

	2	Editoriál Ľubica Pavlovičová
Aktuálne	4	Ondrej Jób, dizajnér písma Zdeno Kolesár
	10	Projekty <i>Non finito</i>. Vlasta Kubušová Ľubica Pavlovičová
	18	O dizajne pre TON s Michalom Riabičom Jana Oravcová
	26	Ján Šicko – hraničiar súčasnej scény Anna Ulahelová
	34	Je tento dizajn umením? Desať ročníkov Bienále Brno očami japonského žurnalistu Jukihiro Masuda
	42	Branding krajiny nie je logo, ale idea Simona Bubánová, Andrej Krátky, Maroš Kemény
Múzejne	50	Kabinet Školy umeleckých remesiel v Slovenskom múzeu dizajnu Klára Prešnajderová
	54	Archív ako portrét. Archív Ivy Mojžišovej v Slovenskom múzeu dizajnu Simona Bérešová
Retrospektívne	58	Retro na večné časy Ladislav Zikmund-Lender
	66	Zabudnutí minimalistí Jiří Pelcl
	72	Možnosti vizuálnych štúdií. Rozhovor s Martou Filipovou nielen o antológii Jana Oravcová
Teoreticky a prakticky	76	Je to auto talianske, ruské alebo kubánske? Národné dejiny dizajnu v ére globalizácie Andrea Cséfalvay Kopernická
	78	Živá pamäť digitálna budúcnosť Mária Fulková
	83	Summary Rastislav Majorský

Editoriál

Text Lubica Pavlovičová

Milí čitatelia, v období po jarnom vydaní časopisu *Designum*, ktoré bolo venované Národnej cene za komunikačný dizajn sa u nás, ale aj v zahraničí uskutočnilo viacero zaujímavých podujatí, ktoré by stáli za zmienku. V Bratislave to boli Dni architektúry a dizajnu, Bratislava Design Week, jarná časť Urban Marketu, výstava Antona Cepku v Slovenskej národnej galérii, podujatie SELF... V zahraničí sa Slovenské centrum dizajnu prezentovalo prostredníctvom dvoch výstav: Dialógy Sk – Malé a väčšie témy slovenského dizajnu, a Hľadanie krásy...

V úvode *Designumu* nájdete ďalšie portréty slovenských dizajnérov, ktorí boli v minulosti spojení aj s týmito podujatiami: Ondreja Jóba, Vlasty Kubušovej, Michala Riabiča a Jána Šicka. Na Národnú cenu za komunikačný dizajn nadväzuje článok o *brande* Good Idea Slovakia, ktorý vznikol s ambíciou predstaviť všetkým čitateľom hlavné dôvody, genézu vzniku a spektrum možností jeho využitia. O Bienále grafického dizajnu v Brne prinášame príspevky už pravidelne, tento rok sme oslovili japonského novinára, ktorý vám ponúkne svoj názor na aktuálny ročník tohto podujatia s dlhoročnou tradíciou.

V Slovenskom múzeu dizajnu okrem prípravy najväčšieho tohtoročného výstavného projektu Farebná šed' – Buntos Grau odborní pracovníci pokračovali v budovaní Kabinetu ŠUR a Archívu Ivy Mojžišovej, ktoré predstavujú na našich stránkach. O histórii československého dizajnu socialistickej éry a jeho vystavovaní sa píše v článku o Retro múzeu v Chebe, zaujímavú kapitolu americkej interiérovej tvorby prináša príspevok o kresťanskej komunite Shakerov. Nielen pre teoretikov dizajnu vznikol rozhovor o možnostiach vizuálnych štúdií s Martou Filipovou, ktorá pôsobí na univerzite vo Veľkej Británii a o národnom charaktere dejín dizajnu v ére globalizácie hovorí článok venovaný zbierke esejí o talianskom dizajne *Made in Italy*.

Milí čitatelia, hodnotiť a popularizovať slovenský dizajn nie je jednoduché. Keďže sa vie presadiť ako vitálny súčasný fenomén v mnohých podobách a početnými aktivitami opodstatnene upozorňuje na svoju existenciu, nie je ľahké vyselektovať všetky témy, ktoré si podľa nášho názoru zaslúžia záujem. Dúfame, že toto číslo aspoň čiastočne potvrdí náš hlavný cieľ a samozrejme aj snahu, dokumentovať v čo najširšej miere slovenský dizajn vo všetkých jeho polohách. Ďakujeme za spoluprácu všetkým dizajnérom, teoretikom a historikom dizajnu, ktorí nám na ceste k naplneniu tohto cieľa pomáhajú. V poslednom štvrtroku tohto roka sa určite odohrá množstvo ďalších výstav, workshopov, *designweekov*, dúfame, že vzniknú nové produkty, na ktorých budú spolupracovať slovenskí dizajnéri... Dajte nám o nich vedieť, určite nájdeme prostriedky, akými ich budeme môcť spropagovať.

Pre študentov stredných a vysokých škôl so zameraním na dizajn sme pripravili akciu, ktorá im umožní predplatiť si náš časopis za zníženú cenu. Chceli by sme dosiahnuť, aby si aj mladšia generácia vybudovala vzťah k „čítaniu“ o dizajne. Sme totiž presvedčení, že takéto „čítanie“ patrí k výchove a formovaniu osobnosti mladého dizajnéra.

W

Ribbon

Kompilat

SYNDIKAT

Pisma Ribbon a Papier, 2005.
Kompilat a Syndikat, 2007.

1085
WODIA&ROCKS
monkey
62% water
COOL
LIQUILIBRUM

Pismo Klimax, 2008.

4 designum 3/2016

Ondrej Jób, dizajnér písma

Rozhovor s Ondrejom Jóbom k súčasnej situácii v dizajne písma

Text Zdeno Kolesár

Foto archív Ondrej Jób



Ondrej Jób (1984) absolvoval štúdium vizuálnej komunikácie na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2008) a štúdium dizajnu písma Type and Media na Kráľovskej akadémii umení (KABK) v holandskom Haagu (2009). V roku 2009 založil štúdio Setup zamerané na tvorbu písma, lettering, vizuálnu identitu, dizajn publikácií a ďalšie oblasti digitálneho a printového dizajnu. Svoje písma distribuuje prostredníctvom Typotheque a MyFonts, je členom kolektívu Village. Žije v Bratislave.

Pracuješ najmä v oblasti tvorby písma, ktorá má na Slovensku skromné tradície. Prečo myslíš, že za posledných dvadsaťpäť rokov tak narástol záujem o písмовý dizajn?

↓

Je to prirodzený proces nadviazaný na vývoj samotného grafického dizajnu. Zvyšovanie jeho úrovne so sebou prináša aj požiadavky na kvalitné originálne písma. Naši dizajnéri radi používajú pôvodné slovenské fonty, takže aj motivácia vytvárať nové tu je. A taktiež treba spomenúť, že vyrábať písmo je dnes z technického hľadiska oveľa jednoduchšie, než bolo v minulosti. Ak vie človek po anglicky, na internete si nájde kompletné know-how.

Zdá sa mi zvláštne, že v období povrchnosti, rýchlosti a prvoplánovej vizuálnej údernosti sa mladí dizajnéri venujú takej precíznej činnosti, akou je tvorba textového písma. V čom je táto práca príťažlivá?

↓

Príťažlivosti tejto práce je možno ťažké rozumieť, ak človek sám nie je dizajnér písmo. Digitálne písmo je zložitý systém s množstvom súčastí a funkcií a priamo úmerne tomu je zložitá aj jeho výroba. Výsledkom je však dobre fungujúci nástroj, ktorý môže byť použitý neobmedzeným množstvom spôsobov a na neobmedzené množstvo účelov, a to navždy. Táto komplexnosť, užitočnosť a trvácnosť je to, čo ma na tom baví.

Organization Catamarans Geolocations Shipbuilding Bombardier Monkeytrick Prefabricate Quadrisection

Písmo Doko, 2011
a rozpracované DokoSans.

Môžeš priblížiť svoj osobný príbeh, ktorý ťa priviedol k dizajnu písma?

↓

Písmo a písanie ma fascinovalo od malička. Elaborované ozdobné nadpisy a nápisy som si do zošitov kreslil, odkedy som sa naučil písať. K profesionálnemu dizajnu písma som sa však dostal cez štandardnú obchádzku cez grafický dizajn. Na katedre vizuálnej komunikácie na VŠVU v Bratislave som si prvýkrát uvedomil, že s Times a Arialom si nevystačím, ale keďže na nákup písma som nemal, nakreslil som si pri niekoľkých projektoch písmo na mieru. Bol to skôr však len lettering, čiže som vytvoril len ten konkrétny nápis, nie font, ktorým sa dá písať na klávesnici. Ale už vtedy som cítil, že to bude nevyhnutný ďalší krok, takže v treťom

ročníku som sa rozhodol vytvoriť svoje prvé, zatiaľ len experimentálne nadpisové písma Ribbon a Papier. A popritom sa naučiť robiť s FontLabom, vtedy najpoužívanejším písomným editorom. Prelúskat' sa manuálom bol boj, ale oplátilo sa to. Počas magisterského stupňa som sa potom viac-menej venoval už len písmu.

Študoval si na VŠVU približne desať rokov po tom, čo sa na Slovensku rozbehol záujem o tvorbu písma. Prvé písma študentov ateliéru profesora Longauera vznikali „na kolene“, potom prišla lekcija Andreja Krátkeho, ktorý spolu s Petrom Biľakom posunul slovenskú písmotvorbu na medzinárodnú úroveň. Ako si vnímal týchto svojich predchodcov?

↓

Z článkov a školských publikácií som mal celkom dobrý prehľad o ľuďoch a písmach, ktoré vytvorili na pôde katedry. Išlo zväčša o experimenty, ilustratívne alebo dekonštruktivistické prístupy. Peter Biľak bol už vtedy najvýraznejší, keďže bol jeden z mála, ktorí sa venovali aj textovým písmam a podarilo sa mu ako prvému publikovať na veľkom trhu. Bola to pre mňa obrovská česť, keď ma Petrova manželka Johanna oslovila, či by som nechcel ukázať moje písma na výstave E-A-T (Experiment And Typography), ktorá mapovala česko-slovenský dizajn písma od roku 1986 a kde sa zúčastnili všetky mená, čo som poznal.

Z toho obdobia u mňa asi najviac rezonujú písma Michala Tornyai, ktorý študoval v tom istom ateliéri o dva ročníky vyššie a vytvoril niekoľko ambiciózných textových písiev, hoci neboli nikdy vydané. Aj na základe kontaktu s Michalom som v piatom ročníku vyskúšal svoje prvé textové písmo Kompilat, postavené na kaligrafickom základe, nadpisový Syndikat a na stáži v dánskom Koldingu aj monospace písmo Monoxil. Počas tejto stáže sa mi tiež podarilo v Haagu navštíviť Biľakovcov, kde som ukázal Petrovi niekoľko mojich písiev. Bol pomerne kritický, ale povzbudil ma. Dal mi aj možnosť navrhnuť pre jeho štúdio Typotheque nové tričko. Vytvoril som pre neho lettering, ktorý sa nasledujúci rok pretransformoval

do môjho diplomového projektu na VŠVU – nadpisového písma Klimax, pri ktorom som si dal za úlohu otestovať limity tučnosti a čitateľnosti. Peter bol mojím oponentom a písmo Klimax neskôr publikoval vo svojom katalógu Typotheque (typotheque.com).

Som veľmi rád, že sa mi darí udržiavať kontakty s mnohými dizajnérmi, ktorí sa písmu venovali alebo venujú. A práve s Petrom Biľakom a Andrejom Krátkym dnes intenzívne spolupracujem na rôznych projektoch, o čom by sa mi skutočne kedysi ani len nesnívalo.

Po absolvovaní VŠVU si ešte pokračoval na Kráľovskej akadémii v Haagu. Ako k tomu došlo?

↓
O tejto škole som vedel dlho, študovalo tam niekoľko zahraničných dizajnérov, ktorých som sledoval, a Peter Biľak tam pôsobí ako pedagóg. Kurz Type and Media bol vtedy skutočne jeden z dvoch kurzov na svete zameraných výlučne na dizajn písma. Lákalo ma to, ale práve vysoký profil a štandard tej školy ma odrádzali, neveril som si. Môj ročníkový spolužiak Jano Filípek ma však prinútil poslať tam prihlášku a nakoniec nás prijali obidvoch do triedy jedenástich študentov. Bolo to skutočne to najlepšie rozhodnutie, aké som mohol spraviť. Špičková kvalita a medzinárodný kontext Type and Media je naozaj unikát.

Mohol by si porovnať štúdium na VŠVU v Bratislave, v Koldingu a v Haagu?

↓
Osobne som si štúdium na VŠVU skutočne užil, ale pamätám si aj dva či tri momenty, keď som strácal motiváciu a všetko mi pripadalo akési rozvarené. Akoby si škola občas nevedela udržať študentovu pozornosť a nepredkladala mu dostatok výziev alebo nárokov. Ak študent nemal vlastnú vnútornú motiváciu, mohol byť pomerne pasívny. Problém vidím možno aj v tom, že študenti úžitkových odborov fungujú v rovnakom režime ako študenti tých konceptuálnejších. Napríklad na stáži v Dánsku bol semester rozdelený do dvoj- až štvortýždňových intenzívnych blokov, mnohé z nich boli tímové, mnohé vedené hosťujúcimi

pedagógmi a všetky ukončené spoločnou prezentáciou. Študenti si nemohli dovoliť nepracovať alebo sa spoliehať na to, že im to nejako prejde.

Dnes už sa tri ateliéry na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU užšie špecializujú, čo situácii podľa mňa veľmi prospieva.

Podobne je to aj na Type and Media v Haagu, kde je síce jednoročné štúdium pestré, ale všetky disciplíny (dizajn písma, digitálny revival, statická a dynamická kaligrafia, kameňotesárstvo, programovanie) sledujú jeden zámer – naučiť študenta vytvárať kvalitné písmo. Počas prvého semestra je každý deň rozdelený do dvoch blokov, v každom sa študenti venujú inému predmetu, druhý semester už riešia iba diplomový projekt, pričom každý študent konzultuje priebežne so všetkými pedagógmi, čo ho skutočne prinúti premýšľať a rozprávať o tom, čo robí. Progres diplomového projektu tiež študent počas druhého semestra niekoľkokrát prezentuje pred pedagógmi a spolužiakmi, čiže nie je možné nechávať si veci na poslednú chvíľu. Študenti sú v škole doslova každý deň od rána do večera.

Ako diplomovku si v Haagu vytvoril písmo Doko. Ako vznikalo a aké boli naňho ohlasy?

↓
Na Type and Media sa od písma očakáva silný a jasný koncept, čo bola pre mňa a určite aj ostatných veľká výzva, keďže sme museli okrem zvládnutia všetkých pre nás nových technológií o písme ešte aj koncepčne uvažovať.

Je bežné vidieť veľké písmové rodiny, ktoré majú špeciálne štýly určené na použitie v rôznych veľkostiach – čím väčšia veľkosť, tým delikátnejšia kresba a dôraznejšie detaily. Ja som chcel vyskúšať navrhnúť písmovú rodinu inšpirovanú komiksom a ilustráciou s podobnou škálou štýlov s využitím princípu karikatúry. Tento prístup som v priebehu semestra priebežne upravoval a keďže sa nakoniec ukázalo, že pre daný časový priestor je až príliš ambiciózný, výsledkom je Doko, malá písmová rodina využívajúca hyperbolizované kresbové detaily a proporcie, ktorá funguje

rovnako dobre v drobnom texte, ale je výrazná a expresívna v nadpisoch.

Krátko po obhajobách sa mi ozval Chester Jenkins z newyorského kolektívu Village (vllg.com) a oslovil ma, či by som nechcel Doko distribuovať cez nich. Neskôr ma prizval ako plnohodnotného člena kolektívu, kde je nás v súčasnosti tiež jedenásť.

Od návratu z Holandska si sa ďalej venoval tvorbe písma, logotypov aj typografii s presahmi do ďalších oblastí grafického dizajnu. Ktoré práce a projekty považuješ za najdôležitejšie a kam chceš smerovať v budúcnosti?

↓
Keďže Doko sa ukázalo byť veľmi populárnym písmom, v súčasnosti pracujem na jeho bezpätkovej verzii a neskôr by som chcel pôvodnú pätkovú rodinu doplniť o nové štýly a rozšíriť jazykovú podporu o cyriliku a gréčtinu. Mám neustále rozpracovaných aspoň päť nových písmových rodín, čiže to je asi taký najväčší, nikdy nekončiaci „projekt“. Nedávno som premenoval moje štúdio na Setup (setuptype.com), takže chystám novú stránku s vlastným obchodom, s čím je tiež veľa práce. Pod novým názvom by som sa chcel užšie vyprofilovať, obmedziť bežnú graficko-dizajnérsku robotu a zamerať sa výlučne len na dizajn písma, *branding*, typografiu a všetko ostatné, čo súvisí s písmom.

Okrem týchto vecí sa venujem aj vývoju softvéru a výskumným projektom, ktoré môžu uľahčiť iným dizajnérom písma prácu, občas konzultujem so študentmi na VŠVU a popritom všetkom mám ešte pár hobby projektov a aktivít, ako napríklad Type Atlas, kde publikujem objavené nápisy z predigitalnej éry nájdené počas mojich ciest a výletov (instagram.com/typeatlas).

Ak sa nemýlim, dizajn písma nepatrí k veľmi výnosným oblastiam grafického dizajnu. Čo ťa vedie k tomu, že namiesto lukratívnejšej práce v nejakej reklamnej agentúre sa chceš zamerať na túto pomerne exkluzívnu prácu?

↓
Nestretol som sa ešte so žiadnym dizajnérom z reklamnej agentúry, ktorý



Type Atlas.

by mohol úprimne povedať, že svoju prácu miluje. Ja si to hovorím každý druhý deň. Možno nemám taký príjem, ale moja sloboda je na nezaplatenie. Vedomie, že robím a budujem niečo svoje je tiež fajn, ale to možno nepotrebuje každý. A mám tiež pocit, že moje úzke zameranie mi umožňuje podávať profesionálnejší výkon. Odbor vizuálnej komunikácie je príliš široký na to, aby mohol každý robiť všetko a robil to dobre. Dosť si to všímam napríklad na *brandingu* produktov. Často vidno, že tie etikety robil človek, ktorý je schopný grafický dizajnér, ale nemá dostatočnú typografickú citlivosť.

Architekt, ale aj dizajnér písma Peter Behrens kedysi vyhlásil, že architektúra a písmo predstavujú najkoncentrovanejší výraz obdobia, v ktorom vznikli. Myslíš, že písmo by skutočne mohlo byť tým povestným zrnkom piesku, z ktorého sa dá pochopiť celý svet?

↓

Myslím, že dnes možno toto tvrdenie v striktnom zmysle pripisovať už iba architektúre. S digitalizáciou písma získali dizajnéri obrovskú slobodu, a jedným z jej prejavov je okrem iného možno až príliš časté ohliadanie sa do minulosti. Pestrosť štýlov a hlasov, ktorú dnes zažívame, je bezprecedentná. Vznikajú nové písma čerpajúce inšpiráciu zo všetkých období od rímskych nápisov, cez renesančné antikvy až po Bauhaus. A nie sú to len kópie, často ide o vysoko kvalitné nové písma, ktoré nájdu široké uplatnenie. Táto pestrosť je možno obrazom súčasnosti, ale nemyslím si, že by človeku umožnila lepšie pochopiť svet, možno práve naopak.

V minulom čísle časopisu *Designum* vysvetľoval Peter Biľak svoje pohnútky k založeniu časopisu *Works That Work* zameranému na príklady inteligentných funkčných riešení, ktoré riešia reálne problémy ľudí v rôznych končinách sveta, a pritom často bez účasti platených dizajnérov. Aj ty



UI Typotheque, *Works That Work*, Fontstand.

si s týmto časopisom spolupracoval. Akým spôsobom?

↓
Práca na *Works That Work* bola prirodzeným pokračovaním našej spolupráce, pre Petrovu Typotheque totiž už dlho robím UI a webdizajn. Myslím, že som sa v tomto smere Petrovi osvedčil, tak ma oslovuje aj na svoje ďalšie projekty, okrem *Works That Work* napríklad aj na Fontstand, čo je aplikácia na dostupný a jednoduchý prenájom a testovanie fontov, ktorú rozbehol s Andrejom Krátkym. Pre obidve tieto veci som robil logo, UI a webdizajn a trochu sa podieľam aj na vývoji a vymýšľaní nových riešení a vylepšení.

Myslím, že na kultúrnu úroveň slovenského národa má väčší vplyv to, čo vidí na ulici, než v galériách, ktoré navštevuje len pár ľudí. Vnímaš v tomto smere potenciál grafického dizajnu, svoju úlohu kultivátora vkusu?

↓

Ako som už spomenul skôr, jedným z mojich hobby projektov je Type Atlas, zbierka nadpisov z predigitalnej éry nájdených počas mojich ciest a výletov. Impulzom na začatie tejto zbierky bolo, keď zo strechy továrne Tesla v Liptovskom Hrádku, odkiaľ pochádzam, odstránili veľké okrúhle logo. Vtedy som si uvedomil, že ten nápis vytváral identitu toho miesta a jeho prítomnosť tam hore bola symbolom určitej kapitoly, ktorá sa už opakovať nebude, a preto to treba zaznamenať. Toto zaznamenávanie histórie je však len jedna vrstva tohto projektu.

Digitalizácia a zefektívnenie tlače za posledných dvadsaťpäť rokov má za následok aj to, že kvôli stovkám billboardov a plastových cedúľ na fasádach sa zásadne zhoršila estetická úroveň prostredia, v ktorom človek žije. Kedysi sa k označovaniu budov a prevádzok pristupovalo zodpovedne a esteticky, dnes je

také niečo veľkou výnimkou. Bol by som rád, keby aj projekt Type Atlas prispieval k zvyšovaniu povedomia o tomto probléme.

Ďalším nedostatkom, ktorý si v posledných rokoch všimam, je to, že zo slovenských ulíc sa vytráca pôvodné písmo, používané na uličných tabuľkách, pričom často býva nahrádzané zdeformovaným Arialom a samozrejme vytlačené na plastovej doske. Predpokladám, že hlavným dôvodom je neexistencia tohto písma v digitálnej podobe, a tým pádom nie veľmi praktická práca s ním. Dal som si za úlohu dopátrať sa k pôvodu tohto písma, digitalizovať ho a pokúsiť sa ho znovu presadiť ako štandard. Momentálne som len na začiatku, ale nosím to v hlave už veľmi dlho.

A veľmi ma teší, že o stave vizuálnej komunikácie na Slovensku rozmýšľajú rovnako aj ďalší dizajnéri. ■



Projekty *Non finito*. Vlasta Kubušová

Text Lubica Pavlovičová
Foto archív Vlasta Kubušová
a Natália Evelyn Benčíčová



Študovala dizajn na Slovenskej technickej univerzite a zároveň sa chcela venovať divadlu alebo filmu. Dostala sa na Vysokú školu múzických umení na odbor produkcie. Hoci sa môže zdať, že sa takéto odlišné štúdiá nedajú spojiť, práve to, že sa pohybovala v dvoch rozličných svetoch, jej umožnilo získať praktický nadhľad. Štúdium na VŠMU ju v istom zmysle oslobodilo, našla odvahu začať niečo sama a bez strachu, že ak to s dizajnom nevyjde, zostane bez prostriedkov. Popri ďalších štúdiách doma a v zahraničí s priateľmi založila a úspešne vybuodovala dve platformy: In The Midl a Kreatívne ráno. V súčasnosti sa zviditeľnila doma aj v zahraničí s projektom Crafting Plastics.

Nie je škola ako škola...

„Štúdium na rôznych školách sa ťažko porovnáva... Veľmi zaujímavé bolo pre mňa divadelné, resp. filmové prostredie v tom, že som sa naučila byť súčasťou tímu – v tomto odbore sa totiž nedá hrať individuálna hra. Je to výsostne kolaboratívna oblasť, čo sa odzrkadlilo aj na mojich neskorších projektoch. V odbore dizajnu, teda v prostredí, v ktorom som na Slovensku pôsobila, je vzdelávanie zamerané na finálny produkt, prototyp, ktorý sa má odovzdať na konci semestra. Slovenské školy sa snažia o spojenie s praxou, s realitou výrobného procesu a nesporne to patrí k ich pozitívam. Treba si však uvedomiť, že niekedy sa spolupráca s firmou v istom zmysle môže stať aj brzdou. Škola by mala dať možnosť uvažovať aj o tom, čo sa dá na zabehnutom firemnom systéme zmeniť, ako ho vylepšiť – sprostredkovať nové poznatky a diskutovať o nich, mať spätnú väzbu...

Keď som na škole predložila magisterský projekt, dostala som tieto otázky: kto to s vami bude konzultovať, čo je vlastne finálny produkt? Musela som odpovedať, že neviem, bude to určite náročný výskum, všetko je ešte otvorené... Priznávam, že skutočne ani ja som v začiatkoch nevedela, čo vlastne vznikne vo finále, a tým pádom som nebola úplne pochopená.“

V Berlíne na Universität der Künste to fungovalo naopak: zdalo sa im veľmi zaujímavé, že jej téma je otvorená, že je to myšlienka, do ktorej sa treba zahryznúť a postupne si zdefinovať finálny cieľ... Nepýtali sa, čo na konci štúdia odovzdá, skôr ich zaujímalo to, akou formou, akou metódou a s akými nástrojmi chce pracovať. V Berlíne konečným výstupom či produktom môže byť napríklad navrhnutá kooperácia na projekte alebo proces – koncept, ktorý nie je ešte dokončený, ale možno ponúka riešenie. Nie každému to samozrejme sadne – dva mesiace alebo polroka riešiť teoretické otázky, vrátiť sa, znovu sa vrátiť, pozrieť sa s odstupom, znovu sa vrátiť... Vlaste Kubušovej to pomohlo zhodnotiť vlastnú cestu, pozíciu, kde sa vlastne nachádza a ktorým smerom má pokračovať...

Ako hovorí: „Dizajn sa v Berlíne vníma z rôznych perspektív – autor nie je iba industriálny alebo grafický dizajnér, hoci tieto špecializácie tam existujú, ale je úplne prirodzené, že k výkonu profesie patrí využívanie všetkých dostupných odborov, technológií, vyhľadávanie rôznych foriem spolupráce, čo znamená, že oceňujú tento spôsob uvažovania a tvorby...“

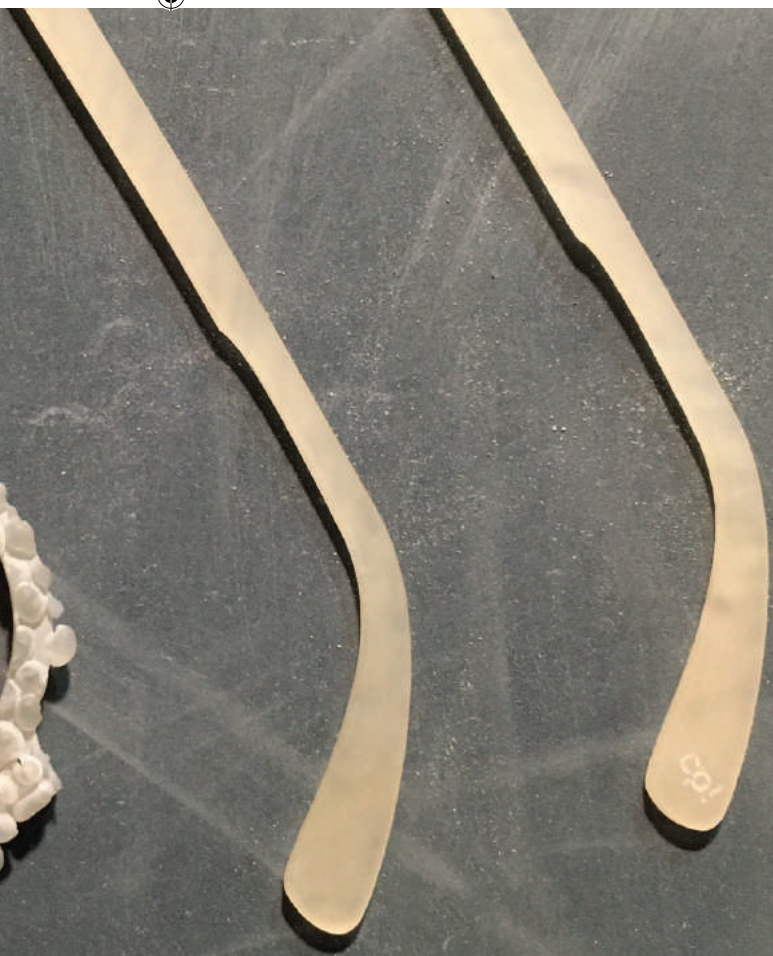
In The Midl a Kreativne ráno

Ako budúca dizajnérka sa realizovala v projektoch In the Midl a Kreativne ráno. Svoje poslanie našla v myšlienke spájať rôzne oblasti vedy a umenia, v snahe dávať ich do kontextu a taktó nachádzať zmysluplný konečný produkt. Rovnako, ako to v súčasnosti funguje v projekte Crafting Plastics – spojila dva svety – vedecký a umelecký a v ich prieniku hľadá riešenia.

Presnú predstavu o fungovaní platformy In the Midl si doviezla z Londýna, kde bola v rámci programu Erasmus. Keď tam predstavila svoje profesionálne zameranie a neziskovú organizáciu, v ktorej vtedy pôsobila (založila si ju v roku 2012 s viacerými študentmi 2. ročníka divadelného manažmentu), poslali ju zo školy za významnými osobnosťami pôsobiacimi v kultúre. Tie jej mali poradiť, aké granty môže získať, kde a akými spôsobmi hľadať nielen finančnú podporu. Začala konať s malou dušičkou, ale nakoniec pochopila, že aj drobná idea sa môže stať väčšou, keď sa o nej hovorí na správnych miestach, že sa netreba báť stretnutí a sebaaprezentácie. Naopak, jej mladistvá energia a nadšenie dokázali osloviť a skutočne sa našli viacerí, ktorí jej pomohli.

„To, čo nám s priateľom na škole najviac chýbalo, bola skutočnosť, že školy nemajú dostatok prostriedkov na to, aby k nám pozývali známe osobnosti zo zahraničia. A v prípade, že sa to tak skutočne stalo a sporadicky sme aj mali možnosť vypočuť si takéto prednášky, chýbala nám následná interakcia, nerobili sa workshopy, nedalo sa porozprávať o tom, čo a ako prednášajúci robí.“ Preto sa aj v neziskovej organizácii In the Midl, kde bol každý z partnerov zameraný na iný odbor, rozhodli, že





začnú pozývať rôzne osobnosti. Ale tak, aby nepriniesli iba prednášku, ale aby ich vystúpenie bolo spojené aj s konkrétnym workshopom. V rámci podujatia Bratislava Design Week začali v roku 2013 s dizajnom, keďže ten bol Vlaste najbližší a vedela, koho asi môže osloviť. Pripravili tri ročníky In The Midl Design Fora vrátane aukcie dizajnu. Na ďalšie žánre chýbali financie.

„Keby sme chceli robiť aukcie dizajnu dôkladne, museli by sme sa venovať iba tomuto podujatiu. Žiaľ, neviem, prečo to u nás funguje tak, že ani ľudia z odboru, pre ktorý sa pripravuje určitá akcia, ju nedokážu oceniť – hoci sa paradoxne pripravuje pre nich samých. A aj keď sme mali vynikajúce ohlasy, na samotné podujatie prišlo málo ľudí. Môže to fungovať veľmi demotivujúco... Na projekty tohto druhu treba mať silnejších partnerov – a tak po troch rokoch začíname spolupracovať so Slovenskou technickou univerzitou, do organizácie budú zapojení jej študenti. Témy, čo sa objavujú v rámci fóra chceme nastaviť tak, aby boli prepojené s projektmi, na ktorých aktuálne pracujú študenti univerzity počas semestra.“

Keď s kolegami začínali s neziskovou organizáciou, nebolo veľa možností, kde by sa mohli s vlastným programom prezentovať, a tak si prenajali na Kapucínskej ulici nebytové priestory (táto interaktívna galéria sa volala Midl). Tam za krátky čas prešlo okolo toľko známych a kamarátov, že takmer okamžite mali naplnený program na dva mesiace – výstavami, vernisážami, koncertmi, workshopmi... Keď o tento priestor neskôr prišli, oslovili ich z KC Dunaj, či sa u nich nechcú prezentovať s vlastným formátom. Tak sa zrodilo Kreatívne ráno. Creative Mornings je celosvetový projekt – je to hotový formát prednášok. Keď sa Vlasta Kubušová s priateľmi ozvali z Bratislavy, že by sa chceli stať súčasťou siete, dostali zápornú odpoveď s odôvodnením, že na tento formát je Bratislava príliš malé mesto. Tak sa rozhodli si ho robiť sami.

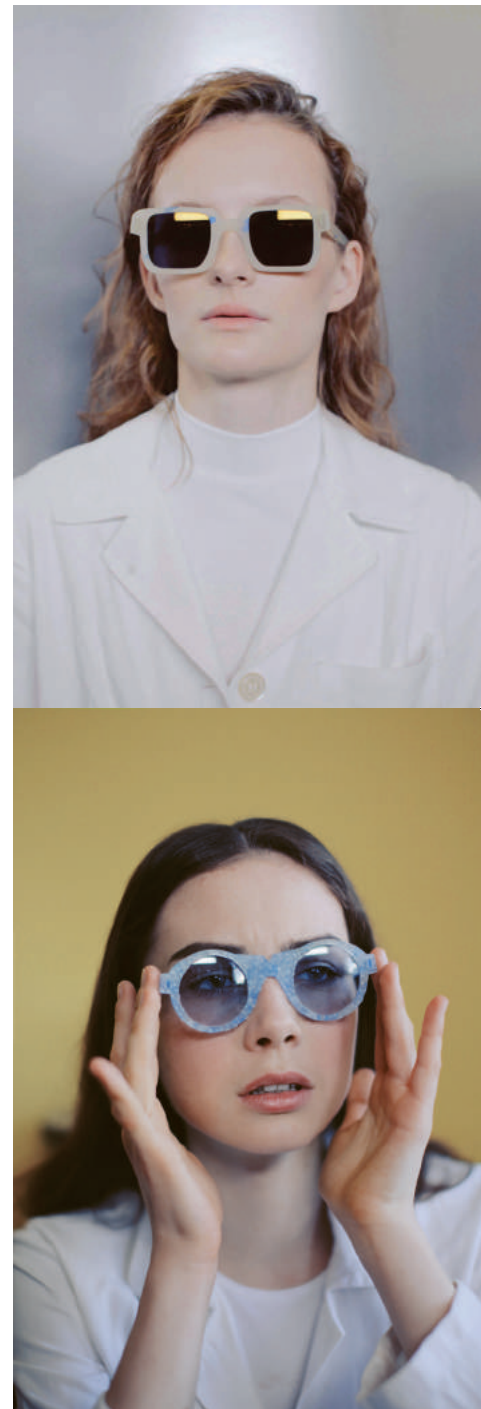
„Nazvali sme ho Kreatívne ráno – a nerobili sme ho iba raz za mesiac, ale raz za dva týždne. Jeho koncept spočíval v poznávaní rôznych odborov. My sme začali pozývať osobnosti

z naozaj rozličných oblastí – vedcov, sociológov, umelcov – so zárukou, že ktokoľvek sa na prednáške zúčastní, vždy sa dozvie niečo nové, zaujímavé, nepoznané... S Erikom Šimšíkom a Miroslavom Králom sme vyhľadávali authority, ktoré by prepájali najrôznejšie sféry. A potom sa nám ozvali aj z veľkej rodiny Creative Mornings, aby sme sa zapojili do ich siete. My sme pritom nemali ten istý formát, bavilo nás, že keď niekto chcel hovoriť dlho, mohol hovoriť dlho, nebol obmedzený časom, popritom sme hľadali vždy nové inšpiratívne priestory, také miesta, ktoré si podľa nášho názoru zaslúžili pozornosť návštevníkov.

Tento projekt je neziskový a v súčasnosti sa každý z nás zaoberá aj inými témami. Hoci nás táto práca baví, čakáme na akýchsi pokračovateľov, ktorí by dali formátu nový rozmer, priniesli nové námety. Mám však pocit, že neziskové projekty sú už menej príťažlivé ako v časoch, keď sme my začínali...“

Crafting Plastics

Vlasta Kubušová sa cez Kreatívne ráno, keď moderovala diskusiu na Pohode, zoznámila s profesorom Pavlom Alexym. „Profesor Pavol Alexy je skutočný experimentátor a vedec a v rámci prostredia vedy, v ktorom sa pohybuje, je otvorený všetkým podnetom. Keď sme za ním s Mirom Králom prišli zisťovať ako fungujú biopolyméry – keďže pri práci s materiálom by sme mali vedieť, z čoho je materiál vyprodukovaný, ako vzniká – umožnil nám experimentovať celé leto v jeho laboratóriu. Skúmali sme, ako sa dá tento nový biomateriál využívať... Nie je totiž iba biodegradovateľný, ale najdôležitejšie je, že všetky jeho ingrediencie sú 100 % prírodné, a teda z obnoviteľných zdrojov. Okrem iného je aj biokompatibilný, čiže by sme ho mohli teoreticky aj zjesť a v tele by sa rozložil. Na druhej strane jeho mechanické vlastnosti zrejme nikdy nedosiahnú tie, super rezistentné, ktoré poznáme z konvenčných plastov. A ani nemôžu, je to príroda. To robí tento materiál komplikovanejším na využitie. Na druhej strane je to výzva pre dizajnéra, objavovať jeho súčasný a budúci potenciál (možno aj tam, kde by ste ho





Prednáška Inge Sempe v rámci podujatia In The Midl Design Forum, ktoré sa uskutočnilo počas Bratislava Design Week v roku 2015.

Jedno z mnohých stretnutí počas bratislavských Kreativných rán.

možno hneď nehladali) a správne ho komunikovať. Do Berlína na Universität der Künste som sa prihlásila s projektom, ktorého cieľom bolo zistiť, v akom prostredí má význam pracovať s týmto materiálom ako dizajnér. Tento problém som riešila so spolužiačkou Verenou Michelsovou, ktorá je módnou návrhárkou a posunula nás do oblasti odevného priemyslu. O ňom je totiž známe, že patrí k veľkým znečisťovateľom životného prostredia a sme presvedčené, že je potrebné zintegrovat ľudí do riešenia problému trvalej udržateľnosti. Vznikol nápad navrhovať produkt, ktorý pozná každý – a to sú napríklad okuliare. Nepotrebujete ich nosiť 20 rokov, ich dizajn podlieha aktuálnym trendom, a často si kúpime v priebehu pár rokov niekoľko. Chceli sme zároveň robiť osvetu aj workshopmi, presvedčať zúčastnených

o tom, že je zaujímavé byť súčasťou inovačného projektu a poukazovať na spôsoby, ako sa dá pracovať s prírodným materiálom. Napríklad v nemeckej chemickej spoločnosti BASF, kde sme navštívili dizajnérske centrum, vyvíjajú biodegradovateľný materiál (časť z neho je však stále z ropy, kvôli lepším vlastnostiam). Napriek tomu, že sú schopní vytvoriť takmer dokonalý bioplast, leský, pevný, hladký, stále po ňom nie je dostatočný dopyt. Na základe ich prieskumov koncoví zákazníci takéto produkty zatiaľ príliš nekupujú – stále sa totiž upínajú na zažívané – bio produkt má byť do hneďa, do zelena, nie však farebný a dokonalý ako ostatné plasty... Samozrejme, že aj prechod na tento spôsob výroby je nesmierne finančne náročný. Rozhodli sme sa teda pracovať s týmto materiálom v podobe, v ktorej prirodzene existuje a čo všetko dokáže robiť – a tak sme aj zamerali naše workshopy.“

Budúcnosť projektu je naplánovaná takto: postaviť si vlastné štúdio na Slovensku, ale pri grantoch a podpore

spolupracovať nielen so slovenskými ale naďalej aj s nemeckými inštitúciami. „V Nemecku sa uchádzame s projektom Crafting Plastics o grant ministerstva hospodárstva na inovačné technologické projekty. Plánujeme rozšíriť naše portfólio o spoluprácu s ďalšími dizajnérmi. Napríklad len nedávno vznikol nápad spojiť sa s londýnskym labelom BySju, ktorý sa venuje výrobe klobúkov a založila ho slovenská dizajnérka Zuzana Smatanová. V minulosti sme robili pršíplášte, teraz sa venujeme okuliárom, uvažujeme o hračkách pre psov... Pripravujeme malé kolekcie produktov, ale čo je zaujímavejšie, plánujeme aplikovať materiál do ďalších oblastí, čiže rozširovať spoluprácu o ďalších ľudí... Radi by sme si postavili vlastné štúdio tu na Slovensku. Ideálna predstava – vytvoriť niečo medzi konzultáčnym a dizajnérskym štúdiom.

Na záver voľne použijem slová profesora Alexyho: predstavme si, že neexistujú plasty. Vieme vôbec, čo by okolo nás zostalo?“

Vlasta Kubušová najskôr absolvovala bakalárske štúdium na Slovenskej technickej univerzite v Bratislave (2008 – 2012), odbor produktový dizajn, medzitým v roku 2010 absolvovala pobyt na Goldsmiths, University of London – kde študovala kultúrnu politiku a produkciu. Súčasne navštevovala bratislavskú VŠMU, odbor divadelnej produkcie (2008 – 2011). Štúdium dizajnu zakončila u Ferdinanda Chrenku na VŠVU v roku 2014 a vlni na Universität der Künste Berlin.

V súčasnosti sa spolu s Miroslavom Králom, Branislavom Lahom a Matejom Dubišom venuje projektu Crafting Plastics.

Tento rok sa projekt Crafting Plastics predstavil s kolekciou okuliarov počas Milan Design Week v Galleria Rossani Orlandi, ktorá na mape Milána patrí medzi prestížne priestory. Na výstavu tam prišli rôzne cieľové skupiny ľudí, Crafting Plastics sa prezentovalo malým laboratóriom, čiže nevystavovali iba finálny produkt, ale aj samotný materiál. O niečo neskôr prezentácia na Bratislava Design Week získala hlavnú cenu Design Week Award. ■

Slovenské centrum dizajnu
pozýva na výstavu
Od hlavy po päty

**15. september
– 23. október 2016**

od hlavy po päty

SATELIT, galéria dizajnu SCD
Hurbanove kasárne,
Kollárovo nám. 10, Bratislava

Otvorené denne okrem pondelka
od 13,00 do 18,00 hod.

www.scd.sk

Organizátori



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Hlavný partner

Česká republika
Kráľovna príbehov

Hlavný mediálny partner

designum

Mediálni partneri

rtv: RÁDIO_FM

FASHION LIVE!

BKIS Art Plan

CITYLIFE.SK
DESIGNBY

Obchodná ulica.sk
kam do mesta



O dizajne pre TON s Michalom Riabičom



Text Jana Oravcová

Foto archív TON a Michal Riabič

← Michal Riabič: Stolička Mojo, 2012.
Kai Stania: Stól Delta, 2011.

Keď Michael Thonet pred viac ako 150 rokmi otvoril nové továrne (Koryčany, 1856, v Bystřici pod Hostýnem, 1861, vo Veľkých Uherciach, 1865) na výrobu ohýbaných stoličiek pravdepodobne netušil, že jeho patent ohýbania dreva bude inšpiráciou aj pre dizajnérov v 21. storočí.

Hoci jeho thonetka, ako zvykne stoličku tejto produkcie nazývať, je ikonickým dielom 19. resp. začiatku 20. storočia, reprezentuje nadčasový priemyselný dizajn, kanonickú predstavu modernej stoličky predovšetkým vďaka syntéze formy a funkcie, „dokonalého prelnutia vonkajšieho výrazu s materiálom, technológiou a účelom“. Čo je navyše dôležité, v rozpore s architektúrou a dobovým zariadením historizujúcich interiérov vyjadruje „typický priemyselný tvar nezávislý od výtvarných alebo štýlotvorných tendencií ručnej výroby.“ Vďaka tejto formálnej a priestorovej emancipácii získala „novú kvalitu hodnotovú, významovú a estetickú: stala sa pohyblivou, anonymnou, všeobecnou, sériovo opakovateľnou.“¹ Hoci nemusí ísť striktno o ikonickú stoličku č. 14, thonetka je dodnes vzorom priemyselného dizajnu, a vďaka svojmu autonómnemu dizajnu schopná harmonizovať s najrôznejšími typmi prostredí. Napriek tomu, že pôvodný dizajn thonetiek je neprehliadnuteľný svojím dobovým šarmom, aktuálne dizajnérske koncepcie využívajúce súčasné technológie predstavujú impulz k redizajnu či experimentu.



Wave, 2010.



Mojo, 2012.

Práve ambície smerom k tradícii a pôvodnej technológii zosobňujú produkty Michala Riabiča, ktorý vo firme TON sídliacej v moravskej Bystřici pod Hostýnem pôsobí od roku 2012 na pozícii umeleckého riaditeľa. K 150. výročiu ohýbania nábytku v Bystřici pod Hostýnem vzniklo jeho kreslo Wave (2010), redizajn jedného z pôvodných kresiel, za ktoré získal v roku 2011 v Českej republike ocenenie Nábytok roka a uznanie v súťaži German Design Award. Hoci tu využil výrobu tradičnou technológiou, jeho dizajn je aktuálny a prispôsobený predstavám o súčasnom dizajne. Ide o hojdačie, resp. oddychové kreslo. Pri jeho ručnej výrobe sa používajú až 3-metrové bukové hranoly. Súčasný dizajn kresla oproti historickému zohľadňuje dnešné predstavy o oddychu a komforte, je širšie, rozmernejšie a pohodlnejšie, nepredurčuje ani striktnu polohu na relax.

Kreslo Wave nie je však jediné, kde Michal Riabič uplatnil tradičnú technológiu na báze tradičnej výroby. Jeden z najúspešnejších návrhov predstavuje stolička Mojo (2012), ktorá získala

niekoľko ocenení: Nábytok roka 2013, Good Design a German Design Award (nominácia 2015). Je technologicky výnimočná vďaka „celodrevenému perovaniu, ktoré ako jedno z mála na svete dokázalo preniesť technológiu ohýbania dreva aj do perovej podnože“. Nie je pohodlné len svojím ergonomickým tvarom, ale vďaka konštrukčnému riešeniu umožňuje predozadné pohojdanie. „Mojo som pre nich nakreslil z vlastnej iniciatívy. TON je z môjho aspektu zaujímavý hlavne preto, že má neuveriteľnú kompetenciu vo výrobe z dreva. V spracovaní dreva sú svetová špička a Mojo bol posun klasických stoličiek na hranice technologických možností nielen firmy TON, ale možností výroby z dreva vôbec. Mojo je dimenzované tak, že drevo už menšie dimenzie neunesie, je to úplne na hrane. Dizajn vznikol len z bočného pohľadu, je to esíčko s podrúčkou, ktorá sa nedotýka chrbtovej časti, takže je to veľmi exponované. Cieľom bolo ukázať, že TON je kompetentný tento produkt vyrobiť. Má presah a je vhodný do kancelárskeho prostredia. V roku 2012 mal premiéru na Orgatecu v Kolíne nad Rýnom“, hovorí Riabič.



Malmö, 2013.



Moon, 2016.

Každý produkt má však aj vlastné príbehy. „Pri Malmö (2013) som mal veľmi tvorivé obdobie a bola to posledná vec, čo vznikla v rámci súťaže. Ale nevyhrala. Aj kvôli vývoju kresla Wave som dostal príležitosť rozprávať sa s generálnym riaditeľom Milanom Dostalíkom a prejsť si s ním návrhy osobne. Dostali sme sa až k Malmö a vravím – pozri toto má taký vtip – nožičky prechádzajú cez sedák. Stolička vznikla živelne za relatívne krátke obdobie i napriek tomu, že v súťaži vyhrali iné produkty.“

Stolička Moon predstavuje posledný produkt prezentovaný v Kolíne v januári 2016 a je vytvorená podľa zadania. „Snahou bolo vytvoriť stoličku, ktorá sleduje perfektnú ergonómiu a má určitú striktno definovanú cenovú kategóriu. Zároveň je to konzervatívna a jednoduchá stolička, ktorá osloví širšiu verejnosť,“ vysvetľuje Riabič. K návrhom pre TON patrí aj stolička Forza, do jeho portfólia však nebola zavedená.

Cesta k pozícii umeleckého šéfa v prípade Michala Riabiča nebola

priamočiara a predchádzali ju súťaže a spolupráca na vývoji produktov. „Je to skôr konzultačná pozícia, nie pozícia, ktorá direktívne rozhoduje o tom, čo bude a čo nebude. Je to funkcia, v ktorej konzultujem a snažíme sa nájsť dohodu nad tým, čo dáva zmysel, aký ďalší produkt by sa mal vyrábať. Pretože ponuka dizajnu je oveľa väčšia ako sú výrobcovia schopní akceptovať. Do určitého štádia si vedeli poradiť, ale od istého momentu pochopili, že nemajú kapacitu rozhodovať, čo je pekné, sami.“ Michal Riabič je pôvodne grafický dizajnér (vysokoškolské štúdium na VŠVU ukončil v ateliéri Ľubomíra Longauera v roku 2013)² a vďaka práci na grafickom dizajne publikácie sa komplexnejšie zoznámil s dejinami firmy. Okrem publikácie *150 rokov ohýbania dreva. Bystřice pod Hostýněm 1861 – 2011* a dizajnu výstavných expozícií IMM 2011 – 2015, Orgatec, Lodž Design Festival, Equip Hotel, veľtrhov vo Viedni, a predajní vo Varšave, Mníchove, Prahe, Plzni a Ostrave sa snažil zdefinovať smerovanie firmy v oblasti produktového portfólia a vzhľadu predajní. „Prvú expozíciu som robil v roku 2011 do

Paríža na výstavu Equip Hotel, ktorá sa venovala hotelierskemu biznisu. Na prízemí bol nábytok, o poschodie vyššie boli priemyselné práčky a vyššie gastronómia. Táto netradičná výstava trvala 3 dni a inštaláciu bolo potrebné prispôbiť krátkosti času. Odvtedy som pre TON robil cca 4 expozície ročne a každá bola iná,“ spomína Riabič.

Aj vplyvom dizajnéra Toma Kelleyho, ktorý firmu ako prvý presvedčil o potrebe dizajnu, vznikli súťaže, a prostredníctvom nich aj návrhy na nové produkty. Dnes firma spolupracuje s mnohými dizajnérmi, ktorí sa snažia nadviazať na tradíciu výroby stoličiek. Tradícia firmy TON nie je postavená len na technológii ohýbania dreva. Michal Riabič upozorňuje, že tradičná technológia je len časťou celkovej produkcie. „TON je firma, ktorá existuje 150 rokov a najlapidárnejšie je, že je vnímaný ako výrobca ohýbaného nábytku, hoci medzi tým bolo 150 rokov vývoja rôznych vecí. Vyrábali sa stoličky počas socializmu, pred socializmom, aj medzivojnové. Ak sa niekto opýta, či TON rešpektoval tradíciu, odpoveďou je, že vyrábala všetky typy



stoličiek. Keď sa bavíme, že v Paríži sú najtypickejšie kaviarne vybavené stoličkami z Bystřice pod Hostýnem, to je len jedna časť tradície. Kresielka zo „socíku“ tiež poznajú všetci. 150 rokov vytvára niekoľko línií a viaceré tradície, na ktoré sa dá odkazovať. V niektorých produktoch sa využíva tradícia ohýbania, pri iných nie. Ohýbanie je len jednou z využívaných technológií, ktorou TON disponuje a myslím si, že to nie je najzákladnejšie a najdôležitejšie čo momentálne majú. Je to niečo, čo TON charakterizuje navonok, ale zároveň je to fabrika, ktorá napr. za socializmu produkovala 6 000 stoličiek denne, takáto produkcia je postavená na úplne iných výrobných procesoch.“ Príkladom môže byť stolička E2889 (1958 – 1959) Františka Jiráka, ktorá podľa Riabiča „nemá nič spoločné s technológiou ohýbania“. Je však súčasťou znárodňovacieho procesu fabriky po 2. svetovej vojne.



Keď na základe znárodnenej firmy Thonet-Mundus (1946) vznikol TON (1953), z iniciatívy návrhárov, ktorí v nej pôsobili, bol založený podnik Vývoj nábytkárskeho priemyslu, „akési laboratórium dizajnérov všetkých nábytkárskych odborov dodávajúcich návrhy výrobným podnikom“.³ Pôsobili tu Miroslav Navrátil, Jaroslav Šmídek, František Jiráček, Mojmír Požár. Podnik TON mal však aj vlastný návrhársky ateliér, v ktorom vynikal Antonín Šuman svojimi návrhmi ocenenými na viacerých svetových výstavách (Brusel, 1958, Montreal, 1967, Trienálie Miláno, 1961), alebo Josef Macek.

Michal Riabič má z pohľadu svojho pôsobenia v TON-e hlbšie poznatky a cestu Thoneta k cieľu vidí v širších súvislostiach. „Prišiel na to, ako priemyselne ohýbať drevo, samotný proces ohýbania však nevynašiel, len zdokonalil a dotiahol do obdobia

industrializácie. Thonet sa trafil do obdobia secesie s masívnym a ťažkým glejeným nábytkom. Zo začiatku mal problémy, klienti mu hovorili, že thonetky sú príliš ľahké. Pritom jeho konštrukcia vydržala oveľa viac ako glejené kusy nábytku. Geniálny bol aj v oblasti obchodu a dizajnu stoličiek. Napríklad Thonet nebola prvá firma, ktorá robila s architektmi alebo s dizajnéromi. Bola to firma Mundus, ktorá prvá spolupracovala s architektom Adolfom Loosom. Obe firmy od seba navzájom kopírovali. Thonet mal úspešné produkty, Mundus to prebral. Preto je publikácia *150 rokov ohýbania dreva* zostavená tak šalamúnsky. O niektorých modeloch sa dá vyhlásiť, že sú unikátne, že ich niekto dizajnoval, ale história vývoja prechádza naprieč rôznymi firmami. Nie všetko je majetkom Thoneta. On niečo začal, chytli sa druhí, tí do toho priniesli niečo iné. Takto sa to mieša.“

↑ Predajňa TON, Praha, Karlovo námestie, 2012.

← Predajňa TON, Varšava, 2011. Spoluautor: Martin Lepej.

↙ Predajňa TON, Mníchov, 2012.



Výstava IMM, Kolín nad Rýnom, 2015.

Táto publikácia, ktorej dizajn navrhol, nepredstavuje z tohto pohľadu len lineárne rozprávanie o histórii jednej technológie, ale zdôrazňuje aj prestupovanie a miešanie niekoľkých vývojových etáp dizajnerskej tvorby sedacieho nábytku. Zo širšieho pohľadu ju možno charakterizovať v zmysle (kritického) prehodnotenia postoja k práci dizajnéra-génia chápanej ako „výsledok zámernej, cieľavedomej a plánovitej činnosti“, resp. že za konkrétnymi riešeniami, ktoré výrobok obsahuje, stojí rozhodnutie individuálneho konkrétneho človeka. Z historickej perspektívy si treba uvedomiť, že dizajnér, ktorý sedí pred čistým kusom papiera alebo pred prázdny okienkom programu počítača, nezačína od nuly. Naopak, že dizajn je tvorivosť, ktorá je „viac než len dizajnérovou individuálnou tvorivou činnosťou“, a jeho riešenie „nikdy nebude (ani nemôže) byť riešením konečným“.⁴ Predstavu

tvorby *ex nihilo*, resp. individuálnej a originálnej, treba chápať v kontexte tvorby nadindividuálnej a kolektívnej.

Práve aspekt nadväzovania na minulosť, na existujúce produkty a riešenia, si v návrhoch pravdepodobne uvedomuje aj Michal Riabič. Návrhy pre TON sú dôkazom toho, že jeho dizajnerska tvorba je spätá s tradíciou, na ktorú nadväzuje z perspektívy súčasnosti. Za jej výsledkom stojí niekoľko podnetných činiteľov a to je to, čo jeho tvorbu v kontexte *genia loci* robí špecifickou a inovatívnou. ■

- 1 Lamarová, M.: Židle 20. století (kat. výstavy). Umělecko-průmyslové museum v Praze, 1982, s. 17, 18.
- 2 Šídlíková, Z.: Michal Riabič: Práca dizajnéra je servis. In: *Designum* 3/2009, s. 22 – 25.
- 3 Dostálík, M. – Lehmannová, M. – Uhlíř, J.: *150 let ohýbání dřeva. Bystřice pod Hostýnem 1861 – 2011*, Bystřice pod Hostýnem, 2011, s. 99.
- 4 Michl, J.: Vidět design jako redesign. In: *Možnosti vizuálních studií*. Brno : Masarykova univerzita, 2007, s. 63.



A Z E S Z Ō W 2 0 1 5



4. – 28. august 2016

vernisáž 3.8. (streda) o 18,00

SATELIT, galéria dizajnu SCD

www.sdc.sk

Kurátor Krzysztof Motyka

Hurbanove kasárne, Kollárovo nám.10, Bratislava Otvorené denne okrem pondelka od 13,00 do 18,00 hod. Vstup voľný

Organizátori

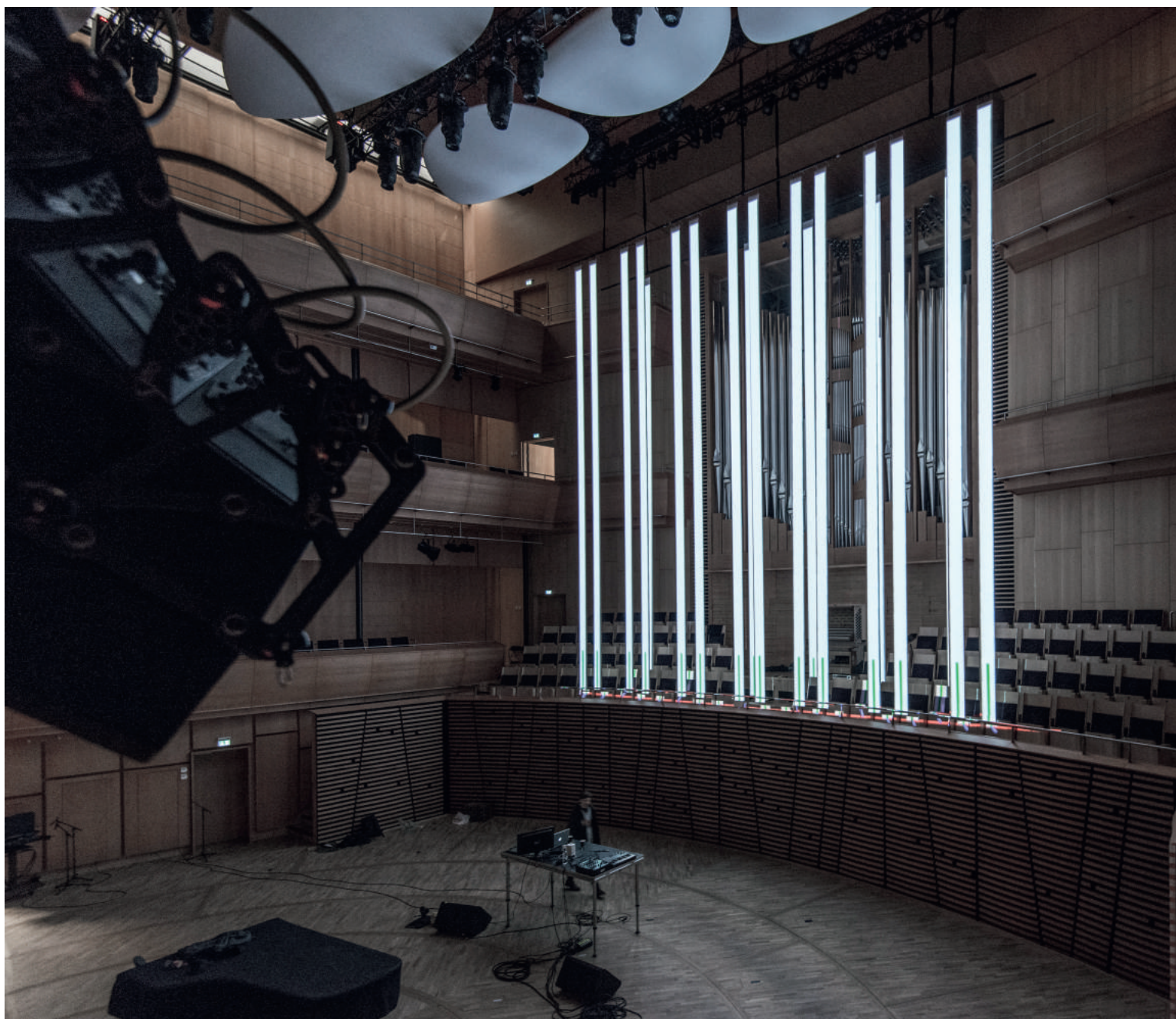
Hlavný mediálny partner

Mediálni partneri



Ján Šicko – hraničiar súčasnej scény

Text Anna Ulahelová
Foto archív Ján Šicko





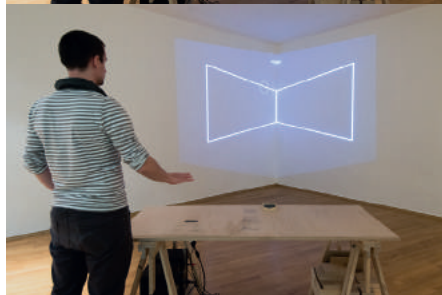
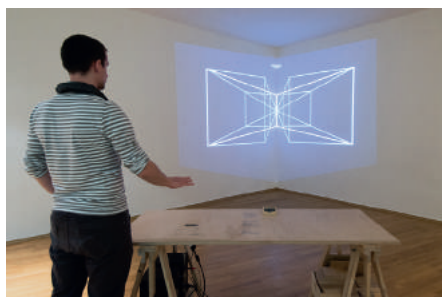
Projekcia Light Curtain,
Stavanger, Nórsko, 2015.



„Všestrannosť, univerzálne tvorivé myslenie, rozhľad v odbore i mimo neho, široký záber, spájanie rôznych svetov, posúvanie hraníc.“ Tieto odpovede som dostala od študentov MediaLabu* na otázku, čo je charakteristické pre pedagóga a multimediálneho výtvarníka Jána Šicka (1977). Výpočet jeho doterajších činností je naozaj rozmanitý – od grafického dizajnu rôznych publikácií, časopisu *Vlna*, *VJingu*, interaktívnych inštalácií, po 3D hračky, programovanie alebo tvorbu elektronických zariadení. V predchádzajúcom roku absolvoval rad úspešných prezentácií Jamiek, živých vystúpení doma aj v zahraničí, spolupracoval na výstave *Hľadanie krásy...* O vybraných projektoch, ktoré naplňajú jeho vízie, o spôsobe uvažovania, ale aj východiskách tvorby, sme sa rozprávali počas stretnutia v jeho rodnom dome v Lamači.



Zázemie výtvarníckej rodiny – sochár Jarošlav Šickovej Fabrici a Jána Šicka ho ovplyvňovalo už od mala. Či už išlo o prostredie sôch z kameňa, dreva a hlíny, ktorými bol spolu s bratmi obklopený na každom kroku, alebo osobnosť starej mamy sochárky a učiteľky na Šup-ke, s ktorou trávili prázdniny na chalupe a po ktorej zdedil aj záujem o rôznorodé odbory. „Ona bola multifunkčný človek, neskutočne hravá a kreatívna. Neustále s nami vymýšľala nejaké programy, hrala na klavíri aj gitare, skladala pesničky, dokonca vymýšľala krížovky. Bola staršia, ale vlastne jednou z nás...“ Vďaka príbuzným, ktorí emigrovali do Nemecka, sa už na základnej škole dostáva k počítaču. Skúša si programovanie prvých jednoduchých textových hier, kreslí obrazce, ktoré kódovaním mení a variuje. Štúdiom na gymnáziu dalo Jánovi predovšetkým všeobecné vedomosti, znalosti matematiky, ktoré neskôr zúročil pri programovaní.



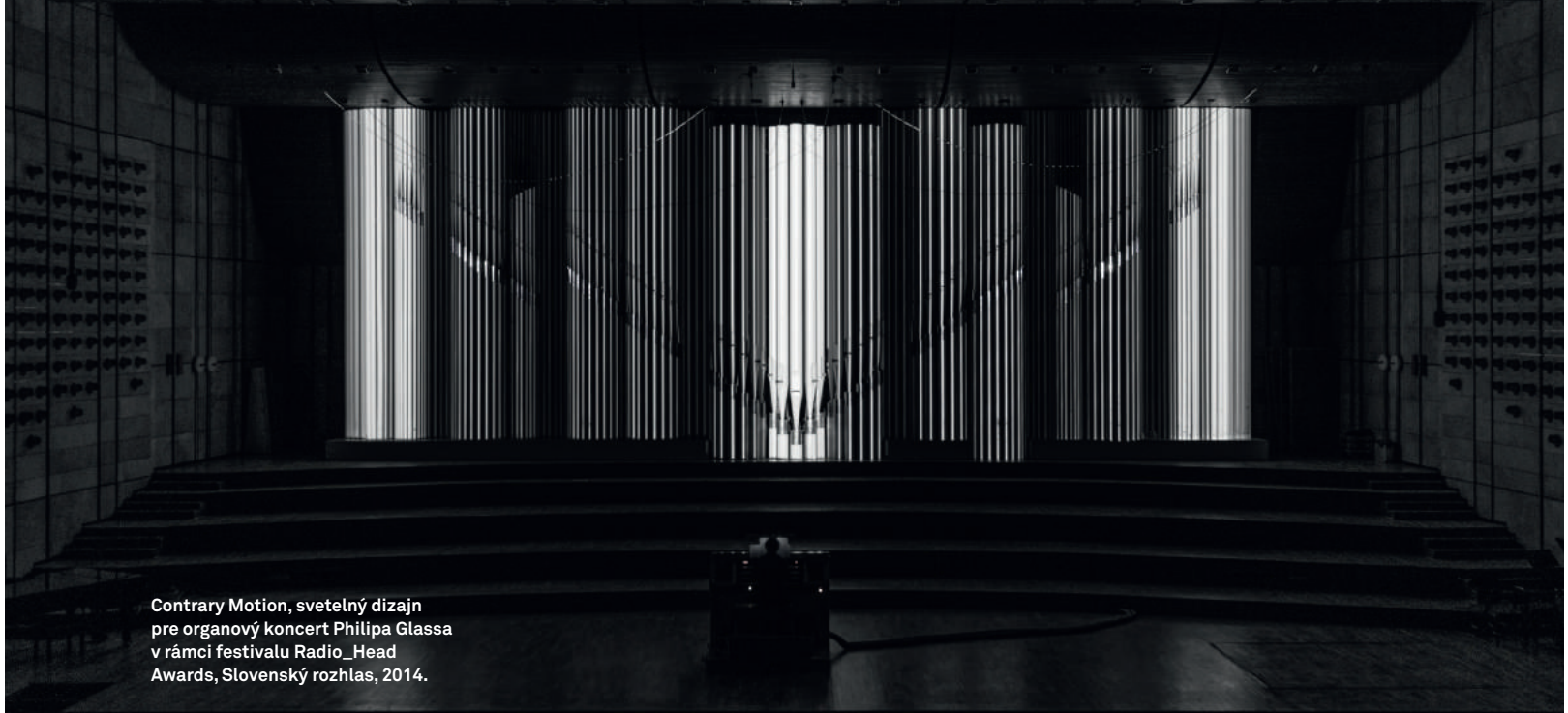
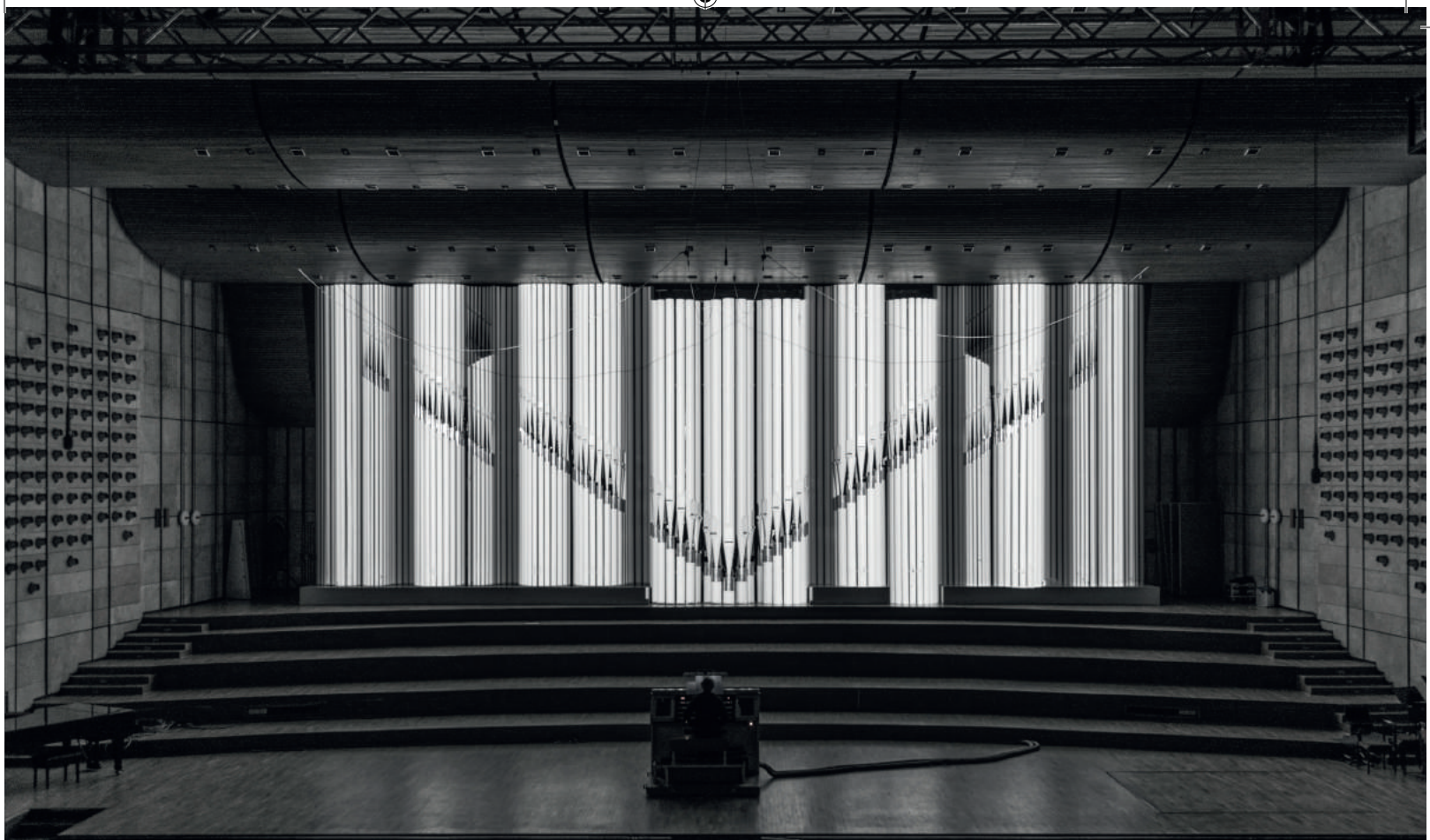
Interaktívna inštalácia pre výstavu Svetlo na hrane, Slovenská národná galéria, 2014.

„Bolo pre mňa dôležité pochopiť, že za abstrakciou matematiky sa skrýva neko- nečne bohatý vizuálny svet. A len čo si do premenných vo funkciách začneš do- sadzovať konkrétne čísla a vizualizuješ ich, začína to byť zaujímavé. Zrazu po- chopíš, že si vytváraš vlastné nástroje, ktoré v procese tvorby prinášajú často prekvapivé riešenia.“ Kreatívny prístup využívajúci vlastné aplikácie na získava- nie nových riešení k realizácii vlastných nápadov zostal vlastný Jánovi dodnes.

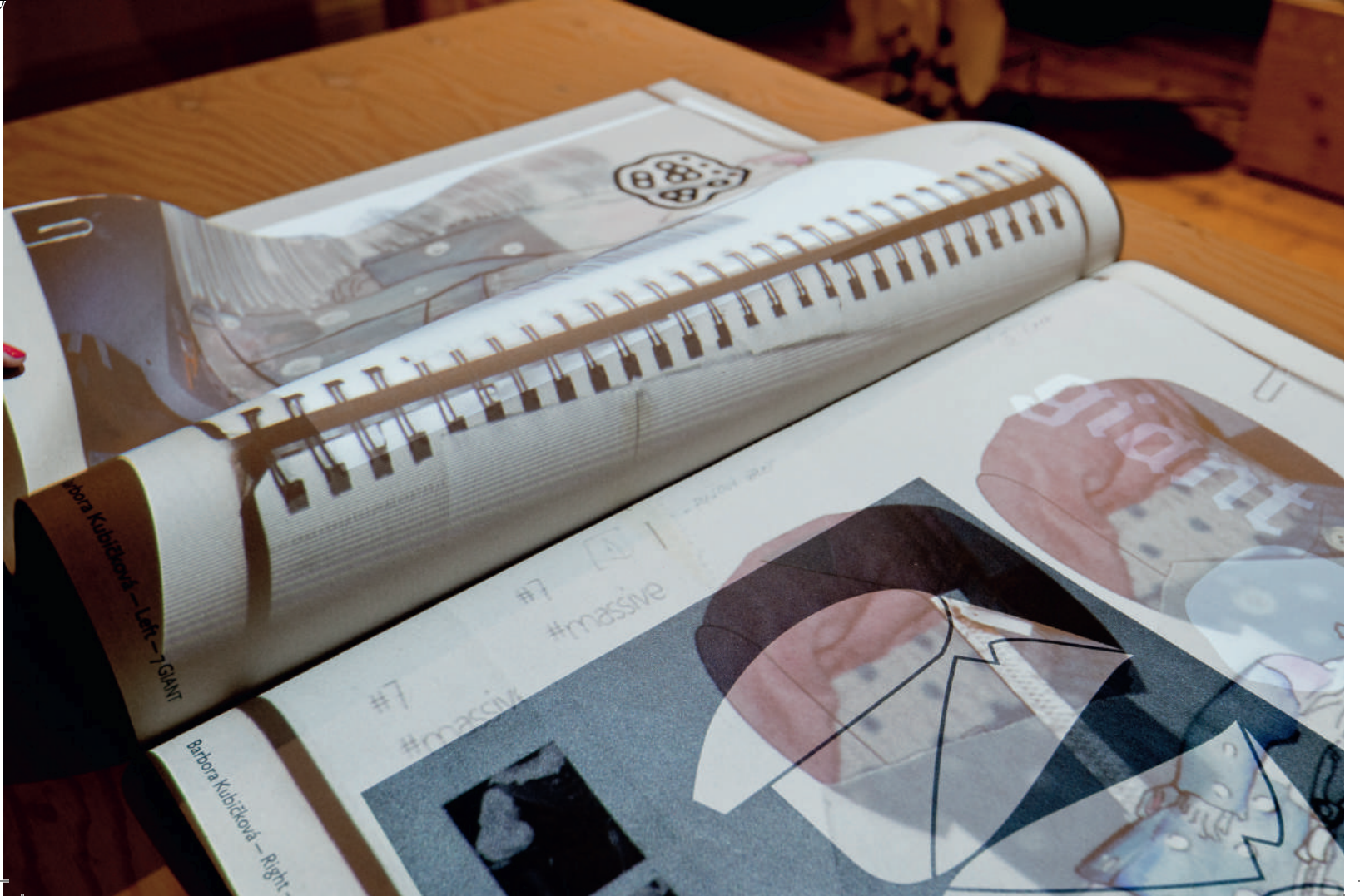
Po maturite bol prijatý na Vysokú školu výtvarných umení na štúdiu grafic- kého dizajnu, kde postupne študoval u Ľubomíra Longauera, Emila Drličiča a Pavla Chomu. Priznáva, že o štúdiu dizajnu nemal na začiatku veľmi jasnú predstavu. Hľadal otvorenú platformu, kde by mohol spojiť rôznorodé záuj- my – kresbu, ilustráciu, typografiu. Vďaka grafickému dizajnérovi Danovi Blon- skému prehľbuje svoje programátorske schopnosti a dostáva sa k objektovo orientovanému programovaniu¹. Blon- ski mu pomáha pochopiť jeho princípy, nastavovať a objavovať ďalšie možnosti kódovania. Venuje sa *VJingu* a novým možnostiam technológií, teda veciam, ktoré pred rokom 2000 boli na Sloven- sku stále ešte v plienkach. Učitelia na škole sú tomuto prístupu otvorení.

V roku 2001 vzniká živá, interaktívna dataprojekcia k divadelnej hre *Pokusy o jej život*, za ktorú v roku 2003 získava Národnú cenu za dizajn. Sú to začiatky projektov, kde sa venuje vizuálnym intervenciám pre hudobné či divadelné predstavenia. Výsledkom jeho spolu- práce so Slovenským rozhlasom v roku 2014 je svetelný dizajn pre organový koncert Philipa Glassa *Contrary motion*, ktorý sa realizoval v rámci festivalu Ra- dio_Head Awards. Kombinácia hudob- ného vystúpenia Fera Királyho a Šic- kove svetelné projekcie na píšťalách organov v koncertnej sále rozhlasu boli nevšedným zážitkom. Šicko využíval priestor aj mimo projekčného plátna, pracoval s architektúrou a využíval jej špecifické možnosti. Problematiku posúva v projekcii pre Dóm sv. Martina v rámci festivalu Konvergencie (2014), kde sa vizualizácia premieta priamo na klenbu kostola a svetlo reaguje na zme- ny hudby. „Je to hra, v ktorej rozbíjaš projekčný priestor. Celé to prostredie sa môže stať nositeľom vizuálnej infor- mácie alebo dejiskom príbehu.“ Násť spôsob ako mapovať samotnú klenbu kostola, kde namiesto 2D línií Šicko potreboval zaznamenať krivku v 3D priestore, bolo tou veľkou neznámou. Počas procesu práce na projekcii vytvá- ra vlastný softvér IOIN, ktorý postupne využíva a rozvíja na ďalších živých vizualizáciách, ako je *Rays* pre akciu Via bona Nadácie Pontis, alebo v no- vembri 2015 v projekcii *Light Curtain* v nórskom Stavangeri. Sem, do obrov- skej koncertnej haly prenáša pomocou pásov pôvodnú projekciu zo Slovenské- ho rozhlasu. Softvér urýchľuje mapova- nie a simuláciu nového prostredia pre následnú tvorbu vizualizácie. Rozširuje Šickovo pole pôsobenia a umožňuje mu pracovať aj s novými možnosťami divákovej percepcie – ďalšia z tém, ktorým sa vo svojej tvorbe venuje. „Keď narušíš tradičný koncept – publikum – hľadisko – pódium, kde je to jasne vymedzené a zinscenuješ to dianie dookola tak, že ľudia môžu prichádzať bližšie alebo meniť miesto, potom predstavenie samo o sebe ponúka viac možností na interpretáciu. Už to nie je také jednoznačné a zážitok môže byť individuálny a aj intenzívnejší.“ Tento autorský koncept prezentuje zatiaľ najďalej v projekte *Plain* (2015). Spolu s hudobníkom Jonatanom Pastirčákom





Contrary Motion, svetelný dizajn
pre organový koncert Philipa Glassa
v rámci festivalu Radio_Head
Awards, Slovenský rozhlas, 2014.



(aka Pjonim) do priestoru rozmiestnili v pravidelnom gride na mieru vytvorené LED svietidlá, ktoré rôznymi spôsobmi reagujú na hudbu a príkazy interpretov. Divák ich môže obchádzať, je priamo vnútri svetelnej aj hudobnej performancie, stáva sa jej súčasťou.

Vzťah medzi užívateľom a novými technológiami – riešenie užívateľského rozhrania – tvorí ďalšiu líniu Šickovej tvorby. Tému sa venoval počas svojho doktorandského štúdia v rokoch 2003 – 2010.² „Pôvodne som sa v dizertačnej práci chcel zaoberať grafickým a užívateľským rozhraním operačných systémov Windows, OS X, ai. V určitom momente som si však uvedomil, že je to hrozne obmedzujúce.“ Výskum zamerlal na všeobecnejšiu problematiku rozhrania v postdigitálnom³ období, princípom humánnych technológií. Zaujímá ho, ako vytvárať vlastné nástroje, ktoré by intuitívne prepájali človeka s technológiami a digitálnym priestorom priamo cez bežné veci okolo nás. „Paradigma sa zmenila v tom, že dnes už nemusíte sedieť za počítačom, používať klávesnicu alebo myš, aby ste sa dostali do digitálneho alebo internetového prostredia. Ale bežné veci, ktoré vás obklopujú, či už v kuchyni alebo obývačke, budú okrem iného pripojené na internet. Digitálny svet sa s fyzickým vzájomne nerozlučne prepletie a spojí.“ Výsledným produktom dizertačnej práce sa stal projekt *Herbarium* (2010) pre stálu expozíciu Biodiverzita Slovenského národného múzea. Prázdne listy knihy obsahovali kód, ktorý zhora snímala počítač. Na stránkach pri listovaní sa zobrazovala projekcia obrazu rastlín ako v bežnom herbári.

Dômyselné prepojenie bežnej knihy rozšírenej digitálnym vstupom využil ďalej v projekte *LookBook* (2016). Objekt vytvoril na prezentáciu Slovak Fashion Councilu na londýnskom podujatí International Fashion Showcase tento rok vo februári. O pár mesiacov neskôr za tento projekt získal cenu novinárov v Národnej cene za komunikačný dizajn 2016. *LookBook* je opäť príkladom ako univerzálny nástroj posunúť o nový obsah, kontext a možnosti. „Zadaním bolo vytvoriť niečo, čo by prilákalo ľudí, ale nebolo by úplne vyčerpávajúce. Vytvoril pastvu pre oči,

ale zároveň prezentovať vybraných módnych návrhárov. Objekt zafungoval skvelo. Vytvoril štyri príbehy a zároveň prezentácie. Projekciu obohatil o animácie, kombinácie digitálneho obrazu s tlačnými elementmi, čo vo výsledku vytváralo zaujímavé optické klamy a ilúzie. Vznikol interaktívny prezentačný nástroj, ktorý zároveň efektne komunikoval s návštevníkom pavilónu. „Keď som sledoval ľudí, čo tam došli, najskôr iba žmurkali kvôli prítomiu. Ale postupne sa začali usmievať, skúšali, čo to vlastne je, listovali, skúmali papier a vstupovali do projekcie. Tá jednoduchosť a hravosť fungovala neuveriteľne. Bolo to fantastické lákadlo, prekvapení ľudia sa vracali, a pýtali sa ako to celé funguje. Účinok bol obrovský.“ Stimulácii ľudského záujmu a skvalitneniu zážitku návštevníka sa venoval aj v inštaláciách pre Slovenskú národnú galériu – laserový prepis obrazov slovenských umelcov pre výstavu *Uchovávanie sveta* (2015) alebo v projekcii pre výstavu *Svetlo na hrane* (2014). V poslednom spomínanom projekte skúma kontext a možnosti interakcie návštevníka galérie s novými formami ovládania prezentácie pomocou pohybu ruky.

Autorským projektom, ktorý Šicko dlhodobo a intenzívne rieši, sú Jamky. Projekt prvý raz zožal úspech na Bratislava Design Week-u v roku 2015, kde si odniesol cenu za najlepší produkt. V priebehu roka ho ďalej testoval pri rôznych príležitostiach. Pôvodne mal objekt slúžiť ako edukačná pomôcka pre deti – na pochopenie komponovania hudby alebo ako vysvetlenie základov programovania. Postupne sa však ukázalo, že nástroj je možné variabilne meniť a dopĺňať novými elementmi v kontexte prostredia a použitia. Na Bielej noci to bola svetelná inštalácia *Light Cluster*. Umiestnenie kamienkov v jamkách generovalo hudbu a zároveň aj rôzne osvetlenie LED pásov v priestore. Na sprievodné podujatie minuloročného Trienále plagátu Trnava – Memory, ktoré bolo prezentované v rámci Vienna Design Week 2015, zase pozície kamienkov určovali rôzne útržky plagátov, čím sa generovali vo výsledkoch rôzne vizuálne projekcie. Naposledy bolo možné Jamky vidieť tento rok v júni na sympóziu Hala v Trenčíne, kde



↑ Plain, autorský projekt, 2015. Spoluautor: Jonatan Pastirčák (aka Pjonim).

← LookBook, projekt pre prezentáciu Slovak Fashion Councilu, Londýn, 2016.



Jamky, 2015.

pracovali priamo so zvukom objektov, ktoré sa v továrenskej hale vyskytovali. Jamky sú koncentráciou všetkých Šickových tém – interakcie a zapojenia užívateľov do tvorby diela, intuitívneho rozhrania, zintenzívnenia zážitku, hravosti. Projekt rezonoval na webových portáloch doma aj v zahraničí. Jeho úspech si Šicko vysvetľuje kombináciou jednoduchej manipulácie a hravosti objektu. „Je to výsledok uvažovania nad takým užívateľským rozhraním, ktoré by bolo čo najjednoduchšie, pochopiteľné pre deti, starých ľudí alebo aj tých, čo dodnes nepracovali s počítačom. Kamene sú niečo, s čím sa stretávame už ako deti. Strkáme ich do úst, hádzeme s nimi po sebe, hráme sa s nimi... Sú blízke krajine, a aj preto nás dokážu zaujať. Preto sú nám všetkým dôverne známe a nemáme problém ich chytiť, búchať a skúšať... Hranica s technológiou neexistuje. V Jamkách vybehli tematické okruhy, ktoré som mal podvedome alebo aj zámerne vytýčené a všetko spojili.“ Šicko

sa netají tým, že jeho víziou je vytvoriť produkt, ktorý by slúžil pôvodnému zámeru – ako edukačný nástroj pre deti. Projekt takých rozmerov však vyžaduje množstvo testovaní technických riešení, ale aj produkčných záležitostí.

Skúsenosti, ktoré získal z projektov, Šicko odovzdáva študentom v rámci Laboratória multimédií na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU. MediaLab* založil v roku 2008 pre študentov, ktorí rovnako ako on majú záujem experimentovať s interdisciplinárnymi presahmi vizuálnej komunikácie a možnosťami digitálnych technológií. Nie je však podmienkou perfektná znalosť programovania alebo UX, ale otvorenosť a hlboké zaujatie problémom, na ktorý študent hľadá riešenie v rámci širokého spektra médií – animácie, VJingu, rozšírenej reality, hier, aplikácií či spájaním analógových a digitálnych riešení. Vďaka Labu sa na slovenskej scéne presadzujú komunita mladých tvorcov, ktorá sa podobnými presahmi ďalej reálne

- 1 Objektovo orientované programovanie je paradigma programovania založené na koncepte objektov, ktoré môžu obsahovať dáta a metódy, pomocou ktorých sú dáta a metódy manipulované. Súčasťou OOP programovania je návrh architektúry programu a spôsob interakcie objektov. Viac: <http://pehapko.cz/oop/uvod>
- 2 Dizertačná práca *Parametrický dizajn a užívateľské rozhranie*, Vysoká škola výtvarných umení, 2010.
- 3 Postdigitálny je termín pre diskurz nových médií a digitálneho umenia. Vyzdvihuje princíp, ktorý sa sústreďuje v rámci filozofie nových technológií na svet človeka, nie na svet digitálny. Viac: <https://en.wikipedia.org/wiki/Postdigital>

zaobrá. Ako Šicko dopĺňa: „V zahraničí už pojmy ako *creative coding* a *interdisciplinarita* fungujú dlho. Byť človekom, ktorý v sebe spája rôzne disciplíny, je určitým spôsobom skôr výhoda ako nevýhoda, len na Slovensko, asi ako všade, kde sa tie veci priamo nedejú ako v centre, to prichádza o niečo neskôr.“

Ján Šicko tak zaujíma v rámci slovenskej umeleckej a dizajnerskej scény jedinečné postavenie, ťažko by sme hľadali škatuľku, do ktorej ho zaradiť. „Cítim sa ako taký hraničiar, ktorý surfuje po hraniciach technológií alebo rôznych disciplín. Buď tie hranice nashvám prekračujem, alebo skúmam, čo sa dá z inej disciplíny požičať a ako to aplikovať na to, čo robím. Samozrejme, je potom ťažké zdefinovať, čo to vlastne je: či umenie, dizajn alebo niečo medzi tým. Je to akoby neuchopiteľné, a tým pádom niekedy ťažké predať.“

Na nedostatok práce a zákaziek sa však nemôže sťažovať. Úspešne sa mu darí spolupráca so Slovenskou národnou galériou, SĽUK-om, Divadelným ústavom, Hudobným centrom, Festivalom Pohoda, Nadáciou Pontis a mnohými ďalšími. Do práce väčšinou autorsky vstupuje od samotného zadania. Priznáva, že projekty, na ktorých pracuje, sú na začiatku veľkou neznámou – komplexné a technicky náročné. „Často poviem, že idem do toho, ale nepoznám riešenia a termíny sú brutálne krátke. Ale ten adrenalín, množstvo otázok, neistá pôda, je presne to, čo potrebujem. Poznanie, ktoré získam štúdiom problému, je určitou katarziou. Nájsť to optimálne riešenie a keď potom všetko na konci funguje, je úžasný pocit.“ Priznáva, že nerád vytvorí iba jeden rámec, ktorý potom „iba“ opakuje. Typickým prvkom jeho tvorby je vytváranie nástrojov alebo systému, ktorý v rôznych kontextoch môže ďalej obmieňať, dopĺňať a testovať tak, ako je to v prípade Jamiek alebo Herbaria.

Baví ho zároveň konfrontácia s návštevníkmi a divákmi, ktorí k objektom pristupujú bezprostredne, bez predošlého návodu či informácie a dokážu ho prekvažiť novým alebo náhodným použitím, ktoré jemu samotnému často ani nenapadne. „Napríklad pri koncerte v Nórsku bola nastavená presná

dramaturgia. Snímal som zvuky len cez mikrofón a zrazu niekomu z divákov spadol ruksak, a to vyvolalo úplný vizuálny ohňostroj a počul som iba „Wauu!“ Všetci začali tliekať a zapájať sa. To bolo super. Nakoniec ich niekto zahriakol, ale mne osobne sa to veľmi páčilo. Je to presne to, že sa zotrela hranica medzi dizajnom – dizajnérom a užívateľom. Dať určité právomoci aj prijímateľovi znamená, že sa stáva spoluautorom a jeho zážitok je potom ďaleko hlbší.“ Dizajnerske uvažovanie a proces práce sa u Jána všeobecne prejavuje práve v testovaní možností, akými spôsobmi s návštevníkom, užívateľom či divákom komunikovať rôzne zážitky či informácie. Jeho riešenia sa neobmedzujú len na klasické médiá vizuálnej komunikácie, ako je kniha, plagát alebo web. Využíva ich kombinácie, netradičné poňatie alebo spojenie digitálnych prostriedkov s analógovými. „Vylepšovať“ doterajšie médiá alebo vymýšľať nové efektívnejšie sprostredkovanie informácií je mu vlastné.

Šicko je pre mňa v mnohých ohľadoch vizionárom. Pozná logické možnosti dizajnu a programovania, ale nebojí sa ich v určitých momentoch narúšať, a tým posúvať aj veci okolo seba. Jeho tvorba je kombináciou výtvarne minimalistického riešenia, cieľeného použitia nových technológií, ale aj hlbokého vnímania človeka, prirodzenosti a prírody. Ľudský rozmer, hravosť, spolu s precíznym riešením, je podľa mňa to, čo otvára jeho prácu širšiemu publiku. V každom prípade je pre neho najdôležitejšie zostať aj do budúcnosti autentický a spontánny. „Zachovať v sebe dieťa. Pretože to znamená, že aj počúvaš a riadiš sa nejakými pravidlami, ale v určitom momente vieš zareagovať spontánne. Intuícia a náhoda je v tvorbe dôležitá. Tušíš, že toto je ten smer, ale nevieš či to tak naozaj je. Môžeš zablúdiť, vliezť do kriku a celý sa doškriabať, ale vieš, že tým smerom je to miesto, kam sa chceš dostať. V tomto nemožno byť dospelým a iba racionálnym.“ ■







Je tento dizajn umením?

Desať ročníkov Bienále Brno očami japonského žurnalistu

Text Jukihiko Masuda
Foto archív Moravská galéria

V roku 1989 som ako žurnalista po prvý raz navštívil Brno. Hoci šlo o revolučný rok, písala sa vlastne ešte stále komunistická éra. Šiel som do katedrály svätého Petra a Pavla a hľadal som stopy Gregora Johanna Mendela. Urobil som si zopár momentiek ľudí, ktorí sa smiali v kaviarni na terase. Mal som dojem, že som v pokojnom provinčnom meste a pociťoval som jeho príjemnú atmosféru. Potešilo ma, že ma miestni ľudia srdečne hostia množstvom piva, hoci som to bol ja, kto musel nakoniec zaplatiť pivo pre päť ľudí. Keď sa totiž piváreň mala zavrieť, všimol som si, že tam už nik nie je. Dnes je to pre mňa spomienka na socializmus. Ešte si dobre pamätám, že som počas pobytu hral s deťmi futbal.



↑ Medzinárodná prehliadka BB '2016 bola zameraná na projekty, ktoré svojim rozsahom tvoria menšie celky alebo súbory. Na základe výzvy bolo do Brna zaslané celkom 878 prihlášok od 1222 autorov z 53 krajín. Porota z nich vybrala 46 prác od 68 autorov z 15 krajín. Pre ľahšie rozlíšenie a prehľadnosť celkov pripravili kurátori špeciálne výstavné prvky, v ktorých sa prezentovala každá kolekcia samostatne.

↗ Zdeněk Ziegler / Osobnosti českého grafického dizajnu. Výstava vôbec po prvýkrát ukázala výber skíc a ručne vytváraných originálov Zdeňka Zieglera, z ktorých sa filmové plagáty reprodukovali do dvoch formátov – A3 a A1. Sedem zväčšenín plagátov k zahraničným filmom ukázalo ich „dvojitú podobu“ – pôvodnú, ktorá sprevádzala film v krajine jeho vzniku, a tú, ktorú im dal Zdeněk Ziegler pre propagáciu filmu v Československu.

→ Súborné dielo. Výstava vychádzala z rozsiahlej zbierky, ktorá sa v priebehu rokov zhromaždila okolo Bienále Brno – z reprodukcií týchto diel v katalógoch bienále. Koncepcia: Goda Budvytyté (Litva), Ines Cox (Belgicko), Anna Haas (Švajčiarsko) a Corina Neuenschwander (Švajčiarsko).

→ Ktoré zrkadlo chceš olizovať? Pražákov palác.

Keď som sa presťahoval do Prahy, aby som unikol Japonsku, v roku 2006 som opäť navštívil Brno, aby som napísal rozsiahlejší článok o grafickom dizajne bývalých východoeurópskych krajín pre japonský časopis *PEN*. Ako novinár som mal na starosti Česko, Slovensko a Poľsko. Nevedel som, čo znamená pojem český dizajn a nevedel som nič ani o slovenskom dizajne. Počul som, že kľúčovou inštitúciou pre poznanie českého dizajnu je Moravská galéria, a tak som nasadol do autobusu smer Brno, kde práve prebiehalo Bienále Brno. Po prvý raz som tam tak pocítil jeho atmosféru. Moje reportáže do istej miery vždy začínajú od bodu „nič o tom neviem“. Do mesta, ktoré takmer žiaden Japonec nedokáže presne nájsť na mape, zaslali svoje najnovšie diela grafickí dizajnéri z celého sveta, aby spolu súťažili. Pred ich prácami sedeli na zemi žiaci základných škôl a odkreslovali si ich do zošitov. Starší pár si niečo hovoria o plagáte. Pevnú zviazanosť medzi mestom a grafickým dizajnom, ktorá existuje počas tohto bienále, cítiť všade. Ide o festival občanov Brna. Nikdy som nezažil takúto spolupatričnosť. Pokiaľ nejaká galéria v Japonsku organizuje výstavu grafického dizajnu, podujatie vždy súvisí so samotným grafickým dizajnérom, nie však s miestom jeho konania. Keď sa výstava skončí, je po všetkom.

Pre mňa ako žurnalistu a redaktora je grafický dizajn vec veľmi blízka. Pri písaní článku uvažujem nad jeho

grafickým rozvrhnutím, vyberám si najvhodnejšiu fotografiu, ktorú som urobil počas reportáže, rozmýšľam o návrhu obálky. Kontaktujem grafického dizajnéra, ktorý dokáže vytvoriť dizajn podľa môjho zámeru, potom spolu diskutujeme o typografii a sadzbe, aby sme knihu vytvorili v čo najčitateľnejšej a najkomunikatívnejšej podobe. Postaráme sa o všetky detaily. Pre mňa je každý proces dizajnom. Z môjho vedomia vychádza niečo, z čoho vytváram „produkt“, ako je napríklad kniha, časopis a noviny. Rozmýšľam o tom, ako ho umiestniť v kníhkupectve alebo v novinovom stánku a o chvíli, keď si ho čitateľ vyberie spomedzi tisícok konkurentov. Nikdy neuvažujem o tom, že vystavím svoj „produkt“, a to ani keď vytvorím skutočne krásnu knihu. Nejde o umelecké diela a odmietam takto o nich uvažovať. Toto je teda dôvod, prečo na mňa robí taký dojem práve Bienále Brno.

Na začiatku ma zaujímali dve otázky – prečo je grafický dizajn spojený s Brnom a prečo grafici vystavujú svoje „produkty“ v galérii. Pri ďalšom pobyte som v ateliéri v Brne navštívil Jana Rajlichu. Dozvedel som sa, že je to jeden z najdôležitejších českých grafických dizajnérov a vedel som, že k bienále ho viaže pevný vzťah, ale na začiatku som nepoznal žiadne podrobnosti. Rajlich, hoci bol už vo vyššom veku, mal zmysel pre humor a odpovedal na hlúpe otázky japonského žurnalistu, ktorý „nič nevedel“. Ukázal mi mnohé



zo svojich prác. Na moju otázku, čo vlastne je podľa jeho názoru grafický dizajn, odpovedal, že je dôležité vyjadrovať jednoducho a zaujímavo to, o čom chcete komunikovať. Aby sa vám to podarilo, treba dostatočne myslieť na to, čo je predmetom vášho dizajnu, pre koho a na aký účel je určený.

Keď som sa s Janom Rajlichom stretol v roku 2006, hoci už pre Bienále nepracoval, dozvedel som sa, že to bol práve on, kto prišiel s myšlienkou na jeho založenie. Spýtal sa ho na to, aký cieľ mal na začiatku. S prípravou začal už v roku 1963 (bol to rok, keď som sa v Tokiu narodil). K založeniu bienále ho viedli dva jasné ciele: získať možnosť medzinárodnej výmeny, informovať svet o tvorbe československých dizajnérov a priniesť do „malého“ Brna čerstvý vietor zo sveta zahraničných grafických dizajnérov.

V roku 1946, teda tesne po druhej svetovej vojne, Jan Rajlich v Prahe navštívil výstavu, na ktorej boli vystavené diela grafického dizajnu zo všetkých slovanských krajín vrátane ČSR a ZSSR. Táto udalosť sa stala popudom na vznik bienále. Rajlicha ovplyvnil aj svetový úspech pavilónu ČSSR na výstave Expo 58 v Bruseli. Keď sa vo svete po vpáde armád Varšavskej zmluvy rozletel do sveta obraz „malej východoeurópskej krajiny pošliapanej ZSSR“, grafici z mnohých štátov sa začali na protest proti tejto agresii a ako výraz svojej solidarity s Československom

dobrovoľne zúčastňovať na bienále. Poprední dizajnéri dokonca až z Japonska, ako Tadanori Yokoo, Kazumasa Nagai a Šigeo Fukuda sa snažili pravidelne posilať svoje najlepšie práce do Brna. Voči Československu každý prechovával silné sympatie. Jan Rajlich viedol bienále tridsať rokov až do roku 1992. Potom svoju funkciu odovzdal svojmu synovi Janovi Rajlichovi mladšiemu, ten stál na jeho čele trikrát až do roku 1998. Keď sa grafický dizajnér Jan Rajlich mladší usadil v Prahe, bienále „prevzal“ Aleš Najbrt.

Zhodou okolností som sa ako redaktor, ktorý zostavoval časopis o grafickom dizajne v Česku a na Slovensku, zúčastnil na Bienále Brno dvakrát – v roku 2008 a v roku 2010. Asistoval som porotcom z Japonska: Fumiovi Tačibanovi v roku 2008 a Koiči Satovi v roku 2010. Možnosť robiť reportáž o podujatí zvnútra bola pre mňa cennou skúsenosťou. Hoci som vytváral zázemie len pre jedného grafického dizajnéra, musel som zvládnuť veľa vecí a prípravy trvali takmer celý rok, ešte v Tokiu sme sa spolu stretávali a diskutovali o všetkých podrobnostiach. Počas bienále v Brne som sa pri organizovaní našej prezentácie pohyboval po centre starého mesta. Keďže výstavy a priestor určený na sympóziium sa nachádzali v rôznych budovách, bolo to samozrejmé. A bol to pre mňa neoceniteľný zážitok: mohol som si vymieňať názory s grafickými dizajnérmi, ktorí pochádzali z rôznych krajín

sveta. Pri popíjaní piva po celodennom programe som diskutoval s Tačibanom a Satom. Takto tráviť čas v rušnom Tokiu bolo pre nás nepredstaviteľné, ale v Brne sme si čas na oddych našli. Podujatie okrem toho trvalo až týždeň. Spoločne sme pripravovali príspevok na sympóziium, ktoré sa konalo v blízkosti trhu so zeleninou – na Zelnom trhu. Do rozhovorov so známymi grafickými dizajnérmi sa miešal hluk miestnych ľudí a mesta, ktorý narážal na živú atmosféru stretnutí grafických dizajnérov. Viem si predstaviť, ako musia byť grafickí dizajnéri doma vo svojich ateliéroch často nervózni, ale v Brne sú naladení priateľsky. Myslím, že toto bola práve charakteristická črta brnianskeho bienále. Zistil som, že najväčší zmysel podujatia treba hľadať vo výstave a v diskusiách o najnovších trendoch na scéne dizajnu v tomto českom meste, nie v New Yorku, nie v Paríži, ani v Tokiu. Organizovať bienále práve v Brne, a nie v Prahe, má svoj význam. Keď som v roku 2015 vydal svoju knihu, požiadal som práve Fumia Tačibanu, aby navrhol jej obálku. Ide síce len o vedľajší produkt bienále, ale práve tento druh prepojenia tvorcu je tiež jeho zmyslom.

V roku 2016 som navštívil 27. ročník Bienále Brno, teda po šesťročnej odmlke. V roku 2010 som sa presťahoval z Prahy do Bratislavy a prešiel som teda z Česka na Slovensko. Aj táto skutočnosť sa stala dôvodom, pre ktorý som na dlhší čas prerušil kontakt



➤ Ktoré zrkadlo chceš olizovať? Výstava medzi realitou a fikciou, situovaná v reálnom a fiktívnom priestore Pražákovho paláca vychádzala z predpokladu, že keď je niečo vytlačené, stáva sa „to“ skutočnejším. Nebola obmedzená iba na galériu, ale odohrávala sa aj v meste, teda na miestach, ktoré sú pre grafický dizajn prirodzeným svetom. Vznikla v spolupráci s belgickým Frans Masereel Centrum.

→ Projekt študovne sa zaoberal významom knižných referencií v rozvoji dizajnerskej praxe a nadväzoval na sériu výstav začatú v rámci 26. Bienále Brno v roku 2014. Vybrané publikácie boli akvizíciami tematickej kolekcie knižnice MG. Autormi výstavy boli Kiyonori Muroga (Japonsko) & Ian Lina (USA).

→ Wayne Daly (Írsko) a Adrien Vasquez (Francúzsko): Polica pre Lothara. Polica pre Lothara bola koncipovaná ako typologický prieskum knižnej edície Spektrum, ktorú narhol Lothar Reher pre východonemecké nakladateľstvo Volk und Welt, kde v rokoch 1968 – 1993 vyšlo 279 titulov vrátane poviedok, románov, filmových scenárov a poézie. Výstava bola súčasťou Off Programu.

s podujatím. V Brne som síce bol viackrát, ale na bienále som šťastie nemal (z galérie nedostávam pozvánky). Pretože som sa na ňom už trikrát ako „insider“ zúčastnil, mal som pocit, že som jeho „absolventom“ a bienále som chcel opäť navštíviť, keďže pripravujem knihu o grafickom dizajne v Česku a na Slovensku. Od čias, keď som zostavil časopis o dizajne uplynulo práve 10 rokov a ja začínam mať pocit, že potrebujem vedieť, aká je súčasná situácia. My Japonci máme predstavu, že 10 rokov je čas dostatočný na zmenu pomerov.

Do výstavných priestorov bienále vstupujem uvažujúc o tom, aký druh plagátu tam uvidím a napoly som naplnený príjemným očakávaním, ale napoly aj pochybnosťami z vopred očakávaného zážitku – tento pocit naplňa i nudou. Dokážem si ľahko predstaviť obsah výstavy, pretože už som mal trikrát možnosť navštíviť bienále. Obzvlášť som zvedavý na práce, ktoré sú len „zväčšením monitora osobného počítača“. Tento trend je mimoriadne nápadný v prácach, ktoré sa na bienále posielajú z Japonska. Je to však aj spoločná črta všetkých zúčastnených krajín, známka procesu, ktorý sa začal v deväťdesiatych rokoch. Národný charakter grafického dizajnu je už len spomienkou z minulosti, hoci nacionalizmus silnie po celom svete. Spomedzi zúčastnených prác vyčnievajú najmä diela zo Stredného východu. Možno je to tým, že nerozumiem arabčine, ale i tak si hlbšie uvedomujem vnútorný rozdiel.

Do Brna chodievam s dcérou, ktorá od septembra študuje na VŠVU v Bratislave. Rozmýšľam o tom, že jej porozprávam o tom najdôležitejšom v kategórii grafického dizajnu. Mám v úmysle jej niečo povedať, keď nájdem vhodnú prácu. Ale od začiatku výstavy som bol vyvedený z miery. Popri hľadaní takéhoto diela sme sa opäť vrátili ku vchodu. Výstava nie je tým, čo očakávam. Na recepcii pri kúpe lístkov vidím na stole zopár čísiel japonského časopisu *IDEA*. Objavil som kúsok rozoznateľného sveta vo svete nerozoznateľnom. Prechádzame sa po výstavných priestoroch znovu od začiatku a ja pritom premýšľam, či tento rok ide o výstavu kníh alebo o výstavu plagátov. Pamätám sa, že práve toto bývalo základnou témou bienále. Ešte v roku 1970, v normalizačnom období, sa Jan Rajlich a vtedajší riaditeľ Moravskej galérie Jiří Hlušíčka snažili nájsť ideálnu podobu podujatia, Bienále rozdelili na dve časti a toto rozdelenie sa pre Bienále Brno stalo charakteristickým. Jedna kategória bola určená pre plagáty, korporátnu identitu, informačnú a propagačnú grafiku, druhá kategória pre grafický dizajn a typografiu kníh, časopisov, novín a pre digitálne médiá. Tento rok som však nedokázal rozoznať, do ktorej kategórie patria vystavované práce. Ako pomôcka slúžia tablety uložené na počítačovom stole pri prácach a ja sa domnievam, že ide o zariadenia na výskum možností digitálnych kníh. Takže možno táto kategória je práve kategóriou knižnou. Pýtam sa na to pri



vstupe na pokladni, aby som sa o tom ubezpečil: „Toto bienále je kniha alebo plagát?” Recepčná sa v reakcii na moju hlúpu otázku, ktorú som navyše ja, cudzinec, položil úplne znenazdajky, zatvári nechápavo. Možno nerozumie mojej zlej češtine... Vyťahuje mapu a vyznačuje na nej iné výstavné priestory. Prechádzam do ďalšej budovy, v ktorej nachádzam plagát a moderné umenie. To znamená, že bienále sa venuje plagátu. Ale nie, v nasledujúcej miestnosti si miesto našiel japonský časopis *IDEA*. Na stoloch sú vystavené knihy a nachádzam aj tu knihu Fumia Tačibanu, ktorá nedávno vyšla. Sprievodnou hudbou je starý japonský hit. A opäť zažívam ďalšiu dávku prekvapenia. Pýtam sa inej recepčnej. Odpovedá mi „Kategoríe od roku 2012 neexistujú.” Nuž teda v poriadku, konečne chápem, že kategórie už neexistujú, ale čo nedokážem pochopiť je to, čo vlastne vystavujú. Niet tam jediného návštevníka a priestor je prázdny. Jediná stará žena s palicou vojde dovnútra galérie a ide preč. Zdá sa, že jej osamelý chrbát hovorí, že toto nie je Bienále Brno. Áno, aj ja si to myslím. Potom sa presunieme do ďalšieho priestoru. Pravdepodobne tam nájdeme plagáty zo sveta. Chcem vidieť novinky v plagátovej tvorbe a získať nové podnety. Ale opäť som prekvapený. Mám pocit, že som na výstave konceptuálneho umenia. Počas svojho štúdia na ŠÚV v Bratislave naša dcéra často hovorievala „čítajte poriadne vysvetlivky a dobre sa zamyslite nad tým, čo chce dizajnér opísať”.

Myslí si, že taký je grafický dizajn súčasnosti. Dcéra opakuje rovnakú frázu a poriadne číta popis. Vždy tvrdím, že dobrá práca má svoju vlastnú silu, ktorá stačí na uspokojenie publika i bez vysvetlenia. Ale uvedomujem si, že môže ísť o spôsob myslenia starej generácie a že konceptuálne umenie je jadrom grafického dizajnu. Rýchlo prechádzam výstavou a vychádzam po schodoch na prvé poschodie. Dúfam, že tam bude výstava kníh alebo plagátov, ale zisťujem, že ide o priestor pre stálu expozíciu zbierky gotiky. Toto je posledná miestnosť. Som skutočne sklamaný. Medzi grafickým dizajnom a mestom Brno existovalo pevné prepojenie, ktoré som v minulosti silne pociťoval. Teraz nepociťujem atmosféru dizajnérskeho karnevalu. Ale je aj možné, že v zásade nečitateľná typografia 27. ročníka Bienále Brno obyvateľov mesta odrádza od výstavy.

V organizácii a dramaturgii Bienále Brno nastala radikálna zmena, ale pre mňa ako nezainteresovaného je celkový pocit zo všetkého nejasný. Som rozčarovaný. Vraciam sa do prvej budovy, kde som si v skrinke nechal veci. Nakoniec sa ocitám na malej výstave filmového plagátu, a s tým sa musím uspokojiť.

Vlak na ceste späť do Bratislavy je plný. Sedím na sedadle a myslím na bienále. Grafický dizajn určite nie sú len plagáty a knihy a jeho súčasťou sú aj digitálne knihy a webový dizajn a ako ďalšia

kategória i intermédiá. Je to aktuálna problematika súčasnosti, ktorá sa permanentne rieši a bude dobre, pokiaľ práve úlohou bienále tohto druhu bude príležitosť hľadať a nachádzať určité východiská. Ja sám však v aktuálnom bienále nenachádzam žiadne. Pokiaľ sa hľadajú iba možnosti grafického dizajnu, existuje riziko prílišného formalizmu a straty zmyslu. Ale ak sa príliš uvažuje o koncepte, práce nebudú úplné, pokiaľ nemajú techniku. Stručne povedané, dôležitým krokom bude nájdenie novej rovnováhy. 27. ročník bienále vo veľkej miere stratil svoju rovnováhu. Nie je jasné, pre koho je bienále určené a aký má zmysel ho organizovať v Brne. Bezcieľne listujem v katalógu. Potom si beriem knihu Jana Rajlichu, *Brno černá bílá*, ktorá vyšla v roku 2015. V jeho autobiografii si všimam fotografiu Bienále Brno, ktorá vznikla ešte v čase socializmu. Prekvapuje ma, že sa stretávam s obrázkom časopisu, ktorý som vytvoril pred 10 rokmi. Okrem toho ma šokuje poznanie, že vydavateľ Rajlichovu knihu vydal len v náklade 700 kusov – je pravdepodobné, že práve z tohto dôvodu ju nie je ľahké zohnať. Ja ju v kníhkupectve galérie nájsť nedokážem, ani v sekcii dizajnu veľkého kníhkupectva v starom meste. Mám pocit, že na rešpekt pred históriou sa zabudlo, a tak sa Bienále Brno začína motať v džungli moderného grafického dizajnu. Počujem, ako sa Jan Rajlich pýta ľudí okolo seba: „Kto bude čítať túto knihu?” Pravdaže, môže to byť len odvolávka na minulosť. Od čias,



↑ Off Program: Design Displacement Group (Holandsko) a Noviki: Smrť grafického dizajnu, opera. DDG novým spôsobom využila naratívny formát opery a pomocou štyroch veľkolepých námetov – lásky, žiarlivosti, ctižiadosti a pomsty vytvorila príbeh o teatrálnosti a hereckých výkonoch v dizajnérskej praxi.

↗ Off Program: Shu-Hua Chang, Ingrid Rousseau, Maki Suzuki: Chut mysle Platformou pre výmenu nápadov študenti dizajnu zo Švajčiarska a Veľkej Británie sa chceli podeliť o svoju lásku k dizajnu a jedlu, a preto zvolili formát brunchu.

keď Rajlich začal organizovať Bienále Brno uplynulo už 50 rokov a od pádu komunistického režimu 25 rokov. Ale zmyslom Bienále v Brne zostane prvotný Rajlichov zámer, s ktorým začínal organizovať tento obrovský projekt.

Žijeme v období, keď očakávame mnohé zásadné zmeny, ktoré by nás vyviedli zo sveta spoločenského chaosu. Môže sa to týkať aj „prípady bienále“ a v uvedenom zmysle by sme mohli očakávať aj podstatný pokrok vo formovaní jeho obsahu. Dokážem si predstaviť „externých kurátorov“, ktorí chcú doviest zmeny takéhoto druhu do konca tak, aby sme nemuseli rezignovane prijímať stagnáciu bienále? A nepôjde o výsledok vlastného uspokojenia sa? Čo tak sa vrátiť k zásade bienále a opätovne sa zamyslieť nad významom organizácie tejto výstavy práve v Brne? Bolo by škodou, ak by sa unikátna myšlienka Bienále Brno v blízkej budúcnosti vytratila, hoci v tejto chvíli má stále možnosť do Brna sa vrátiť...

Jukihiko Masuda je japonský novinár, ktorý sa aj s rodinou v roku 2006 presťahoval z Japonska do Čiech a odtiaľ v roku 2010 do Bratislavy. Okrem ďalších tém zo života oboch krajín a zo života Japonska, sa zaoberá aj grafickým dizajnom. Obrátili sme sa na neho so žiadosťou o príspevok z tohtoročného bienále najmä z toho dôvodu, že po mnohých ohlasoch v médiách, ktoré priniesli aj v predchádzajúcich rokoch rôzne názory na radikálne zmeny v dramaturgii tohto podujatia, sme chceli

poznať postoj nazainteresovaného diváka-cudzinca. Radi však privítame ďalšie názory. Okrem rozsiahleho katalógu, vyšlo k téme viacero článkov a rozhovorov, ktoré odrážajú naozaj široký diapazón reflexií na toto podujatie – napríklad rozhovor Martina Pecinu s kurátormi výstavy Tomášom Celiznom a Radimom Peškom v časopise Font (Font č. 148, júl-august 2016, s. 12-14), rozhovor Kláry Pelouškovéj a Jany Kořínkovéj s Janom Rajlichom (<http://artalk.cz/2016/06/06/bienale-brno-nebo-mezinarodni-bienale-grafickeho-dizajnu>), rozhovor Jany Kořínkovéj s kurátormi výstavy (<http://artalk.cz/2016/08/22/galerii-chybi-vize/>), reakcia Moravskej galérie na tento rozhovor...

Zdá sa, že Bienále Brno dokázalo vzbudiť vo svojich návštevníkoch rôznorodé pocity podmienené či už generačným zaradením, odborným zameraním, profesijnými skúsenosťami, tvorivým zmyslaním... Živé diskusie odbornej, ale možno aj laickej verejnosti o akomkoľvek kreatívnom počine majú svoj zmysel a dôležité miesto v súčasnej kultúre. A najmä o podujatí takého medzinárodného významu akým Bienále Brno nesporne je. ■

PLEX PL O / EXPLORATIONS

heimtextil theme park
Trends 2017/2018

R A

10. - 13.
januára 2017

T IO

Inšpirujúce štruktúry a vzory z neznámych svetov, fascinujúce kombinácie materiálov a textílií - vydajte sa spolu s nami na veľkolepú cestu, doprajte svojim zmyslom veľa vnemov a objavte nové textilné sféry.

**Tematický park veľtrhu HEIMTEXTIL
Trendy 2017/2018 Hala 6.0**

heimtextil-theme-park.com

N

S


 messe frankfurt



Foto: Pôvodný tím Aeromobil 3.0



photo: Martina Mlčuchová

Branding krajiny nie je logo, ale idea

Text Simona Bubánová,
Andrej Krátky, Maroš Kemény
Foto Creative Department, Juraj Kusý

Nedávno boli v podstate zároveň uvedené dva komunikačné projekty, ktoré sa týkajú Slovenska ako krajiny. Tým prvým je logo slovenského predsedníctva v EÚ od Jakuba Dušičku, ktoré so ctou plní funkciu označenia jednej relatívne krátkodobej udalosti. Druhým je projekt budúcej značky Slovenska, ktorý však treba aj dôsledne označovať ako *branding* Slovenska.



zdroj: film Tatry, nový príbeh



Zdroj: SND, balet Slovenské tance

Koncept značky Slovenska je postavený na štyroch kľúčových atribútoch, ktoré boli zadané na základe dlhodobých odborných štúdií.

Potrebuje vôbec Slovensko nové logo?

Už krátke *googlenie* ukáže, že spojenie „nové logo Slovenska“ v tejto súvislosti používa masívna časť médií, a to i odbornéjšie zameraných, čím pomáhajú situáciu ešte viac zahmlievať. Niet sa preto čomu čudovať, že reakcie časti laickej verejnosti, ale napríklad i z radov dizajnérov, sú často zle informované alebo priamo pomýlené. Veď načo je Slovensku nové logo, symbol, keď už jedno logo máme v podobe štátneho znaku, hovoria niektorí. A navyše – donedávna sme tu mali motýľa, ten bol aspoň taký milý... Prečo teda vôbec nová „značka“ pre Slovensko vznikla a prečo tvrdíme, že to nie je logo?

Brand nie je logo, ale myšlienka v hlavách ľudí

Väčšina ľudí podvedome chápe, že značky, ktoré nás obklopujú, nie sú len nejaké logá, ale systém významov. BMW sú špičkové autá, prinášajúce

radosť z jazdy. Kofola je klasika, ktorá nám vracia pocit nezávislosti. Apple je technologický inovátor a statusový fenomén. Hodnota značky Google sa pohybuje v stovkách miliárd dolárov nie preto, aké pekné (alebo nie pekné) má logo, ale preto, že sa stala synonymom pre vyhľadávanie. Rovnako ako produkty, aj krajiny si budujú svoj obraz v hlavách ľudí. A rovnako ako v prípade spotrebného tovaru, hodnota ich značky je merateľná aj ekonomickým úspechom.

Prečo sa krajiny túžia stať značkou

Branding krajiny je v dnešnom hyperkonkurenčnom svete nesmierne dôležitá disciplína. Kým v roku 1919 bolo na svete 69 krajín, po rozpade veľkých impérií a federácií je aktuálne OSN uznaných až 193 štátov. Na globálnom trhu to znamená, že rovnako ako spotrebiteľské značky, ktoré denne bojujú o prvé priečky v preferenciách ľudí, musia aj krajiny zápasit' o vplyv, pozornosť turistov, dôveru investorov alebo záujem talentov.



Príklady použitia sub-brandov pre segmenty kultúry a športu.

Krajiny, ktoré sú spojené s pozitívnymi asociáciami, majú na trhu turizmu, vzdelávania a investícií nespornú kompetitívnu výhodu. Prieskumy dlhodobo ukazujú, že ľudia prirodzene preferujú krajiny so silnými značkami oproti tým, s ktorými majú negatívne alebo žiadne asociácie. Odporúčajú ich pre biznis, preferujú ich ako turistickú destináciu, ale aj pri kúpe produktov vyrobených v danej krajine. Práve tu sa ukazuje, aký silný vplyv môže mať *nation branding* na ekonomiku krajiny. Ak má krajina zároveň bohatú históriu a tradíciu, jej východisková pozícia je ešte silnejšia. Tradičné krajiny – značky – ako napríklad Francúzsko,

majú veľmi komplexný a silný obraz v hlavách ľudí na celom svete, na ktorom vedú dlhodobo budovať. Tie najúspešnejšie však dokážu aj napriek slabej východiskovej pozícii vyťažiť aj z asociácií produktov pochádzajúcich z danej krajiny. Typickým príkladom je Južná Kórea, ktorej obrovskú službu robia značky Samsung, Hyundai alebo Kia. Silné značky asociované s krajinou totiž podstatne pomáhajú vnímaniu krajiny samotnej.

Téma *Nation Brandingu* je v poslednom čase veľmi živá a mnohé krajiny investujú nemalé prostriedky do zmeny vlastného imidžu. Medzi silné príklady dobrého koncepčného riešenia však patria nielen ekonomické veľmoci, ako Veľká Británia (kampaň *Britain is Great*) alebo Švédsko (*The Swedish Number* je koncept, ktorý vás kedykoľvek telefonicky spojí s náhodným Švédcom), ale aj tie najchudobnejšie krajiny ako Bhután (koncept *Gross National Happiness*).

„84 % obyvateľov Slovenska si myslí, že našou typickou vlastnosťou je šikovnosť.“ (zdroj: Focus)



Ak však krajina o sebe nehovorí nič, ak nedáva žiaden aspiratívny dôvod na jej objavenie, ak nebuduje očakávania, ak nepredáva príbeh, ktorý ju predstaví nielen ako turistickú destináciu, ale ako perspektívnu krajinu pre investície alebo biznis, ak nebuduje *Nation Branding*, má v súčasnom svete veľký problém.

Ako je na tom Slovensko

Dobrou správou v tomto kontexte je, že diskusia o značke Slovenska u nás prebieha už niekoľko rokov na pomerne vysokej odbornej úrovni. Čiastočne iniciovaná aktivitami zdola a aj vďaka osvietenému prístupu inštitúcií, predovšetkým rezortu diplomacie, sa táto diskusia posunula z akademickej roviny do prvého úspešného kroku – projektu prezentácie Slovenska v zahraničí.

Vďaka otvorenej diskusii a aj pod vplyvom úspešných príkladov zo

zahraničia sa aj pre Slovensko po prvý raz systematicky hľadal koncept komunikácie, ktorý by sa nesnažil len podporiť cestovný ruch, ale mal by potenciál zastrešiť prakticky akúkoľvek sféru vrátane investícií, zahraničného obchodu, kultúry, vzdelania alebo športu. Už to nebola snaha nájsť nové národné symboly. Konečne nebolo cieľom vytvoriť nového motýľa alebo krajší čičmiarsky vzor pre olympionikov.

Súťaž tentoraz o myšlienkach

Nemáme príliš v láske štátne súťaže, a nie sme agentúra, ktorá sa na takýchto tendroch tradične zúčastňuje. Poznáte to, kopec administratívy, byrokracie, úradnícka porota, stovky investovaných hodín a nejasný výsledok. No práve v prípade verejnej anonymnej súťaže na prezentáciu Slovenska v zahraničí sme si povedali, že má zmysel to skúsiť. Signálom pre nás bolo neúspešné prvé kolo súťaže, ktoré ukázalo, že riešenie

takéhoto komplexného multidisciplinárneho projektu na rozhraní sociológie, psychológie, marketingovej stratégie, *copywritingu* a grafického dizajnu nemá u nás jasného víťaza.

Najdôležitejšou súčasťou riešenia je totiž ideový koncept, otázka AKO a ČÍM sa bude Slovensko prezentovať v zahraničí, s akými predstavami a myšlienkami sa bude spájať. Takýto rozsiahly projekt je všade vo svete doménou multidisciplinárnych komunikačných agentúr alebo konzultantských praxí, strategických dizajnových firiem atď. – nie individuálnych grafických dizajnérov, ale ani klasických kreatívnych agentúr.

Pre verejnú súťaž bol pozitívnym signálom aj netradičný mix poroty. Jej zloženie od sociológov, dizajnérov, *marketérov*, vládnych *stakeholderov*, ľudí z kancelárie prezidenta až po úspešných moderných podnikateľov, dávalo dobrý dôvod veriť, že tentoraz pôjde naozaj o súťaž myšlienok. A ako sa ukázalo,



Súčasťou riešenia brandingu Slovenska bol aj rozsiahly brand manuál.

náš úspech v súťaži nebol podmienený ničím iným, iba vytvorením tej najlepšej ponuky z pohľadu odbornej poroty.

Ako koncept vznikal

Zadanie projektu bolo na slovenské pomery tiež veľmi kvalitné. Pracoval na ňom široký tím sociológov, historikov, *marketérov* a vplyvných osobností z rôznych oblastí.

Formou početných focusových skupín, workshopov a prieskumov zadefinoval štyri kľúčové atribúty pre novú značku Slovensko – RÔZ-NORODOSŤ, VITALITA, VYNA-CHÁDZAVOSŤ, AUTENTICKOSŤ.

Slovensko sa doposiaľ v zahraničí prezentovalo pomerne genericky. Teda práve za typickými klišé ako srdce Európy, malá veľká krajina, alebo krajina priateľov, treba urobiť hrubú čiaru. Rovnako treba náš imidž zbaviť rurálno-haluškovo-folklórnej nálepky. To neznamená, že sme chceli z našej identity vynechať tradície. Potrebovali sme však nájsť všeobecne prijateľnú silnú myšlienku bohatú na významy. Myšlienku odrážajúcu okrem tradícií aj moderný príbeh našej krajiny. Myšlienku, ktorá by z vonkajšieho pohľadu nepôsobila nabub-relo, ale aspiratívne a sebavedomo.

Naše strategické smerovanie vychádzalo z dlhodobých dát, štúdií, sociologických prieskumov či diskusií, ktoré boli východiskom pre tvorbu národného *brandingu*. Motív, ktorý sa v týchto dátach opakoval a pomerne hlasno rezonoval bol, že ľudia vnímajú Slovensko nielen ako krajinu s rozmanitou kultúrou bohatú na prírodné krásy. Čoraz

„Adaptabilnosť vníma ako typickú vlastnosť 75 % obyvateľov Slovenska.“ (zdroj: Focus)

viac sa do popredia tlačí moderné vnímanie našej krajiny, ktoré chápe Slovensko ako krajinu šikovných adaptabilných ľudí, čo majú nápady a vedú sa vyrovnáť so situáciou aj pri obmedzených prostriedkoch. Jednoducho, že sa dokážeme vynásť. Asi nie náhodou sa dnes všeobecne za reprezentatívny projekt považuje slovenský Aeromobil, ktorý začal vznikať takpovediac na kolene v garáži dizajnéra Štefana Kleina.

Ako malá krajina, ktorá neoplýva nerastným bohatstvom a nechce sa ďalej orientovať na ťažký priemysel, máme jedinú šancu. Orientovať sa na *soft skills*, na softvér, teda na myšlienky. To bol základ, ktorý nás priviedol k „ideám“, na ktorých sme postavili náš príbeh Slovenska.

GOOD IDEA SLOVAKIA

Sme presvedčení, že *nation branding* najefektívnejšie funguje práve vtedy, ak je postavené na silnom zapamätateľnom slovnom spojení, slogane, ktorý je zároveň akýmsi príbehom krajiny samotnej.

Mnohé krajiny sa snažia postaviť svoj *brand* na superlatívoch. No zatiaľ čo Británia si môže právom privlastňovať prívlastok *Great*, malej krajine formátu Slovenska sa veľikášstvo nehodí. Ale aj keď nie sme najlepší, najväčší a nemáme najdlhšiu históriu, objaviť Slovensko je určite dobrý nápad. Netvrdíme o sebe nič, čo je spochybniteľné. A tiež nehovoríme, že iné krajiny by nemohli byť „*Good Idea*“. My si to však chceme zobrať za svoje a chceme, aby to bolo naším poslanstvom. *Good Idea Slovakia* na jednej strane predstavuje svetu „šikovné“ Slovensko, kde sa rodia dobré nápady, na ktoré môžeme byť hrdí. Na strane druhej sa prezentujeme ako lákavá krajina pre turistov či investície, ktorú objavovať je „*good idea*“. Jednoduchý chytľavý a dobre zapamätateľný slogan má v sebe nesmierny potenciál rozvíjateľnosti. GOOD IDEA SLOVAKIA sa dá jednoducho pretransformovať napríklad na TRAVEL IN SLOVAKIA – GOOD IDEA.

A práve v adaptabilite a použiteľnosti pre rôzne segmenty sa naplno ukazuje sila konceptu.

Samozrejme značka je nakoniec aj logo

Bez konkrétneho vyjadrenia v grafickej podobe by ani koncept *brandingu* nemohol fungovať. Naším riešením je logo, ktoré je zároveň sloganom, je to vlastne variabilný *wordmark*. Logo, ktoré nemá ani jedinú presnú podobu a dokonca ani pevný pomer strán. Je to značka, alebo skôr „*label*“, tvorený modrým obdĺžnikom s náznakom slovenskej trikolóry, s voľne adaptovateľným nápisom.

Najdôležitejším vizuálnym prvkom loga je vďaka konceptu loga-textu jeho typografia. Typografia, ktorá sa sama svojimi vlastnými prostriedkami snaží vyjadriť všetky kľúčové atribúty identity Slovenska – RÔZNORODOSŤ, VITALITU, VYNACHÁDZAVOSŤ, AUTENTICKOSŤ. Ideálnym prostriedkom sa nám stalo autorské písmo Petra Biľaka (ktorý ako náš jediný svetoznámy tvorca písma sám reprezentuje myšlienku dobrých nápadov pochádzajúcich zo Slovenska). Treba zdôrazniť, že písomová rodina *History* nevznikla pre dizajn značky Slovenska, napriek tomu do konceptu dokonale zapadá a tvorí jeho podstatnú súčasť. Dal by sa tiež zaujímavou analyzovať fakt, že písmo *History* je vlastne vyjadrením eklektickej historickej skúsenosti Slovenska, od dedičstva starovekého Ríma (nápis na Trenčianskej hradnej skale) až po súčasnosť.

Logo *Good Idea Slovakia* je zámerne postavené ako otvorený koncept. Neexistuje jediná správna možnosť kombinácie nespočetných rezov písma *History*, tak ako neexistuje konečný počet možných variantov použitia spojenia GOOD IDEA. Už dnes sa spontánne ozývajú ľudia z rôznych *backgroundov*, ktorí majú záujem používať vlastnú verziu loga. Tak vzniká priestor na prijatie značky krajiny samotnými občanmi Slovenska a privlastnenia si jej základnej myšlienky o tom, že Slovensko môže byť vo všetkých svojich podobách DOBRÝM NÁPADOM, ak si tento pozitívny a otvorený prístup zoberú za svoj samotní ľudia tejto krajiny. Nakoniec, a nie je to žiadnym prevapením, už teraz existujú aj kontroverzné

použitia myšlienky GOOD IDEA. Zdá sa, že slogan sa stáva aj kritickým nástrojom pre tých, ktorí sa snažia poukázať na to, čo na Slovensku nefunguje dobre. Fandíme týmto snahám, pretože silné myšlienky sú o to silnejšie, o čo rýchlejšie zľudovejú.

Ale čo ďalej?

Nesmierne si vážime, že sme mohli svojim kusom práce prispieť ku komunikácii Slovenska v zahraničí. Sme presvedčení, že koncept *Good Idea Slovakia* má taký silný potenciál, aby sa s ním ľudia stotožnili, aby si ho v zahraničí všimli, aby sa dokázal pretlačiť v konkurencii, zaujať a povedať, že naša krajina naozaj je „dobrý nápad“. Pretože značka krajiny nie je politická ani štátna téma, ale má slúžiť pre dobro všetkých ľudí tejto krajiny.

To, čo však teraz koncept *Good Idea Slovakia* nevyhnutne potrebuje, je omnoho väčšie zaangažovanie vládnych autorít, ale aj verejnosti. Rovnako tak potrebuje autoritu, ktorá prevezme za prezentáciu krajiny v zahraničí zodpovednosť. Ktorá z implementácie *brandingu* značky urobí riadený proces a zjednotí komunikáciu na všetkých úrovniach, aby Slovensko v budúcnosti nekomunikovalo na jednej strane dobrú myšlienku a na druhej strane krajinu výšiviek a fujary.

Branding Slovenska sa musí stať jednou z vládnych priorit nielen formálne, ale aj v kapitolách štátneho rozpočtu. Potrebuje sa rozvinúť do kampane, dostať priestor a začať pre krajinu pracovať. Výsledky nepochybne prídu. Veľkej Británii priniesla kampaň *Great* od roku 2012 priame investície do ekonomiky vo výške 1,2 miliardy libier. Pri nákladoch na kampaň vo výške 113,5 milióna. Bolo by naozaj škoda, nevyskúšať to aj na Slovensku.

Creative Department je nezávislá komunikačná agentúra s medzinárodným know-how a 20-ročnou skúsenosťou, počas ktorej bola partnerom významnej reklamnej siete *Scholz & Friends*, ale aj súčasťou jednej z najväčších komunikačných skupín na svete *WPP*.



Vanda Wolfová je jednou najúspešnejších českých marketingových odborníčok. Takmer 22 rokov pôsobila na rôznych pozíciách v globálnej reklamnej agentúre Ogilvy, pričom šesť rokov viedla pobočku Ogilvy One v Paríži. Momentálne pracuje pre Google na pozícii Head of Agency pre český a slovenský trh.

Vanda, z tvojej skúsenosti v nadnárodnom marketingu, aký veľký vplyv môže mať branding krajiny na jej vnímanie v zahraničí?

↓
Ja si myslím, že ďalekosiahly a obrovský, pretože z marketingového pohľadu treba pozerať sa na štát, výrobok či servis úplne rovnako. To znamená, že tie isté postupy, prístupy a hodnotenia v marketingu fungujú, či už nimi budujete značku štátu alebo nejakú inú značku.

Samozrejme, komunikácia, výstup a kreativita sú v tomto prípade iné, ale základné princípy sú rovnaké. Ak chceme, aby niekto nejakej značke dôveroval, aby do nej investoval, aby sa s ňou stotožnil, čo v prípade klasického výrobku znamená, aby ho nakupoval a preferoval pred iným výrobkom. V prípade štátu, vo chvíli, keď sa človek rozhoduje, kam investuje svoje peniaze, aby mal dôveru v daný štát alebo keď sa rozhoduje, kam pôjde na dovolenku, aby mu napadol práve tento štát. Tu je strašne dôležité dlhodobé budovanie povedomia o značke.

Môj pohľad na budovanie *brandingu* krajiny, či už je to Česká republika alebo Slovenská republika, je vlastne veľmi podobný, ako keď budujeme značku Coca-Coly alebo Googlu. Z tohto pohľadu si myslím, že návratnosť naozaj dobre postavenej stratégie a kampane bude naozaj veľká. Pretože my začíname na Slovensku, rovnako ako v Čechách, oveľa neskôr ako iné štáty okolo nás.

Pre mňa je vlastne budovanie značky štátu jednou z najkomplexnejších komunikačných stratégií, ktorá je potrebná, pretože nie je zameraná len dovnútra danej krajiny, je zameraná aj von, na okolité štáty a na celý svet. Musí mať inú stratégiu, aj čo sa týka rôznych cieľových skupín. Inak bude táto stratégia pôsobiť na ľudí, čo chcú iba cestovať, inak na ľudí, čo chcú žiť inde ako vo svojej vlastnej krajine, inak bude pôsobiť na ľudí, ktorí chcú investovať peniaze a hľadajú nové nápady. Preto je zložitá takú komunikáciu vymyslieť a postaviť.

Pozrime sa na to, čo robia veľké firmy, akou je napríklad Unilever a na ich výrobky, napríklad Dove, na ktorej som dlho pracovala. Dove bol jeden z radových šampónov. Keď to veľmi zjednoduším, bola to značka jedného radového šampónu. Niekomu geniálnemu napadlo, postaviť celú komunikáciu nie okolo tohto šampónu, ale okolo ženskej krásy. A v okamihu ako sa táto stratégia podarila, značka sa stala veľmi úspešnou. Nehovoríme o desaťpercentných nárastoch predaja, hovoríme o stopercentných nárastoch. A nielen toho šampónu, ale tiež celého toho radu. To znamená, že aj keď vybudovali komunikáciu okolo ženskej krásy, pridali k tomu aj mužské výrobky a zrazu sa im zvýšil predaj mužských výrobkov. Takže je to hrozne zložitá. Musí byť geniálny nápad, ktorý si mimochodom myslím, že Slovensko má.

Slovakia Good Idea je naozaj *good idea*, ale zároveň to nie je iba o tomto slogane. Je to práve celková myšlienka, ktorá sa okolo značky dá vytvoriť a vybudovať. A to je, myslím, veľmi dlhodobá záležitosť.

Mala som to šťastie, že som pracovala na spomínanej kampani Dove a to je vec, ktorá sa plánovala aj päť rokov, čo sa týka výskumu, testovania, potom sa vytvárali základné komunikačné kanály, akými sú práve dizajn kampane, reklama, *public relations*, ale neskôr do toho prišiel aj klasický marketing, to znamená rozšíriť cieľové skupiny o mužov, o deti, rozšíriť pôsobenie v krajinách. Začalo to na veľkých trhoch, dnes už sa komunikácia prispôbuje menším krajinám a je to presne o tom, že keď máte veľký, dobre postavený marketingový koncept, môžete ho modifikovať na rôzne cieľové skupiny a na rôzne štáty. Takže nejde len o pekný slogan „Budujme ženskú krásu“ alebo „Good Idea Slovakia“, ale aj o myšlienku za týmto konceptom, ktorú možno aplikovať na rôzne cieľové skupiny.

Keď som si pozrela prezentáciu *Slovakia Good Idea*, v prvom rade ma nadchlo, že tento nápad je aplikovateľný do biznisového odvetvia – mnoho podnikateľov a ľudí z biznisu sa stotožnilo s touto ideou a s týmto nápadom, do kultúry, do turistiky, do vzdelávania... Myslím si, že bude veľmi dobre rezonovať. A musím povedať, že bude rezonovať oveľa lepšie než *Czechia* a súčasná česká kampaň. Skôr by som si priała, aby Česi vymysleli niečo také výborné ako vy. Ale každý ideme svojou cestou.

Práve v adaptabilnosti tohto nápadu a v tom, že stále držíte jednotnú myšlienku – môžete ju veľmi dobre spracovať do rôznych komunikačných kanálov, či už ide o digitálne záležitosti, bilbordové, *public relations*, eventové, môžete mať mnoho výborných eventových programov vo svojich kultúrnych centrách alebo v zahraničí – je veľká sila a zároveň v tejto idei vidím dlhodobosť. Nápad nezostarne, pretože aj keď je v tejto chvíli postavený len okolo základných pilierov, pevne verím, že Slovensko sa bude ďalej vyvíjať a možno pribudne aj ďalší pilier. ■

**des-
ignblok****16**Michal Bačák *Illustrator***Fix!****27. - 31. 10. ¹⁶****Designblok**Prague Design and Fashion Week
www.designblok.cz

Designblok podporují tyto instituce: Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, Ministerstvo kultury ČR, EUNIC Cluster CR – European Union National Institutes for Culture, Velvyslanectví Nizozemského království, Velvyslanectví Norského království, Velvyslanectví Estonské republiky, Velvyslanectví Švédska, Velvyslanectví Litevské republiky, Vlámské zastoupení v České republice, Zastoupení Valonsko – Brusel v České republice, Institut Cervantes v Praze, Polský institut v Praze, Bulharský kulturní institut v Praze, Goethe institut v Praze, Italský institut v Praze, Maďarský institut v Praze, Česká centra, městská část Praha 7, Národní muzeum **Oficiální dodavatelé:** KOMA Modular, Parfumerie Douglas, TONI&GUY, SIPRAL, Veuve Clicquot **Podpora výstavy Designblok Diploma Selection / Czech Section:** T-Mobile Czech Republic **Mediální partneři:** Architect+, Art+Antiques, CZECHDESIGN, Design&Home, Dolce Vita, Dopravní podnik hl. m. Prahy, elle.cz, ERA21, ELLE Decoration, Flash Art, H.O.M.I.E., Marianne Bydlení, Moje Psychologie, PLAKATOV.CZ, Radio1, SOFFA **Zahraniční mediální partneři:** H.O.M.E., H.O.M.I.E., Atrium, Designum

Partneři:

adidas
Česko – země příběhů
Deloitte
Nespresso
Výstaviště Praha Holešovice

Hlavní mediální partneři:

ELLE HOSPODÁŘSKÉ NOVINY REFLEX

Generální mediální partner:

Č Česká televize

Exkluzivní outdoor partner:

BigBoard

Hlavní partneři:

ŠKODA

Generální partner:

Kabinet Školy umeleckých remesiel v Slovenskom múzeu dizajnu

Text Klára Prešnajderová

Foto archív Slovenského múzea dizajnu

Žiacka práca: Výročná správa
1930 – 31, Archív Ivy Mojžišovej
– Slovenské múzeum dizajnu.

škola umelec

pri obchodnej a priemyselnej
komore v Bratislave, budova
učňovských škôl, vazová ul. 1

školský rok od 1. októbra do 31. mája
vyučovacie hodiny: od 18³⁰ do 20³⁰
účelom školy je umelecká výchova remeselného
a obchodného dorastu k tvoreniu a zošľachteniu
nových foriem výrobných, obchod. a reklamných

Začiatky výskumu Školy umeleckých remesiel v SMD

Už pri založení Slovenského múzea dizajnu (SMD) v roku 2014 bolo jasné, že bratislavská Škola umeleckých remesiel (ŠUR) bude patriť ku kľúčovým témam novovzniknutej inštitúcie. Nemuselo sa našťastie začínať od úplných základov. Aj vďaka Slovenskému centru dizajnu, v rámci ktorého múzeum vzniklo, sa krátko predtým Škola umeleckých remesiel opäť dostala do pozornosti odbornej i laickej verejnosti. Iva Mojžišová, ktorá sa nepretržite venovala ŠUR už od šesťdesiatych rokov minulého storočia, najprv v rokoch 2010 – 2012 predstavila svoj mnohoročný výskum v sérii článkov pre časopis *Designum*, aby v roku 2013 tejto jedinečnej škole venovala ucelenú publikáciu. Jej monografia *Škola moderného videnia – bratislavská ŠUR 1928 – 1939*¹, na ktorej vydaní sa vo výraznej miere podieľalo aj SCD, nepredstavovala bodku za témou, ale práve východisko, na ktorom mohol budúci výskum stavať. O tom, že aj Iva Mojžišová svoju knihu chápala v tomto

duchu, svedčia jej slová na záver: „ŠUR totiž poskytuje viacero námetov, ktoré by stálo za to preskúmať skôr do hĺbky, ako do šírky. Preto túto knižku ponúkam najmä mladým kolegom – historikom, historikom umenia, bádateľom v oblasti dejín modernej kultúry, pedagógom atď. ako základ, ako východisko k nasledujúcim skúmaniam.“¹

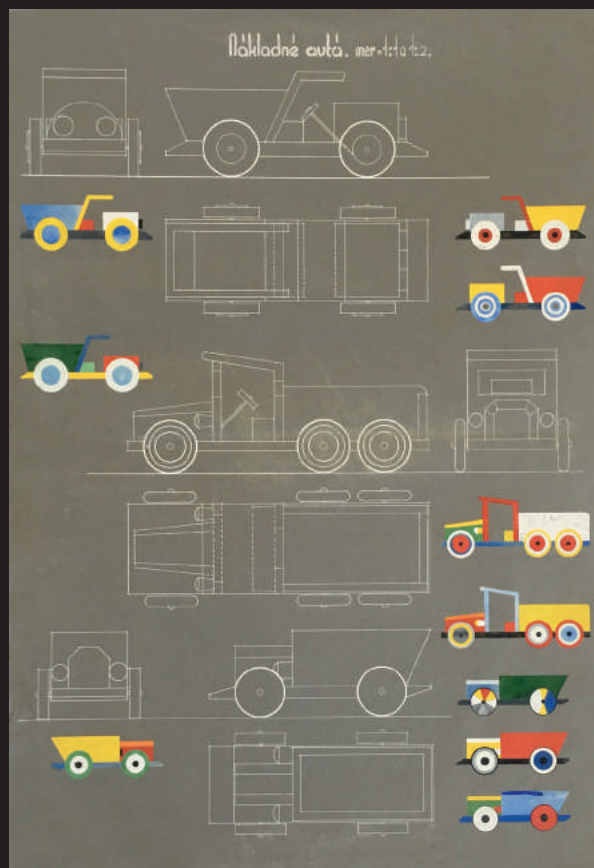
Aj Ľubomír Longauer, jeden z hlavných iniciátorov založenia Slovenského múzea dizajnu, sa venoval výskumu ŠUR, konkrétne úžitkovej grafike a grafickému oddeleniu pod vedením Zdeňka Rossmanna, už dlhší čas. Výsledky svojho viac ako 10-ročného bádania predstavil v roku 2014 v publikácii *Vyzliekanie z kroja*², ktorá je druhým dielom zo série *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*, ako aj v príspevku *Zdeňk Rossmann a Slovensko* v monografii *Horizonty modernizmu – Zdeňk Rossmann*³, ktorá vyšla v roku 2015 pri príležitosti rovnomennej výstavy v Moravskej galérii. Práve na jeho podnet sa koncom roka 2013 konalo v galérii Satelit stretnutie príbuzných a pozostalých po bývalých žiakoch

ckých remesiel

vyučuje:

všeobecné kreslenie
textilné kreslenie a móda
modelovanie
nauka o výtvar. kompozícii
písmo a grafické kreslenie
moder. typografia, reklama
perspektíva
prednášky o súčasnom vkuse
figurálne kreslenie
bytové zariadenie
dekoratívna maľba
kurzy pre deti

Martin Brezina:
Drevené hračky,
kresbový
návrh v mierke,
nedatované,
Slovenské
múzeum dizajnu.



Školy umeleckých remesiel, kde sa jasne ukázalo, že sa neustále otvárajú nové témy a že sa oplatí bližšie venovať aj už zdanlivo prebádaným oblastiam. Práve tu sa po prvý raz predstavila aj myšlienka založiť špeciálny fond, tzv. Kabinet ŠUR, venujúci sa iba Škole umeleckých remesiel. Základ fondu mali tvoriť zbierky Ľubomíra Longauera, ktoré zozbieral počas svojho výskumu a daroval ich spolu s obsahovými pramennými materiálmi vznikajúcemu Slovenskému múzeu dizajnu. Jedným z výstupov stretnutia bol aj tzv. *Zožit ŠUR*, v ktorom sa predstavila prvá koncepcia Kabinetu ŠUR, ako aj nové informácie o osobnostiach pôsobiacich na ŠUR, získané práve vďaka zúčastneným pozostalým. V zborníku sa okrem iných publikovali texty o študentoch ŠUR fotografovi Tiborovi Hontym od Adrieny Pekárovej a Márie Riškovej a o scénografovi Martinovi Brezinovi od Ľubomíra Longauera, ako aj text o architektovi Klementovi Šilingerovi, členovi kuratória ŠUR, od Maroša Schmidta. Všetci autori vo svojich príspevkoch predstavili doteraz neznáme skutočnosti o spomínaných

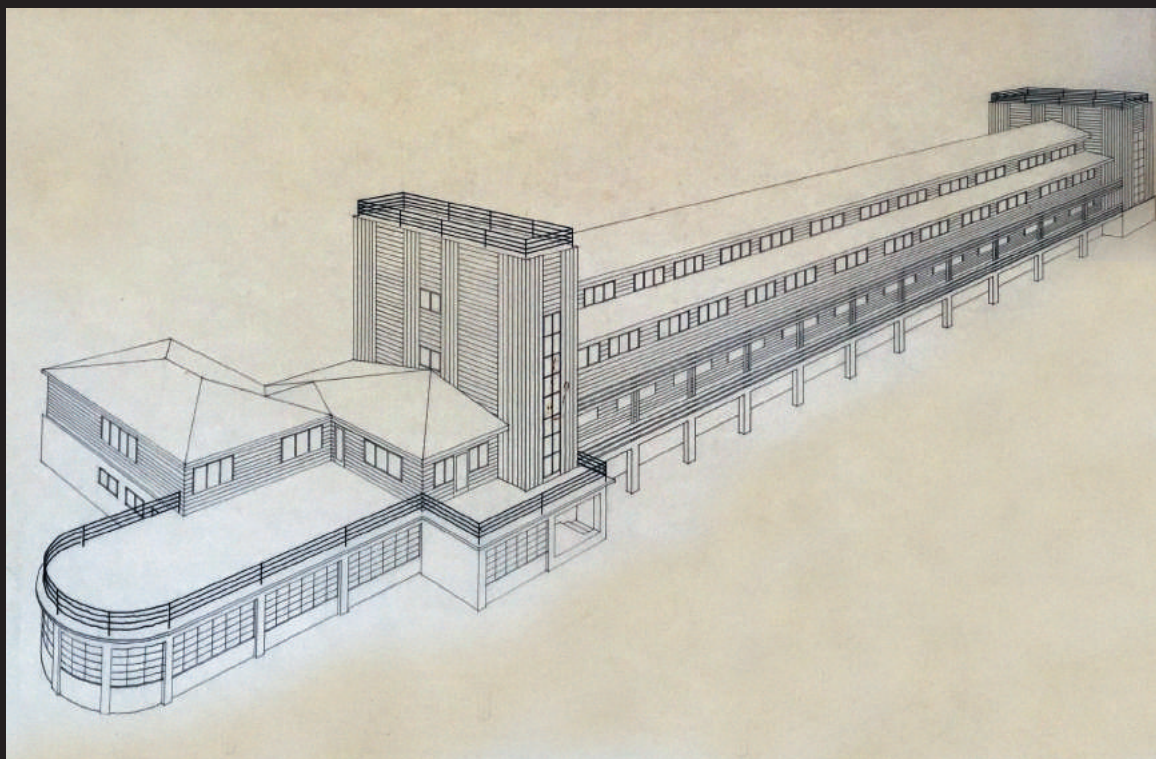
osobnostiach. Stretnutie v galérii Satelit ukázalo nielen to, že téma Školy umeleckých remesiel nie je ani zďaleka vyčerpaná, ale najmä to, že „na poválkách“ ešte stále ležia škatule s prácami študentov, ktoré desiatky rokov čakali na uloženie v oficiálnych zbierkach.

Založenie Kabinetu ŠUR

Keď bol do SMD v roku 2015 na 10 rokov zapožičaný archív Ivy Mojžišovej, výskum ŠUR sa definitívne stal jednou z hlavných priorít múzea. Od začiatku bolo jasné, že Škola umeleckých remesiel v sebe sústreďuje množstvo tém, ktoré bude problematické skoncetrovať pod jedným oddelením múzea. Nešlo pritom iba o zafinovanie cieľa a jednotlivých okruhov výskumu – od pedagógov, študentov a oddelenia, cez spriaznené priemyselné podniky, celkové kultúrne, hospodárske a politické pozadie až po medzinárodný kontext ŠUR. Múzeum ako zbierkotvorná inštitúcia stálo aj pred otázkou, ako začleniť nadobudnuté zbierkové predmety, dokumenty a publikácie súvisiace so Školou umeleckých remesiel do svojich

oddelení. Najlepším riešením pre takú heterogénnu zbierku sa ukázal byť už spomínaný Kabinet ŠUR, ktorý dovtedy fungoval len vo forme konceptu.

Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že ide o samostatné oddelenie, nie je to tak. Pod názvom Kabinet sa v rámci Slovenského múzea dizajnu označujú prioritné výskumné oblasti, ktoré pre svoju komplexnosť spadajú pod viaceré oddelenia, prípadne vo svojej úzko špecifikovanej téme stoja nad oddeleniami, z ktorých čerpajú. Na tomto princípe funguje okrem Kabinetu ŠUR aj Kabinet priemyselného dedičstva, do budúcnosti sa počíta so vznikom Kabinetu materiálov. Keďže vždy ide o prioritnú tému, ktorej sa SMD bude venovať dlhodobo, sú úlohy tímu spolupracovníkov podieľajúcich sa na vybudovaní tohto špeciálneho „kabinetu“ rozmanité. Okrem výskumu patrí k ich úlohám aj vybudovanie zbierok k danej oblasti, propagácia témy doma i v zahraničí, príprava výstav a publikácií. V budúcnosti sa počíta so začlenením výstupov jednotlivých kabinetov do stálej expozície.



Ferdinand Hrozinka:
Návrh noclahárne,
technická kresba,
nedatované, Slovenské
muzeum dizajnu.

Činnosť Kabinetu ŠUR

Rozsah činností Kabinetu ŠUR sa ukázal byť podobne komplexný ako samotná téma. Jednou z jeho priorit je spracovanie Archívu Ivy Mojžišovej, ktorý zohráva kľúčovú úlohu pri výskume Školy umeleckých remesiel. V súčasnej situácii, keď sa dlhoročným marginalizovaním témy väčšina diel a dokumentov súvisiacich so školou stratila a priami aktéri a pamätníci už nie sú medzi živými, predstavuje dlhoročný výskum Ivy Mojžišovej najdôležitejší zdroj informácií k téme. S Archívom Ivy Mojžišovej úzko súvisí aj ďalšia úloha Kabinetu ŠUR, a to výskum Školy umeleckých remesiel so zameraním na jednotlivé oddelenia a osobnosti v nich zastúpené. Prirodzene v centre pozornosti stoja pedagógovia ŠUR, keďže možno bez preháňania tvrdiť, že sa na bratislavskej škole stretli najvýznamnejší slovenskí a českí modernisti. Neoddeliteľnou súčasťou oddelení však boli aj študenti, ktorým sa doteraz venovala iba malá pozornosť. Súvisí to aj s faktom, že sa nezachoval archív školy so študentskými prácami, čím sa výskum nesmierne

komplikuje. Sú oddelenia, z ktorých vyšli zaujímavé osobnosti slovenského výtvarného umenia (napríklad keramička Dagmar Rosůlková, ktorej pozostalosť sa nachádza v SNG), ale aj oddelenia, ktorých absolventov, rovnako ako aj ich práce, nepoznáme (napríklad kovo-robné oddelenie). Donedávna patrilo k takýmto veľkým neznámym aj drevo-robné oddelenie ŠUR. Chýbali nielen reprodukcie so študentskými prácami, ale aj základné informácie o študentoch, metódach výučby na oddelení a dokonca aj o samotnom vedúcom oddelenia architektovi Ferdinandovi Hrozinkovi. Ten pritom patril k učiteľskému zboru už od roku 1930 a zostal na škole až do roku 1938, keď bol nútený školu opustiť spolu s ostatnými českými kolegami.

K úlohám Kabinetu ŠUR preto prirodzene patrí aj snaha o doplnenie zbierok o práce pedagógov a študentov z oddelení, ktoré doteraz pre nedostatok informácií zostávali mimo pozornosti výskumu. O to cennejšie je, keď sa ešte aj teraz podarí u príbuzných nájsť informácie a starostlivo uložené školské práce aj k takýmto zdanlivo zabudnutým

- 1 Mojžišová, I.: *Škola moderného videnia – bratislavská ŠUR 1928 – 1939*. Artforum/Slovenské centrum dizajnu Bratislava, 2013, s. 165. V časopise *Designum* vyšlo v rokoch 2010 – 2011 celkom osem príspevkov Ivy Mojžišovej o ŠUR-ke, a to pod názvom *Škola ako stredobod myslenia a tvorby*.
- 2 Longauer, L.: *Vyzliekanie z kroja*. Slovart, 2014.
- 3 Sylvestrová, M., Toman, J.: *Horizonty modernismu – Zdeněk Rossmann (1905 – 1984)*. Moravská galerie Brno, 2015.



Pohľad do výstavy *Bauhaus auf Slowakisch* v Bauhaus Dessau, 2015.

Komentovaná prehliadka na výstave *Bauhaus auf Slowakisch*, 2015.

oddeleniam. Takto získalo Slovenské centrum dizajnu vďaka Ľubomírovi Longauerovi ešte pred založením SMD časť študentských prác absolventa drevorobného oddelenia Martina Brezinu, ktoré veľkodušne daroval jeho syn Slavomír Brezina. V tomto roku sa zbierky rozšírili o ďalšie Brezinove školské práce. Návrhy drevených hračiek, interiérov a figurálna kresba nám dávajú nahliadnuť do vyučovacieho procesu drevorobného oddelenia, a treba podotknúť, že kvalita prác svedčí nielen o jeho talente, ale aj o vysokej úrovni výučby. Vďaka dôslednej komunikácii sa tiež podarilo od vnuka Ferdinanda Hrozinku zapožičať jeho práce z tridsiatych rokov, keď popri pedagogickej činnosti na ŠUR pôsobil ako architekt. Ide prevažne o architektonické návrhy vil a sanatórií vo Vysokých Tatrách. A tak už dnes môžeme povedať, že výskum drevorobného oddelenia úspešne začal a veríme, že podobne úspešne bude aj pokračovať.

S cieľom propagovať školu aj na medzinárodnej úrovni, nám bolo umožnené predstaviť Školu umeleckých remesiel priamo v priestoroch Bauhausu

v Dessau. Od 4. septembra do 18. decembra 2015 sa tu konala výstava „Bauhaus auf Slowakisch – Bauhaus po slovensky“, ktorá si dala za cieľ predstaviť bratislavskú školu nemeckému publiku a poukázať na to, že začiatkom tridsiatych rokov sa aj Bratislava stala jedným z uzlov v sieti európskej moderny. Vernisáž výstavy sa konala v rámci festivalu Bauhausfest, na ktorom sa každoročne zúčastní niekoľko tisíc návštevníkov, pričom jej súčasťou bola aj komentovaná prehliadka pre riaditeľku Bauhausu, starostu mesta Dessau, ako aj čestných hostí z Hochschule Anhalt.

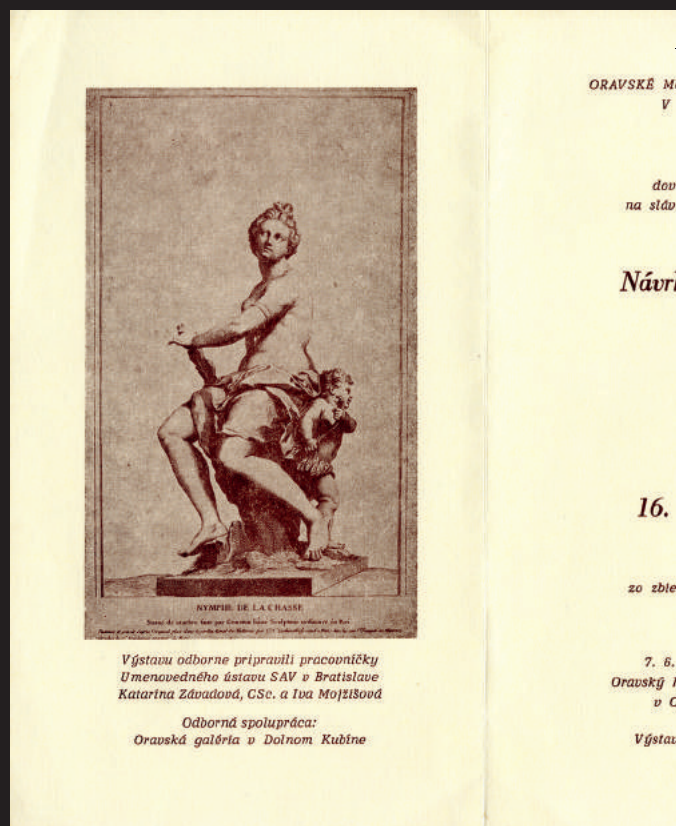
Po roku existencie činnosť Kabinetu ŠUR ešte v žiadnom prípade nekončí. Práve naopak. Tím sa postupne rozširuje a k stálym spolupracovníkom SMD pribudli napríklad Sonia de Puineuf, vo Francúzsku pôsobiaca odborníčka na medzivojnový grafický dizajn a Simona Bérešová, doktorandka na Humboldtovej univerzite v Berlíne zaoberajúca sa fotografiou na ŠUR. Oslovení boli aj Ústav stavebníctva a architektúry SAV a Slovenská národná galéria. K hlavným prioritám výskumu v rámci Kabinetu

ŠUR patrí popri podrobnejšom spracovaní jednotlivých oddelení hlavne zasadenie Školy umeleckých remesiel do širších lokálnych a medzinárodných súvislostí. Význam bratislavskej ŠUR pre Slovensko sa totiž v plnej miere ukazujú až v kontexte jej spolupráce s miestnym priemyslom a reklamou, v kontexte neúnavnej organizačnej a publicistickej činnosti jedného z jej zakladateľov Antonína Hořejša, ako aj v kontexte iných moderných umeleckých škôl v Československu a v Európe. Už o dva roky sa bude môcť s výsledkami činnosti Kabinetu ŠUR zoznámiť aj široká verejnosť. V roku 2018 si totiž nebudeme pripomínať iba 100. výročie vzniku prvej Československej republiky. Svoje jubileum oslávi aj Škola umeleckých remesiel, ktorá vznikla v roku 1928 práve pri príležitosti 10. výročia spoločného demokratického štátu Čechov a Slovákov. Najbližšie obdobie sa tak pre spolupracovníkov Kabinetu ŠUR bude niesť v duchu príprav na výstavu v roku 2018 a na vydanie publikácie o Škole umeleckých remesiel, kde sa budú prezentovať výsledky prebiehajúceho výskumu na pôde Slovenského múzea dizajnu. ■

Prospekt Školy umeleckých remesiel v Bratislave, grafická úprava Zdeněk Rossmann, 1933. Archív Ivy Mojišovej – Slovenské múzeum dizajnu.



Škola umeleckých remesiel
v Bratislave



Ludovít Fulla,
grafika, nedatované.

Brün – Wien – Dessau,
z albumu Ladislava
Foltyna, nedatované.

1924

—

1930

MÚZEUM P. O. HVIEZDOSLAVA
V DOLNOM KUBÍNE

dovoľuje si Vás pozvať
a sľadnostnú vernisáž výstavy

Návrhy divadelných
dekorácií

Kresba

Grafika

16. - 19. storočia

o zbierok Vavrinca Čaploviča

7. 6. 1989 o 13.00 hodine
uský hrad – Dubovského palác
v Oravskom Podzámku

Výstava potrvá do 31. 10. 1989

Pozvánka na výstavu
Návrhy divadelných
dekorácií. Kresba, grafika
16. – 19. storočia zo
zbierok Vavrinca Čaploviča
v kurátorskej koncepcii
Ivy Mojžišovej a Kataríny
Závadovej, 1989.

Archív ako portrét.

Archív Ivy Mojžišovej v Slovenskom múzeu dizajnu

Text Simona Bérešová

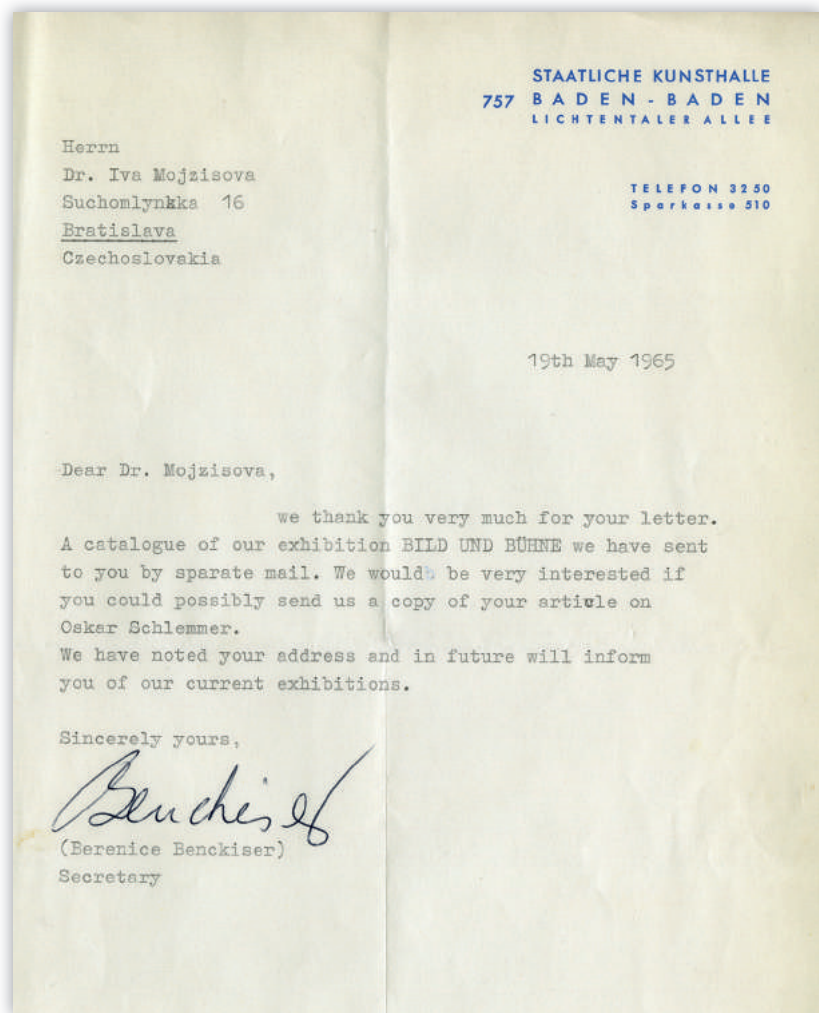
Foto archív Slovenského múzea dizajnu

„Myslíme tým (...) na povinnosť vychádzať v ústrety budúcim generáciám tým, že by sme mali vybudovať dôkladnú dokumentáciu, zbierať údaje a zaznamenávať fakty, ktoré sa okolo nás vršia, no po rokoch budú čoraz ťažšie dostupné.“¹

Iva Mojžišová pokladala výskum pramenných materiálov za základ pre akékoľvek písanie o umení, minulom i súčasnom. Počas svojej neúnavnej vedeckej činnosti, v rámci ktorej sa venovala rôznym témam, ako aj historickým obdobiam, si vybudovala pozoruhodnú zbierku dokumentov, poznámok, publikácií a fotografií. Tento archív uschovala rodina Mojžišovej po jej smrti v roku 2014 v Slovenskom múzeu dizajnu, kde sa momentálne spracúva a od jesene 2016 by mal byť sprístupnený pre verejnosť v *Študovni Ivy Mojžišovej*, kde sa nachádzajú aj iné štúdijské fondy Slovenského múzea dizajnu.

Archív ponúka bádateľom rôznych zameraní dôležité pramene a dokumenty k témam, ako napr. Škola umeleckých remesiel, scénografia, Čaplovičova knižnica, tvorba Ľudovíta Fullu či Ladislava Foltyna. Tým, že ide o osobnú pozostalosť, neprístupňuje archív iba informácie k rôznym kultúrnym kapitolám na Slovensku, ale vytvára aj zaujímavý obraz o Ive Mojžišovej. Pozrime sa teda, čo nám prezradí archív o svojej pôvodkyni.

Najrozsiahlejšia časť pozostalosti ponúka materiály k Škole umeleckých remesiel v Bratislave. Touto témou sa Mojžišová začala zaoberať v druhej



Odpoveď zo Staatliche Kunsthalle Baden-Baden na žiadosť Ivy Mojžišovej o zaslanie publikácie, 1965.

polovici šesťdesiatych rokov, keď pracovala pre Ústav teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied. Pod vedením Mariána Várossa pripravil ústav v roku 1968 medzinárodnú konferenciu s názvom *Výtvarné avantgardy a dnešok. K výročiam Školy umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1938*. Na konferencii sa okrem iných zúčastnili aj bývalí pedagógovia a žiaci ŠUR – František Reichentál, Júlia Kováčiková-Horová, Dagmar Rosúlková či Irena Blühová.² Príspevok tu mala aj Iva Mojžišová, ktorá pripravila štúdiu o ŠUR, svoju v poradí prvú z mnohých ďalších, ktoré mali ešte nasledovať.³ Prípravy na konferenciu a výskum začal ústav už v roku 1966. Týmto rokom sú datované listy nachádzajúce sa v archíve od bývalých ŠUR-károv Františka Malého, Antonína Hořejša, Martina Tvrdoňa a ďalších, ktoré predstavujú nenahraditeľné svedectvá o fungovaní školy.

Udalosti z roku 1968 však prekazili ďalší výskum ŠUR na inštitucionálnej

pôde, a tak sa škola stala, podobne ako počas vojnového Slovenského štátu a stalinistických päťdesiatych rokov, opäť tabu. Napriek tomu sa Mojžišová tejto témy nevzdala a venovala sa jej aj naďalej. Oproti dnešným bádateľom mala veľkú výhodu, že sa mohla ešte stretnúť s bývalými ŠUR-kármí, s niektorými z nich pestovala aj dlhoročné priateľstvá. Dôležitejšie však je, že sa jej vďaka týmto kontaktom podarilo zozbierať významné dokumenty Školy umeleckých remesiel, ktoré tvoria popri fonde v Archíve hlavného mesta Bratislavy⁴ asi najväčší archív školy. Zasluhou tohto pramenného materiálu si dokážeme aj dnes vytvoriť relatívne celistvý obraz o Škole umeleckých remesiel – napriek tomu, že sa jej takmer päť desaťročí nevenovala žiadna zbierkotvorná inštitúcia.

Verejný návrat Ivy Mojžišovej k ŠUR môžeme sledovať od roku 1986, keď sa zúčastnila na 4. medzinárodnom kolokviu Bauhausu vo Weimare.⁵ Odvtedy jej začalo vychádzať mnoho článkov o tejto významnej škole na Slovensku i v zahraničí, ktoré završila knihou *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939* z roku 2013.⁶ Väčšina týchto textov sa v pracovnej či publikovanej verzii nachádza v archíve.

V rámci svojho výskumu Školy umeleckých remesiel sa Mojžišová dostala aj k tvorbe Ľudovíta Fullu, ktorý pôsobil ako pedagóg na ŠUR počas celého jej trvania, pričom v tom čase vytvoril aj niekoľko scénických návrhov, čo bola Mojžišovej ďalšia nosná téma. Dochovaná korešpondencia v archíve Ivy Mojžišovej ukazuje, ako si Fulla, vtedy už umelec v pokročilom veku, obľúbil mladú kunsthistoričku a ako si vážil jej prácu. Vo viacerých listoch zo sedemdesiatych rokov ju dokonca žiadal, aby prevzala funkciu riaditeľky Galérie Ľudovíta Fullu v Ružomberku, ktorá vznikla pod správou SNG v roku 1969.

Ďalším významným počínom Ivy Mojžišovej, tentoraz pre dejiny modernej fotografie na Slovensku, bol objav fotografickej tvorby architekta a teoretika architektúry Ladislava Foltyna, ktorý bol jej druhým manželom. Foltyn študoval na prelome

dvadsiatych a tridsiatych rokov vo Viedni na Kunstgewerbeschule a v Dessau na Bauhause. Počas študentských rokov sa u neho rozvinula záľuba pre fotografiu, ktorá dosiahla svoj vrchol na Bauhause, kde sa medzi študentmi rozšírila až akási fotománia. Foltynove snímky ukazujú všetky znaky modernej fotografie, ktorá bola do veľkej miery formovaná práve na Bauhause osobnosťami ako László Moholy-Nagy, Walter Peterhans či Lucia Moholy. Vysokú kvalitu a hodnotu týchto záberov objavila pre verejnosť Iva Mojžišová a publikovala o Foltynovej fotografii niekoľko článkov doma i v zahraničí a napokon aj knihu v roku 2002.⁷ V archíve Ivy Mojžišovej sa nachádzajú najmä dokumenty slúžiace na prípravu jej štúdie, nájdeme tu aj niekoľko originálnych fotografií a osobných dokumentov Ladislava Foltyna.

Záujem Ivy Mojžišovej sa neobmedzoval iba na moderné umenie medzivojnových rokov, ale siahal aj do hlbšej minulosti, ako i do jej súčasnosti. V archíve sa nachádza celá Mojžišovej dokumentácia divadelných návrhov zo 17. a 18. storočia, ktorá je uložená v Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne. Mojžišová, ako odborníčka na scénografiu, spracovala tento hodnotný nález spolu s Katarínou Zavadovou, Máriou Kniesovou a Teou Leixnerovou, z čoho vyšla publikácia i niekoľko článkov.⁸

Vedľa historických tém sa venovala Mojžišová aj súdobému daniu, pričom jej záber bol veľmi široký. Ukazujú tu jej početné texty, z ktorých výber vyšiel aj niekoľkokrát knižne.⁹ V archíve je uložený napríklad súbor dokumentov týkajúcich sa tvorby Vladimíra Popoviča, s ktorým spolupracovala od šesťdesiatych rokov. Nachádzajú sa tu texty a publikácie od Mojžišovej o umelcovi, ako aj dokumentácia jeho tvorby (katalógy, pozvánky a i.), ktorú zbierala niekoľko desaťročí. To, že Mojžišová sledovala celé kultúrne dianie, nie iba na poli výtvarného umenia, ukazuje zbierka textov od Dominika Tataru, ako i článkov o ňom. S Tatarkom bola blízkou priateľkou a v roku 2011 dostala významnú cenu, ktorá nesie jeho meno – Cenu Dominika Tatarku.

Archív Ivy Mojžišovej nám nevytvára iba obraz o jej tematických záujmoch, ale aj o jej spôsobe práce. Nachádza sa tu nespočetné množstvo rukou písaných poznámok. Aby si udržala prehľad pri komplexnejších témach, viedla Mojžišová domáce kartotéky. Najúplnejšie zachovaná je kartotéka divadelných návrhov z Čaplovičovej knižnice v Dolnom Kubíne. Ako kunsthistorička pracovala vo veľkej miere s rôznym vizuálnym materiálom, pričom vytvorila rozsiahlu zbierku fotografických reprodukcí. Práve pri týchto fotografiách si dnešný bádateľ či bádatelka uvedomí, ako odlišne sa pracovalo aj vo sfére dejín umenia a dizajnu pred nástupom počítačov, digitálnych fotoaparátov a smartfónov. Ďalej tu nachádzame množstvo korešpondencie s rôznymi odborníkmi z bývalého Československa i zo zahraničia, ktorí sa na Mojžišovú často obracali s prosbou o radu či komentár k ich vlastným prácam. Hovorí sa o Ive Mojžišovej, že vždy podporovala prácu svojich kolegov a tešila sa z nej, čo naznačuje aj priateľský tón väčšiny listov, ktoré dostávala.

Významnú zložku archívu Ivy Mojžišovej predstavuje časť jej odbornej knižnice pozostávajúca z kníh a xeroxov publikácií. Nachádzajú sa medzi nimi drahocenné exempláre z medzivojnového obdobia, ktoré získala Iva Mojžišová najmä pri výskume Školy umeleckých remesiel, ako aj mnoho publikácií venovaných scénografii.¹⁰ Veľmi zaujímavou súčasťou archívu je obsiahla korešpondencia zo šesťdesiatych rokov, ktorá nám ukazuje, ako sa Mojžišová dostala k niektorým publikáciám. V tomto období mala veľký záujem nielen o tvorbu na území Československa, ale aj o súčasné dianie v umení za železnou oponou, pričom však narážala na problém nedostatku odbornej literatúry. Túto prekážku sa snažila prekonať tým, že začala písať spolu so svojim prvým manželom Jurajom Mojžišom desiatky listov inštitúciám zo Západu s prosbou o zaslanie ich publikácií. A v skutku dostala odpovede z Paríža, Londýna, Baden-Badenu či dokonca z MoMA v New Yorku, ktoré si spolu so žiadosťami archivovala.

Aký obraz nám teda vytvára archív o Ive Mojžišovej? Ukazuje nám jej

tematicky mnohoraké záujmy, čo však nikoho, kto pozná jej prácu, neprekvapí. Naznačuje nám aj to, že témam, ktoré pokladala za dôležité, sa venovala dlhodobo aj v prípade, keď jej výskum mohol spôsobiť nepríjemnosti so štátnou mocou. Ďalej nám archív umožňuje pohľad do jej systematického spôsobu práce. Najviac nám však ukazuje, že základom jej výskumov bolo vždy štúdium prameňov, čo aj zdôrazňovala vo svojom texte *Trampoty s dejepisom moderného umenia*: „Aby sa mohlo vyjsť v ústrety spoločenskému záujmu o moderné umenie a jeho dejiny, to predpokladá nie popularizáciu a priori, ako sa to u nás roky praktizuje, ale skôr a posteriori, teda na základe zvládnutia materiálu a jeho výkladu najprv analytickou cestou.“¹¹ Vďaka tomu, že kládla takú váhu na pramenný materiál, mohol vzniknúť aj Archív Ivy Mojžišovej, ktorý bude nápomocným, ako dúfame, ešte mnohým bádateľom. ■

1 Mojžišová, I.: *Trampoty s dejepisom moderného umenia*. In: Mojžišová, I.: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava, 1994, s. 217.

2 Všetky príspevky, ktoré odzneli na konferencii, boli publikované v *Ars. Umelekohistorická revue Slovenskej akadémie vied*, 1969/2.

3 Mojžišová, I.: *Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1938*. In: *Ars. Umelekohistorická revue Slovenskej akadémie vied*, 1969/2, s. 7–16.

4 Názov fondu: *Vyššia škola umeleckého priemyslu Palisády* č. 57/1928/1929–1932.

5 Mojžišová, I.: *Die persönlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule in Bratislava im Lichte neuentdeckter Dokumente*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar*, Weimar, 1987, č. 4–6, s.

6 Knihu vydala Iva Mojžišová v redakčnej spolupráci so Slovenským centrom dizajnu vo vydavateľstve Artforum.

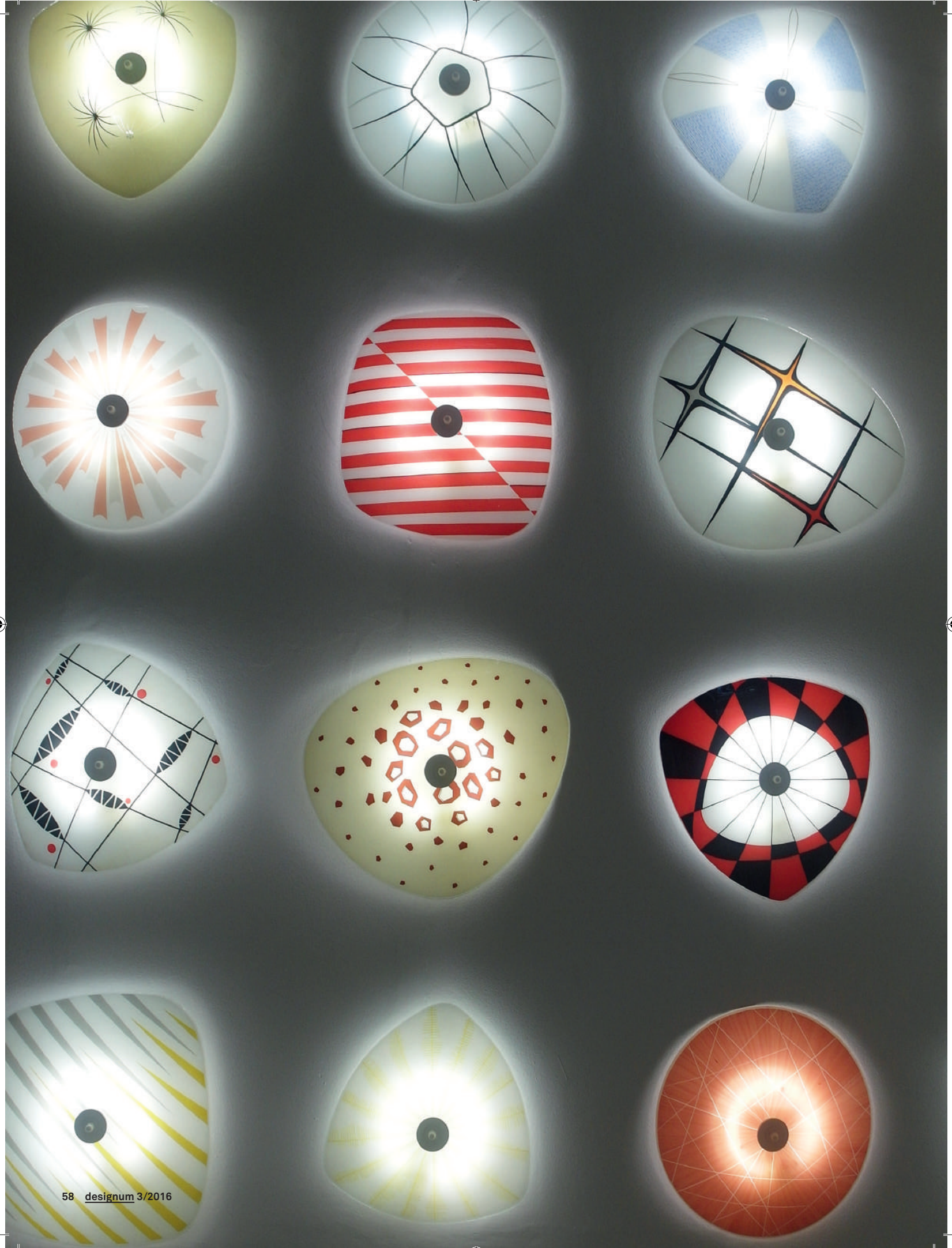
7 Mojžišová, I.: *Fotografické etudy Ladislava Foltyna*. Bratislava, 2002; Iva Mojžišová: *Fotografieren bedeutet, tiefer in die Wirklichkeit vorzudringen. Der Fotograf Ladislav Foltyn (1906 – 2002)*. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 2004, r. 24, č. 91, s. 33–46.

8 Kniesová, M. – Leixnerová, T. – Mojžišová, I. – Zavadová, K.: *Čaplovičova knižnica. Návrhy divadelných dekorácií a grafika*. Martin, 1989.

9 Pozri napr. Iva Mojžišová: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava, 1994.

10 Scénografia bola jednou z nosných tém Ivy Mojžišovej, ktorou začala v roku 1961 svoju profesionálnu dráhu diplomovou prácou *Príspevok k dejinám scénického výtvarníctva v Slovenskom národnom divadle v rokoch 1920 – 1939* na Univerzite Komenského v Bratislave. Podobne ako ŠUR sa scénografií venovala počas celej svojej kariéry.

11 Mojžišová, I.: *Trampoty s dejepisom moderného umenia*, in: Mojžišová, I.: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava, 1994, s. 216.



Retro na večné časy

Text Ladislav Zikmund-Lender
Foto archív autor a Retromuzeum,
Galéria výtvarného umenia Cheb

V posledných desiatich rokoch čelíme boomu projektov, ktoré sa zaoberajú vizuálnou kultúrou a hlavne architektúrou a dizajnom šesťdesiatych až osemdesiatych rokov. Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe realizuje od roku 2013 päťročný výskum panelových sídlisk. Projekt databázy vychádzok a knihy výtvarníka Pavla Karousa s názvom *Vetřelci a volavky*,¹ zameraný na normalizačné verejné umenie a jeho lokálne varianty v Brne (*Oživit a ozvláštnit*), v Plzni (*Křížky a vetřelci*), v Jablonci nad Nisou (*O jablku a dalších*) alebo v Hradci Králové (*Sasanky a plavci*), prijala verejnosť so záujmom. Vznikajú úspešné obchody špecializované na povojnový bytový dizajn a spredmetnený povojnový životný štýl sa periodicky dostáva do záujmu štátnych i súkromných galérií. Vo formáte stálej expozície sa však prvý raz ukazuje od konca zimy 2016 v Chebe.



Pohľady do expozície
Retromuzeum, Galerie
výtvarného umění Cheb, 2016.

Retro v galérii

Predmet, vymedzenie a hlavne otázky spojené s dizajnom a životným štýlom šesťdesiatych až osemdesiatych rokov prvý raz otvorila Vysoká škola umeleckopriemyslová v Prahe výstavou pred desiatimi rokmi, keď tím kurátorov a študentov pripravil výstavu *Husákovo 3 + 1. Bytová kultúra 70. let.* V úvode rozsiahleho katalógu sa vtedy uvádzalo:

„Součástí historického výzkumu v oblasti umění, designu, masové spotřební i bytové kultury je nejenom oblast vysokých, obecně pozitivně přijímaných stylových epoch, ale také projevy nejednoznačných. Zkoumání běžného, masově rozšířeného stylu vypovídá o historii země často mnohem autentičtěji než elitní projevy designu.“² Záujem o povojnový životný štýl sa v určitých periódach objavuje v galerijných a múzejných inštitúciách najrôznejšieho typu – v roku 2006 usporiadalo aj

Východočeské múzeum v Pardubicích a Stredočeské múzeum v Rostokách prehliadku *To byla 60. léta — móda, design, životní styl*, ku ktorej však nevyšiel katalóg. Išlo tak skôr o prehliadku skúmajúcu rozsah pojmu životný štýl. Nasledovala spomínaná výstava na VŠUP, ktorá preniesla do galérie v reálnom meradle panelákový byt 3 + 1 so všetkými vecami, povrchmi, výzdobou, ktorú bolo možné nájsť v bytoch tohto obdobia. Jej úskalím bolo, že išlo o súhrn, priemer všetkého. Takže dobový životný štýl tu síce bol opísaný veľmi koncentrovane, ale v skutočnosti tak, ako to bolo na výstave prezentované, nikto nebýval. Týmto nešvárom odvedy trpia všetky výstavné projekty, ktoré nejako pracujú s fenoménom retra.

S nimi sa roztrhlo vrece hlavne v poslednom období: *Retro 70. – 80. rokov* v súkromnej Galérii Tancujúci dom (14. 6. – 16. 10. 2016), *Retro* v Národnom múzeu (17. 6. 2016 – 30. 4. 2017)



a otvorenie Retromúzea v Chebe. Zamieňaním „typických“ a „priemer-
ných“ exponátov a elitného, kvalitného
dizajnu trpí hlavne prvá, komerčne
zameraná prehliadka, presne ako je
uvedené v jej sprievodných materiá-
loch: „To najlepšie z tej doby pred-
stavujú reálne inštalácie panelákových
bytov vrátane spotrebičov a celkového
bytového vybavenia s dizajnersky-
mi predmetmi dennej potreby.“

Medzi pamäťou a históriou

V jednom ohľade sú všetky projekty
pracujúce s fenoménom retra rovnaké:
oscilujú medzi pamäťou a históriou.
Vychádzajú z predpokladu, že spred-
metnený životný štýl utkvel v pamäti
žijúcich generácií (alebo generácie
bezprostredne predchádzajúcej). Tak
dochádza k prirodzenému prepojeniu
emócií previazaných so spomienka-
mi na detstvo/mladosť s vystavenými
exponátmi a ich kulisami. Kľúčovým

momentom je kolektívna identifikácia
s témou výstavy. Keďže však dvadsaťpäť
rokov od nežnej revolúcie stále prežíva
racionálny aj iracionálny antikomu-
nizmus, treba pripomínať aj pozitívne
stránky – príklady kvalitnej kultúrnej
produkcie, architektúry a dizajnu.

Všetky uvedené súčasné aj minulé
projekty vychádzajú z rovnakého
presvedčenia, že politické dejiny a de-
je sa priamo prepisovali do životného
štýlu a pamäte. S tým je spojený mýtus,
že obdobie štátneho socializmu, teda
rozpätie medzi rokmi 1948 – 1989
je monolitický dejinný blok. Je však
potrebné zdôrazniť, že výmena medzi
dejinami každodennosti a dejinami
politickými bola obojsmerná – naprí-
klad najpresvedčivejší výklad kultúr-
neho fenoménu pražskej jari 1968 je,
že začal „zdola“. Posledným kritickým
článkom prezentácie retra je, že je nám
aj napriek blízkeho časovému odstu-
pu veľmi vzdialený. Zmena politického

systému v roku 1989, výrazná zmena
životnej úrovne, ako aj technologický
pokrok, umožňujú muzealizáciu
kolektívnej pamäti. Medzi tým, ako
sa žilo v roku 1970 a 2000 je totiž
oveľa väčší rozdiel, než medzi tým,
ako sa žilo v roku 1870 a 1900.

Expozíciu Retromúzea v Chebe pripra-
voval tamojší riaditeľ Galérie výtvarné-
ho umenia Marcel Fišer s kurátorkou
Danielou Kramerovou niekoľko rokov,
z aktuálnych projektov je teda v to-
to smere najpremyslenejší. Autori si
podľa vlastných slov uvedomovali, že
existoval rozdiel, často priepastný,
medzi tzv. elitným dizajnom, ktorý
bol určený najmä na štátnu reprezen-
táciu a bežným dizajnom, dostupným
všetkým. Rozhodli sa teda prezentáciu
oddeliť: dizajn určený na každodenné
použitie má byť prezentovaný v akýchsi
radoch alebo skrumážach vo veľkých
vitrínach, naopak elitný dizajn ako
solitérne umelecké diela. Jednotlivé



Pohľady do expozície
Retromuzeum, Galerie
výtvarného umění Cheb, 2016.

časti expozície sú uvádzané pomerne vydarenými populárno-náučnými textami, na podlahe beží časová os politických dejín. Expozícia, ktorá síce zaberá samostatnú budovu, tak pôsobí trochu rozpačitým dojmom: návštevník nevie, na čo sa zamerať skôr a ako spolu jednotlivé elementy súvisia. Zvlášť nápadné je to v časovej osi: keďže je umiestnená oddelene na podlahe – nie je jasné, čo si autori nakoniec myslia – či bolo, alebo nebolo politické dianie pre utváranie životného štýlu dôležité.

Výstava *Budovanie štátu*, ktorá prebehla na prelome rokov 2015 a 2016 v Národnej galérii v Prahe, skúmala ako po vojne, ale aj pred vojnou rôzne ideologické stratégie (modernizácia a technologická inovácia, použitie folklóru, ale aj služba zahraničnej reprezentácie štátu) ovplyvnili úžitkové umenie a architektúru. Z koncepcie výstavy vyplynulo, že pôvodcom či pozadím celkom konkrétnych prejavov v elitnom i každodennom dizajne

bol štát a jeho ideológia. Práve tu by sme mohli nájsť vzor prezentácie prepisovania tých veľkých dejín do symbolov a predmetov každodennosti. A na rozdiel od Retromúzea v tomto prípade platí, že menej znamená viac.

Každodenné verzus elitné

V Retromúzeu sa počas asi dvojročnej prípravy projektu podarilo zhromaždiť úctyhodné množstvo predmetov, ktoré je možné prezentovať v ucelených typologických skupinách a tvarových radoch (hračky, spotrebiče, dopravné prostriedky atď., rôzne výrobné a dizajnové rady). Každý z predmetov je starostlivo opísaný – typ, datovanie, návrhár, výrobca... Kde prezentácia paradoxne najviac kríva, je nábytkový dizajn. Je tu inštalovaných niekoľko náznačkových „izieb“ (kuchyňa, obývací izba ...) a stena pokrytá sedacím nábytkom. Tieto stoličky a kreslá pochádzajú zo zbierok Umeleckopriemyslového múzea, ktoré podobným



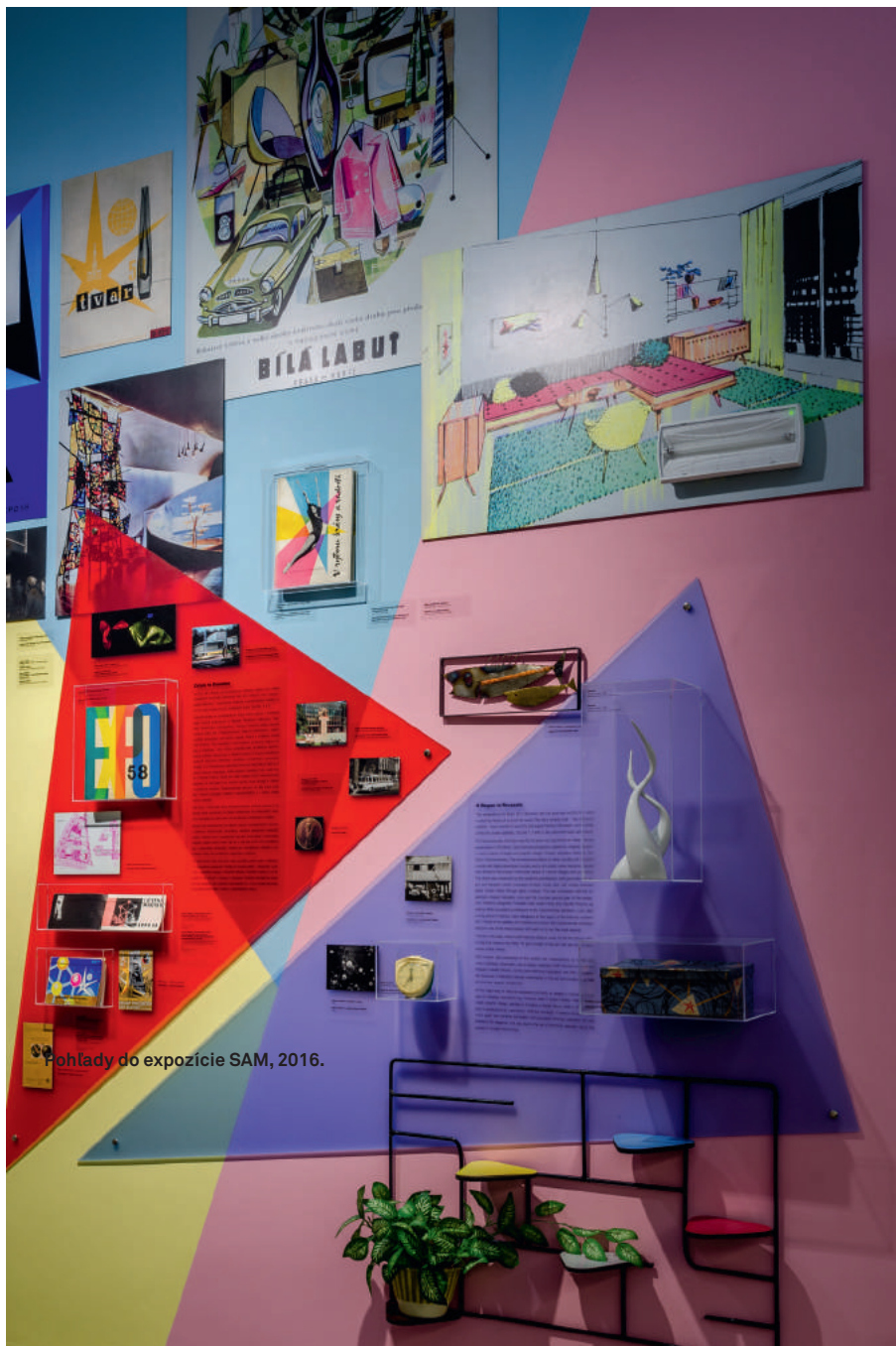
spôsobom zaplňania stien až po strop predstavuje svoju rozsiahlu zbierku nábytku (a hlavne stoličiek) v študijnom depoziári v Kamenici nad Lipou. Zarazí však ich výber: ide takmer výhradne o elitný dizajn, navrhovaný dizajnérmi a architektmi pre interiéry špeciálnych zákaziek (napríklad ikonický hotel Thermal, alebo československé ambasády). Je tak na mieste sa pýtať, ako a či vôbec patrí napríklad drôtená záhradná stolička od architekta Otta Rothmayera z päťdesiatych rokov do fenoménu retro.

Je škoda, že sa autori nezamerali aspoň na niektoré inštitúcie a výrobcov (ako napríklad výstava *Nábytok made in Brno* v Múzeu mesta Brna, 27. 11. 2014 – 25. 1. 2015) a neposkytli porovnanie ich produkcie – napríklad Ústavu bytovej a odevnej kultúry, ktorý mal úlohu výskumnej inštitúcie a navrhoval prototypy, Ústredia ľudovej umeleckej výroby, Ústredia umeleckých remesiel, Výskumného a vývojového ústavu

nábytkárskeho priemyslu v Brne, Výskumného a vývojového ústavu drevárskeho a nábytkárskeho priemyslu v Bratislave, závodu Sektor – Nábytkársky podnik Rousínov, Jitony Soběslav, Hikoru Písek, Bukózy Vranov atď. Čo najväčšia tuzemská i medzinárodná komparácia ukáže kvalitatívne rozdiely medzi jednotlivými obdobiami alebo ohniskami výroby. Skvelým výstavným počínom v tomto smere bola nedávna výstava *Dohnat a předechnat: Československý a polský design 60. let 20. století* (15. 10. 2015 – 24. 1. 2016) v Múzeu umenia v Olomouci. Z komparácie sa stal hlavný motív prehliadky: „Pavillon bijoux – klenot, našel odezvu i v sousedním Polsku, jehož návrháři pracovali v obdobných podmínkách socialistického hospodářství jako ti naši. Polsko se sice světové výstavy neúčastnilo, hned vzápětí se však zapojilo do hry a zakrátko už přestalo být jasné, či nápad byl první, kdo koho kopíroval, kdo má právo pyšnit se vlastnictvím patenty, a konečně – kdo to »zvládl lépe«?“³

Odlíšenie elitného a každodenného dizajnu v expozíciách Retromúzea v Chebe nie je presvedčivé, chýba aj ukážka pomerne širokej škály produktov, ktoré existovali medzi dvomi pólmi každodenného a elitného dizajnu (napríklad výrobky určené na export alebo výrobné prototypy, ktoré sa v danej podobe nevyrábali, ale každodenný dizajn v konečnom dôsledku ovplyvnili). Priepastné estetické rozdiely medzi typmi produkcie aj medzi jednotlivými epochami sa tak stierajú a namiesto zvýraznenia ich rozdielov a dôvodov tohto stavu sa vystavené exponáty zlievajú do stereotypného monolitického bloku.

Najpresvedčivejšie je Retromúzeum tam, kde sa zameriava na dizajn a umenie vo verejnom priestore v západočeskej lokalite. Ide o tému, ktorej sa Marcel Fišer dlhodobo venuje, má tak k dispozícii rozsiahly dokumentačný materiál. Dobové fotografie dopĺňajú modely, návrhy, úvodné texty, aj



Pohľad do expozície
Retromuzeum, Galerie
výtvarného umění Cheb, 2016.

podrobné opisy jednotlivých realizácií. Ak sa v ostatných častiach expozície osobná pamäť miestneho návštevníka triafa do kolektívnej (vizuálnej) pamäte skôr náhodne, tu si je istý, že sú mu vystavené architektonické a sochárske diela blízke a že išlo o nepochybniteľné, objektívne kvality „onej doby“, ktoré dnes chýbajú. (Česká republika popri Albánsku, Macedónsku, Ukrajine, Bielorusku a Ruskej federácii nemá ako ostatné európske krajiny zákon, ktorý by vyčleňoval určité percento rozpočtu verejných stavieb na umeleckú výzdobu.)

Retro ako kritický pojem

Ak pracujeme s kategóriou retro, nekonáme vo vzduchoprázdne. Rovnako ako pri akýchkoľvek iných analytických pojmoch sa musíme pýtať, čo to znamená, keď o niečom povieme, že je to retro a musíme s týmto pojmom kriticky pracovať. V roku 2013 vydala novozélandská historička Sarah Elsie Baker knihu *Retro Style: Class, Gender and Design in the Home*.⁴ Tvrdí, že retro je fenomén zároveň globálny a zároveň lokálny a v súvislosti s týmto pojmom si kladie otázky o jeho väzbách s produkciou, spotrebou a reprezentáciou. Práve pokrivený vzťah produkcie a spotreby v krajinách ovládaných štátnym socializmom je potrebné podrobne preskúmať, a tým objavovať jeho lokálne špecifiká. Baker ďalej tvrdí, že vkus a estetika sú utvárané predovšetkým triedou a rodom. Hoci u nás existovalo oficiálne presvedčenie, že v socializme boli triedne rozdiely odstránené a pohlavia sú si vo vzťahu k výrobe rovné, reálne platilo, že si „niektorí boli rovní a iní rovnejší.“ Zistiť, aké boli za štátneho socializmu skutočné triedne (a tým skôr rodové) rozdiely a ako sa materializovali v každodennosti, je jedným z východísk skúmania retra. Ambíciou výstavných projektov zaoberajúcich sa týmto fenoménom by malo byť teda niečo trochu viac, než utriediť a vystaviť obsah babičkinej povaly a dedkovej pivnice – ktoré chápeme ako atribúty kolektívnej pamäte. Malo by ísť predovšetkým o kritický odstup, ktorý môže sprostredkovať návštevníkom názor, ako sa s vlastnou minulosťou vyrovnáť.

Slovenské centrum dizajnu buduje na Slovensku Slovenské múzeum dizajnu, ktoré sa sústreďuje, systematicky, s múzejnou akribiou aj v nejakom teoreticko-kritickom rámci snaží o „zbieranie, prezentáciu a výskum všetkých foriem dizajnu (grafický dizajn so záberom na všetky jeho druhy – typografia a tvorba písma, informačný a propagačný dizajn, obalový dizajn atď.; priemyselný dizajn s komplexným záberom na dizajn nábytku a interiérových doplnkov, prístrojov, strojov, dopravných prostriedkov, odevný



a textilný dizajn atď.; multimedialný dizajn) a vybraných oblastí úžitkového umenia, architektúry a súvisiacich disciplín vrátane prienikov s voľnou výtvarnou tvorbou (úžitkové umenie – keramika, sklo), architektonický dizajn (dizajn interiéru, stavebný dizajn, výstavnícky dizajn, dizajn architektonických prvkov atď.), fotografia, voľné umenie a nové médiá súvisiace s hlavnými fondmi múzea.“⁵ Skôr ako spektakulárnym prehliadkam typu „od všetkého trochu“, aké môžeme vidieť v posledných desiatich rokoch v Česku, sa toto múzeum venuje sústredeným prezentáciám jednotlivých dizajnérov alebo výrobných centier. Aj napriek úsiliu a proklamáciám chebského Retromúzea a snahám doplniť zbierky pražského Umeleckopriemyslového múzea a Národného technického múzea, podobná špecializovaná inštitúcia v českých krajinách citelne chýba. Obdobie „retra“ sa tak prezentuje v Česku vždy rovnako – plocho – a v poznaní povojnového dizajnu sa tým pádom veľmi neposúvame.

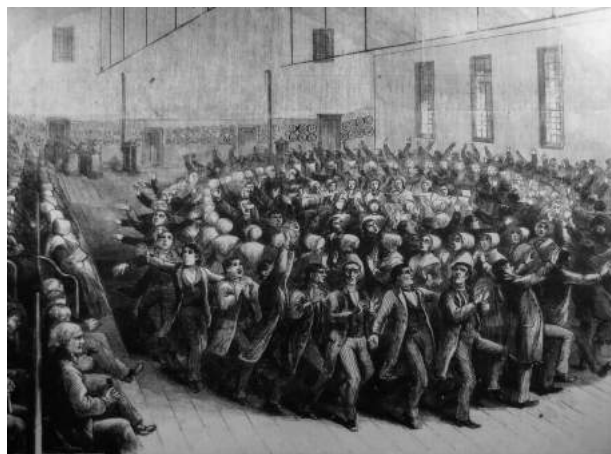
V každom prípade je potrebné ambivalentný pojem retro vymedziť a kriticky a konzistentne s ním aj v prípade výstavných projektov pracovať. Treba si uvedomiť, že osobná pamäť, kolektívna pamäť a inštitucionálne kanonizovaná história sú rôzne veci. Kým to galerijné a múzejné inštitúcie nezačnú vo svojej prezentácii odlišovať, budú sa výstavy retra točiť stále dookola na jednom mieste. Aktuálne začína rozsiahly výskum a zber exponátov pre výstavný projekt Moravskej galérie v Brne s predbežným názvom *Normalizácia*, naplánovaný na prelom rokov 2017 a 2018. Autori k nemu podľa anotácie na stránkach galérie pristupujú hlavne tak, že si kladú otázky o vyrovnávaní politických a ideologických zmien, ktoré na poli architektúry, dizajnu a voľného umenia po roku 1970 nastali. Nezostáva než dúfať, že si autorský tím pod vedením hlavného kurátora Rostislava Koryčánka bude klásť trochu náročnejšie otázky, než predchádzajúce projekty. ■

- 1 Karous, P. – Pospiszyl, T. – Jankovičová, S. – Kořínková, J.: *Větřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae, 2013.
- 2 Hubatová-Vacková, L. – Říha, C. (eds.). *Husákovo 3 + 1. Bytová kultura 70. let*. Praha: VŠUP, 2006, s. 7.
- 3 Tlačová správa k výstave *Dohnat a předechnat: Československý a polský design 60. let 20. století* (15. 10. 2015 – 24. 1. 2016) v Múzeu umenia v Olomouci.
- 4 Baker, S. E.: *Retro Style: Class, Gender and Design in the Home*. Londýn: Bloomsbury Publishing, 2013.
- 5 <http://www.sdc.sk/?slovenske-muzeum-dizajnu>

Zabudnutí minimalisti

Text Jiří Pelcl

Foto archiv autor



Tance Shakerov. Meeting House,
Mount Lebanon (okolo 1880).

Dlhodobu prevažujúcu minimalistickú
tendenciu v súčasnej architektúre
a dizajne nás nabádajú k otázkam, kde
a kedy sa minimalizmus prvýkrát objavil,
v akom prostredí a za akých podmienok.





↑ Kruhový kamenný chliev. Hancock Shaker Village (štát Massachusetts).

← Typická obytná izba Shakerov. The Metropolitan Museum of Art, New York.

V roku 1959 bola v Múzeu moderného umenia v New Yorku usporiadaná výstava s titulom *16 Americans*. Zrodil sa tu umelecký smer, ktorý redukoval všetko nepodstatné, dôležitá bola len elementárna symbolika v jednoduchých geometrických formách. Umelecké objekty boli zjednodušené, neobsahovali žiadne znaky osobného odtlačku umelca, správajú sa nezúčastnene. Znaky minimalizmu sa prejavili v maliarstve aj v sochárstve a boli reakciou na abstraktný expresionizmus s jeho subjektívnym poňatím. Neskôr sa minimalizmus, nazývaný aj *Literalist Art* alebo *ABC Art* rozšíril do architektúry, dizajnu, literatúry, hudby a filmu.

Americkí umelci objavili voľný priestor, ktorý doteraz nebol ovplyvnený kultúrnymi tradíciami európskeho umenia. Za priekopníka možno označiť Franka Stellu, tento maliar a sochár bol vodcom opozície voči abstraktnému expresionizmu a bol označovaný maliarom emocionálneho chladu. Ak sa sústreďujeme na architektúru a dizajn, podhubie minimalizmu sa objavilo v európskom modernizme, najmä v aktivitách umelcov Bauhausu, neskôr napríklad v racionálnom prístupe k dizajnu Dietra Ramsa a v tvorbe škandinávskych dizajnérov. Po odznení postmodernity v deväťdesiatych rokoch návrhári opäť riešia vzťah vizuálnej atraktivity predmetov k ich úžitkovosti. Propagátormi civilnej funkčnosti bez emócií boli napríklad Angličan Jasper Morrison alebo Japonec Naoto Fukusava.

Mohlo by sa zdať, že korene minimalizmu v architektúre a dizajne majú pôvod a povahu umeleckej avantgardy. Je však možné, že korene minimalistického prístupu nie sú so žiadnou umeleckou

avantgardou spojené, ale vyplynuli z potrieb a spôsobu života, kde dôležitú úlohu hralo náboženstvo a životné podmienky mladej americkej spoločnosti.

Výnimočným a ojedinelým príkladom, keď spomínané okolnosti viedli k originálnemu poňatiu architektúry, dizajnu a životného štýlu, bolo spoločenstvo Shakers v severnej Amerike. Pomenovanie Shakers vychádza z ich náboženských tancov, ktoré sa vyznačovali rytmickými trhavými pohybmi tela sprevádzanými spevom. Bolo to spoločenstvo veriacich, ktorí emigrovali v roku 1774 do Ameriky z oblasti Manchesteru v Anglicku. Oficiálny názov, ktorý v Amerike a neskôr Spojených štátoch amerických používali, bol *The United Society of Believers in Christ's Second Appearing*. Bola to teda náboženská sekta, ktorej princípy boli založené na viere, spoločnej práci a bývaní a na spoločnom vlastníctve majetku. Základnými kameňmi ich filozofie boli rovnosť v postavení a pohlaví, skromnosť, dodržiavanie celibátu, dôvera v seba a k ostatným a oddanosť viere.



- ← Truhlárska dielňa, výroba oválnych dóz s vekom. Hancock Shaker Village (štát Massachusetts).
- ↙ Jedáleň v dwellinghouse. Hancock Shaker Village (štát Massachusetts).
- ↓ Výrobky Shakerov. Výstava Community Industries of the Shakers. New York State Museum, Albany.

Bol to model utopického socializmu, ktorý usiloval o to, aby jeho komunity boli úplne nezávislé od okolitej spoločnosti. Tento komunitný model spoločenstva a viery sa odrážal vo všetkých aspektoch života a vytvoril ojedinelý štýl, ktorý formoval nielen ich náboženské obrady, ale aj architektúru sídiel a dizajn všetkých používaných predmetov.



História Shakerov v Amerike sa datuje od roku 1776, vtedy sa usídlili v dedine Watervliet neďaleko mesta Albany v štáte New York. Z niekoľkých členov sekty sa dôslednou misionárskou činnosťou ich vodcovskej osobnosti Anne Lee ich počet členov zvyšoval a koncom 18. storočia dosiahol viac ako 1 000 členov. Najväčší rozkvet dosiahla sekta v polovici 19. storočia, keď v 19 komunitách počet ich členov dosiahol 6 000. Základnou činnosťou Shakerov bolo poľnohospodárstvo a chovanie dobytku. Nezávislosť komunít od okolitého sveta vyžadovala výrobu všetkého potrebného k životu, takže ďalšou významnou činnosťou sa stali remeslá. Bolo to stolárstvo, tesárstvo, kováčstvo, textilná výroba, košíkárstvo a podobne. Shakeri vnímali štýl svojich výrobkov ako vonkajšie vyjadrenie svojej viery, reflektujúce potreby komunitného života. Základnými štýlotvornými atribútmi boli poriadok, funkčnosť, jednoduchosť, kvalita a čistota.



V záujme vytvorenia a udržania jednotného štýlu boli na stavby a vzhľad akýchkoľvek výrobkov a predmetov formulované odporúčania ukotvené v roku 1821 vo vlastných zákonoch *Millennial Laws*. Táto biblia Shakerov kodifikovala ich náboženské obrady, určovala systém organizácie spoločenstva a vytvárala model duchovného i praktického života veriacich.



Truhlárska dielňa. Watervliet
(štát New York).

Pokiaľ sa týka architektúry, bol v odporúčaníach vo všeobecnej rovine opísaný urbanistický koncept sídiel. Koncept nebol rigidný, modifikoval sa podľa miesta a charakteru krajiny. Avšak boli tu podrobne rozpísané princípy navrhovania a realizácie stavieb vrátane ich farebnosti. Dediný Shakerov boli zvyčajne situované pozdĺž hlavnej ulice, najvýznamnejšou budovou bol spoločenský dom *Meeting house*, kde sa odohrávali náboženské obrady a spoločné stretnutia. Ďalej tu boli obytné domy, budova školy, administratívy, remeselné dielne a hospodárske budovy. *Meeting house* zahŕňal veľký centrálny priestor, ktorý slúžil na náboženské obrady, spoločné tance a spevy. Bol navrhnutý bez nosných stĺpov a veľké rozpory stropov sa spravidla riešili originálnou zavesenou konštrukciou.

Obytné domy boli rozsiahle a viacposchodové, pretože museli ubytovať desiatky ľudí. Dispozície zodpovedali striktnému oddeleniu mužov a žien, budovy mali dva vchody a dve schodiská a jednotlivé obytné sekcie boli oddelené. V objektoch bola spoločná jedáleň, kuchyňa, práčovňa a iné servisné priestory umožňujúce spoločné ubytovanie. Budovy boli stavané na základe konceptu komunitného života, kde bola na prvom mieste funkčnosť. Hlavným stavebným materiálom bolo drevo, kameň a tehla. Fasády stavieb boli jednoduché s jasným rytmom okenných a vstupných otvorov, bez akýchkoľvek dekoratívnych prvkov. Strohý ráz budov nebol výrazom nedostatočnej invenčnosti, ale reflektoval ich filozofiu. Shakeri boli veľmi kreatívni a vynaliezaví, čo sa prejavilo v účelových hospodárskych stavbách. K najzaujímavejším a najinovatívnejším patrili stavby veľkých poschodových chlievov, najmä kruhových, ktoré zefektívniili ustajnenie a chov dobytka. Ďalej to boli stavby mlynov a rôznych dielní. Shakeri na rozdiel od iných, podobných komunit na území

USA, napríklad Amenitov, (Amish), ťažili z technického pokroku. Využívali vodnú aj parnú energiu, neskôr elektrinu, používali stroje a všetko, čo mohlo ich prácu uľahčiť a zefektívniť. Nástroje a stroje pre poľnohospodársku a remeselnú výrobu si vyrábali sami alebo zdokonaľovali už existujúce stroje. Shakeri skonštruovali mnoho poľnohospodárskych strojov a zdokonalili stroje a nástroje v rade remeselných odborov.

Racionálnosť života Shakerov bola daná prehľadnou štruktúrou organizácie spoločnosti. Najvyšším orgánom bolo centrálné ministerstvo spoločenstva sídliaace v New Lebanone (severná časť štátu New York). Bolo riadené radou starších, dvoma mužmi a dvoma ženami. Podriadenou inšinciou boli biskupstvá, ktoré riadili niekoľko dedín, opäť prostredníctvom rady štyroch starších. Jednotlivé dediny tvorilo niekoľko „rodín“, (rodina znamená spoločenstvo 20 až 40 veriacich), spoločne bývajúcich a pracujúcich. Tie hospodárili na svojich pozemkoch, prevádzkovali remeslá a svoje špecifické výrobky

poskytovali iným rodinám. Dediny boli opäť riadené dvoma dvojicami mužov a žien, rovnako ako jednotlivé rodiny. Všetky aktivity boli presne vymedzené, boli určené osoby pre náboženské záležitosti, osoby organizujúce poľnohospodárske a remeselné práce, pracovníci starajúci sa o bývanie a stravovanie, výchovu detí. Finančné a obchodné aktivity a styk s vonkajším svetom (Shakeri ho nazývali svetom neveriacich) boli zverené zvlášť schopným jedincom, ktorí boli správcami majetku rodín.

Keď sme spomenuli deti, vyvstane otázka, kde sa vzali, keď členovia Shakers dodržiavali celibát. Deti buď prichádzali do komunít spolu so svojimi rodičmi, ktorí sa pripojili k náboženstvu Shakerov alebo to boli adoptované deti a siroty. Niektoré dediny mali aj svoje školy, ktoré mali výbornú úroveň a povest' a slúžili aj deťom z okolia, mimo komunity.

Prípravovňa bylín. Mount Lebanon (štát New York).



Najoriginálnejšou oblasťou remesiel Shakerov z pohľadu dizajnu boli interiéry a nábytok. V interiéroch boli funkčné hľadiská na prvom mieste. Charakteristickým rysom takmer každého interiéru bola priebežná lišta upevnená na stenách po celom obvode miestnosti. Do lišty boli vsadené sústružené kolíky, na ktoré sa vešali rôzne predmety používané v domácnosti, ale aj police a sedací nábytok. Tento prebiehajúci vešiak umožňoval zavesenie väčšiny menších predmetov na steny, čím sa celý priestor uvoľnil a dal sa ľahko upratať. Čistota a poriadok boli totiž základným atribútom bývania rodín a celých komunít. K najznámejším výrobkom Shakerov patrí sedací nábytok, stoličky kreslá, lavice, hojdiacie kreslá. Nábytok bol koncipovaný na princípe rebríkovej konštrukcie, jednotlivé horizontálne priečky boli začapované do zvislých častí konštrukcie. Priečky boli prevažne sústružené, sedák bol buď z masívneho dreva alebo vypletaný slamou či textilnými popruhmi.

Nábytok vychádza z tradičného nábytku prisťahovalcov usadzujúcich sa v severovýchodnej časti amerického kontinentu. Typickým znakom stoličiek a kresiel bola priama línia nôh a operadla, ktorá určovala charakteristickú zaklonenú polohu. Sedací nábytok bol vyrábaný v rôznych veľkostiach, najmä pre potreby vlastných komunít. Konštrukcie a typy nábytku sa takmer nemenili, pretože Shakeri nemuseli reagovať na požiadavky a vkus zákazníkov zvonku. Napriek tomu, že ignorovali trendy trhu, sa sedací nábytok stal jedným z najúspešnejších obchodných artiklov a vyrábali ho vo veľkom množstve. Úsporný a jednoduchý funkčný dizajn verejnosť prijala, pretože vyjadroval ducha a idey strednej triedy americkej spoločnosti.

Okrem nábytku sa vyrábala rad predmetov pre potreby hospodárstva a domácností. Boli to najrôznejšie nádoby, misy, koše, kuchynský riad a podobne. K najpopulárnejším typom patria oválne boxy s vekom, určené na uloženie najrôznejších drobných predmetov. Boli vyrábané z naparených drevených lamiel ohýbaných do formy, konce lamiel boli fixované železnými alebo medenými nitmi. Boxy boli v niekoľkých veľkostiach, často farebne morené.

Keďže základným krédom Shakerov bola sebestačnosť a nezávislosť od okolitého sveta, remeselná výroba bola v mnohých odvetviach dôležitou súčasťou života spoločenstva. K najrozšírenejším odvetviam patrilo tkáčstvo a výroba odevov a obuvi, keľárstvo, garbiarstvo, kováčstvo a zámočnícka výroba. Rôzne typy železných izbových kachiel sú vynikajúcim príkladom funkčného a originálneho dizajnu. Shakeri si zhotovovali takmer všetky nástroje, vyvíjali a ďalej zdokonaľovali stroje. Realizovali sa najmä vo sfére poľnohospodárstva, kde sa sústredili na stroje na obrábanie polí, zariadenie stajní, mlynov a podobne.

Spoločné bývanie si tiež vyžiadalo nové metódy v službách, či už to bolo v stravovaní, spôsobe bývania alebo odievania. Prax centrálnych pracovní pre všetkých členov komunity viedla ku skonštruovaniu priemyselnej práčky, ktorá predbehla dobu a stala sa jedným z dôležitých objavov – doslova jedným z vynálezov komunity Shakerov.

Môžeme konštatovať, že hnutie Shakers sa stalo v Amerike populárne, hoci prijatie komunity nebolo vo vtedajšej Amerike nijako ústretové. Napríklad legislatíva štátu New York z roku 1818 považovala členov Shakers za druhoradých občanov, ktorí nepripievajú k ideálom nezávislej Ameriky. Nedôvera v Shakerov pramenila aj z ich pacifizmu, a zo skutočnosti, že neboli vnímaní ako Američania, ale ako občania väčšinou európskeho pôvodu.

Čo teda držalo komunitu pohromade? Bola to ich viera, že život je úplne naplnený prácou, ktorá zušľachťuje dušu a smeruje k dokonalosti a ideálu života na zemi. Viera bola súčasťou života a bola hodnotená ako ďalšia forma pracovnej aktivity na dosiahnutie nezávislej existencie od okolitej spoločnosti. Nezávislosť od okolia je vždy náročná a vyžadovala vytrvalosť v pospolitosti a spoločnom pracovnom nasadení. Idey spoločnej práce a vlastníctvo zosilnené vlastnými zákonmi ako *Millenium Laws* sa veľmi približovali marxistickej a komunistickej ideológii.

Rovnostársky prístup k životu, práci a viere pramenil z teologických princípov Shakerov. Keďže vnímali boha ako entitu súčasne mužskú a ženskú, bol status medzi pohlaviami úplne rovnoprávny. V tomto smere bolo hnutie Shakers na sklonku 18. a v priebehu 19. storočia úplne výnimočné a pokrokové. Rovnoprávnosť sa prejavila nielen v bežnej dennej práci a právach jednotlivcov, ale aj v konaní spoločenstva. Na všetkých stupňoch vedenia boli ženy plnohodnotnými partnermi mužov.

Spoločenský a ekonomický vzostup komunit Shakerov, najmä v druhej polovici 19. storočia ich prezentuje ako takmer ideálne spoločenstvo s jasnou koncepciou viery, práce a života. Ak ho však skúmame podrobnejšie zistíme, že život vnútri nebol pre všetkých prechádzkou ružovým sadom. Komunity vyžadovali od svojich členov absolútnu lojalitu, disciplínu a rešpekt k nadriadeným. Nebolo tiež vôbec jednoduché udržiavať v komunitách všetkých vekových skupín členov zákon celibátu. Jeho porušenie sa prísne trestalo, ale o tom sa v knihách veľa nepíše.

Komunity Shakerov však nedokázali čeliť zmenám v americkej spoločnosti, najmä nedokázali konkurovať nastupujúcej priemyselnej výrobe a technickému pokroku vo všetkých oblastiach. Ako veľký problém sa ukázal zákon o celibáte, pretože komunity začali postupne starnúť a vymierať. V polovici 20. storočia boli už všetky dediny opustené a spoločenstvo Shakerov zaniklo.

Ak dnes oceňujeme interiéry a nábytok Shakerov, posudzujeme ich z pozícií vnímania súčasného dizajnu. Veľmi rozdielne a priam negatívne hodnotí ich interiéry chýrny románopisec Charles Dickens, ktorý komunity navštívil v roku 1842. V knihe zo svojich ciest po USA (*American Notes*) o Shakeroch okrem iného píše. „Vošli sme do ponurej miestnosti, kde na vešiakoch pozdĺž stien viselo niekoľko prísnych klobúkov. Ťažké hodiny neúprosne odmeriavali čas, kde každé tiknutie akoby bojovalo s ponurým tichom. V rade pri stene stálo šesť,

či osem toporných stoličiek s vysokými operadlami. Stoličky dokonale dopĺňali ponurú atmosféru a človek by si radšej sadol na zem, než by si zadal sedieť na ktorejkoľvek z nich.“

Z vyššie uvedeného vyplýva, že každá tvorba je hodnotená z pozícií vkusu, ktorý v danom čase vládne. Hnutie Shakerov však prinieslo americkej spoločnosti hodnoty autentickej tvorby v architektúre a úžitkovom umení, ktoré sa stali súčasťou kultúrneho dedičstva USA. Dochované stavby v pôvodných sídlach Shakerov sú dnes vyhľadávanými cieľmi milovníkov architektúry a dizajnu a bežné výrobky tejto komunity sú zastúpené v zbierkach dizajnu slávnych múzeí nielen v USA.

Shakeri sú dôkazom, že aj malé spoločenstvo ľudí dokáže ovplyvniť kultúru a myslenie neporovnateľne početnejšej väčšinovej spoločnosti. Ak má menšina ideály a jasnú koncepciu svojej existencie a tiež vieru vo vlastné sily, nepocituje žiadny hendikep a môže ovplyvniť aj názory väčšiny.

Text vznikol pri príležitosti študijného pobytu autora v USA udelením grantu Fulbrightovou komisiou. ■

Možnosti vizuálních študií

Rozhovor s Martou Filipovou nielen o antológii.

1. časť

Text Jana Oravcová

Medzi prvé knihy o štúdiách vizuálnej kultúry vydané v (česko)slovenskom, resp. stredoeurópskom priestore patrí bezpochyby antológia *Možnosti vizuálních študií*, s podtitulom *Obrazy – texty – interpretácie*, ktorá sa zaoberá podobami štúdií vizuálnej kultúry, ale aj interpretáciami rôznych druhov obrazov, od komiksu, digitálnej fotografie cez mapy a vedeckú ilustráciu až po umelecké diela. Jej editormi a autormi úvodných štúdií sú v Británii žijúci Marta Filipová a Matthew Rampley. Hoci od jej vydania prešlo niekoľko rokov, štúdiá vizuálnej kultúry sa stali súčasťou umeleckých a spoločenskovedných vzdelávacích programov, a teoretické východiská a interdisciplinárne prístupy inšpiratívnu bázou bádateľských aktivít.¹ O tom, že vizuálne štúdiá premenili dejiny umenia a interpretáciu vizuálních obrazov, že vymedzili nové pole pre skúmanie vizuálna nielen v rámci umenia, niet dnes azda pochyb. Aj o tom je rozhovor s Martou Filipovou.



Marta Filipová –
Matthew Rampley (ed.):
Možnosti vizuálních študií.
Obrazy – texty – interpretace.
Brno, 2007, s. 456.

Jeden z dôvodov vzniku disciplíny nazvanej mnohými pojmami – vizuálne štúdiá, *image theory*, *bildwissenschaft* atď., predstavuje podľa Mathewa Rampleyho „názor, že dejiny umenia neposkytujú dostatočnú paradigmu na pochopenie vizuálnych reprezentácií, a jednak tvrdenie, že obrazy získali v priebehu 20. storočia kultúrny a sociálny význam, ktorý si vyžaduje novú, kriticky prehodnotenú pozornosť“. Nemyslíte si, že od času, keď prišiel Hans Belting s konštatovaním, že „umenie zodpovedalo rámcu dejín umenia, pokiaľ sa mu stále znova prispôbovalo“, uplynulo dostatočne veľa času a vizuálne štúdiá už v tomto procese zohrali svoju rolu a stali sa v určitom zmysle „mainstreamom“?

↓
Škála vizuálnych reprezentácií, ktorými sa môžu vizuálne štúdiá zaoberať, sa môže zdať nekonečná. Je zaujímavé, že samotný názov vizuálne štúdiá má formu množného čísla – nejde teda o štúdium jediné, ale o štúdiá pluralitné, s množstvom trendov líšiacich sa podľa prostredia, v ktorom sa vizuálne študuje. Mňa osobne tak zaujímajú predovšetkým vizuálne štúdiá, ktoré sú nejakým spôsobom previazané so štúdiom umenia a jeho históriou a odtiaľ k nim tiež pristupujem.

Keď vizuálne štúdiá vznikali ako alternatíva k tradičným dejinám umenia, mali štatút takpovediac undergroundového odboru.² Nemôžem sa však ubrániť pocitu, že od ich rozmachu v deväťdesiatych rokoch a prvom desaťročí 21. storočia sa z odboru trochu pôvodné novátorstvo a atraktivnosť vytratili a v niektorých kruhoch sa jeho meno vyslovuje s úsmeškom. Na vine je pravdepodobne práve spomínaná mnohotvárnosť vizuálnych štúdií, ktoré môžu zastrešovať naozaj rozličné záujmy a prístupy. Na jednej strane v ňom nachádzame aj zjednodušovanie problematiky vizuálnych zobrazovaní, na ktoré napríklad upozornil James Elkins, na strane druhej občas dochádza k preteoretizovaniu.³

Pred niekoľkými rokmi vyšlo zvláštne číslo časopisu *Journal of Visual Culture* pripomínajúce 40 rokov od prvého vydania knihy Johna Bergera

Ways of Seeing a s ním spojeného dokumentárneho seriálu stanice BBC. Kniha, publikovaná v roku 1972, sa stala jedným z prvých prístupných textov rozširujúcich oblasť vizuálnych reprezentácií smerom k populárnej kultúre a k politickej role obrazov v súčasnej spoločnosti, kombinujúcej analýzu diel starých majstrov vedľa napríklad reklamy. Fakt, že knihu pripomína práve časopis zameraný na vizuálnu kultúru a že sa k nej vyslovujú ľudia ako James Elkins, Marita Sturken, Mieke Bal či Griselda Pollock, stavia *Ways of Seeing* do pozície akéhosi predchodcu vizuálnych štúdií. Dodnes sa na mnohých univerzitách v Británii používa ako základný text zoznamujúci študentov prvého ročníka vizuálnych štúdií s marxistickým prístupom k obrazom a s ich čítaním založeným na semiotickom rozbere. A hoci v češtine kniha nevyšla, v roku 2009 bol preložený ďalší Bergerov počin s podobným zameraním, ktorý bol anotovaný ako „klasický úvod do štúdiá súčasnej vizuálnej kultúry“.⁴

Bergerova knižka teda predstavuje jeden z prvých pokusov o akademické čítanie obrazov mimo poľa dejín umenia a o vysvetlenie roly pohľadu a pohľadovosti. Osobne ju ako študijný text nepoužívam, pretože podľa môjho názoru redukuje niektoré teoretické aspekty štúdiá vizuálnych reprezentácií a boli v mnohom prekonané texty, ktoré viac využívajú kritickú teóriu etablovajúcu sa v rovnakom čase, keď *Ways of Seeing* vznikali. Bergerov príspevok k vizuálnym štúdiám a jeho recepcia po 40 rokoch je však dokladom, že odbor nikdy neobsiahne celú problematiku zahŕňanú pod pomenovanie vizuálne štúdiá a že neustále prechádza procesom komunikácie s teóriami a vplyvmi z iných disciplín. Z tohto pohľadu sa tak odbor neustále vyvíja mnohými smermi podľa svojho vedeckého zakotvenia buď samostatne alebo v rámci inej disciplíny, a tým sa podľa mňa vzpiera tomu, aby sa dal považovať za mainstreamový.

Nie je azda neznáme, že dejiny umenia a vizuálne štúdiá sú dva projekty, ktoré nemusia byť nutne protichodné. V tomto ohľade sa netreba obávať o osud disciplíny dejín

umenia. Práve naopak, vizuálne štúdiá umožňujú historikom umenia pozeráť sa nad rámec parametrov kánonu, na objekty, ktoré nie sú tradične stredobodom ich záujmu. Inými slovami, historikovi umenia napríklad prospeje, ak sa zoznámia s filmovými štúdiami. Príkladom takého interdisciplinárneho prekračovania hraníc je aplikovanie konceptu pohľadu (*gaze*) v dejinách umenia. V čom alebo ako sa môže posilniť súčasná pozícia vizuálnych štúdií v súvislosti v dejinami umenia aj v súčasnosti?

↓
V publikácii *Možnosti vizuálnych štúdií* sme tiež naznačili, že dejiny umenia a vizuálne štúdiá nestoja nevyhnutne proti sebe, aj keď obsahovou náplňou sa väčšinou zaujímajú o iné veci. Vizuálne štúdiá sa snažili a snažia rozšíriť oblasť záujmu smerom k zobrazovacím formám, ktoré nie sú nevyhnutne tradičným predmetom záujmu dejín umenia. Je však podľa mňa potrebné oddeľovať problematiku obsahovú (náplň) od problematiky teoretickej základne.

Zameriam sa najprv na teoretickú problematiku. Dejiny umenia prešli v druhej polovici 20. storočia vlastným vývojom, ktorý reflektoval širšie zmeny v akademickom prostredí smerom k uznaniu a začleneniu teórií z iných odborov (kultúrnych štúdií, kritických teórií, filozofie, sociológie, genderových štúdií) do svojho výskumu. Uviedli ste príklad používania konceptu pohľadu podľa rôznych disciplín, ktorý naznačuje, že spoločné teoretické východiská medzi dejinami umenia a vizuálnymi štúdiami existujú a že jedna disciplína môže informovať druhú.

Uvediem ďalší príklad, nie však spojený s aplikáciou jednotlivých konceptov, ale s celým novým trendom štúdií, a to neurologických či neurónových obrazov, ktoré možno nájsť v estetike, dejinách umenia, ako aj vo vizuálnych štúdiách. Výskum ľudskej mysle v spojení s vizuálnou reprezentáciou sa stáva v poslednom období čoraz populárnejší a má veľa podôb – od skúmania zobrazenia mozgu umelcov pri vizuálnej tvorbe, emočných pochodov pri tvorbe výtvarných diel

až po vedecké štúdie estetických vnemov a ich záznamov príslušnými prístrojmi. Tieto záujmy sa skrývajú pod mnohými názvami – neuroestetika, neurologické dejiny umenia či vedecké vizuálne štúdiá a majú rastúci počet obhajcov z rady odborov (a samozrejme aj mnoho kritikov).

Vznik filozofického a teoretického prístupu k vedeckým zobrazeniam fungovania mysle a ich vplyvu na poznanie umeleckej tvorby a vizuálnu reprezentáciu siaha ďaleko do minulosti, ale obnovenému záujmu sa tešia približne v posledných päťnástich rokoch vďaka rozvoju nových technológií zobrazovania mozgu. Často spomínanými menami sú v tejto súvislosti Semir Zeki či John Onians, James Elkins, Harry Francis Mallgrave, Patricia Pisters alebo v Čechách Ladislav Kesner, ktorého mimoriadne úspešná výstava v Moravskej galérii *Obrazy mysle / Myseľ v obrazoch* (2011 – 2012) dokázala, aký populárny a páčivý takýto prístup momentálne je.

Podobne ako v čase, keď dochádzalo k rozširovaniu „tradičných“ teórií a metód skúmania umenia o prístupy zo semiotiky, psychoanalýzy či kritickéj teórie, aj teraz sa stretávame s hlasmi oponujúcimi neurónovému štúdiu obrazov. Kritici vystupujú proti posúvaniu humanitne založeného skúmania obrazov do oblasti, v ktorom sa dôraz na kreativitu, originalitu a individualitu umeleckého diela stráca vo vedecko-technických termínoch. Tie často zatiaľujú viac menej štandardné závery o funkcii obrazov a okrem zaujímavých zobrazení mozgu vlastne nového veľa neprinášajú.

Tento príklad uvádzam preto, že dokumentuje, ako sa odborové hranice prestupujú nielen medzi dejinami umenia, vizuálnymi štúdiami a estetikou, ale aj neurológiou a príbuznými vedeckými disciplínami. Každé nové presahy alebo teoretické inovácie vždy mali, majú a budú mať svojich kritikov, ktorí zastávajú uzavretejšie odborové vymedzenie. Podľa mňa je však dôležité pozerať sa z jednotlivých odborov von, čo sa deje inde a experimentovať s teóriami používanými inde.

Trochu by som sa priameho porovnania vizuálnych štúdií v akademickom prostredí podľa geografických meradiel bála, pretože v britskom a slovenskom prostredí sú tieto odbory postavené na iných základoch a cieľoch. Pokúsím sa o zhrnutie svojich postrehov. Podľa môjho názoru sa v Británii vizuálne štúdiá integrovali hlavne na obdobe našich umeleckopriemyslových škôl, kde sa učia prevažne praktické umelecké disciplíny, ako maľba, úžitkový a umelecký alebo grafický dizajn. Na našej škole (University of Wolverhampton) študenti absolujú v bakalárskom štúdiu takzvané kontextuálne štúdiá, ktoré ich uvedú do najrôznejších historických a súčasných kontextov a prístupov k umeniu a dizajnu. Študent sa tak zoznamuje napríklad s genderovými teóriami, štúdiami identít, či semiotikou, ktoré sa snažíme predstaviť v kontexte so širšou vizuálnou kultúrou i vlastnou praxou. Tak je to nielen v odbore fotografie a vizuálnej komunikácie, kde pôsobím, ale aj v ďalších odboroch, ako textil, móda, voľná umelecká tvorba. V magisterskom programe sa tieto kontexty skúmajú v tesnej súvislosti s odborovým zameraním, takže napríklad študenti vizuálnej komunikácie sa zoznamujú s teóriami francúzskych kritikov, s prístupmi nových médií či s frankfurtskou školou.

Čo sa týka odboru „klasických“ dejín umenia, v nich sa situácia líši podľa inštitúcií. Niektoré univerzity učia vizuálne štúdiá ako samostatný odbor (napríklad na univerzite v Brightone), niektoré v kombinácii s dejinami umenia (Reading, Manchester). Inde ani nemajú potrebu avizovať prítomnosť vizuálnych štúdií v názve odboru, ale z ponuky vyučovaných predmetov je jasné, že sú do štúdia integrované. Na University College London, jednej z najprestížnejších katedrií dejín umenia v Británii napríklad ponúkajú predmety o umení každodennosti 17. a 18. storočia, reprezentácii inakosti, či turizme v rámci Britského impéria.

Všeobecne sú jednotlivé predmety, ponúkané pod záštitou dejín umenia v Británii, štruktúrované inak, nie nevyhnutne ako prehľadové kurzy rozdelené podľa jednotlivých období

či zobrazovacích médií (ako napr. baroková maľba v Taliansku), ale podľa teoretických a konceptuálnych okruhov. Na väčšine katedrií dejín umenia síce nájdete prehľadové úvody v prvom roku štúdia, ale popri nich sú ponúkané napríklad kurzy na tému telo a výtvarné umenie, inštitucionálne zakotvenie umenie, alebo umenie v postkoloniálnom kontexte. Takáto ponuka samozrejme čiastočne vyplýva z historickej situácie, ktorou Británia prešla v 19. a 20. storočí, keď došlo k vzniku vplyvných umeleckých zbierkových inštitúcií typu Victoria and Albert Museum, či Tate v Londýne, k rozpadu impéria a vzniku silného feministického hnutia. K tomu sa pripojili aj iné metodické a teoretické východiská, na ktorých sú jednotlivé odbory vystavané.

Nie je bez zaujímavosti, že v Čechách i na Slovensku podobné prístupy nájdeme práve na umeleckopriemyslových inštitúciách, ktoré nie sú tak veľmi zaťažené dedičstvom ponímania štúdia umenia ako rigorózne, objektívne vedy. Tá siahla do obdobia etablovania sa odboru na konci 19. a začiatku 20. storočia, keď sa kládol dôraz na národnostnú orientáciu štúdia umenia, ktorý v mnohých ohľadoch na „klasických“ katedrách dejín umenia pretrváva.

Nedávny vznik Centra pre dejiny obrazu a vizuálnej kultúry a s ním spojené inovácie magisterského programu v Brne však naznačuje, že snaha prepojiť dejiny umenia s vizuálnou kultúrou v Čechách existuje. Vedľa klasických predmetov, ktoré kladú dôraz na veľké mená či stavebné úlohy, sa tu ponúka i štúdium širšej vizuálnej kultúry, napr. divadla, digitálnych obrazov či fotografie. Toto rozšírenie je aj metodologické a vzťahuje sa v niektorých prípadoch na aplikáciu kritickéj teórie či sociálnych a genderových otázok v prístupe k analýze vizuálnej kultúry.

Aj v Británii aj v českom prostredí však vždy existovalo nebezpečenstvo, na ktoré sme upozorňovali už v *Možnostiach*. Ide o mechanické pridávanie názvu „vizuálna kultúra“ k odborom či výukovým predmetom, ktoré sú inak orientované na to, čo sme zvyknutí nachádzať pod „tradičnými“ dejinami

umenia. Štúdium vizuálnej kultúry nie je len niekoľko prednášok o témach, ktoré do dejín umenia z nejakého dôvodu nezapadajú, je to hlbšie pochopenie a štúdium vnímania vizuálnych reprezentácií v príslušnej kultúre, spoločnosti a politickej situácii.

Michael Ann Holly, zakladateľka PhD. programu Vizualne a kultúrne štúdiá na univerzite v Rochestri hovorí, že vizuálna kultúra je hybridný pojem, ktorý opisuje situáciu fúzie umeleckých diel so súčasnou teóriou importovanou z iných disciplín predovšetkým zo semiotiky a feminizmu. Napr. James Elkins vo svojej knihe *Visual Studies. A Sceptical Introduction* pripája ku kánonickej štvorici – Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Walter Benjamin aj ďalšie mená, ako je Svetlana Alpers, Mieke Bal, Michael Baxandall, John Berger, Homi Bhabha, Judith Butler, Douglas Crimp, Hélène Cixous, T. J. Clark, Jürgen Habermas, Laura Mulvey, Keith Moxey, Michel Ann Holly, Slavoj Žižek atď. Nemyslíte si, že v našom prostredí mnohé teoretické východiská predstavujú obávané pole, do ktorého netreba vstupovať?

↓
Zdá sa mi, že občas z vizuálnych štúdií robíme celkom výnimočný odbor pre ich eklektizmus vo výbere a používaní teórií z iných odborov. Iné odbory však sú na tom podobne a vyberajú si teórie z iných disciplín.

Otázkou však je, či sa bojíme teórií a čisto teoretizujúcich polemík, ktoré vizuálnu produkciu používajú nie ako hlavný predmet výskumov, ale iba ako jeden aspekt zložitejšej skladačky vedúcej k pochopeniu spoločnosti a kultúry, nad problémami ktorých sa zamýšľa. Vizualne štúdiá totiž podľa mňa vnímajú vizuálne objekty ako kultúrne javy, riešia širšie, všeobecnejšie otázky politiky reprezentácie, a teda sa nechcú limitovať na jednu konkrétnu umeleckú situáciu či problematiku.

Na druhej strane si však myslím, že vizuálne štúdiá prechádzajú akýmsi odborovým vývojom, keď sa najskôr ustanovia základné prístupy a teórie, na ktoré následne nadviaže základný

výskum. Mnohí z vami vymenovaných autorov tiež v určitej fáze svojej kariéry publikovali jeden alebo niekoľko čisto teoretizujúcich textov definujúcich základné problematiku vizuálneho výskumu. Na tú postupne nadviazali výskumom konkrétnych vizuálnych príkladov. Príkladom môže byť Laura Mulvey, ktorej text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* sa dodnes pokladá za dôležité východisko nielen filmovej, ale aj genderovej teórie úspešne aplikovanej aj do ďalších oblastí vizuálnej kultúry. V súčasnosti sa Laura Mulvey zaoberá problematikou zobrazovania takzvanej novej ženy vo filme dvadsiatych rokov 20. storočia a samozrejme tým nadväzuje na psychoanalytické teórie pohľadu a pozerania sa na špecifické prostredie filmovej histórie.

Nepovedala by som však, že sa na Slovensku či v Čechách teóriami vyhýbame. Vnímam naše prostredie ako oveľa receptívnejšie, aj keď sa v ňom samozrejme nerodí toľko zásadných myšlienok, ktoré by úplne zmenili akademické debaty. Nebezpečenstvo lipnutia na veľkých, zásadných teóriách vidím v tom, že niekedy ich autori nevedia opustiť či vyvinúť. Spomínaná Laura Mulvey teda môže úplne príhodne aplikovať svoje teórie zo sedemdesiatych rokov aj dnes, otázkou však je, ako sa takýto pohľad za tých 40 rokov zmenil či vyvinul. Ak sa českí a slovenskí teoretici a bádatelia v oblasti vizuálnej kultúry neupínajú k jedinej teórii a skôr testujú a experimentujú, čo by v ich prípade a na ich materiáli fungovalo najlepšie, nejaví sa mi to ako problém.

Pravdepodobný problém by som videla v jazykovej bariére. Väčšina bádateľov nemá problémy s anglickým jazykom, v ktorom je väčšina textov o vizuálnej kultúre písaná, či do ktorej je prekladaná. Ale existuje mnoho publikácií či príspevkov teoretizujúcich vizuálnu kultúru, ktoré sú často písané špecifickým akademickým jazykom, a ten sa bádateľovi pochádzajúcemu z neanglického prostredia, môže vidieť ako nepreniknuteľný. Opäť príklad. Nedávna kniha amerického teoretika Whitney Davisa *A General Theory of Visual Culture* (2011) je zaujímavým počínom, ktorý sa zamýšľa nad vizualitou kultúry a kultúrou vizuality. Davis

sa tu dokonca vracia k tradičnejším pojmom, ako formalizmus, štýl, reprezentácia či ikonografia, ale analyzuje ich z nových uhlov pohľadu a rozoberá ich na niekoľkých konkrétnych príkladoch. K tomu si pomáha angloamerickou, francúzskou či nemeckou teóriou i vlastnými neologizmami a vytvára tak lexikón plný abstraktných pojmov, ktoré budú podľa mňa čitateľovi (a to aj anglickému) ťažko zrozumiteľné. A angličtina nie je ojedinelým prípadom, pretože každé jazykové prostredie, napríklad nemecké či francúzske, si na určitej teoretizujúcej úrovni vytvára svoj špecifický jazyk, do ktorého sa pomerne ťažko preniká.

Rozhovor vznikol v roku 2012 počas pôsobenia autorky rozhovoru v Centre výskumu VŠVU (Sekcia vizuálnych a kultúrnych štúdií). Jeho pôvodná verzia bola upravená a rozšírená s prihliadnutím na zameranie časopisu Designum. ■

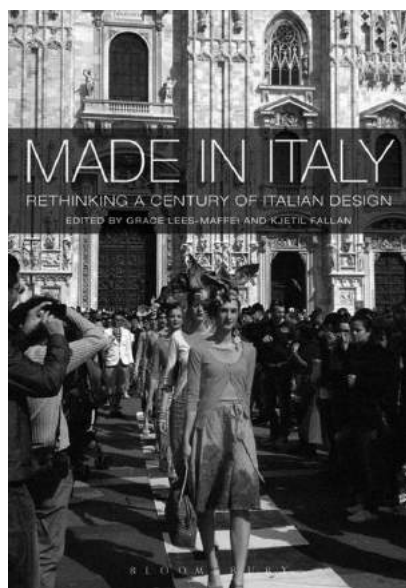
Pokračovanie v nasledujúcom čísle.

- 1 Viac Oravcová, J.: *Mocné ženy alebo ženy moci. Vizualna kultúra, reprezentácia, ideológia*. Bratislava: Csy, 2014, s. 24–27.
- 2 V tomto rozhovore často používam pomenovanie tradičné v spojení s dejinami umenia. Som si vedomá problémovosti takého zjednodušujúceho označenia, ale na ujasnenie vývoja oboch disciplín (dejín umenia a vizuálnych štúdií) ho používam na pozitivistický opis považujúci umenie za výnimočný jav (umenie s veľkým U), ktorý kladie dôraz na autorstvo, techniky, štýlovú či ikonografickú klasifikáciu. Dejiny umenia samozrejme prešli v posledných niekoľkých desaťročiach vlastným vývojom smerom od tohto redukujúceho zamerania, takže toto označenie používam s ozajstnou dávkou nadsadenia.
- 3 Elkins, J.: *Visual Studies. A Sceptical Introduction*. Routledge, 2003.
- 4 Berger, J.: *O pohľadu*, preklad Martin Pokorný. Praha: Agite/Fra, 2009.

Je to auto talianske, ruské alebo kubánske?

Národné dejiny dizajnu v ére globalizácie

Text Andrea Cséfalvay Kopernická



Grace Lees-Maffei, Kjetil Fallan (ed.):
*Made in Italy: Rethinking a Century
of Italian Design*, Bloomsbury, 2014,
s. 344.

Prepisovanie dejín, objavovanie dejín tzv. nezápadných krajín (mimo euro-amerického priestoru), postkoloniálne štúdiá či kontext genderu sa objavujú vo vedných odboroch mimo dejín dizajnu už od druhej tretiny 20. storočia. Potreba nového pohľadu na vlastnú disciplínu sa v dejinách dizajnu objavuje neskôr, čo pravdepodobne súvisí aj s neskorým etablovaním odboru ako takého. Hlavná editorka časopisu *Journal of Design History* Grace Lees-Maffei je jednou zo zástankyň nových názorov práve na poli dejín dizajnu a obhajkyňou tzv. národných dejín dizajnu.

Lees-Maffei spolu s profesorom dejín dizajnu na Univerzite v Oslo Kjetilom Fallanom editorsky zostavili zbierku esejí venovanú talianskemu dizajnu pod príznačným názvom *Made in Italy*.¹ Pýtajú sa na miesto národných dejín v čase globalizácie a či vôbec sa o národnom dizajne dá dnes hovoriť. „Kde majú v období, keď digitálne technológie umožnili bežnú medzinárodnú spoluprácu dizajnérov, výrobcov, veľko- a maloobchodníkov, a rozvoj širokej a neelitnej globálnej skupiny konzumentov, ktorí používajú internet na sprístupnenie vizuálnej kultúry bez ohľadu na (a rovnako pre) svoj geografický pôvod, miesto národné a regionálne dejiny?“ Fotografia automobilu *Lada 1200s* z ulíc kubánskej Havany z roku 2007 im nahráva, keď ilustruje problematiku pozície národného v súčasnom globalizovanom svete: „Je to auto talianske, ruské alebo kubánske? *Lada 1200s* – ruská verzia Fiatu 124

z roku 1966 – je v uliciach kubánskej Havany súčasťou každodenného života.“² Editori publikácie tvrdia, že identifikovať dizajn alebo dizajnéra ako produkt jednej krajiny nie je také jednoduché. „Národnosť je komplex, mnohostranný fenomén, a tam, kde sa dizajn alebo dizajnéer zvlášť spája s jedným štátom, je to zvyčajne preto, že jeden zo spomínaných faktorov je uprednostnený pred ostatnými.“ Kurátorka Paola Antonelli vysvetľuje, že keď sa dizajnéer presťahuje do Talianska, na dlhší čas alebo permanentne, a skutočne si začne užívať svoju pracovnú skúsenosť a je ňou inšpirovaný, jeho dizajnersky pas sa stáva talianskym.

Za akýsi pilotný – v smerovaní Lees-Maffei smerom k národným dejinám dizajnu – môžeme považovať editor-ský projekt *Čítanka z dejín dizajnu*³, kde sa v poslednej kapitole *Lokálne/regionálne/národné/globálne* venuje priestor národnej histórii dizajnu.⁴

Publikácia *Made in Italy*, i keď sa zameriava iba na konkrétnu krajinu, je v podstate predelom k pomyselnej trilógii, (zbierka esejí *Dizajnovanie svetov: Národné histórie dizajnu v ére globalizácie* o národných dejinách dizajnu krajín mimo euro-amerického kontextu napĺňa koncepciu národných dejín dizajnu⁵).

Podľa jej slov, globálna dedina ohlasovaná Marshallom McLuhanom, kde sa geokultúrny kontext stáva bezvýznamným, zostala utópiou. „Navyše, veríme,



že vďaka rastu globálnych kultúr je revízia národných a globálnych kultúr ešte dôležitejšia; v skutočnosti udeľujeme *mandát* pre národné štúdie dizajnu v tomto bode globálnej ekonomiky a kultúrneho rozvoja. Rovnaké ekonomické, kultúrne a intelektuálne podmienky ustanovujú, samozrejme, potrebu porovnávacích štúdií a tak tiež národných a regionálnych. Avšak národné štúdie, ktoré obhajujeme, nezodpovedajú absolútne geopolitickým hraniciam; my skôr navrhujeme národné štúdie, ktoré si všimajú kultúrne zmeny, medzinárodný obchod a vplyv.“

Práve v období globalizácie treba podľa autorov hovoriť o špecifikách jednotlivých kultúr, ale aj vplyve globalizačných procesov na tieto kultúry. Ako sa ďalej dočítame, národné dejiny dizajnu sú etablovaným žánrom, ktorý úspešne predstavoval osobité príbehy a príspevky mnohých, najmä západných industrializovaných národov. „Tento záujem smerom k industrializovanému západu vychádza z histórie dizajnu, ktorý dizajn chápal ako produkt masovej výroby a masovej spotreby.“ Podľa autorov by však národné dejiny nemali v súčasnosti sledovať iba nepoznaný terén, ale písať nové národné histórie „aby reflektovali nové prístupy a inovatívne vedy“.

Novátorský postoj vyplýva aj z výberu esejí dvojice editorov pri zostavovaní publikácie na tému talianskeho dizajnu, ktorý sa nemôže sťažovať na nedostatok záujmu v domacom ani

medzinárodnom prostredí. Akoby práve preto editori zvolili dnes už takmer vyprázdnenú značku *Made in Italy*, a poskytli možnosť pozrieť sa na taliansky dizajn iným pohľadom. Preukázali cit pre interdisciplinaritu a záujem o názory z rôznych častí sveta. Medzi prizvanými autormi sú napríklad historička Lisa Hockemeyer, kultúrny historik Jeffrey T. Schnapp, kultúrna antropologička Simona Segre Reinach, profesor moderných európskych dejín Jonathan Morris či profesor súčasných dejín Federico Paolini. Zostava šiestnástich esejí nepokrýva celé dejiny talianskeho dizajnu a nie je ani chronologicky radená. Texty sú zoradené do piatich tém: Účinkujúci, Remeslá, Priestory, Priemysel a Mediácia.

Editorský vstup nezostal iba pri výbere autorov a esejí, čitateľa do problematiky uvádza výpravná štúdia dejín talianskeho dizajnu s bohatými literárnymi odkazmi.

Publikácia je širokospektrálnym názorovým poľom, po prejdení ktorého si čitateľ utvorí predstavu o vývine talianskeho dizajnu a pochopí, slovami teoreticky dizajnu Susan Yelavich, že vzťah medzi geografiou a dizajnom nie je, a nikdy nebol vecou máp, ale niečoho oveľa stálejšieho – kultúry.

Grace Lees-Maffei editorsky zostavila knihy *The Design History Reader* (2010, spolu s Rebecou Houze), *Writing Design* (2011), *Made in Italy* (2014, spolueditorom Kjetilom Fallanom)

a *Iconic Designs: 50 Stories about 50 Things* (2014). Vlastný výskum v oblasti dizajnu a vizuálnej kultúry zamerala na „poradcov do domácností“ a publikovala pod názvom *Design at Home: Domestic Advice Books in Britain and USA since 1945* (2013). V súčasnosti sa zameriava na globalizáciu a národné histórie dizajnu (*national design histories*). *Made in Italy* je jej prvou tematicky zostavenou knihou s danou problematikou. V roku 2016 jej na túto tému, opäť v spolupráci s Kjetilom Fallanom, vychádza výpravná publikácia s názvom *Designing Worlds: National Design Histories in the Age of Globalization*. ■

- 1 Diskusia o vyprázdnenosti značky *Made in Italy*, pýche talianskeho dizajnu, dostala nové obrátky po zverejnení fotografií čínskych pracovníkov v čínskych textilných továrňach na území mesta Prato, ktoré patrilo k historicky najstarším talianskym výrobcom textilu, v súčasnosti s najväčším podielom čínskeho obyvateľstva v Európe. Viac info: Reuters, 30. 12. 2013.
- 2 Lada 1200S v kubánskej Havane. 25. 10. 2007. ©BIT BOY / cc-by-2.0 via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lada_1200S_in_Havan_Cuba.jpg.
- 3 Lee-Maffei, G. – Houze, R.: *The Design History Reader*. Bloomsbury, 2010.
- 4 Spomeňme eseje *Nachádzanie Poľska na okrají: prípad štýlu Zakopaného* (David Crowley), *Dizajn nábytku a kolonializmus: dojednávane vzťahov medzi Britániou a Austráliou, 1880 – 1901* (Tracey Avery) alebo *Identita fajky: rekontextualizácia na Haiti a v Rumunsku* (Paul B. Bick a Sorina Chiper).
- 5 V zbierke pätnástich esejí sa autori venujú témam k dejinám dizajnu krajin ako Afrika: *Má južná Afrika svoju históriu dizajnu?* (Deirdre Pretorius), Česká republika: *České sklo alebo Bohemian Crystal? Národnosť dizajnu v českom kontexte* (Marta Filipová) alebo Latinská Amerika: *Pátranie po modernite: globálny/národný prístup k histórii dizajnu v Latinskej Amerike* (Patricia Lara-Betancourt).

Živá pamäť_ _digitálna budúcnosť

Text Mária Fulková

Foto archív Mária Fulková



Pohľad do výstavy.



Už sedem rokov funguje nórsko-slovenská spolupráca medzi akademickými inštitúciami Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave a Høgskølen i Sørst-Norge v Raulande. Spolupráca financovaná nóorskymi fondami a európskym finančným mechanizmom priniesla mnohé výsledky, skúsenosti a priateľstvá. Aktuálny projekt Živá pamäť_digitálna budúcnosť práve vrcholí rovnomennou výstavou, prebiehajúcou v nórskom múzeu umenia Rauland Kunstmuseum.

Cieľom projektu bolo zachovanie slovenského a nórskeho kultúrneho dedičstva v oblasti textilného a šperkárskoho remesla a jeho posunutie do digitálne spracovaného dizajnu. Výstave predchádzali mobility, ako aj workshopy študentov a pedagógov oboch škôl, v Nórsku aj na Slovensku.

Za jeden z najvýznamnejších prínosov takýchto projektov považujem práve mobility. V rámci projektu vycestovalo päť pedagógov z VŠVU do Raulandu. Vo februári 2016 sa zúčastnili na medzinárodnom zimnom Vinterfestivale, zameranom na dizajn čerpajúci z tradičných remesiel a tradičnú hudbu. Kombinácia výtvarného a hudobného žánru, miešanie nordických, anglosaských a slovanských kultúrnych hodnôt poskytovali nové zážitky aktívnym aj pasívnym účastníkom. Slovenskí pedagógovia aktívne prispeli k programu Vinterfestivalu vedením workshopu, prednáškami a výstavou svojich diel. Štyria nórski pedagógovia strávili v marci 2016 na Slovensku 10 dní ako lídri workshopov. Učili slovenských

študentov Katedry textilnej tvorby a Ateliéru S+M+L+XL_KOV A ŠPERK.

Dôležité je dodať, že Rauland je malé mestečko v oblasti Telemaru, v blízkosti náhornej plošiny Hardangervidda. Škola stojí na brehu jazera Totak, prakticky obklopená lesom. Poloha školy a jej izolovanosť poskytuje pre nás Stredoeurópanov veľmi ojedinelé skúsenosti a zážitky v súvislosti s vzdelávacím procesom. Čo priniesla skúsenosť z tohto projektu pedagógom a študentom oboch škôl?

Na to som sa spýtala rektora VŠVU Stanislava Stankociho, vedúcej Ateliéru textilnej tvorby v priestore na VŠVU Blanky Cepkovej, vedúcej Ateliéru reštaurovania textilu na VŠVU Sylvie Birkušovej, vedúceho Katedry vizuálnej komunikácie na VŠVU Pavla Chomu, pedagogičky Inštitútu pre ľudovú kultúru Nórska na HSN Mari Rorgemoenovej, pedagóga Inštitútu pre ľudovú kultúru Nórska Arneho Magnúsa Johnsrøda a študentky VŠVU Patrície Šichmanovej, ktorá strávila na HSN v Raulande jeden semester.

Čo ťa zaujalo na Vinterfestivale v Raulande a na nórskom školskom systéme?

↓

Stanislav Stankoci: Zaujala ma pôvodnosť, autentickosť, úprimnosť, radosť, hravosť. Bola to pozitívna skúsenosť, ktorú v kontexte kultúrneho, vzdelávacieho a sociálneho prostredia človek zažíva zriedka. Na nórskom školskom systéme ma nadchol komplexný, zodpovedný, ľudský a zároveň sofistikovaný prístup ku všetkému, čo pozitívne ovplyvňuje kvalitu prostredia a života.

Pavel Choma: Prekvapilo ma množstvo fanúšikov a hudobníkov, ktorí prišli na festival. Objavili sa náhle, akoby vyrástli zo zeme. Naraz ich bolo všade plno. Okamžite všetko ožilo. Rovnako rýchlo všetci odišli. Nastalo opäť upokojujúce „nórske ticho“.

Čo sa týka nórskeho školského systému, spoznal som len raulandskú univerzitu. Vyžaduje sa poriadok a pracovitosť. Prostredie, umiestnenie školy v krajine, architektúra a obslužný servis, garantujú dlhodobé

sústredenie sa na prácu a štúdium. Materiálna a technologická vybavenosť je na vysokej úrovni a je dostatočná pre činnosť a požiadavky študentov.

Blanka Cepková: Pre mňa asi najzaujímavejším momentom Vinterfestivalu bola príjemná medzinárodná atmosféra. Účastníci boli predovšetkým zo škandinávskych krajín. Je to pre nás iná kultúra, netradičná a veľmi zaujímavá skúsenosť.

Silvia Birkušová: Najviac ma zaujalo to, ako intenzívne Nóri prežívajú tradičné umenie a dávajú mu vo svojom živote priestor. Veľmi sa mi páčilo, že internát bol len 100 m od školy, to znamená, že študenti nie sú rozptyľovaní, maximálne sa môžu sústrediť na štúdium. Systém výučby preferuje sústrediť sa na menej predmetov, ktorým sa študenti venujú do hĺbky.

Mária Fulková: Vinterfestival prirodzene spája ľudí milujúcich hudbu, výtvarné umenie a remeslo. Muzikanti sa môžu prihlásiť do výtvarných workshopov a naopak. Cez deň

sa intenzívne pracuje vo všetkých priestoroch školy, večer to ožije fantastickou atmosférou, keď desiatky ľudí s rôznymi nástrojmi hrajú a tancujú. Samozrejme všetci boli na aj našej výstave. Veľmi ma prekvapilo, že školský systém umožňuje zadarmo študovať ľuďom v akomkoľvek veku. V Raulande je bežné, že študenti majú 45 – 50 rokov, bývajú na internáte a chodia domov k rodine raz za mesiac.

Patrícia Šichmanová: Fascinovalo ma, ako sa rozľahlosť nespútanej prírody a často náročné počasie prejavuje aj na ľuďoch a ich kultúre. Spätosť ľudí s prírodou, ako aj veľmi dobrá znalosť angličtiny u väčšiny Nórov boli prekvapujúce. Nemôžem objektívne posúdiť nórsky školský systém, lebo som študovala len v Raulande. Z pohľadu zahraničného študenta musím povedať, že komunikácia so školou, ako aj celá organizácia štúdia bola maximálne efektívna. Videla som systematické vzdelávanie študentov od precízneho zvládnutia základných techník až po samostatné bakalárske a magisterské projekty. Veľký dôraz kládli na remeslo.



Vernisáž výstavy.

Pedagógovia boli vždy ochotní pomôcť a poradiť, a to nielen o vyučovacích predmetoch, ale aj s otázkami kde si požičať bicykel či kam ísť na túru.

Čím ťa ako dizajnéra / umelca obohatila cesta do Nórska?

↓

Stanislav Stankoci: Poznanie, že dizajn môže mať aj ďalšie parametre a naplňať požiadavky nad rámec globálne zaužívaných konzumných potrieb či zvyklostí. Že práca dizajnéra môže byť viac poslaním, možno viac procesom než výsledkom, súčasťou mentálneho precitnutia. Ako rektor som si intenzívne uvedomoval množstvo pozitívnych a inšpiratívnych skutočností, ktoré koncepčne a systémovo, alebo ak chcete – politicky, ekonomicky a kultúrne udržujú fungovanie takéhoto spoločenského režimu aj v zmysle jeho účinku na kvalitu vzdelávacieho systému. Bohužiaľ, zároveň som si trpkou uvedomoval, že iba máločo z týchto nórskeho reálií je možné aplikovať do nášho politického systému riadenia štátu, a s tým spojeným určovaním či zanedbávaním

spoločenských priorít, ich presadzovaním či obchádzaním, ekonomickou podporou či ignoranciou – resp. do spoločensko-kultúrneho charakteru modelu fungovania verejnej správy.

Pavel Choma: Spoznal som vyšší štandard osobnej pokory a skromnosti. Videl som dôsledky všeobecného chápania úcty k životu a životnému prostrediu, bez kompromisov. To sa premieta do spôsobu života dizajnérov a ich tvorby a jedinečnosti nórskeho dizajnu vo všetkých kategóriách.

Blanka Cepková: Osobne spoznať nórsku kultúru a životný štýl bolo pre mňa veľmi prínosné. Objavila som, aká dôležitá je kvalita materiálu pre výsledný vzhľad diela. Nikdy som úlohu materiálu nepodceňovala, ale ani som nevnímala jeho úlohu až tak pozitívne ako dnes. Samozrejme teraz vnímam aj zdroj materiálu a spôsob jeho spracovania ako veľmi dôležitý faktor v úlohe tvorby dizajnéra.

Silvia Birkušová: Cesta do Nórska ma obdarila pokojom, tichom

a rôznymi odtieňmi bielej... a určite lišajníkmi. (Ako reštaurátorka textilu som si nazbierala vzácny lišajník dutohlávkou sobiu, ktorý rastie len v nadmorskej výške nad 1 000 m a používa sa ako prírodné farbivo.)

Mária Fulková: Nórsko je skutočne zemou textilu. Pri mojich opakovaných pobytoch v Nórsku som pochopila, že vlnený textil a je tu podmienkou prežitia v zime aj v lete. Kvalitná vlnená deka je základom domácnosti. Inšpirovaná týmto faktom, pustila som sa vlni do dizajnu vlnených diek, ktoré vytváram v spolupráci s jednou českou manufaktúrou.

Patrícia Šichmanová: Na VŠVU študujem v ateliéri skla, v Nórsku som študovala v ateliéri kovu. Rauland mi ponúkol perfektnú možnosť naučiť sa pracovať s novým materiálom. Ukázalo mi to nové možnosti tvorby a kombinácií, o ktorých som predtým neuvažovala. Nórska príroda, hory, jazerá mi poskytli inšpiráciu pri mojej bakalárskej práci. A získala som trvalý vzťah ku Škandinávii.



Je rozdiel medzi slovenskými a nóorskymi študentmi?

↓

Mari Rorgemoen: Slovenských študentov textilného oddelenia som učila nórske tradičné techniky tkania. Sú mladí, prejavovali veľký záujem o nové veci a veľa experimentovali. Myslím, že naši nórski študenti nie sú zvyknutí takto experimentovať. Vaši študenti by však mali mať nové krosná. Tie, ktoré máte v škole, sú zastarané.

Arne Magnus Johnsrød: Viedol som workshop cizelovania kovov v Ateliéri S+M+L_XL – KOV A ŠPERK. Myslím, že slovenskí študenti sú viac zaujatí vlastným štúdiom a sú kvalifikovanejší.

Blanka Cepková: Už viackrát som vyučovala v Nórsku na oddelení textilu paličkovania. Študenti raulandskej školy sú orientovaní na tradičné, predovšetkým nórske umelecké remeslo. Sú viac zameraní na osvojenie si remeselných zručností, veľký dôraz kladú na kvalitu materiálu, precízne vypracovanie. Tvorivú časť práce neriešia impulzívne,

s vlastným individuálnymi koncepciami, ale postupujú skôr podľa vopred vypracovanej metodiky.

Mária Fulková: Nórski študenti vyžadujú presné inštrukcie, chcú presný plán toho, čo a kedy budú v semestri robiť, sú nároční. Myslím, že to súvisí s tým, že v Nórsku všetko spoľahlivo funguje. Naši študenti sú samostatnejší a zvyknutí improvizovať. Vyplýva to z mentality, ale aj z fungovania / nefungovania spoločnosti. Našou veľkou devízou sú stredné výtvarné školy, ktoré v Nórsku nemajú. K nám na vysokú školu prichádzajú študovať výtvarne pripravení, náročnými talentovými skúškami preverení študenti. V Nórsku talentové skúšky nerobia.

Čo ťa zaujalo z oblasti umenia a dizajnu na Slovensku?

↓

Mari Rorgemoen: Pre mňa bolo veľmi zaujímavé spoznať slovenskú kultúru, umenie a hlavne stretnúť kolegyné z odboru. Veľmi zaujímavé bolo vidieť, ako u vás učíte reštaurovanie textilu, zaujali ma hlavne cirkevné

textílie. U nás v Nórsku nemáme možnosť študovať reštaurovanie.

Arne Magnus Johnsrød: Ja vyučujem v odbore spracovania kovov, preto aj slovenskú kultúru vnímam cez umenie a remeslo. Máte svoje špecifiká. Obdivujem napríklad umelecké remeslo drôtovanie, to u nás v Nórsku nemáme.

Viac informácií o projekte Živá pamäť_ digitálna budúcnosť nájdete na <http://zivapamat.vsvu.sk/> a na facebookovej stránke Zivapamat Nor/Sk ■

Galéria Kunst Museum Knut
Skinnarland v Raulande.



Summary



Ondrej Jób, A Font Designer

Interview with Ondrej Jób on the contemporary situation in the field of font design

Text by Zdeno Kolesár

Can you just describe your personal story which brought you to font design?

↓
I was fascinated by font and writing since childhood. I was drawing elaborated ornamental titles and inscriptions in my notebooks since I learnt to write. I have, however, reached professional design of fonts through standard detour of graphic design. For the very first time I realized that I would just not do with Times and Arial at the Department of Visual Communication of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, but as I had no funds to purchase fonts, I have drawn tailor-made fonts for several projects. This was, however, rather lettering which means that I have only created a specific inscription, not a font to be used to write on a keyboard. Even then I felt that another step would be necessary, so in my third year I resolved to create my first, for the time being just experimental inscription fonts Ribbon and Papier and while doing so also to learn to work with FontLab, at the time most widely used font editor. Deciphering the manual was a real fight, but it was worth doing, anyway. During my Master studies I more or less only dealt just with fonts.

You studied at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava some ten years after interest in font creation started to boom in Slovakia. The first fonts of students of studio of professor Longauer were created “on a shoestring”, then there was a lesson of Andrej Krátky who together with Peter Biľak raised Slovak font creation to international level. How did you perceive those predecessors of yours?

↓
The articles and school publications kept me quite well informed about the people and the fonts that they had created on the ground of the department. These were mostly experiments, illustrative or deconstructiv-

ist approaches. Peter Biľak was even then the strongest personality as he was one of the few who were also dealing with textual fonts. He was the first one to publish in a big market. I had been highly honored to be asked by Peter’s wife Johanna to show my fonts at the E-A-T (Experiment And Typography) exhibition which mapped Czechoslovak font design from 1986 and which all the people that I knew participated in.

During my placement in Denmark I succeeded in visiting the Bilaks in the Hague. I showed several of my fonts to Peter then. He was quite critical, but also encouraged me. He also enabled me to design a new T-shirt for his Typotheque studio. I created lettering for him and the following year the lettering was transformed into my diploma project at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava – inscription font Klimax in case of which I assigned to myself a task of testing limits of font weight and legibility. Peter was my opponent and later published the Klimax font in his Typotheque catalogue (typotheque.com).

The Nonfinito Projects. Vlasta Kubašová

Text by Lubica Pavlovičová

Vlasta Kubašová met professor Pavol Alexy through the Kreatívne ráno (Creative Morning) event while hosting a discussion at the Pohoda music festival. “Professor Pavol Alexy is a real experimenter and scientist and in the environment of science that he moves in he is open to any stimuli. When we came to Miro Král to find out how biopolymers work – as we should, while working with a material, know what the material is produced of, how it comes into existence – he enabled us experiment in his laboratory all the summer. We tried to find out how the new biomaterial could be exploited... It is not just biodegradable, but its most important feature is the fact that it is produced of renewable sources, it is based on natural basis (it may for example also be eaten) and in the course of time it is degrading in the

nature. There are, on the other hand, other mechanical qualities that we are not used to yet. I registered my project aimed at finding out in what environment the material is worth to be worked with by a designer at the Berlin Akademie der Künste. The issue was being solved with my fellow student Verena Michelsová who is a fashion designer and who shifted us to the area of clothes industry known to be a major polluter of the environment. We are convinced that people need to be involved in solving the issue of future long-term sustainability. There was an idea designing a product that everybody knows and that is subject to fashion trends – such as glasses. As their form is subject to fashion, you do not have to wear them for 20 years. At the same time we wanted to educate people at workshops, to persuade the participants of those workshops that being a part of an innovation project and pointing out the ways how a natural material may be worked with is interesting. For example, the German chemical company BASF the designer center of which we visited, is on the way to develop biological plastics, but as their surveys show that for the time being people do not trust such products and do not buy them, there is no point in starting their production at the company... The transition to that production method is of course extremely costly. We therefore decided to work with that material in the form that it naturally exists to show what it is able to do – and that is also what workshops were aimed at.”

With Michal Riabič on design for TON

Text by Jana Oravcová

These are just ambitions aimed at tradition and original technology that embody products of Michal Riabič who has been since 2012 working as art director at TON company operating at Bystřica pod Hostýnem, Moravia. His Wave armchair (2010) was produced on the occasion of the 150th anniversary of bending wood for furniture at Bystřica pod Hostýnem. His armchair is a redesign



of one of the original ones and in 2011 he was awarded Nábytok roka (Furniture of the Year) prize in the Czech Republic and a certificate of merit at the German Design Award competition. Even though he made use of traditional technology, his design is topical and adapted to the ideas of contemporary design. Unlike historical rocking chair the contemporary design of the chair also embodies contemporary ideas of rest and comfort, the chair is wider, bulkier and more comfortable. The chair does not even strictly pre- determine the position to relax in.

The Wave armchair is not, however, the only product that Michal Riabič used traditional technology based on traditional production for. One of the most successful designs is the Mojo chair (2013) which was awarded several prizes: Nábytok roka 2013 award (The 2013 Furniture of the Year), Good Design and German Design Award (nominated in 2015). The product is technologically unique thanks to “the all-wood springing which as one of the few in the world was able to introduce technology of wood bending also to the spring pedestal.” The chair is not comfortable just thanks to its ergonomic form, but thanks to the structural design it also enables rocking front to back.

There is specific stories behind each product. „While working on Malmö (2012) I was experiencing a very prolific period and that was the very last item which was created as a part of the competition. The Moon chair represents the last product presented in Koln in January 2016 made to order. “It was my effort to create a chair following perfect ergonomics and belonging to a certain strictly defined price category. This is at the same time a conservative and simple chair to appeal to wider public“, explains Riabič.

Ján Šicko – Frontier Guard of Contemporary Scene

Text by Anna Ulahelová

Ján Šicko enjoys unique position within the Slovak art and designer scene and one could hardly find a pigeonhole to put him into. “I feel just like a frontier guard surfing along the borders of technologies or various disciplines. I either cross those borders on purpose or explore what may borrowed from other discipline and how it may be applied in what I am doing. It is then of course difficult to define what it is in fact: art, design or something completely different. It is as if elusive and therefore sometimes hard to sell.”

The author project that Ján in the long term and intensely deals with is the Jamky (Holes) project. It was originally to serve as a teaching aid for children to understand how music is composed or to explain rudiments of programming. It gradually turned out that the instrument may variably be changed and supplemented by new elements within the context of the environment and the use.

He cannot, however, complain of lack of work and orders. His cooperation with Slovenská národná galéria (the Slovak National Gallery), SĽUK (the Slovak State Traditional Dance Company), Divadelný ústav (the Theatre Institute), Hudobné centrum (the Music Center), Festival Pohoda (the Pohoda Music Festival), Nadácia Pontis (the Pontis Foundation) and many others is very successful. He admits that the projects that he works on are in the beginning big unknowns – complex and technically demanding. “I often say that here I go, but know no solutions and the deadlines are brutally short. But the adrenaline, a lot of questions, the shaky ground, is exactly what I need. The knowledge that I receive studying an issue, is a kind of catharsis. Finding the optimal solution to make it work finally feels just amazing.”

Branding of a country is not a logo, but an idea

Text by Simona Bubánová, Andrej Krátky and Maroš Kemény

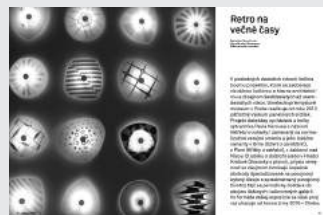
Two communication projects which concern Slovakia as a country were presented recently. They were presented practically at the same time. The first one is logo of the Slovak EU Presidency by Jakub Dušička which marks a relatively short event with honor. The other one is project of future brand of Slovakia which also needs to consistently be labeled as Branding of Slovakia.

Does Slovakia need a new logo at all?

↓
Just short search on the Google shows that the phrase “new logo of Slovakia” is used in this connection by a major part of the media, even by those media which are more expertly-oriented helping so blur the situation even further. No wonder that responses of a part of non-expert public, but for example also those of designers are often ill-informed or even outright erroneous. Some say: “Well, what does Slovakia need a new logo or symbol for, there is one in place already – the national coat of arms. Until recently there was the butterfly besides and he was at least so cute... Why did then the new “brand” for Slovakia come into existence and why do we claim this is not a logo?”

Brand is not a logo, but an idea in the minds of people

↓
Most people subconsciously understand that the brands that surround us are not just logos, but systems of meanings. BMWs are top-quality cars bringing joy of ride. Kofola is a classic which returns people feeling of independence. Apple is a technological innovator and status phenomenon. The value of Google brand is expressed in hundreds of billions dollars not just thanks to how beautiful (or not beautiful) its logo is, but for it became a synonym for searching. Countries do, just like products, also build their images in the heads of people. And just like in case of consumer goods, the value of their brands may also be measured by economic success.



Division of School of Applied Arts at the Slovak Design Museum

Text by Klára Prešnajderová

School of Applied Arts involves a lot of topics that are hard to concentrate under just one division of the museum. This was not just a question of defining the objective and individual sectors of research – from teachers, students and departments through associated industrial businesses, the overall cultural, economic and political background up to the international context of the School of Applied Arts. The Museum as an institution preparing collections also faced the question how to embody the items of collections, documents and publications acquired connected with the School of Applied Arts in their divisions. The Division of School of Applied Arts already mentioned above which only existed as a concept until then turned out to be the best solution to cover such a heterogeneous collection.

At present that the long-term marginalization of the topic resulted in loss of most works and documents connected with the school and that the direct players and contemporary witnesses are not alive, the long-time research of Iva Mojžišová represents the most important source of information on the topic. Archive of Iva Mojžišová is closely connected with the role of Division of School of Applied Arts, namely with the research of the School of Applied Arts aimed at individual divisions and personalities represented there. The teachers of the School of Applied Arts are naturally at the center of attention as it is possible to claim without exaggeration that the most significant Slovak and Czech modernists met at the Bratislava school. The students which were so far paid just little attention were, however, also an integral part of the divisions. This is connected with the fact that the archive of the school including student works is not preserved and the research is therefore extremely complicated.

Archive as a Portrait. Archive of Iva Mojžišová at the Slovak Design Museum

Text by Simona Bérešová

Archive of Iva Mojžišová does not only evoke her topical interests, but also her way of work. There are numerous hand-written notes there. To keep good track of the more complex topics Mojžišová maintained home files. The most completely preserved are those of theater designs from Čaplovič's library at Dolný Kubín. As art historian she worked a great deal with various visual materials creating at the same time a vast collection of photographic reproductions. These are just those photographs that a contemporary researcher realizes how different the work even in the area of art and design history was before the arrival of computers, digital cameras and smart phones. There is also a lot of correspondence with various experts of former Czechoslovakia as well as with those from abroad who often turned to Mojžišová with requests for advice or commentary of their own works. It is said about Iva Mojžišová that she always supported and enjoyed the works of her colleagues. This is also implied by the friendly spirit of most letters that she was receiving.

What image of Iva Mojžišová does her archive evoke? It shows her thematically diverse interests which, however, will not surprise anyone who knows her work. It also implies that she dealt with the topics that she found important in the long term even though her research might result in trouble with state authorities. The archive further enables to look into her systematic way of work. It mostly, however, shows that the base of her research was always study of sources which is also the principle that she emphasized in her text *Trampoty s dejepisom moderného umenia* (*Hardships in History of Modern Art*).

Retro Forever

Text by Ladislav Zikmund-Lender

In the last ten years we face boom of projects that deal with visual culture and mainly architecture and design of the period from the 60s to the 80s.

All of the projects on the retro phenomenon are the same in one regard: they oscillate between memory and history. They are based on presumption that the objectified lifestyle lodged in the memory of the living generations (or in that of the immediately preceding generation). That is how the emotions interconnected with childhood / youth memories naturally get linked with the exhibits shown and their sceneries. The key moment is collective identification with the topic of the exhibition. As twenty five years from the Velvet Revolution rational and irrational anticommunism still survives, positive aspects also need to be reminded – examples of good-quality production, architecture and design.

During preparation of some two years the *Retromúzeum* (retro-museum) succeeded in gathering an impressive volume of objects that may be presented in comprehensive typological groups and that form series (toys, appliances, means of transport etc., various production and design series). Each of the objects is carefully described – type, dating, designer, production... Where the presentation paradoxically limps most, is the furniture design. There are several undetailed „rooms“ (kitchen, living room ...) installed and there is a wall covered by sitting furniture. The chairs and armchairs are from the collections of Museum of Decorative Arts which in a similar way – filing walls up to the ceiling – represents their vast collection of furniture (mainly chairs) placed at the study depository of Kamenica nad Lipou. What takes you aback is the choice of the chairs: this is nearly just elite design by designers and architects produced for the interiors according to special orders (for example iconic hotel Thermal or Czechoslovak embassies).

Forgotten Minimalists

Text by Jiří Pelc

Minimalistic tendencies which in the long term prevail in contemporary architecture and design provoke us to ask questions such as where, when, in what environment and under what conditions minimalism appeared for the first time.

It may seem that the roots and nature of minimalism in architecture and design originate from art avant-garde. It is, however, also possible that there are no ties between the roots of minimalistic approach and art avant-garde and that they just followed from the needs and the way of life in which religion and living conditions of the young American society played an important role.

An exceptional and unique example that the circumstances led to the original understanding of architecture, design and lifestyle, was the Shakers community in Northern America. The name was derived from religious dances characterized by rhythmical jerky movements accompanied by singing. It was a community of believers who in 1774 emigrated from the area of Manchester, England to America.

The Shakers' most original area of crafts in terms of design was the field of interiors and furniture. Functional aspects were of prime significance in their interiors. Characteristic feature of nearly each interior was a continuous bar fixed on the walls around the entire perimeter of a room.



Possibilities of visual studies

Interview with Marta Filipová not just on the anthology. Part 1

Text by Jana Oravcová

The first books on studies of visual culture published in /Czech/(o) Slovak or Central European area undoubtedly include the *Možnosti vizuálních štúdií* (Possibilities of Visual Studies) anthology subtitled *Obrazy – texty – interpretácie* (*Images – Texts – Interpretations*) which deals with the forms of studies of visual culture, but also with the interpretations of various sorts of pictures, from comics, digital photography through maps and scientist illustration to Antique works. The editors and authors of the anthology are Marta Filipová and Matthew Rampley who live in Britain.

There is perhaps no doubt that visual studies, not just in terms of art, changed art history and interpretation of visual images and that they defined a new area to research and to interpret visual images.

One of the reasons why the discipline called many names – visual studies, image theory, bildwissenschaft etc., is according to Matthew Rampley “the view that art history does not provide sufficient paradigm to grasp visual representations as well as allegation that in the 20th century pictures acquired cultural and social importance which requires new, critically reconsidered attention“. Don’t you think that since when Hans Belting came up with statement, that “art was consistent with the art history if it was over and over adapted to that history“, enough time passed and visual studies have already played their role in the process and in a sense became “the mainstream”?

Range of visual representations that visual studies may deal with is seemingly endless. It is interesting that the very name visual studies is a plural – thus this is not just one study, but the studies are pluralistic with a lot of trends differing according to the environment that the visuals are studied in. I am personally mainly interested in the visual studies which are in a way interconnected with study of art and its history and that is also the way I approach them.

Is the car Italian, Russian or Cuban?

National design history in the era of globalization

Text by Andrea Cséfalvay Kopernická

Rewriting history, uncovering history of the so-called non-Western countries (outside the Euro-American area), postcolonial studies or gender context have been appearing in scientific branches outside design history from as early as the second third of the 20th century. Necessity to view their own discipline appeared later in the history of design and the fact is probably connected with later establishment of the branch as such. Editor in chief of *Journal of Design History* Grace Lees-Maffei is one of the advocates of new views just in the field of art history. She is also a defender of the so-called national design history.

Lees-Maffei together with history professor at University of Oslo Kjetil Fallan editorially drew up a collection of essays devoted to the Italian design titled typically *Made in Italy*. They ask question about where national history belongs to in the era of globalization and whether one may at all speak about national design now. “Where does national and regional history belong in the period in which digital technologies enabled usual international cooperation of designers, producers, wholesalers and retailers as well as the development of wide and non-elite global group of consumers who use the Internet to make visual culture available regardless of their geographic origin?”

*25

*Oslavujte 25 rokov Slovenského centra dizajnu s časopisom designum!

Viete, že všetci študenti, ktorí
si predplatia náš časopis do
31. 12. 2016, dostanú zľavu až 50 %?



Stačí predložiť potvrdenie o návšteve školy.

Viac o predplatnom na www.sdc.sk

sdc

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 03
rok / year 2016
ročník / volume XXII
cena / price 3,40 €



vydáva / published by

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

dátum vydania / date of publishing

október 2016

vedúca redaktorka / editor in chief

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarásová

jazykový preklad / translation

Rastislav Majorský

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

obálka / cover

Crafting Plastics, 2016.
Foto: Natália Evelyn Benčíčová
papier / paper: Conqueror Contour
Diamond White

papier / paper

Cyclus Print

tlač / printing

Dolís, Bratislava

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
**v kníkupectvách a galériách
v Bratislave**

Satelit SCD, Artforum,
Knižnica SCD, Galéria Medium,
Slovenská národná galéria,
Martinus, ARCHBooks, Slávica
**v kníkupectvách a galériách
mimo Bratislavy**

Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright

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

sídlo redakcie/headquarter

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

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