kaligrafa Hermann Zapfa v kombinácii s jeho vlastným talentom Lubomíra Krátkeho mimoriadne zviditeľnil. Stal sa rešpektovanou osobnosťou. Nečudo, že ponuky na spoluprácu dostával od tých najprestížnejších vydavateľstiev.

Po štúdiu pracoval Lubomír Krátky vo viacerých vydavateľstvách (Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Mladé letá, Slovenský spisovateľ), a to ako technický a neskoršie aj ako výtvarný redaktor. Začínal v časoch, keď vydavateľstvá začínali bojovať o skvalitnenie grafickej úrovne slovenskej knihy. Knihy sa upravovali manuálne ceruzkou, nožnicami a lepidlom v ruke. Podrobným narysovaním jednotlivých prvkov tlačovej stránky, vytvorením zrkadla sadzby, rozpisom druhu, veľkosti a rezu písma zadával ako úpravca rukopis pre potreby sadzača. Vytváral presný model budúcej knihy – maketu – s rozvrhom textov a obrázkov, celkový vzhľad knihy,



Grafická úprava knihy Pávi kráľ je v duchu klasického dizajnu. Plocha textu je postavená tak, aby na dvojstrane opticky tvorila jeden celok. Tento zámer podporuje v záhlaví strany umiestnená modro-čierna dvojitá linka sa pagínou. Každá rozprávka sa začína čiernou iniciálou, ozdobenou

iba jemným, červeným ornamentom, aby nekonkurovala farebnosti ilustrácií. Aby dvojstrany nepôsobili v knihe stereotypne, nie sú zrkadlovo rovnaké. Názov knihy v modrej farbe sa pod pagínou opakuje iba na ľavých stranách. Na pravých stranách je ako pendant malá ilustrácia ruže.



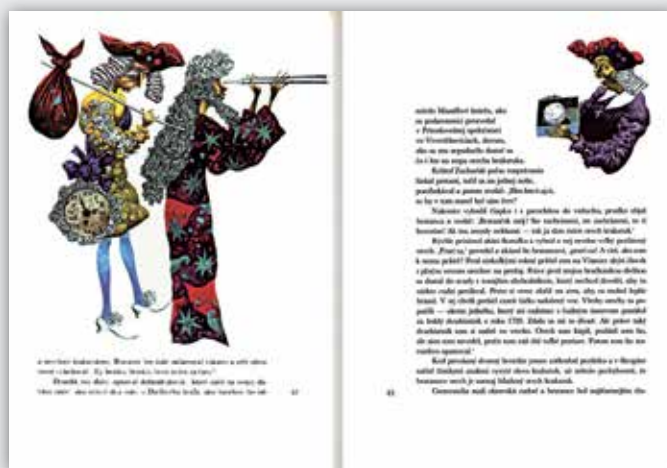
Alica v krajine zázrakov má zrkadlo jednoduché, ale predvídať sa zalomenie rôznorodých ilustrácií. Šírka sadzby je viac zúžená, aby malé ilustrácie mohli byť zalomené na margách strán. Ale ak ilustrácia



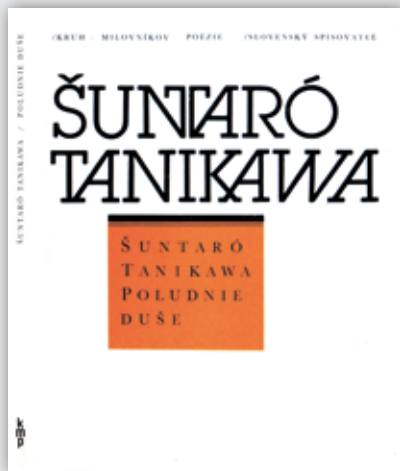
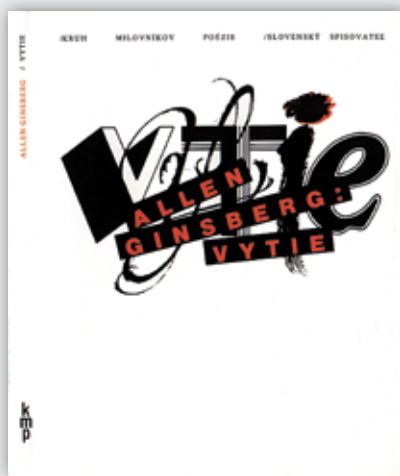
musela prečnievať text, je vsadená do niekoľkých riadkov, aby sa tým ešte viac uplatnila a opticky spojila s ilustráciou na protilhavej strane.



Luskáčik a Myši kráľ. Kompozícia vytvára na dvojstrane jeden celok. Ilustrácia jazdca je umiestnená v hlave strany a myš v spodnej strane. V uhlopriečke sa obrázky opticky spájajú, hoci ich veľkosť nezodpovedá realite, vzniká jeden obrazok, kde jazdec na koni prenasleduje myš.



Na ďalšej dvojstrane dizajnér vytvoril z dvoch ilustrácií jeden príbeh. Postava pozerá ďalekohľadom ponad text, do ktorého je malá ilustrácia zapustená iba do niekoľkých riadkov, aby jej zostal dostatočný životný priestor a opticky bola spojená s ilustráciou dvojice na protilhavej strane.



obálky, väzby, predsádzky, určoval druh papiera a spôsob tlače. Často určoval aj počet ilustrácií a ich rozloženie. Ako grafik vytvoril buď kompletnú maketu celej knihy, alebo len maketu titulného listu, kapitoly s návrhom na obrazec sadzby na strane.

V článku Nad stránkami slovenskej knihy uverejnenom v časopise *Typografia* napísal: „Typografická úprava sa vyhotovovala väčšinou interne, na pôde vydavateľstiev, čo postupne viedlo k bezinvenčnému klišé... vydavateľstvá vyhadzujú cez palubu ako najväčšiu príťaž výtvarný fenomén knihy, pretože ho považujú za prepych.“

U Ľubomíra Krátkého hneď od začiatkov možno vidieť snahu nájsť nové prístupy a nové vizuálne hodnoty, ktoré popierali vtedajšie typografické konvencie. Písmo sa pre neho stalo dôležitou zložkou výtvarnej myšlienky v kombinácii so snahou zachovať jeho kľúčovú úlohu – dobrú čitateľnosť.

Tvorbu Ľubomíra Krátkého som spoznával predovšetkým cez knižky z edície Kruh milovníkov poézie. Potešil ma čerstvý závan – nový pohľad na grafiku kníh. Hoci v tejto edícii vychádzali diela špičkových svetových básnikov, niektoré knižky som si kupoval predovšetkým kvôli úprave. Boli to knihy nielen na čítanie, ale aj na pozeranie. Veľmi ma potešilo, keď som ich všetky uvidel na jednej ploche. Výstava v Slovenskom centre dizajnu ponúkla prezentáciu komplexného diela, zoradeného podľa edičných radov alebo druhu literatúry, možnosť pochopiť autorov názor a prístup k tvorbe. Ponúkla jedinečnú príležitosť spoznať jeho úsilie priviesť na svet krásnu knihu – bez diktátu trhu – podľa vlastných predstáv, prístupov a názorov.

Písmo je základným stavebným prvkom, s ktorým Krátký pracuje.

Sadzbu na stranách upravuje tak, aby tvorili jeden celok – rovnomerne zafarbenú plochu uprostred bielych okrajov strany, ktoré tvoria akúsi paspartu textu. Spôsob práce, akým upravuje texty, je striedmy, rešpektuje požiadavky dobrej čitateľnosti. Pri titulkoch a umiestňovaní ilustrácií na strane odmieta stredovú typografiu takisto ako pri tvorení písomných kompozícií obálok a väzieb. Jednotlivé litery pokladá na plochu úplne voľne, samozrejme, s ohľadom na určenie knihy alebo charakter edície.

Vplyv Hlavsu vidím u Krátkého predovšetkým v striedaní veľkostí vedľa seba komponovaných textov titulov kníh. To vytvára napätie založené na kontraste litier. Aj keď Krátký na svojich obálkach často používa ilustráciu, písmo na nich má vždy rozhodujúcu funkciu. Výber typu písma podriaďuje tvarosloviu použitej kresby so snahou zachovať dominantnú a informačnú úlohu typografie. To všetko na základe dokonalého poznania písma, ktoré si osvojil dlhoročnou praxou typografického úpravcu a zároveň aj poznaním zákonitostí tohto krásneho umeleckého remesla. Objavil jeho svojbytnú krásu. Využíval čisto typografické hodnoty, a tým sa zbavil zbytočného knižného dekorativizmu.

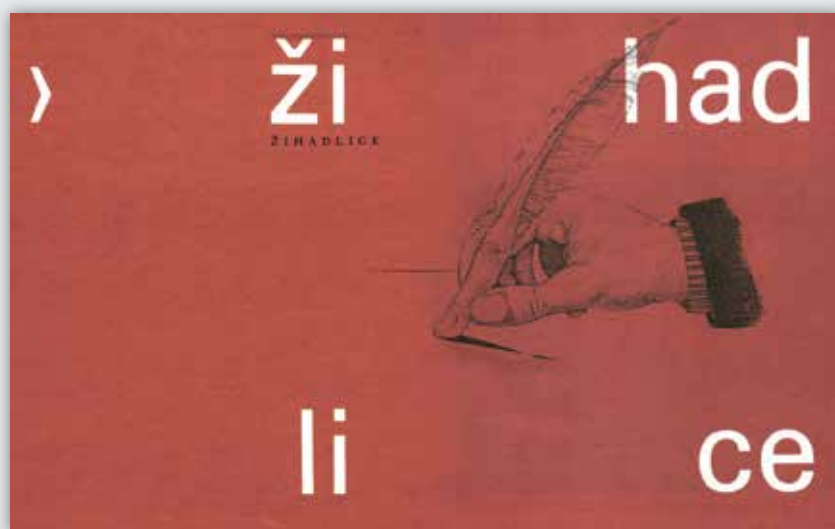
Pri pohľade na dielo Ľubomíra Krátkého nesmieme vynechať jeho prezentačno-publikačné pôsobenie v odborných časopisoch, akým je *Typografia*, ako aj jeho pedagogickú činnosť, najmä prednášky a pôsobenie na škole. Touto líniou svojho diela tiež významne prispel k rozvoju novej kapitoly vo vývine slovenského grafického dizajnu.

V špecifickej oblasti – pri úprave kníh pre deti – textová a obrazová časť tvoria vyvážený harmonický celok, ktorý poskytuje dokonalý čitateľský a estetický zážitok. Výborným príkladom môže

byť jeho spolupráca s ilustrátormi, najmä s Albínom Brunovským, Dušanom Kállayom a Miroslavom Cipárom. Táto Krátkeho tvorba viditeľne nadväzuje na klasické knižné umenie, ale už osobnostne vyzretá s jasným smerovaním.

Ľubomír Krátky podnetne tvrdí: „Základným celkom knihy je dvojstrana. Ak dvojstrana nie je jedným harmonickým celkom, nemôže byť ani kniha dokonalým celkom. Grafickou konštrukciou v knihe neriešime iba dvojrozmernú plochu. Kniha je objekt trojrozmerný a z toho vyplývajú pre grafický dizajn špecifické pravidlá. Vizuálny zážitok vzniká už pri prvom uchopení knihy, potom následným listovaním. Musíme rátať s týmto faktom. Titulná strana je síce vstupným portálom do textovej časti knihy, ale neurčuje podobu celej grafickej koncepcie. Je skôr zavŕšením procesu kreatívneho myslenia, jeho obrazovým symbolom. Musíme najskôr vyriešiť kompozíciu mnohých jednotlivostí, začlenenie dodaných ilustrácií, rytmus potlačených a nepotlačených častí, ustálenie funkčnej hierarchie strán v celej knihe. Obálka, respektíve väzba majú osobitnú funkciu, ale musia byť vo výtvarnom súlade s dizajnom celej knihy... Typograf vždy sleduje, aby bol text dokonale čitateľný, to však neobmedzuje jeho kreativitu. Musí však zohľadňovať zmysel literárneho textu a hra s písmom musí byť neformálna, podporujúca myšlienku literárneho diela. Citlivým riešením detailov typografie smeruje k dokonalému výrazu i celej knihy. Typografia je základom estetickéj hodnoty knihy.“

Rád súhlasím, a preto aj pri tejto príležitosti zvýrazňujem citovaný Krátkeho pasus. Konvenuje mi. Jeho typografia dokazuje, že vie pracovať s vkusom, že dokáže skĺbiť riadky písma, titulky a ilustrácie do jedného harmonického celku.



JEAN ARTHUR RIMBAUD

Opitá loď
a iné básne



Arthur
Rimbaud
- Juin 1872
P.K.

Jean Arthur / Rimbaud Opitá loď' *a iné básne*

KRUK MILOVNIKOV POÉZIE SLOVENSKÝ SPISOVATEĽ

Plath Dva

Sylvia
Plathová
Luna
a tis

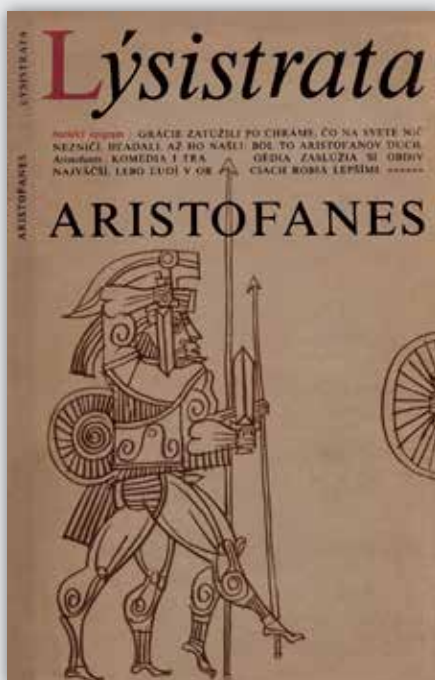
kmp

KRUK MILOVNIKOV POÉZIE SLOVENSKÝ SPISOVATEĽ

Boris Pasternak Pláčúci sad

BORIS PASTERNAK / PLÁČÚCI SAD

kmp



Druhá starana Ja som zas vyšliu tarbu vidca,
ako si kľuol na končiku
a žltok z vajec ľal si do príby,
keď oklamal aj perikapsníka.
A inokedy trčky strelce tam
fechtoval s oštepom a litom,
ovocniarku strčil rúčanom
a zrelí figy blíz prišom.

Výborník No ako chcete znátky vyriešiť,
ak naozaj vám ide o vec,
a krajine dať príšťub nádeje?

Lýsistrata Zľahuško.

Výborník Ako? Nože povedz!

Lýsistrata Tak ako s pradávom. Keď sa občas nám / za-
kudľiu nitky na vretiené, / oddelujeme jednu po
druhej, / ať je to kľbko rozpletené. / Podobne by
sme chceli rozpletať / aj vojnu, ak to každý
príjme: / poslušná žien sa ľahko dohodnú / a nás
kohútov oddelíme.

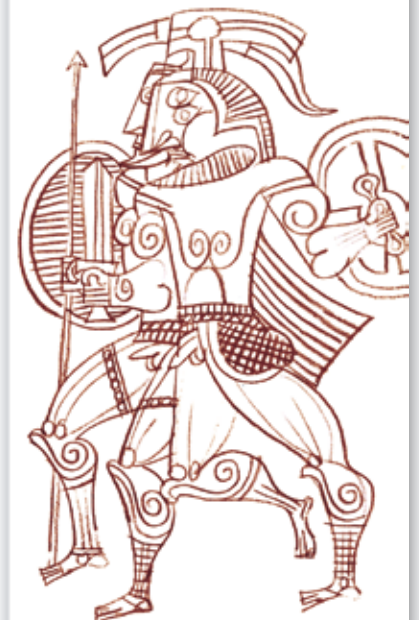
Výborník Myslite, že sa s vojnovou narúba
jak s praslicou a kľbkom nití?
Ste spreostane.

Lýsistrata Ty ľalo, keby si / mal rozum
v ľebke a nie v riti, / zistil by si, že v našej robote /
s vlnou je tvoja pravá cesta.

Výborník Mám potítku zložiť, práť a práť?

Lýsistrata Muzíme vyprať z nášho mesta / tak ako z vber
pracha mastnotu, / vytrepať hľad, ktorú odčky /
si Grécko do kolucha pustilo, / vyčesať kľky,
zrovnať hrčky / a všetko, čo sa v meste zamčilo /
a na čo nalepl sa blato, / len aby ovládli nás
niktoši, / treba to šľbať, vyťaháť so / a čistiť
vlnu skladať do kosa / vzájomnej ľásky, miesto
blá / mať úsmev pre tých, ktorí tu chcú žiť, /
aj pre cudzincov, čo nám ťiažu, / ba prímievať
k nim dokonca aj tých, / čo neplatili štáru dane. /

46

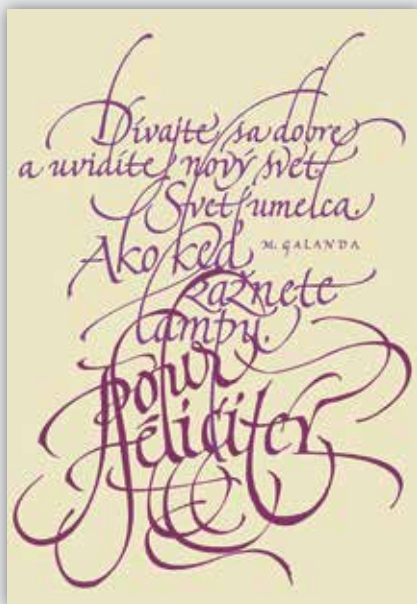


Si tu aimes une fleur
qui se trouve dans une étoile
c'est doux la nuit
des regarder le ciel
Toutes les étoiles
sont fleuries.

Ak máš rád
jeanů květinu,
která je
na nějaké hvězdě,
je velmi
příjemné
hládit
v noci
na nebo.
Všechny
hvězdy
zakvitnou.

Antoine
de Saint-Exupéry
Le Petit Prince

Christy



Starostlivým výberom typov písma, ich tvarovou jednotnosťou, prekvapujúcimi kombináciami, ako aj ich funkčnou krásou, Lubomír Krátky odmieta módne prúdy. Typografie edičných úprav určuje výraznou – invenčnou a hrovou konštrukciou titulu, kombinovanou s ilustráciou. Uvedomíme si to predovšetkým pri knihách edície Kruh milovníkov poézie. Práve pri nich máme jedinečnú možnosť zhodnotiť jeho snahu o hľadanie vlastnej cesty, no s úctou ku knižnému umeniu minulosti. Práve pri nich si uvedomíme, aký dôležitý je pre Krátkeho pôžitok z kontrastu bielej a čiernej – jeden z poznávacích znakov jeho typografie.

Dnes už môžeme povedať, že svojou tvorbou sa zaradil do histórie vývoja slovenského knižného dizajnu a podieľa sa na jeho tvarovaní. Nekompromisným profesionálnym prístupom, ktorý rešpektuje overený „typografický kánon“, významne poznačeným českou školou, prinieslo Krátkeho pôsobenie nový pohľad na súčasný slovenský knižný dizajn. Toto skromné užité umenie, akým knižná typografia je, vizuálne povýšil na úroveň voľného umenia.

Keď hovoríme o voľnom umení, tak vyššie spomenutá výstava ponúkla možnosť spoznať Lubomíra Krátkeho aj ako vynikajúceho kaligrafa. Jeho rukou písané slová citlivými ťahmi dávajú myšlienkam život. Touto tvorbou, u nás hádam ojedinelou, obohacuje a zviditeľňuje slovenskú typografiu. Jej reprodukcie môžeme dlhé roky sledovať nielen v domácich, ale aj v zahraničných odborných časopisoch. V tomto druhu grafického umenia sa stal na Slovensku vedúcou osobnosťou

Medzi skvosty slovenskej nízkonákladovej knižnej produkcie patrí jednoznačne Krátkeho bibliofília *DANIEL – Danielov sen*. Kaligrafia knihy je tlačená dvojfarebnou serigrafiou

a ilustrovaná farebnými leptami Dušana Kállaya. Toto nádherné a jedinečné dielo bolo ocenené hlavnou Cenou Mikuláša Galandu na Bienále knižného umenia v Martine (2001).

Rok čo rok sa teším na jeho najznámejšie kaligrafické dielka – novoročenky. Nejednu sólovú kaligrafiu si viem predstaviť ako obraz, porovnateľný s voľnou tvorbou.

Ďalšou oblasťou Krátkeho dizajnerskej tvorby, ktorú obdivujem, sú jeho knihy pre deti. Autor dokazuje, ako sa dá text a ilustrácie harmonicky a nenásilne spájať do jedného celku. Dôkazom toho sú knihy *Zlatá brána* či *Alica v krajine zázrakov*, ktorá bola za výtvarnosť ocenená na mnohých domácich i zahraničných knižných podujatiach.

Súčasnú formu tvorby knihy a jej estetické hodnoty ani tak neovplyvňujú rôzne výtvarné prúdy, ako skôr technologické výtvarné doby. Rozvoj polygrafického priemyslu radikálnym spôsobom urýchlil a skvalitnil tlač. Je tu doba digitalizácie kníh, knižní úpravcovia pracujú na počítačoch, ktoré im ponúkajú množstvo grafických programov, množstvo typov písma a lacných efektov. Knihy nevydávajú a nerobia iba tí, čo to vedia, ale aj tí, čo si trúfajú. Pod vplyvom komerčného diktátu trhu a hesla „nie je pekné, čo je pekné, ale čo sa komu páči“ vidíme na pulkoch kníhkupectiev krásne vytlačené, nablýskané výtlačky neraz nízkej obsahovej a grafickej úrovne. Našťastie, na knižných veľtrhoch máme možnosť presvedčiť sa, že kniha, krásna obsahom i úpravou, ešte žije, a dúfať, že prežije. Držme jej palce. ■

Peter Ďurík je grafický dizajnér a typograf, pracoval pre viaceré vydavateľstvá. Jeho ťažiskovým záujmom je oblasť knihy a v súčasnosti sa profiluje aj ako bibliofilský vydavateľ.

TESLA  **VRUSE**

SLEPÝ VÝHONOK S POZORUHODNÝM DIZAJNOM

Text Zdeno Kolesár
Foto archív Zdeno Kolesár





☞ 1 Milan Adamik: Logo VRÚSE, 1983.

2,3 Milan Adamik: Audio zostava, 1987.

Na úvod osobná spomienka. V roku 1987 som v rámci prípravy štipendijnej práce pre Slovenský fond výtvarných umení s titulom Mladí slovenskí *designéri* navštívil Ateliér priemyselného dizajnu podniku Tesla. Nachádzal sa v prestavovanom areáli niekdajšieho opravárenského podniku Tatra Regena na Ulici Februárového víťazstva (dnes Račianska). Na skrinách v pomerne stiesnenom priestore stálo množstvo precízne spracovaných modelov. V rozmedzí od realistických návrhov porovnateľných s vtedajšou svetovou produkciou po pokusy vybočiť z konvenčných foriem „silverbox“ či „black-box“⁴¹ dizajnu spotrebnej elektroniky.

V rozhovoroch so štyrmi vysokoškolsky vzdelanými dizajnérmi ateliéru som sa dozvedel, že za päť rokov jeho existencie sa žiadny z návrhov nepodarilo presadiť do výroby. Svoje rozhorčenie z plytvania talentami a peniazmi som potom ventiloval v spomínanej štipendijnej práci, ktorú pravdepodobne aj tak nikto nečítal. Ateliér priemyselného dizajnu tri roky na to rozpadom Tesly zanikol. Modely zmizli, dokumentácie ostalo minimum a dnes už len pamätníci vedia, že ateliér vôbec existoval. Na rozdiel od sériovej produkcie Tesly, ktorá je solídne spracovaná vďaka Slovenskému technickému múzeu, Slovenskému múzeu dizajnu či zberateľským nadšencom, predstavuje APD Tesla bielu plochu na mape slovenského dizajnu. V snahe aspoň trochu ju zaplniť, som sa pokúsil na základe podnikových kroník, dobových časopiseckých článkov a rozhovorov s vtedy aktívnymi dizajnérmi pripomenúť nezanedbateľnú súčasť dejín slovenského dizajnu. Vďaka za poskytnuté informácie a dokumentačný materiál patrí okrem členov

APD Tesla najmä Ladislavovi Klímovi, Ondrejovi Eliášovi a Pavlovi Thurzovi.

Pri komentovaní histórie APD Tesla sa vráťme do roku 1980, keď v rámci reštrukturalizácie firmy Tesla vznikol koncern Tesla – Spotrebná elektronika so sídlom v Bratislave. Koncernové riaditeľstvo a bratislavský závod sídlili v areáli medzi Kukučínovou, Pluhovou a Varšavskou ulicou s perspektívou rozšírenia pozemkov smerom k Račianskej ulici, kde neskôr pôsobil APD. Okrem bratislavského závodu boli súčasťou koncernu závody na Orave, v Prielouči, Litovli, Prahe-Holešoviaciach a Slanom. Každý z týchto výrobných podnikov mal svoj vlastný vývoj vrátane dizajnu, pre bratislavský pracovali najmä Pavol Thurzo a Peter Kramár. Začiatkom osemdesiatych rokov sa však začala rodiť myšlienka na vytvorenie centrálného pracoviska, ktoré by sa zameralo na zjednotenie dizajnu koncernovej produkcie a riešenie výskumných a prognostických úloh. S týmto zámerom vznikla rozhodnutím federálneho ministerstva



4 Ján Sluka: CD prehrávač, 1986.

elektrotechnického priemyslu k 1. 1. 1983 koncernová účelová organizácia Výskumno-realizačný ústav spotrebnej elektroniky (ďalej VRÚSE) so sídlom v Bratislave a pobočkou v Banskej Bystrici. Išlo teda o siedmu organizáciu v rámci koncernu a podľa zriaďovacej listiny mala byť jej náplňou najmä prognostická, koncepčná a experimentálna činnosť v oblasti spotrebnej elektroniky, skúšobníctvo, unifikácia a normalizácia spotrebnej elektroniky, výskum a vývoj nových technológií, vývoj funkčných vzoriek a prototypov a spolupráca so Slovenskou akadémiou vied a vysokými školami. Nie celkom overené informácie naznačujú, že motiváciou pre vznik VRÚSE bola aj snaha získavať informácie pre armádu výrobu, keďže vedúci pracovníci mohli navštevovať aj veľtrhy elektroniky na kapitalistickom Západe (pobočka v Banskej Bystrici sa napríklad zameriavala aj na vojenskú vysielaciu techniku). Naznačuje to aj obsadenie miesta riaditeľa bývalým vojacom Jozefom Chladným. Podľa

vlastných spomienok² bol pri vzniku VRÚSE veľmi aktívny, bojoval s byrokraciou, urýchlil termíny, takže napriek komplikáciám a hroziacim odkladom sa organizáciu podarilo zriadiť v zamýšľanom termíne. Jozef Chladný potom VRÚSE riadil až do jeho zániku.

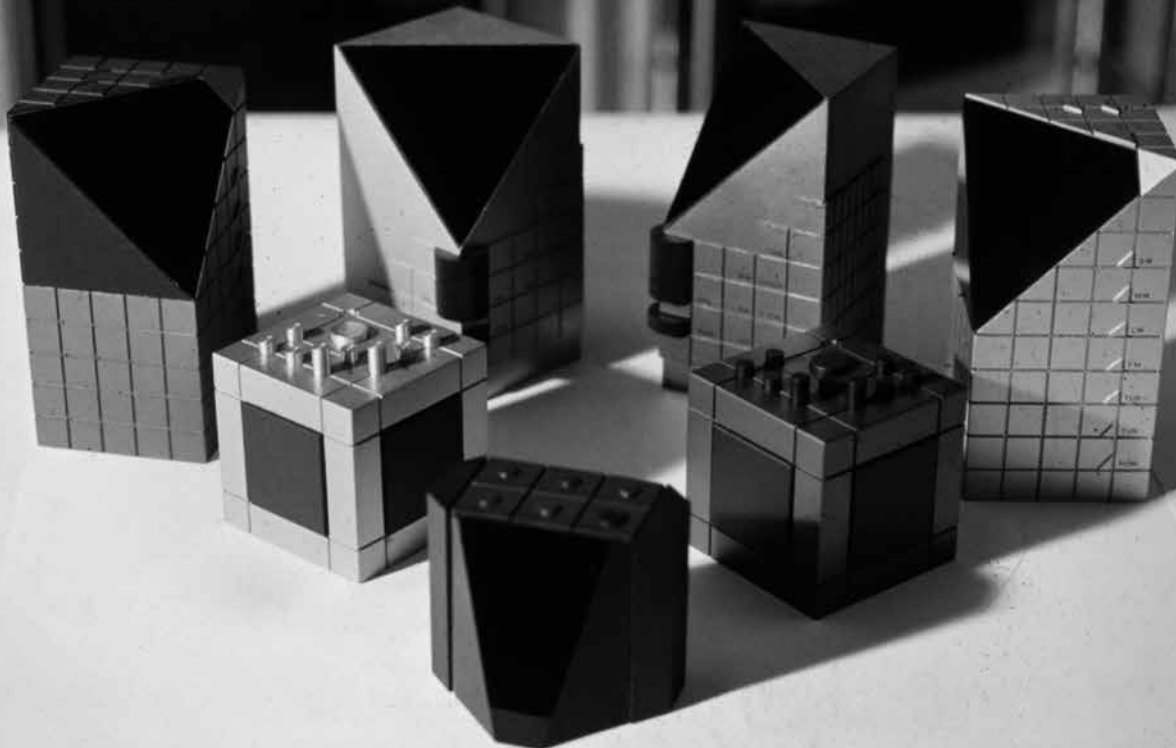
VRÚSE spočiatku fungoval v pavilóne z Unimo buniek a v adaptovaných priestoroch časti niekdajšej autoopravovne. 24. júna 1985 za účasti predsedu slovenskej vlády Petra Colotku položili základný kameň novostavby, ktorá mala byť dokončená o tri roky. Stavebné práce napriek brigádnickej výpomoci samotných pracovníkov VRÚSE nepokračovali podľa harmonogramu, a tak sa slávnostné otvorenie novej budovy uskutočnilo až 20. novembra 1989. Teda v čase, keď štrnganie kľúčmi na námestiach ohlasovalo novú dobu, ktorá napokon znamenala koniec koncernu Tesla. Nenaplnili sa tak ani plány adaptovať ďalšie priestory opravárne a zvýšiť počet zamestnancov z 200 na 350.

Zmysel Výskumno-realizačného ústavu sa už v čase jeho existencie ukazoval ako diskutabilný, keďže bolo zrejmé, že z technickej stránky nedokážu naše podniky ani po „perestrojkovej“ kúre konkurovať Západu. Dobře to ilustruje podtitul článku o VRÚSE v časopise Elektrón z roku 1987: „Pacient: spotrebná elektronika. Diagnóza: nedrží krok so svetom. Subjektívne ťažkosti: nedostatok súčiastok, integrovaných obvodov, ľahkých materiálov, nevyhovujúca technológia, málo devíz... Navrhovaná liečba: pomôž si sám.“⁵ Konštruktéri síce rozoberali konkurenčné počítače v snahe dobehnúť približne päťročné technologické zaostávanie, v prípade prehrávačov kompaktných diskov dokonca priniesli zaujímavé inovácie, ale celkový úpadok konkurencieschopnosti bol s postupujúcimi osemdesiatymi rokmi už zjavný.

5 Ján Sluka: Prístroje úžitkovej elektroniky, 2. polovica 80. rokov.

Na tom, že súčasťou VRÚSE bolo od počiatkov pracovisko dizajnu, mal zrejme zásluhu najmä Tibor Herchl, dlhoročný spolupracovník Tesly, ktorý sa ako dizajnér zameriaval najmä na oblasť elektroakustických prístrojov.⁴ K tým, ktorí vo VRÚSE pracovali od počiatku, patril absolvent štúdia dizajnu na bratislavskej Vysokéj škole výtvarných umení Milan Adamík. Stal sa vedúcim Ateliéru priemyselného dizajnu (ďalej APD) formálne patriaceho do gescie technického námestníka VRÚSE Vladimíra Kroneraffa. Adamík vytvoril logo tejto organizácie (obr. 1) a upresňoval obsah činnosti Ateliéru. APD sa mal zamerať na vypracovanie jednotného a pritom charakteristického firemného štýlu, čiastkové úlohy predstavovalo určenie rozmerových proporcií a modulovej rozmerovej siete výrobkov, zabezpečenie ich skladateľnosti do jednotného modulového systému pri zohľadnení nábytkárskej typológie, vytvorenie horizontálnych a vertikálnych zostáv výrobkov, vypracovanie jednotného typu písma a jednotných ovládacích prvkov.

APD mal postupne osem zamestnancov. Okrem ekonómky, technických pracovníkov (modelár, fotograf a grafika) v ňom pracovali dizajnéri Milan Adamík, Ján Sluka, Michal Jakubišín a kratší čas aj Marián Šulík, Vladimír Bánsky a Martin Král. Podľa ich spomienok malo VRÚSE solídne technické zázemie s konštrukciou a prototypovými dielňami, na druhej strane chýbala ochota overovať odvážnejšie návrhy a precíznosť potrebná na realizáciu kvalitného dizajnu. Zásadný problém spočíval v nízkej prestíži dizajnu vo výrobných štruktúrach, čo bolo príznačné pre celé netrhové hospodárske prostredie východného bloku. Stranícke a vládne uznesenia o potrebe dosiahnuť komplexnú kvalitu výrobkov vrátane dizajnu znamenali pre monopolných výrobcov len nepotrebnú papierovú záťaž. Výsledkom boli iba ďalšie dokumenty, ktoré mali pre realitu výroby len marginálny význam. Príkladom môže byť „Vízia dizajnu elektrotechniky“, na ktorej okrem zamestnancov APD pracovali externí spolupracovníci Pavel Kmoch, Jiří Kočandrle, Ján





Vikrut a Dušan Voštenák. Závaznosť tohto dokumentu, podobne ako ďalších „výhľadov“ spracovávaných v APD, bola pre výrobcov nulová. Problém predstavovala aj extrémne dlhá cesta od návrhu k jeho realizácii. Keď napríklad v úžitkovej elektronike prišli do módy skrinky so zaoblenými hranami, na výrobnú realizáciu v Tesle Orava boli nové formy pripravené až v čase, keď prestali byť medzinárodným trendom.

Zo strategických úloh sa APD podarilo realizovať len dve, aj to v oklieštenej podobe na sklonku existencie Tesly – Spotrebnej elektroniky, ktorá sa k 31. 3. 1989 v rámci „prestavby hospodárskeho mechanizmu“ transformovala z koncernu na štátnu akciovú spoločnosť a od 10. 8. 1991 už prebiehal proces jej likvidácie. Prvou realizovanou dizajnérskou stratégiou bolo presadenie jednotného šírkového modulu prístrojov 42 cm, druhou nahradenie jednotného písma Microgramma Helvetikou⁵, ktoré sa však nestihlo premietnuť do reálnej výroby. Spomenúť možno tiež spoluprácu s pedagógmi Vysoké školy v Bratislave Tiborom Schotterom a Petrom Paliatkom pri príprave študentských zadaní.

Globálne ciele APD sa teda podarilo naplniť len v malej miere, pozornosť si však zaslúžia dizajnérske riešenia jeho členov a externých spolupracovníkov, hoci ich výsledkom boli iba makety, v lepšom prípade funkčné vzorky a pravdepodobne jediný vyrábaný produkt. K tomu, čo sa dochovalo v hmotnej podobe, patrí paradoxne nie úžitková elektronika, ale fragment výtvarného diela Milana Adamíka „Ihlan vedomostí“ nainštalovaného v niekdajšej budove VRÚSE na Račianskej ulici. Dnes v nej sídli poisťovňa Allianz a pri jej recepcii možno vidieť reliéfne pozadie signované „MÍK 89“. Samotný „Ihlan“ už nevedno kam zmizol. V rámci spomínanej výskumnej úlohy „Vízia dizajnu elektrotechniky“ v roku 1987 navrhol stavebnicu audio zostavy, na ktorej okrem zrezaných hrán upúta pozornosť diagonálne umiestnenie ovládacích prvkov a indikátorov (obr. 2 a 3).

K prvým návrhom Jána Sluku v APD patrilo v roku 1984 systém stojanov na úžitkovú elektroniku z dyhovanej

latovky a pochrómovaných tyčí (obr. 6). Do sériovej výroby sa nedostal podobne ako veža z roku 1987 pozostávajúca zo zosilňovača, prehrávača kompaktných diskov a tuneru, ktorú navrhol v spolupráci s Pavlom Thurzom a Petrom Kramárom a Inštitút priemyselného dizajnu ju vyhodnotil ako víťaznú prácu „Vízií spotrebnej elektroniky.“ O limitovaných možnostiach našej výroby svedčí aj fakt, že po žalostnom výsledku, ktorý priniesol pokus s eloxovaným hliníkom, dizajnéri radšej navrhli čelá prístrojov z plastu. A do tretice: sériovej produkcie sa nedočkal ani rádiomagnetofón pre Teslu Bratislava zo spolupráce Jána Sluku s Pavlom Thurzom. Spomedzi návrhov Jána Sluku, ktoré dospeli až na prah sériovej výroby, spomeňme CD prehrávač (obr. 4) vytvorený okolo roku 1986, ktorého súčiastková základňa vychádzala z komponentov dostupných vo vtedajšom východnom bloku. Plošné tlačidlá mali napríklad vzniknúť úpravou telefónnych tlačidiel vyrábaných v Tesle Stropkov. Bolo by pravdepodobne išlo o prvý CD prehrávač zo socialistických krajín, ostalo však napokon pri prototypu, ktorého kompaktný dizajn s dvoma výraznými horizontálnymi hliníkovými lištami by nebol zaostával za súdobou svetovou produkciou. Z tých dizajnérskejších riešení Jána Sluku, ktoré neboli viazané na presné technické zadanie, si pozornosť zaslúži dizajn úžitkovej elektroniky v podobe zrezaných strieborných hranolov pripomínajúcich malé architektúry (obr. 5).

K najkomplexnejším návrhom vytvoreným v APD patrila veža Michala Jakubišina z roku 1986, ktorá zahrnila 5-pásmový zosilňovač, CD prehrávač, kazetový magnetofón, tuner, ekvalizér, reproduktory a prevzatý televízny prijímač (obr. 7). V neskorých 80. rokoch sa APD intenzívne venoval dizajnu CD prehrávačov. Popri vyššie spomínanom riešení Jána Sluku pripravoval svoj návrh v spolupráci s Teslou Litovel aj Michal Jakubišin (obr. 8). Vznikal ako spoločný projekt s estónskym výrobcom RET Tallinn, ktorý dodával časť technológií. Prototypovú sériu vyrobili vo VRÚSE, overovaciu potom ako MC915 v moravskej Litovli. Pod číslom 21342 bolo riešenie registrované 18. 10. 1990



7 Michal Jakubišin:
Audiovizuálna veža, 1986.

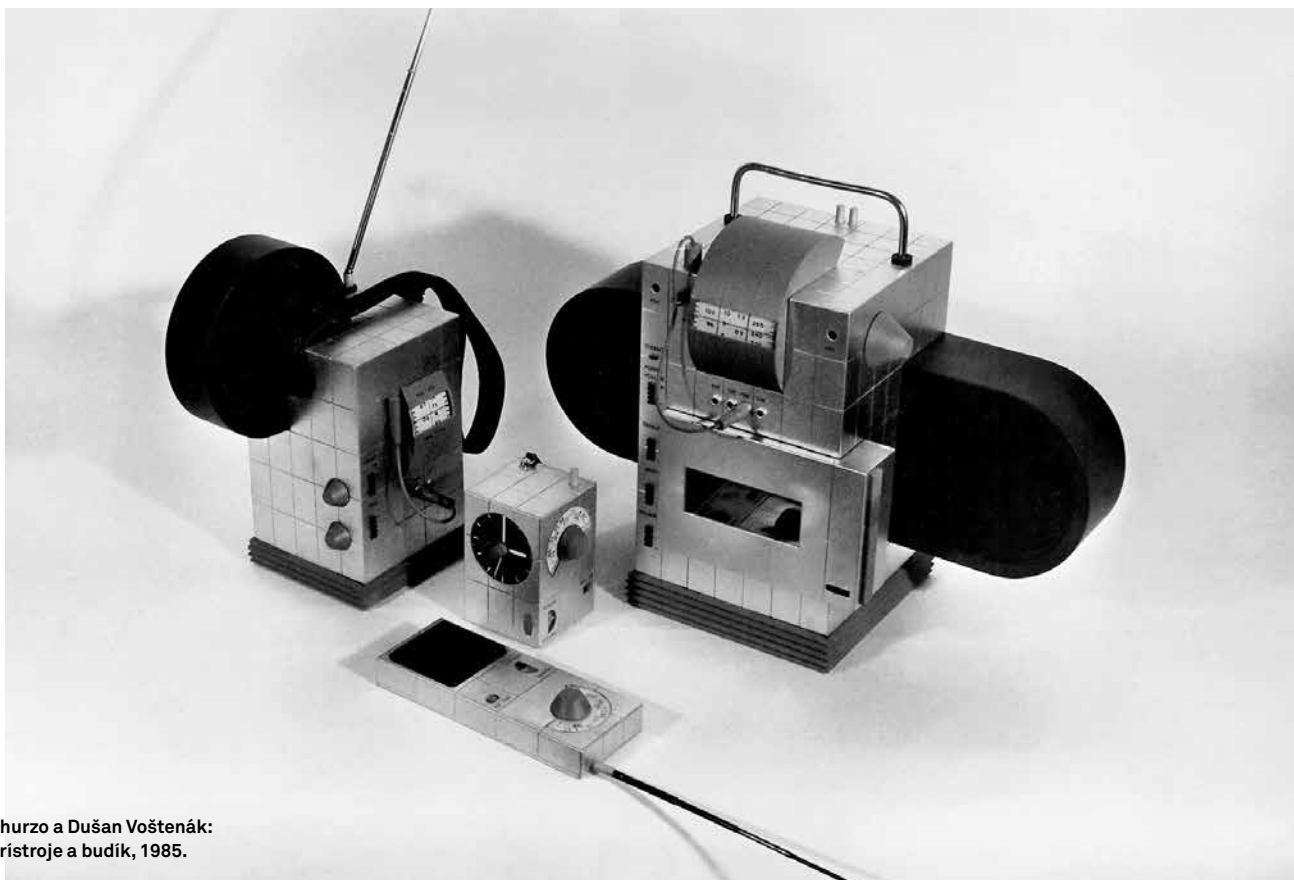
8 Michal Jakubišín:
CD prehrávač MC915, 1989.



9 Michal Jakubišín:
Zosilňovač AZS 224, 1989.



10 Michal Jakubišín: Kazetový
magnetofón a CD prehrávač,
2. polovica 80. rokov.



11 Pavol Thurzo a Dušan Voštenák:
Audioprístroje a budík, 1985.

ako priemyselný vzor, ale vzhľadom na rozpad Tesly sa už sériová výroba nezačala. V spolupráci s technikmi Tesly Litovel vznikli aj ďalšie chránené priemyselné vzory gramofónového šasi NZ510, gramofónu so zosilňovačom NZC510 a zosilňovača AZS 224, ktorý sa ako jediný z návrhov APD dostal do výroby (obr. 9).⁶ Štíhle strieborné predné masky gramofónov ozvlášťovalo šikmé zrezanie plexisklových krytov a horných hrán prístrojov. Predný diel zosilňovača bolo možné variovať výmenou vložiek s rôznou funkciou. Z ďalších prístrojov, ktoré navrhol Michal Jakubišín, spomeňme „jazvečika“ (stereofónny prístroj pozostávajúci z dvoch kazetových magnetofónov a reproduktorov) a kazetový magnetofón s vertikálne umiestneným CD prehrávačom (obr. 10), čo bolo na tú dobu nezvyklé.

Marián Šulík, ktorý v APD pobudol len krátko na začiatku jeho existencie, vypracoval dokumentáciu linky na výrobu tlačených spojov. K jej výrobnej realizácii však nedošlo. Na rôznych projektoch sa s APD podieľali zamestnanci iných podnikov Tesly či

externí spolupracovníci. Pavol Thurzo s Dušanom Voštenákom napríklad na základe výzvy VRÚSE z roku 1985 vytvorili kolekciu štyroch prístrojov kombinujúcich rádio s budíkom či magnetofónom, ten sa dal oddeliť a využiť ako walkman (obr. 11). Strieborné prístroje zaujímavým spôsobom spájajú „military look“ s formami vtedy v dizajne aktuálneho postmodernizmu.

Na záver zopakujme, že po roku 1989 sa produkcia Tesly – Spotrebnej elektroniky v prostredí otvorenej trhovej ekonomiky ukazovala ako málo konkurencieschopná a napriek oživovaciemu pokusom išla celá akciová spoločnosť do likvidácie. S ňou aj VRÚSE a Ateliér priemyselného dizajnu, ktorý už predtým opúšťali jeho pracovníci a nachádzali si uplatnenie u iných výrobcov či v reklame zažívajúcej v období raného kapitalizmu boom. APD tak predstavoval slepý výhonok bez výraznejšieho vplyvu na realitu našej výroby, čo ostatne platilo pre aktivity mnohých dizajnérov pracujúcich v ovzduší „reálneho socializmu“. V kontexte slovenského

dizajnu si však iste zaslúži pozornosť jeho príbeh, ktorý sa možno v budúcnosti podarí doplniť a spresniť. ■

Zdeno Kolesár je historik a teoretik dizajnu. Pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a v Kabinete teoretických štúdií Fakulty multimediálnych komunikácií Univerzity Tomáša Baťa v Zlíne. Je autorom a editorom viacerých publikácií o dizajne.

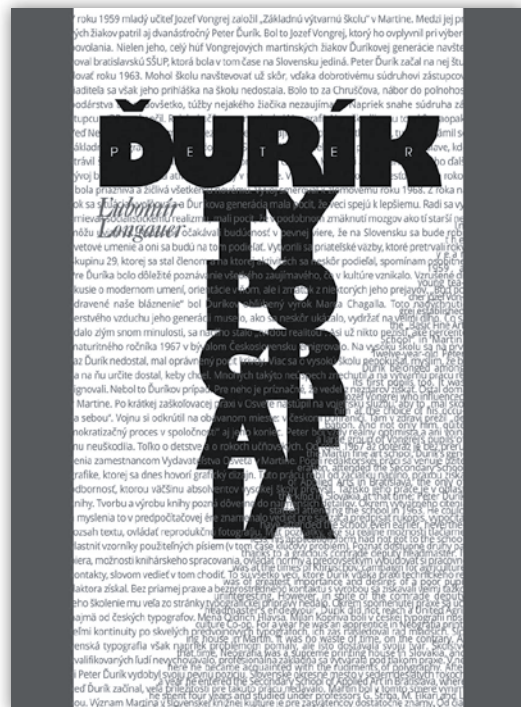
- 1 V 80. rokoch v úžitkovej elektronike striedali trend „strieborných krabičiek“ čierne schránky. Do módy sa dostával tiež „military look“ napodobňujúci vojenskú techniku (vysielačky a pod.).
- 2 CHLADNÝ, Jozef: Prednatálne obdobie k. ú. o. TESLA – VRÚSE (Spomienky prvého riaditeľa). Máj 1990. *Kronika TESLA – VRÚSE K. Ú. O.* Archív Slovenského technického múzea Košice, Referát elektrotechniky.
- 3 JANÍKOVÁ, Oľga: Počítač v kufírku a čo ďalej. *Elektrón.* 1987, č. 6, s. 24.
- 4 Pozri KOLESÁR, Zdeno: Jednoduchosť, účelnosť, kultivovanosť. K dizajnerskej tvorbe Tibora Herchla. *Designum.* 2011, č. 1, s. 2.
- 5 Písmo Microgramma navrhli Aldo Novarese a Alessandro Butti v roku 1952 pre písmolejára Nebiolo v Turíne. Helveticu (pôvodne Neue Haas Grotesk) vytvorili Max Miedinger a Eduard Hoffmann v roku 1957 pre písmolejára Haas vo švajčiarskom Münchensteine.
- 6 Technicky modifikovaný zosilňovač AZS 224 sa po kolapse Tesly Litovel s identickým dizajnom vyrábala v roku 1992 vo firme ETA pod označením AZS 225 – ETA 2477.

Ľubomír Longauer: Peter Ďurík – **TYPOGRAFIA**
Grafická úprava Peter Ďurík
Fotografie a skeny Peter Ďurík, Ľubomír Longauer
Tlač Neografia, a. s., Martin
Vydavateľstvo Peter Ďurík, 2017, 152 s.

ÓDA NA TYPO- GRAFIU

Text Ľubomír Krátky
Foto archív Peter Ďurík

Monografia Ľubomíra Longauera o Petrovi Ďuríkovi *Typografia* je nevšedná. Prezентuje špecifickú výtvarnú tému – grafický dizajn, jej grafickú úpravu si robil sám dizajnér a podobná publikácia s takouto tematikou na Slovensku ešte nevyšla. Kniha si zaslúži našu pozornosť, aby sa čitatelia zoznámili nielen s hodnotami, ktoré prezentuje, ale aj s tvorivou oblasťou a osobnosťou tohto dizajnéra.



Kniha bola vydaná pri príležitosti sedemdesiatin Petra Ďuríka. Myslíme si, že dizajnér venoval knihe s ukážkami svojich diel tú najsvedomitejšiu pozornosť. Moderný dizajn a Ďuríkov výnimočný prístup ku grafickej úprave knihy bol už mnohokrát ocenený. Z knihy sa už dnes stal bežný tovar, a preto občas treba pripomenúť verejnosti, že kniha je kultúrny fenomén a pod rukami výnimočných majstrov sa môže stať artefaktom, krásnou knihou.

Peter Ďurík patrí v súčasnosti k špičke slovenského grafického dizajnu. Hoci knižný dizajnér je mnohým užívateľom knihy takmer neznámy, pretože jeho meno je často skryté v tiráži niekde v závere knihy, jeho účasť na výtvarnom vzhľade knihy je nezastupiteľná.

Peter Ďurík potvrdzuje názor, že majstrom tohto krásneho remesla sa človek nenarodí, ale majstrovstvu sa musí postupne vyučiť. Preto jeho tvorivé úsilie je také dôsledné a verné zásadám. Siahla neustále a nekompromisne po typografii dokonalej, pretože tam tuší vrchol krásneho a ušľachtitého dizajnu. Usiluje sa, aby výsledok snaženia – kniha – bolo dielo, ktorého poslanie je nadčasové a ani po mnohých rokoch nezostarne.

**POLNICE
APOKALYPSY**
ZNEJÍ UŽ NĚKOLIK LET
U NAŠICH DVEŘÍ.
A MY SI ZACPÁVAME UŠI.
TATO NOVÁ APOKALYPSA,
STEJNĚ JAKO TA STARÁ,
PŘIJÍZDÍ TRYSKEM
JAKO ČTYŘI JEZDCI:
PRELIDNĚNÍ
(PRVNÍ MEZI VŠEMI,
TRÍMÁ ČERNOU KOROUHEV),
VEDA, TECHNOLOGIE
A INFORMACE.
VEŠKERÉ OSTATNÍ ZLO,
JEŽ NÁS PŘESAHUJE, JE
JEN JEJICH DŮSLEDKEM.
BEZ VÁHANI STAVIM
INFORMACI
DO RADY JEZDCŮ,
PŘINÁSEJÍCÍCH ZLO.

APOKALYPSA
2000 / vázba, titulný dvojlíst + dvojtřany /
binding, title folio + double page spreads
Ruční vázba / Hand binding:
Ludmila Michová
23 x 31,5 cm /
digitální tisk / digital printing
32 str. / pag.



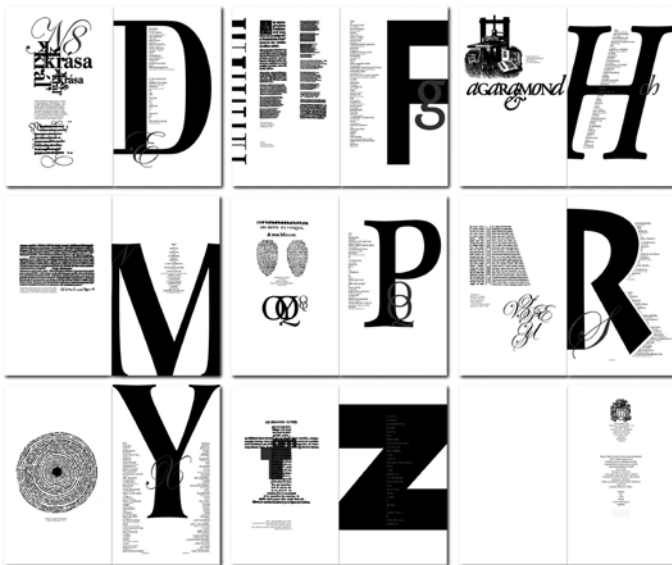
E. A. Poe
HAVRAN
Přebásní Lubomír Feldek /
Recitaci by Lubomír Feldek
2008 / titulný dvojlíst
+ dvojtřany / title folio +
double page spreads
Ilustrace / Illustrations:
Petr Důrk
Ruční vázba / Hand binding:
Ludmila Michová
25 x 18 / digitální tisk /
digital printing
32 str. / pag.

agardmond
en

UNIVERZITA
MEMOONICA

MF

GEMINI
POLAND



**Chirana
prema**

Cantica
Collegium
Musicum
Martin

BARBARA
SITAROVA

MS

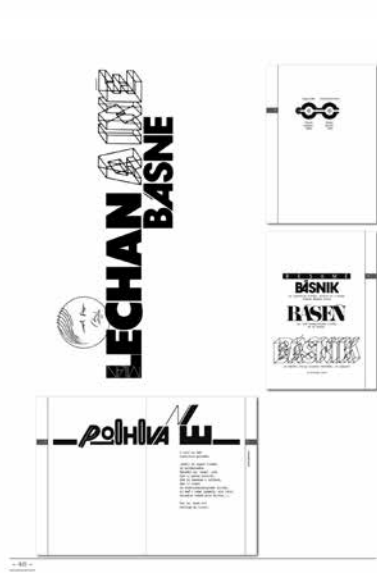
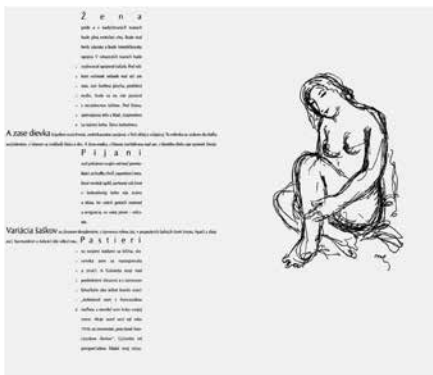
B

CK

UP

BIBLIKA
ŠKOLA

40



šperkov, starých kovových technológií, ale vie na správnom mieste použiť dokonalú modernú tlač a digitálne písmo. To je to najsprávnejšie hľadanie krásy.

Nadchla ma kniha s básňou Pabla Neruda *Óda na typografiu*. Neuprednostňujem ju pre jej názov, ale pre príležitosť poláskat' očami v krásnych kompozíciách kresbu súčasného písma a jeho historických predkov. Je to dokonalá, ale cieľavedomá hra s typografickým písmom. Strana za stranou sú kompozície iné, a pritom nie je žiadna litera násilným alebo svojvoľným zásahom do jestvujúceho tvaru znehodnotená. To vyžaduje nielen úctu, ale i poznanie písma.

Báseň E. A. Poea *Havran* má typografický, jednoduchý nápad. Riadky básne s veľkým prekladom

sú prestriedané anglickým textom v inej farbe a vytvárajú na dvojstranách zdanie havraních krídel.

Monumentálne pôsobí premyslené striedanie veľkostí písma v knihe *Apokalypsa*. Stredová úprava textu do lievika vizuálne navodzuje náladu renesančného obdobia, keď sa takéto formy s obľubou používali, ale i vážnosť obsahu textov.

V bibliofilii Mikuláš Galanda pôsobia silne preložené riadky nežne a melancholicky. Výber písma nie je náhodný. Bezserifový grotesk pôsobí strnulo, technicky. Serifové písmo je v tomto prípade až príliš obvyklé, bez fantázie, ale Optima so skrytými serifmi pôsobí v kresbe veľkých stupňov rustikálne, ale v ploche textu melodicky mätko. Veľké plochy nepotlačených strán s priradenými kresbami k textu, ktorý

na každej strane má inú kompozíciu, vyjadrujú galandovskú krehkosť.

Tých kníh, ktoré by som chcel vyložiť na obdiv, je mnoho. Na žiadnej strane monografie som neobjavil vyobrazenie, ktoré by si nezaslúžilo obdiv. Možno i niektoré z plagátov či voľnej typografie. Jeho kultivovanú, ale dôslednú až filigránsku prácu s písmovými literami nachádzame všade, hádam najviditeľnejšie pri tvorbe logotypov a značiek. Parafrazuje výrok Bodonihovo vo svojej praxi: „Len písmo je potrebné a všetko ostatné len s ohľadom naň.“

Lubomír Krátky je typograf, kaligraf a grafický dizajnér. Pracoval pre slovenské a zahraničné vydavateľstvá, pedagogicky pôsobil na oddelení ilustrácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, kde prednášal knižnú typografiu.

Fonts SK. DIZAJN DIGITALIZOVANÉHO PÍSMĀ NA SLOVENSKU / DIGITIZED TYPE DESIGN IN SLOVAKIA.

Text Zdeno Kolesár

Foto archív Samuel Čarnoký

Samuel Čarnoký: *Fonts SK. Dizajn digitalizovaného písma na Slovensku / Digitized type design in Slovakia*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2018, 412 s.



Tvorba písma má na Slovensku len skromnú históriu, až v nedávnom období sa slovenskí dizajnéri Andrej Krátky, Peter Biľak, Ján Filípek, Ondrej Jób a niekoľko ďalších začali uplatňovať aj na medzinárodnej scéne.



Priradiť k nim možno aj Samuela Čarnokého, ktorý v tejto oblasti dosiahol rovnako pozoruhodné výsledky. Ako pedagóg sa zaslúžil aj o to, že dnes sa popri Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave formuje ďalšie centrum vzdelávania dizajnérov písma na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach. To, že je aj písucim dizajnérom, osvedčil v publikácii *Neón a reklamná typografia do roku 1989 na východe Slovenska* (2014) alebo v dizertačnej práci venovanej tvorbe písma na Slovensku, za ktorú v roku 2016 získal Národnú cenu za študentský komunikačný dizajn. Recenzovaná publikácia na ňu nadväzuje, pričom v titule deklarovanú tvorbu písma digitálnymi nástrojmi na Slovensku uvádza do širších historických súvislostí a venuje sa aj jej presahom do medzinárodného kontextu.

Autorom úvodnej state s cennými osobnými spomienkami je prvý slovenský vysokoškolský profesor grafického dizajnu a zároveň etablovaný historik

tejto disciplíny Ľubomír Longauer. Komentuje zárodok domácej tvorby písma a detailnejšie sa venuje obdobiu, keď okruh jeho študentov na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení s pomocou Andreja Krátkeho, absolventa ateliéru tvorby písma Jana Solperu na pražskej Vysokej škole umeleckopriemyselnej, ale aj využívaním metódy pokus/omyl v deväťdesiatych rokoch uplynulého storočia vytváral podhubie, z ktorého neskôr vyrástli zrelé plody.

V prvej kapitole sa Samuel Čarnoký fundovaným mnohostranným pohľadom zameriava na históriu a súčasnosť dizajnu písma na Slovensku. Fragmentárne načrtáva staršiu históriu s výraznými osobnosťami ako Martin Benka, Ľudovít Csáder a Juraj Linzboth. Následne sa venuje generácii, ktorú prinajmenšom v súvislostiach digitálnej tvorby písma možno v domácom kontexte považovať za zakladateľskú (Andrej Krátky, Peter Biľak a d.). Na prelome storočí pribúdajú ďalší



Martin Benka: návrhy a študie písma, tisk na pauzovacím papieri (50. roky)

Martin Benka: drafts and studies of typeface, ink on tracing paper (1950s), zborník: MARTIN BENKA: LINGVISTICKÉ A ESTHETICKÉ ÚVAHY O SLOVENSKOM PÍSME, VYDANÉ V BRATISLAVE (2008)



Skutočnú zakladateľskú kapitolu v tvorbe písma na Slovensku vytvoril svojim dielom **Martin Benka**. V návrhoch knižných obálok a v užitočnej grafike bolo písmo pre Benku samozrejmom súčasťou riešenia. Zaujímalo ho nielen ako doplnok ilustrácie, ale pracoval s ním v jednote s obrazom. Benka rozkreslil niekoľko návrhov abecedy, sám si však uvedomoval aj nedostatky a cítil, že mu chýba odborné štúdium, ktoré by mu v tejto oblasti pomohlo. Návrhy, ktoré vznikali v tichosti ateliéru (1933–1959), boli však dlhý čas skryté pred očami verejnosti aj odborníkov.⁴ Uvažoval aj o vytvorení akéhosi jednotného slovenského písma: „[...] ako by bolo pre nás Slovanov výhodné mať jednotné písmo, o koľko jednoduchšie by sme si rozumeli a tým aj jednotlivé nárečia sa učili bez nátlaku a k všeobecnému dobru.“⁵ Výraz Benkovských písiem bol svojsky, vychádzal viac z kaligrafických princípov, dominoval mu dekoratívizmus a inšpirácia slovenským folklórom a národnou kultúrou, ktorá je príznačná pre celé jeho dielo.

⁴ O zhodnotenie Benkovskej písmačky tvorby sa pokúsil Marian Váross v monografií o M. Benkovi (1981), as Lubomír Longauer did later (2008).

⁵ Longauer, L., Oľáhová, A.: Martin Benka. Prvý dizajn slovenského národného mytu, Bratislava: Slovart, 2008, s. 34.

22 Fonts SK



Martin Benka: návrhy a študie písma, tisk na pauzovacím papieri (50. roky)

Martin Benka: drafts and studies of typeface, ink on tracing paper (1950s), zborník: MARTIN BENKA: LINGVISTICKÉ A ESTHETICKÉ ÚVAHY O SLOVENSKOM PÍSME, VYDANÉ V BRATISLAVE (2008)

The real founding chapter of type design in Slovakia was written by **Martin Benka**. In his book cover designs and applied graphics works, typeface was an obvious part of the solution. He was not only interested in it as an accessory to illustration; rather, he worked with it in unity with the picture. Benka sketched several alphabet designs, but he realized his own inadequacies and he felt that he was missing the professional education that would have helped him in the field. However, all the drafts designed in the peace and quiet of his studio (1933–1959) were hidden from public and professional eyes alike for a long time.⁴ He also considered creating some kind of a common Slavonic type: “[...] how advantageous it would be for us, Slavs, to possess one common typeface, how much easier it would be to understand each other, and we would be able to learn our vernaculars without pressure, for common good.”⁵ Benka’s typefaces were unique, based more on the principles of calligraphy; they were dominantly decorative and inspired by Slovak folklore and national culture, which is typical for his whole body of work. **Juraj Linzboth**, a qualified mechanical engineer, created noteworthy — and rare in our parts — designs of print typeface during the 1960s. He drafted a serif typeface for text typesetting and the drafts can be classified as a modern typeface. Linzboth discovered type design during his stay in Prague and consulted his designs with prominent figures of Czech typography — for example František Muzik. His typeface design, *Integra*, received an award in 1968, in a Czechoslovak competition of typefaces for scientific-technological typesetting, and later also an international one, within the Comecon states.⁶ Unfortunately, this design only existed in form of preparatory sketches and was not pursued further.

⁴ Marian Váross attempted to assess Benka’s type design work in his monography on M. Benka (1981), as Lubomír Longauer did later (2008).

⁶ Longauer, L., Oľáhová, A.: Martin Benka. Prvý dizajn slovenského národného mytu, Bratislava: Slovart, 2008, p. 34.

23 Dizajn písma na Slovensku Typeface design in Slovakia



profesionáli, takže vzniká relatívne bohato štruktúrovaná scéna dizajnu písma, počínajúc textovými a končiac experimentálnymi písmami „na jedno použitie“. Samuel Čarnoký ich komentuje, porovnáva, ilustruje príkladmi s odkazmi na druhú časť publikácie, v ktorej detailnejšie predstavuje vybrané písma. Poukazuje na neraz prekvapujúce inšpirácie mladých dizajnérov staršou domácou tvorbou, skúma podiel vzdelávacích inštitúcií na konštituovaní horizontu slovenskej písomotvorby. Súčasťou prvej kapitoly sú aj analýzy fungovania písma v praxi, marketingových metód a možností približovania jeho významu širšej verejnosti.

Druhú časť publikácie predstavuje približne 250 písiem použitých v sadzbe (jej text je tu zároveň základnou charakteristikou jednotlivých písiem) a v kompletnom súbore znakov. Prezentované sú písma ostrieľaných

NADPISOVÉ PÍSNO INŠPIROVANÉ OBÁLKOU MARTINA BENKU, KTORÁ BOLA VYTVORENÁ DREVOREZOVOU TECHNIKOU.

A DISPLAY TYPEFACE INSPIRED
BY A BOOK COVER BY MARTIN
BENKA, MADE WITH THE
WOODCARVING TECHNIQUE.

www.dzajndesign.sk

языковая поддержка / Language support: Latin

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
0123456789 .,:!?'')@€\$&5*x~>¶

MEDIUM
SEMIBOLD
BOLD
EXTRABOLD
BLACK
SUPER

128 Fonts SK

NADPISOVÉ PÍSNO, KTORÉ BÝVALO POUŽÍ- VANÉ NA NÁSTENKÁCH POČAS SOCIALIZMU V ČESKOSLOVENSKU.

A DISPLAY TYPEFACE WHICH WAS USED
ON DISPLAYS DURING THE SOCIALIST ERA
IN CZECHOSLOVAKIA.

www.dzajndesign.sk

языковая поддержка / Language support: Latin

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
0123456789 .,:!?'')@€\$&5*x~>¶

KOMU A
KOMU B

129 Písma Typefaces

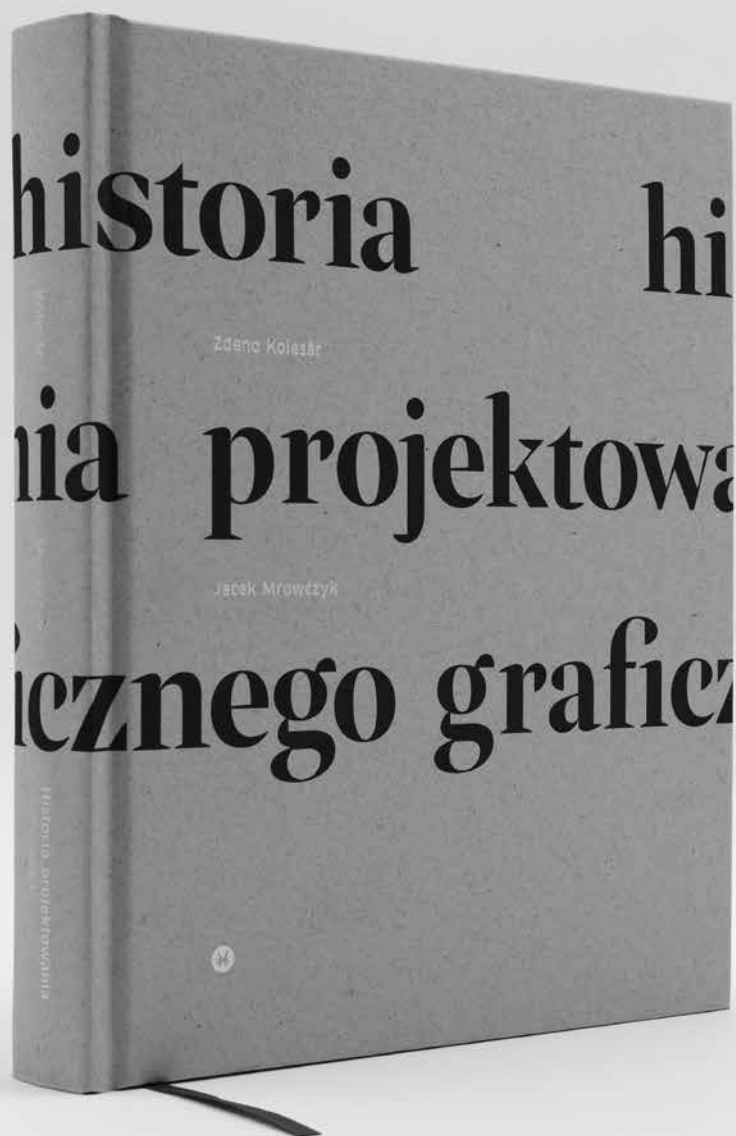


profesionálov overené praxou, ale aj experimentálne študentské projekty.

Záverečná časť publikácie je potom venovaná rozhovorom s vybranými dizajnérmami. Plasticky dotvára celú publikáciu, umožňuje konfrontovať analýzy autora s názormi iných tvorcov, pričom nejde len o reflexie domácej scény, ale aj komentáre k jej pozícii v medzinárodnom kontexte, s ktorým majú viacerí svedčaní bohaté skúsenosti.

Kniha Samuela Čarnokého teda ponúka pohľad na slovenskú digitálnu tvorbu písma z viacerých zorných uhlov a perspektív. Výsledkom je však kompaktná publikácia, ku ktorej sa budú odborníci vracat ako k základnému zdroju informácií, k čomu iste prispeje preklad kompletných textov do angličtiny. Môže však oslaviť aj širšiu verejnosť a priblížiť jej podstatu často „neviditeľnej“ dizajnerskej disciplíny. ■

Zdeno Kolesár, Jacek Mrowczyk:
Historia projektowania graficznego.
Preklad Joanna Goszczyńska.
Kraków : Karakter, 2018, 358 s.



Grafický dizajn v novom „svetri“

Text Marcel Benčík
Foto archiv Jacek Mrowczyk

Plachtenie v bezpečných vodách historického a vedeckého výskumu v rekonštruovanej plachtnici s lepším vybavením a už s kompletnou posádkou v červeno-bielych svetoch z vlny „merino“.



Knih Jaceka Mrowczyka a Zdena Kolesára *Historia projektovania graficnej-go / Dejiny grafického dizajnu* (Karakter, 2018) je z pohľadu kvality, rozsahu a štruktúry obsahu cenným materiálom. Výborne editorsky upravený text, „prešpikovaný“ informáciami, zároveň dobre a pohodlne čitateľný je rozhodne zrkadlom skúsenosti samotných autorov. K atraktivite knihy mimoriadne prispievajú reprodukcie, kvalitne spracované a doplnené o nové zaujímavé príklady. Novinkou či pridanou hodnotou sú príklady poľského grafického dizajnu a lokálny kontext, ktorý je, dovoľím si tvrdiť, zároveň obohatením celého stredo európskeho regiónu. Z pohľadu „recyklácie“ existujúceho textu pôvodného slovenského vydania (*Dejiny grafického dizajnu*, SCD, 2006) je nové doplnené poľské vydanie skvelou ukážkou možnosti nekonečnej úpravy a aktualizácie práce, ktorá už bola urobená pred rokmi.



Obsah publikácie autorov Zdena Kolesára a Jaceka Mrowczyka je v porovnaní so slovenským vydaním z roku 2006 obohatený o dve dôležité „dimenzie“. Prvou je už spomínané doplnenie vizuálneho materiálu o zabúdané, ale aj nové príklady svetového dizajnu. Druhou je rovnako spomenutý „poľský“ kontext. Jacek Mrowczyk dokonale pozná domáce prostredie dizajnu a príklady, ktoré do poľského vydania zaradil, sa neobmedzujú len na akési povinné lokalizovanie knihy v krajine vydania, ale práve naopak, sú skvelým príkladom pozitívnej „manipulácie“, ako lokálne diela výborne spolupracujú so zvyškom „západnej civilizácie“.



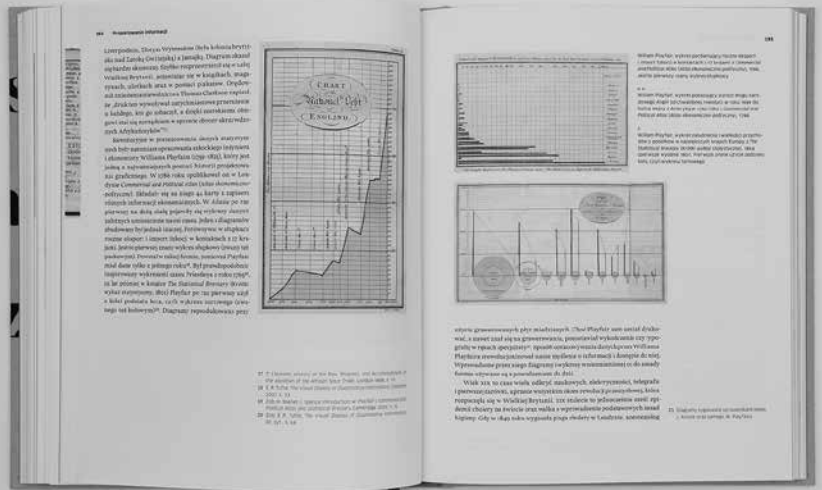


Okrem dvoch kľúčových zmien v porovnaní s prvým vydaním autori doplnili text o nové, aktualizované poznatky v oblasti dizajnu, prehodnotili a redukovali pôvodný text a tiež znovu overovali a korigovali niektoré pôvodné kapitoly (napríklad *Na prelome storočí*). Nepochybne veľmi dôležitým aspektom knihy je snaha preniesť publikum – čitateľa publikácie – až do súčasnosti, ktorú charakterizuje dynamická tvorba písem, aktivity dizajnérov aj v oblasti teórie a popularizovaní dizajnu – opísané v poslednej kapitole s názvom *Nové úlohy v novom storočí*.



Jediná výhrada ku knihe je, že neuvádza dosť príkladov a kontextov tvorby slovenských dizajnérov, resp. takmer v nej absentujú. Je síce zrejmé, že publikácia je prispôbená poľskému publiku, ale tým, že autorský tím je poľsko-slovenský, naskytla sa jedinečná príležitosť predstaviť práve poľskému publiku aj slovenský dizajn 20. storočia. Veď encyklopedické publikácie Ľubomíra Longauera *Modernosť tradície* (Slovart, 2012) a *Vyzliekanie z kroja* (Slovart, 2014) komplexnosťou práce poskytujú bohatý zdroj mimoriadne kvalitného vizuálneho materiálu, z ktorého mohol Zdeno Kolesár čerpať. Predstava, že aspoň v diétnej podobe sme mohli zviditeľniť našu históriu 37-miliónovému publiku, je rozhodne vzrušujúca a nevyužitie tejto príležitosti je premárnou šancou.





Pri zoskupení textov autorov národnostne aj generáčne odlišných (Mrowczyk – Kolesár) mal dôležitú úlohu editor, teda Mrowczyk, aby zachoval jasnú diferenciáciu autorových textov a štýlu písania. Hoci je veľmi ľahké odhadnúť, ktoré časti textu knihy napísal Mrowczyk či Kolesár, editorovi sa podarilo udržať integritu a homogénnosť knihy. Som presvedčený, že to bol editorský zámer vytvoriť „jednoduchú štruktúru“, keď Kolesár je Kolesárom a Mrowczyk Mrowczykom, pričom ich spojenie vytvára súvislý a rozšírený príbeh.



Poľské vydanie knihy je v porovnaní s pôvodným slovenským originálom celkom iné – nové – kvalitou a rôznorodosťou textového a aj obrazového materiálu. Vznikla celkom nová kniha tak proporcionálnosťou, ako aj rozmanitosťou. Výrazným prvkom NOVEJ KNIHY je jej grafická úprava v autorstve Jaceka Mrowczyka. Je perfektným doplnením poznania obsahu a cieľa publikácie. Grafické riešenie knihy je delikátnym dopovedaním celého zámeru autorov. Obaja autori majú dlhoročné skúsenosti, veľkú znalosť histórie grafického dizajnu so široko realizovaným výskumom. Kniha je skvelým učebným materiálom, ale zároveň aj výbornou príležitosťou poobhliadnuť sa po histórii našej profesie v bližšom kontexte. ■



Marcel Benčík je grafický dizajnér, pedagóg Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave.

Písma čísla

Text redakcia, Michal Chrastina, Ivana
Palečková, Lucia Šohajdová

Chcete sa oboznámiť s využitím nových písiem v praxi? V aktuálnom čísle *Designum* prezentujeme v nadpisoch jednotlivých príspevkov nasledujúce písma: Plastic (Sans a Serif) od Ivany Palečkovej, Bryndziar (SemiLight) od Lucie Šohajdovej a First font of MCh od Michala Chrastinu. Vznikli v Ateliéri typografie Katedry vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave pod pedagogickým vedením Pala Bálíka a Michala Tornyaia.

Plastic Sans
Plastic Sans
Plastic Sans
Plastic Sans
Plastic Sans
Plastic Sans
Plastic Serif
Plastic Serif
Plastic Serif
Plastic Serif
Plastic Serif
Plastic Serif
Plastic Serif

Písmo Céčkoslovensko (teraz Plastic) vzniklo ako jedna zo semestrálnych prác v ateliéri Typolab. Do finálnej podoby som ho dopracovala v spolupráci s písmovou dizajnerkou Jitkou Janečkovou. Vytvorili sme z neho širšiu rodinu, dva štýly – Plastic Chain a Plastic Simple. Písmo má veľkú množinu rezov a je dostupné aj vo formáte Variable Font.

Plastic je titulkový variabilný font, ktorého základom sú štyri master štýly: Chain Black, Chain Thin, Simple Black a Simple Thin. Štýly „Chain” sú navrhnuté tak, aby sa v prípade 3D zhotovenia jednotlivé písmená dali medzi sebou prepojiť cez medzery. Oproti tomu štýly „Simple” princíp reťazenia zanechávajú a sú vhodné na použitie v menších či dlhších textoch. Princíp reťazenia, ale aj celé písmo vychádza z legendárnych československých céčok osemdesiatych rokov. Plastové písmená a symboly bolo možné navzájom reťaziť..

Autorka: Ivana Palečková

Bryndziar

Tvary písmen sú inšpirované expresiou slovenského jazyka. Slovensko je rozdelené na tri základné časti – západ, stred a východ. Rez pre západ – Fazulár je konštruovaný pomocou ostrých tvarov, ktoré reagujú na tvrdosť reči.

Autorka: Lucia Šohajdová

First font of MCh

First font of MCh je môj prvý pokus o vytvorenie textového písma.

Autor: Michal Chrastina



VÍZIA

PRÍLEŽITOSŤ

Vy máte **víziu**.
My ponúkame **príležitosti**.
Spolu sme **úspech**.

J&T BANKA

› expert na investície ‹



Jana Bálík – A Dream Job

Written by Kružliaková

Jana Bálík (1982) is both a jeweller and graphic designer. Even though she initially pursued textile design, her professional focus turned another way towards graphic design and jewellery. In her works, there is a blend of free works with utility; there is humour hidden in seriousness. She does not fix herself to one material, specific technology or topic. When designing jewellery, she seeks new possibilities of material treatment where she tries to make them carry a certain amount of wit or a hint of rebellion. A somewhat adrift from stereotypes or lived-in frameworks of artistic categories may be visible in the *TalisMan* collection, but also in a joint studio exhibition TREPP-TOP-LAB in 2007 in Nitra Gallery, where she exhibited a site-specific installation consisting of two parts: a large broken cup lying at the entrance and coffee set placed on the top floor. In graphic design, she labours for finding the most suitable means of expression for the given topic to make it correspond visually and supportive of the content. Since 2008 she mostly works with her husband, Pavol Bálík, on book layout. They collaborated on a book by a collective of authors, *Miniromány*, awarded in the Most Beautiful Books of Slovakia in 2009. She alone is responsible for the layout of a children's book by Alexandra Salmela, *Žirafa mama*, awarded with the Most Beautiful Books of Slovakia in 2013. She is an author of illustrations for several book covers, such as *Sunset Park* and *Zimný denník* by Paul Auster, *Žena, ktorá uteká pred správou* by David Grossman, *More je môj brat* and *Na ceste* by J. Kerouac. She independently illustrated a book by Jana Beňová — *Dnes*.

You have graduated from the Textile High School in Bratislava (1995 – 2000), specialising in Fashion Design. At the Academy of Fine Arts, you, however, chose to study graphic design (2002 – 2008). Why?

↓
After failing at the application exams to the Department of Textile and Fashion, I had to seriously consider

what I actually want to do in life — if fashion is what I enjoy. I applied to Textile more or less by force of habit; I had never been genuinely absorbed by it. It was not until I visited a show of semestral works that I realised how graphic design captivated me. I told myself this is what I want to do. I had the feeling that graphic design spoke to me. It appealed to me with its way of expression, a means of providing visual form; its style of visual language fascinated me — the shortcuts it uses ... I was rather naively captivated, I took it as a form of self-expression. I only later realised it was a job.

Maps of Technical Monuments Live and Grow Further

Interview with Ondrej Gavalda

Written by Gabriela Ondrišáková

Graphic designer Ondrej Gavalda (1984) is a laureate of the Slovak Design Award in Communication Design 2018 in the Design With Added Value category. He is active as an assistant at the Department of Visual Communication of the Academy of Fine arts in Bratislava, he pursues designing visual identities, book design, and marginally also experimental typography and modular type. For his graduate work, a lettering system *Face to Face*, he received the Prize of Rector at AFAD in 2009. Gavalda was awarded the Slovak Design Award in Communication Design also in the year 2011, specifically for the visual identity of Trnava Poster Triennial 2009. He told us more on his studies, work, projects, awards, and attitudes in the following interview.

You started studying graphic design at a high school. What made you decide on this field? How did your relationship to graphic design and typography develop?

↓
It came naturally to me. As a child, I was attending an art class at an elementary art school, and back then, I relatively often played with

letters using a computer for creating designs or posters. Finishing an elementary school, I had a clear target — to go to a school of graphics. I could not even imagine any other option. I started with graffiti then — it brought me to my first contact with my own shapes of letters. I was making letters in larger scales, of course, both legally and illegally; and maybe this was the stepping stone to type and to make ideas and words visible. It is certain that also this hobby was substantial at the start of my path.

Slovak Design Award 2018 — Communication Design

Written by editor office

Slovak Design Award is announced by the Slovak Design Center and the Ministry of Culture of the Slovak Republic. The 15th year of the Slovak Design Award received 252 submissions. The evaluation had two rounds: first online round shortlisted 160 works: 113 works in the Professional Design category, 34 works in the Student Design category, and 13 works in the category of Design with Added Value.

In both rounds, an international jury assessed the works, consisting of Ayşegül İzer (TR), Juraj Blaško (SK), Marek Pistora (CZ), Kathrin Pokorny-Nagel (AT), Sven Lindhors-Emme (DE), Tomasz Bierkowski (PL), and Eva Kašáková (SK).

A Picture of Not Just A Laureate

Written by Dušan Junek

In the system of equalising cultural values, the role of professional institutions in ordering in a hierarchy and appreciating works of exceptional creators is crucial. The Slovak Design Center and its Slovak Design Award is its paradigm. Also, this competition is, for now, far from perfect, but the attendance of



foreign experts in the jury fosters its expertise and objectivity when determining its results. SDA is in the phase of value structure crystallisation; it falls prey to today's fancied cult of the youth; that is why it lacks a more complex take on relevant generational layers of creators. Although, it is essential to believe that the leading factor in the future too will be uncompromising expertise based on professional background and knowledge of the field's historical continuity. Then there would be no need to worry about the level of awarded authors.

After all, a sound example of such path is this year's laureate Vladislav Rostoka. The author is outstanding from many points of view; he stands firmly in the opponent position against the phenomena mentioned above. The fifty years of activity behind him builds on several key attributes. They are apparent, identifiable in the whole of his work, and they are the supporting elements of his artistic poetics. Original, and at the same time clear idea, is the base of each of his work. It is primary in a meaningful concept (shape, type, colour) and safely directs the viewer to the author's final admirable game. All used in the design process has a perfect visual form, either it is in a sign, typography, or harmonious colours. The whole image and also the separate features carry mistakable characteristics of Rostoka's inventiveness and innovativeness. Those who cannot be authentic, label it as "overly author dominating" ... Yet Rostoka does not hide his opinion that his ambition and target in a book creation is to be a writer's equal, and in the case of a theatre, a director's. That is why he has a decided negative opinion on anonymous graphics figments that are today a somewhat fashion of mostly young generation of designers. The responsibility the author takes with signing the work, Rostoka considers determinative in the quality of a final result.

Slovak Design Award 2018 from Juror's Point of View

Written by Juraj Blaško

Hyperinternational Jury

This year's Jury was really international. I myself was surprised how diverse the Jury, not only from the nationality point of view but also considering the professional background of the individual jurors (a pedagogue, designer, curator, ...), the Award's organisers succeeded in blending. Slovakia is a small country and designers know each other — there is no doubt of that, and even the jurors from Czechia cannot say they do not know any designer from Slovakia. That is why it was interesting that in the Jury, there were jurors present from Poland, Austria, Germany, or Turkey; where there is a smaller awareness of the Slovak graphic design. The second positive aspect of the Jury's composition was that its members were not only graphic designers but also pedagogues and curators; this brought a diversity of opinions when discussing some works. For example, the work of Marcel Benčík — *Majster z Okoličného* exhibition design — was rather unacceptable for some jurors, and, by contrast, it appealed to some with its unorthodox approach to the solution and by a majority of votes, it got to the final selection.

Unawareness of local relationships and conditions allowed the international jurors to bring an independent and unbiased view of the current level of Slovak design which we "locals" are not able to have. On the other hand, such jury composition demanded from us, Slovak jurors (Eva Kašáková and Juraj Blaško), a supplementary explanation of linguistic meanings, relationships, and conditions at which some works were created.

Slovak Design Award for Communication Design — Potential Research Tool

Written by Tomasz Bierkowski

The Jury's Chair, Eva Kašáková, writes in the catalogue to the competition Slovak Design Award about the difficulties in selection and assessment the huge amount of submitted projects. She also asks how to communicate the specifics of the 160 selected works in an online jury voting, and to what extent they are a representative sample of the current Slovak visual communication. Eva Kašáková is absolutely right, but — unfortunately — the problem is more profound and regards the imminent difficulties with a quality assessment by any jury of any design competitions. Firstly, jurors always see only a part of the projects designed over a period of time (in our case — the works created in the last two years in Slovakia). Secondly, the jury members have unequal opportunities for analysis of projects because most of them are taken from their real, dedicated contexts of use, and put on jurors' screens or desks.

A submitted book or catalogue that you can practically take to your hand and read is much closer to a real situation. Analysing the exhibition design on the basis of small photographs is a lot more demanding and very distant from the actual experience of perceiving 3D objects. Even packaging design better fits a different environment than space where projects are presented for assessment. I would like to point the attention to the fact that jurors' evaluation process is extremely difficult, and similar to a visit at a car dealer where visitors can form their opinion based on given parameters and looking at parked vehicles — not based on an actual experience of driving a vehicle in crowded roads. Moreover, there are other variables with which jurors have to deal: the fields of graphic design, topics, goals of the projects for which they were

created. The sum of these circumstances materialises the complexity of jury work and decisions are a potential source of controversy.

Slovakia Meets Finland at Helsinki Design Week

Written by editor office

Helsinki Design Week took place from 6th – 16th September 2018. In its 27th year that brought over 200 events to Helsinki during several days, the Slovak Design Center took part with several projects. The Contemporary Design from Slovakia exhibition presenting a selection of design works by 23 authors awarded in the Slovak Design Award was prepared by the Slovak Design Center together with The Embassy of the Slovak Republic in Helsinki and held in the venue of a congress and concert center — Finlandia Hall, one of the iconic buildings by the Finnish architect and designer Alvar Aalto. How Slovak and Finnish creative DNAs differ, what is possible to achieve jointly, what are the differences and similarities between the Finnish and Slovak designers and artists? These are just a few questions Mária Rišková, Maroš Schmidt, and Klára Prešnajderová tried to find answers for at the hosted discussion Design Meets Arts – Slovakia Meets Finland at the Design Museum.

A part of the Helsinki Design Week is also a popular event Design Diplomacy thanks to which wider public also has the opportunity to catch a sight of various premises of embassies in Helsinki and discuss with Finnish and foreign designers. In its third year, in which 13 embassies took part, the graphic designer Boris Meluš participated. Together with the Finnish designer Tanja Sipilä, they led at the residence of Slovak Embassy in Helsinki a get to know / self-discovery duel with a card game.



Finns Have Design in Their Genes

Interview with Kari Korkman, the founder and director of Helsinki Design Week

Written by Jana Oravcová

Helsinki Design Week is the most significant design festival in the Scandinavian countries founded in 2005. This year's central theme was Trust.

What does the connection of design and trust represent?

The theme Trust seemed to resonate very well among the stakeholders of HDW. The closest connection to design is related to the rise of sharing economy. The new services designers are creating use the Internet for distribution. I am referring to successful services such as Uber and Airbnb. HDW is among those building its future on networking, both locally and globally. All networks find a base in Trust among the members. Thirdly, the current political atmosphere with very worrying demagoguery made the chosen theme more topical than we expected and most certainly wished. The world could do with a little bit of more Trust today.

Unlike many international festivals such as Design Weeks focused more on presenting design products at exhibitions and showrooms, or public spaces, your catalogue offers on its 88 pages 204 events, discussion panels, events, seminars, open studios, but only a few exhibitions. However, you succeeded in getting the Festival to the life in the city; many events took place right in the street. What is specific for Helsinki Design Week, and what interconnects it with other Design Weeks in Europe?

You are right with your observation. We had exceptionally fewer exhibitions this year; it was due to many factors and circumstances. We did not manage to find a suitable space for our main exhibition — Aalto University, one of our main

partners, was in the middle of its removal to the new campus area and the Design District of Helsinki decided to stay low-profile this year. Next year, in 2019, we will open a huge new venue and Aalto University will arrange a number of exhibitions on its new campus in Otaniemi. For now, it means I am dismissing both panel discussions and seminars. HDW is very much about face-to-face meetings, favourably cross-disciplinary. Design Week can offer unique opportunities for people to meet up, get to know each other, and it hopefully provides opportunities to work with each other. That is also how we are trying to build up trust.

Museum Is Not Just Collections But Also Community-Building

Written by Lubica Pavlovičová

Since 2017, on the occasion of the 100th anniversary of establishing Finland, they opened a new exposition titled Utopia Now: The Story of Finnish Design. The new exposition takes up one whole floor of a building. Its creators work with the idea that the design which is a part of the Museum's collection was in the time of its creation utopia, but thanks to the visionary designers and companies, it has become a part of daily life. We today look at it with the benefit of hindsight — we have got the advantage of discoveries — to it, the whole concept of the exhibition concedes. With the aim to point at the diverse factors influencing the creation and prosperous existence of individual exhibits, the authors have split the exhibition into six areas. There is the Process Room, the Virtual Room, the Timeline Corridor, the Icon Room of Finnish design, the Warehouse, and a room designated for temporary exhibitions which they change twice or three times per year using the Museum's collections.

Learn and Experience in Helsinki Design Museum

Written by Helena Cibulková

The activity of the Helsinki Design Museum in education is, unfortunately, very incomparable with the activity of the Slovak Design Museum. I will try to describe the current situation of both museums that also influences the area of working with the public.

Everything is interrelated, and that is why it is also one of the banal-est, but at the same time the most fundamental factor, apart from history and experience, is having a fitting space which influences the whole operation of a museum and thereby also educational activity. While the Museum in Helsinki resides in its own building where it has available, apart from exhibition areas, also spaces for the public — an entrance hall with a reception desk, shop focusing on design, cafe, and workshops (their collections are placed in a different spot). The exposition of the SDM is in the attic where we can forget about ideal accessibility. We carry out programmes for children right in the exposition, alternatively, in the corridor in front of it. However, we work with what we have, and we believe that once, we will have sufficient background so we would be able to develop our activities further.

Timeless Books

Written by Peter Ďurík

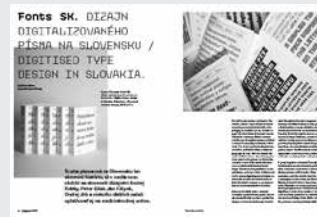
Lubomír Krátky — soon to be a man in his eighties — a respected, inconspicuous on the first sight, but professionally bold and perfect, still respected in expert circles just like his works on books. For lovers of beautiful books, his name symbolises a genuine typographer, graphic designer, and calligrapher enchanted with the beauty of type. It is just a beautiful type that is the source of

his inspirations and a tool for artistic expression at the same time. We could make sure of that during his retrospective exhibition at the Slovak Design Center's Design Gallery — Satelit a while ago. It presented the works of the prominent Slovak book - graphic designer in the form of original prints of books created from the second half of the sixties of the past century to present-day.

I am unaware of the motivation that brought Lubomír Krátky to the Graphic School of Prague where he studied print layout. His decision was correct; the study fell on fertile ground. His extensive graphics work proves it; it has distinguishable authorship — the roots can be found right in his Prague years. There is majorly the strong influence of the Czech typographers, Karel Dyrnck or Oldřich Hlavsa; German typographer and calligrapher, Hermann Zapf; in combination with his own talent, Lubomír Krátky has exceptionally put himself on the map. He became a respected personality. There is no wonder he was getting offers for cooperation from the most prestigious publishers.

After completing his studies, Lubomír Krátky worked in several publishing houses (Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Mladé letá, Slovenský spisovateľ), at first as a technical and later also as an art editor. His beginnings were in the time when publishers started to fight for improving the graphics level of quality in Slovak books. For book layout, they used a pencil, scissors, and glue — all was done manually. By detailing the individual elements of the print page, creating a typesetting mirror, defining the sort, size, and type cut, a manuscript was assigned by an editor to a typesetter. He was designing an accurate model of a future book — maquette — with arranged texts and images, the overall visual aspect of a book, cover, binding, endpaper; determined the kind of paper and the printing method. He often also set the number of illustrations and their layout. As a graphic designer, he either created a complete maquette of the entire book, or just a maquette of the front page, chapters with a design for an image of typesetting on a page.

In the article Nad stránkami slovenskej knihy [Over Slovak Book Pages] published in the Typography [Typografia] maga-



zine, he says: “Typographic layout was usually done internally in the premises of publishing houses; this gradually led to uninventive cliché ... publishing houses are throwing the biggest burden — the book art phenomenon — overboard because they consider it a luxury.”

Blind Shoot with Exceptional Design

Written by Zdeno Kolesár

I will start with a personal memory: In 1987, as a part of the preparation for scholarship paper for the Slovak Visual Arts Fund titled *Mladí slovenskí designéri* [Young Slovak Designers], I visited the Industrial Design Studio at the Tesla company. It was located in the renovated premises of former repair company, Tatra Regena, in the Ulica Februárového víťazstva [Street of February Victory] (Račianska, today). On the cabinets in a relatively cramped space, there was a number of precisely executed models; ranging from realistic designs comparable with the world production of that time to attempts at departing from conventional forms — “silverbox” or “blackbox” — in consumer electronics design.

In the interviews with the four university-educated designers of the Studio I learned that in the five years of its existence, they failed at pushing the designs through to production. I was then ventilating my exasperation with wasting money and talent in the work mentioned which probably nobody even read. The Industrial Design Studio (IDS) ceased to exist three years later with the dissolution of Tesla. The models disappeared, the documentation remained at a minimum, and today just contemporary witnesses know of the Studio’s existence. Unlike the serial production of Tesla that is respectably documented thanks to the Slovak Technical Museum, Slovak Design Museum, or collector enthusiasts, the IDS represents a blank space on the map of Slovak design. In the effort to at least a bit fill it, I tried to, based

on company chronicles, period magazine articles, and interviews with at that time active designers; remind the significant part of the Slovak design history. I am grateful for the provided information and documentation to the members of IDS Tesla, notably Ladislav Klíma, Ondrej Eliáš and Pavol Thurza.

Ode to Typography

Written by Lubomír Krátky

Lubomír Longauer’s monography of Peter Ďurík — *Typografia* — is exceptional. It presents the specific art topic — graphic design, its graphics is done by the designer himself and it is an unprecedented publication in such topic in Slovakia. The book deserves our attention — to introduce our readers not only with values it presents but also to familiarise with the creation and the designer’s personality.

The book was published on Peter Ďurík’s seventieth birthday. We think that the designer devoted his most meticulous attention to the book with samples of his works. Modern design and Ďurík’s outstanding approach to the graphic layout of the book has been awarded many times. Today, a book has become regular goods, and that is why it is necessary sometimes to remind the public that book as a cultural phenomenon and under the hands of outstanding masters, it can become an artefact — a beautiful book.

Nowadays, Peter Ďurík belongs to the top of the Slovak graphic design. Even though a book designer is almost unknown to many book users, because his/her name is often hidden in an imprint somewhere at a book’s end, his/her contribution in book layout is irreplaceable.

Peter Ďurík confirms the opinion that one is not born a master of beautiful craft but has to learn the mastership step by step. That is why is his creative effort so consistent and true to principles. He still and uncompromisingly reaches for perfect typography because that is where he suspects the peak of beautiful and high-minded design.

He strives for the result — book — to be the work with a timeless mission not ageing even after many years.

Fonts SK. digitalized Type Design in Slovakia

Written by Zdeno Kolesár

Type design in Slovakia has only a modest history, just recently, the Slovak designers Andrej Krátky, Peter Biľak, Ján Filipek, Ondrej Jób, and several others; started to find their place in the international scene too.

We can also include Samuel Čarnoký to them; he achieved equally remarkable results in this field. As a pedagogue, he has been instrumental in forming another educational center for type designers at the Faculty of Arts of the Technical University in Košice, apart from the one at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. He proved the fact that he is also a designer-writer in the publication *Neon Lights and Advertising Typography Until 1989 in East Slovakia* (2014) or in a dissertation dedicated to type design in Slovakia for which he received the Slovak Design Award for Student Communication Design in 2016. The reviewed publication is a follow-up whereas it puts in the title declared type design with digital tools in Slovakia to broader historical contexts and pursues it also with its overlaps to the international contexts.

The author of the introduction with valuable personal memories is the first Slovak university professor of graphic design and also established historian of this discipline, Lubomír Longauer. He comments on germs of domestic type design and pursues in detail the period when the circle of his students at the Bratislava Academy of Fine Arts, with the help of Andrej Krátky — a graduate of the Type Design Studio of Jan Solpera at Prague’s Academy of Arts, Architecture & Design in Prague. The book by Samuel Čarnoký thus offers a view of the Slovak digital type design from various viewpoints

and perspectives. However, the resulting publication is compact; and specialists will want to go back to it as to a source of information — a complete translation to English will contribute to it. It can even appeal to a broader public too and approximate the essence of the often “invisible” design discipline.

Graphic Design in New “Coat”

Written by Marcel Benčík

The book by Jacek Mrowczyk and Zdeno Kolesár — *Historia projektowania graficznego / Deiny grafického dizajnu* [Graphic Design History] (Karakter 2018) is from the quality point of view, its extent, and structure a valuable material. Excellently edited text is “larded” with information, but it reads well at the same time; it is definitely a reflection of the authors’ experience. To the book’s appeal exceptionally contribute reproductions, quality-made and complemented with new exciting examples. A novelty or added value are examples of the Polish graphic design and local context that is, I dare to say, an enrichment of the whole Central-European region. From the point of view of “re-using” the existing text of the original Slovak edition (*Graphic Design History*, SCD, 2006) is the new complemented Polish edition a great show of possibilities of limitless modification and work actualisation that had been done years ago.

The content of the publication by the authors Zdeno Kolesár and Jacek Mrowczyk is, in comparison with the 2006 edition, supplemented by two important “dimensions”: The first is the already-mentioned addition of visual materials with forgotten, but also new examples of world design. The second is equally-mentioned “Polish” context. Jacek Mrowczyk is familiar with the domestic design environment and the examples he included in the Polish edition are not limited to just some mandatory book localisation in the country of publishing, but just the opposite — they are an excellent example of positive “manipulation” how local works excellently cooperate with the rest of “Western civilisation”.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 04
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

december 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,
Plastic, Bryndziar, First font of MCh

obálka / cover

Jana Bálik: Kolekcia Optických
šperkov, Džu Box II., 2012.

papier / paper

Cyclus Print
obálka / cover:
Cordenons Astroking Snow 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 knižkupectvách a galériách
v Bratislave**

Satelit SCD, Artforum, Knižnica SCD,
Galéria Medium, Slovenská národná
galéria, Martinus, Slávia

v knižkupectvách 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

Použitím recyklovaného papiera Cyclus Print
namiesto 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

Curious Collection

arjowigginscreativepapers.com

Distribútor: Antalis
bezpl. linka 0800 106 106
callcenter@antalis.sk
antalis.sk

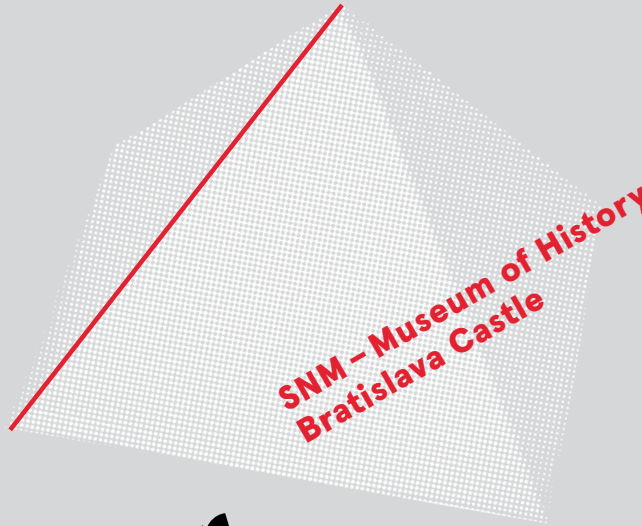
Výstava

SNM – Historické múzeum
Bratislavský hrad

Nebáť sa moderny!

90. výročie založenia
Školy umeleckých
remesiel v Bratislave

Výstava pripomína
100. výročie založenia
Československej republiky
a 100. výročie založenia
Bauhausu vo Weimare.

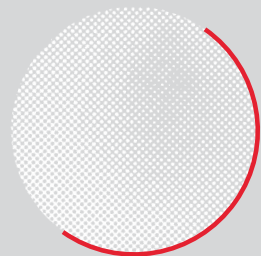


Exhibition

Have no Fear of Modernism!

90th Anniversary
of the Establishment
of the School of Arts
and Crafts in Bratislava

The Exhibition commemorates
two centenaries: Establishment
of the Czechoslovak Republic and
the formation of Bauhaus in Weimar.



14. 12. 2018 → 29. 9. 2019

Organizátor
Organiser



Hlavní partneri
výstavy
Main Exhibition
Partners



Generálny
partner SCD
SDC General
Partner



Hlavný mediálny
partner SCD
SDC Main Media
Partner



Partner SCD
SDC Partner



S podporou
Supported By



Mediálni partneri
Media Partners



sur.scd.sk