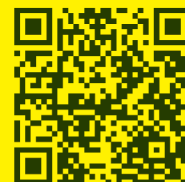




	3	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Za hranice tradičného vnímania a chápania textilného dizajnu Rozhovor so Zuzanou Zmatekovou Lenore Jurkyová
	14	ZELENÁ LÚKA Martina Mistríka Gabriela Ondrišáková
	26	Zero Impact – príspevok k dizajnovaniu budúcnosti Rozhovor so Zuzanou Šebekovou Ľubica Pavlovičová
	36	Možno plagát nezmení svet, ale je dôležitým hlasom Robert Paršo
Múzejne	44	Ľudmila Fintorová – textilné a drevené hračky Katarína Hubová
Retrospektívne	54	Michal Milan Harminc – tvorca troch slovenských múzeí Jana Pohaničová
Teoreticky	64	Kultúra odpadu Miroslav Chovan
	70	Využitie mikrorias v kontexte priemyselného dizajnu Tibor Antony
	80	Písma čísla Samuel Čarnoký
	82	Summary Katarína Kasalová

Predplaťte si Designum na rok 2020!

Viac na www.scd.sk



Editoriál

Text Jana Oravcová

Počas prvých dní strávených v domácej karanténe som kdesi zachytila informáciu, že ľudia sa správajú rozdielne pri živelných katastrofách, ako je napríklad ničivé zemetrasenie. Vtedy sú k sebe ohľadupľnejší, ochotní jeden druhému pomáhať. Epidémie vraj prinášajú prejavy sebeckosti a bezohľadnosti. Kým sme si mohli túto predstavu vyskúšať v reálnej praxi, prestala veľmi rýchlo platiť. Chorvátsky Záhreb totiž postihlo zemetrasenie, a tak ľudia museli zvládať dve ťažké situácie naraz. Byť k sebe solidárni a zároveň si držať od seba aspoň niekoľkometrový dištanc. Nám na Slovensku však nateraz zostáva overovať si svoju existenciu v móde nového koronavírusu. To, že sa ocitáme zo dňa na deň v nových životných podmienkach, prináša so sebou nielen strach a obavu, ale aj nové skúsenosti, s ktorými sa učíme nanovo žiť. Naše individualistické správanie, ktoré sme chtiac-nechtiac nasali digitálnou dobou, postupne stráca na intenzite. Akýsi hyperindividualizmus vystriedali altruistické činy, vzájomná solidarita a zodpovednosť, ale aj obavy z nepoznaného a strach o svojich blízkych. A keď sa jeden druhého nemôžeme osobne dotýkať, stretávať sa, v komunikácii je nám opäť nápomocný online priestor. Pomocou sociálnych sietí sme si opäť bližší a zomknutejší. Ale aj informovanejší, a to aj vďaka (nielen v súčasnej situácii) prispievateľkám a prispievateľom *Designumu*.

V časti Aktuálne prinášame niekoľko rozhovorov. Lenore Jurkyová predstavuje v interview textilnú dizajnérku Zuzanu Zmatekovú, ktorá v Národnej cene za dizajn 2019 – Produktový dizajn získala za projekt ConTEXT, špeciálnu Cenu poroty. Nositeľom niekoľkých ocenení v Národnej cene za dizajn je aj Martin Mistrík, s ktorým sa o jeho grafickom štúdiu ZELENÁ LÚKA rozprávala Gabriela Ondrišáková. O zodpovednosti textilného dizajnéra a projekte Zero Impact je rozhovor Ľubice Pavlovičovej so Zuzanou Šebekovou. Lech Majewski je profesor na Akadémii umení vo Varšave, kde vedie Katedru grafického dizajnu. Pri príležitosti jeho výstavy Hlava v obraze v Poľskom inštitúte v Bratislave s ním viedol dialóg Robert Paršo. Ľudmila Fintorová bola jednou z prvých autoriek, ktorá vytvorila interaktívnu hračku z textilu. Jej textilné zvieratká a drevené skladačky, ktoré sa podarilo získať darom, rozširujú zbierku hračiek Slovenského múzea dizajnu. Autorskú tvorbu hračiek Ľudmily Fintorovej približuje Katarína Hubová v rubrike Múzejne. V minulom roku sme si pripomenuli 150. výročie narodenia a 55. výročie úmrtia významného slovenského staviteľa a architekta Michala Milana Harminca. Ako autora troch budov slovenských múzeí ho predstavuje v príspevku časti Retrospektívne Jana Pohaničová. Do záverečnej časti Teoreticky sme zaradili dva texty: Miroslav Chovan sa zamýšľa nad tým, čo všetko predchádzalo tomu, aby sme sa začali správať zodpovedne k nášmu životnému prostrediu, a čím všetkým môžeme prispieť k zmene konzumného životného štýlu. Tibor Antony predstavuje svoj dizajnérsky experiment, nový druh svetidla postavený na symbióze s mikroriasou.

Samuel Čarnoký pokračuje aj v tomto ročníku s prezentovaním nadpisových písniem. Tentoraz svoj koncept postavil na výbere autorov, ktorí spolupracujú s *Designumom*. Čitatelia sa tak budú môcť zoznámiť s písmami od Matúša Lelovského a Samuela Čarnokého.

Milé čitateľky, milí čitatelia. Prajeme pohodové čítanie a veríme, že naše príspevky vám pomôžu preklenúť čas vzájomnej sociálnej izolácie. Ubezpečujeme vás, že s časopisom *Designum* nebudete nikdy sami.



ZA HRANICE TRADICÉNEHO VNÍMANIA A CHÁPANIA TEXTILNÉHO DIZAJNU



Rozhovor so Zuzanou Zmatekovou

Text Lenore Jurkyová
Foto archiv Zuzany Zmatekovej

Resolution 72, 2017.
Foto: Kvetoslava Bobáková

Zuzana Zmateková (1989) je textilná dizajnérka, v súčasnosti študuje v magisterskom programe Móda, odev a textilný dizajn na Aalto University School of Art, Design and Architecture v Helsinkách. Počas štúdia v Ateliéri textilného dizajnu VŠVU v Bratislave (2008 – 2015) absolvovala ďalšie študijné pobyty: v programe Inovácia textilného dizajnu na Nottingham Trent University a na Fakulte textilného dizajnu na Polytechnike v Lodži. Má za sebou pracovné stáže v oddelení Colour and Trim Volkswagen AG Design, v oddelení digitálnej tlače na textil módneho domu Alexander McQueen či v talianskej firme na výrobu luxusných tkaných látok Clerici Tessuto. Ako dizajnérka textilných potlačí pracovala pre francúzsku firmu Mitwill Textiles Europe či slovenskú značku Nehera. Okrem zákazkovej tvorby sa venuje vlastným experimentálnym projektom, v rámci ktorých využíva textil ako komunikačné médium. Neustále hľadá alternatívne možnosti, akými môžeme textil vnímať a využívať. Dlhodobo sa zaujíma o inovatívne technológie, nové médiá, virtualitu a efemérnosť. Výsledkom jej výskumu v oblasti nových médií je taktiež projekt ConTEXT, ktorý získal špeciálnu Cenu poroty v súťaži Národná cena za dizajn 2019 – Produktový dizajn.



Satin 2, 1, 6, 8 (ConTEXT), 2018.
Foto: Kvetoslava Nguyen

Zhovárame sa niekoľko mesiacov po tom, čo si spolu s Matejom Fandlom získala Cenu poroty v Národnej cene za dizajn za projekt ConTEXT. Ako projekt vnímaš v kontexte svojej tvorby?

↓

Celý proces sa začal už počas môjho štúdia na VŠVU. Dá sa povedať, že to bol môj prvý odvážnejší počin v textilnej tvorbe. Našla som si tému, ktorá ma zaujíma, a tú som previedla do textilu. Ten projekt bol trochu na hrane, prvýkrát som sa totiž odvážila vystúpiť zo svojej komfortnej zóny. Rozhodla som sa spolupracovať s programátorom a povedala som si,



že sa pokúsime urobiť kolekciu látok inak. Takže na základe našej spolupráce najskôr vznikol projekt Data Textiles a neskôr tiež ConTEXT.

Počiatky ConTEXTu teda siahajú k tvojej diplomovej práci?

↓

Téma mojej diplomovej práce bola Nová estetika a estetika digitálnych médií v dizajne a umení. Z tejto teoretickej časti som potom vychádzala vo svojej praktickej diplomovej práci. Na základe programu, ktorý sme vytvorili s Matejom Fandlom, som potom generovala textilné potlače. Bola to len malá kolekcia vzoriek látok a celé to bolo ešte len v začiatkoch. V tej dobe som možnosti práce s Kinectom ešte len objavovala a až neskôr vznikli ďalšie dva projekty.



Projekt Jamesa Bridla The New Aesthetic je akýmsi fotoalbumom nášho vzťahu k technológiám. Baviť sa na svet optikou prístroja, alebo skôr sledovať meniace sa estetické preferencie človeka na základe jeho spolužitia s robotom?

↓

Ideovo som s tým projektom začala asi pred šiestimi rokmi, čo je celkom dávno, a možno je to už teraz prežitie... Ale bavilo ma na tom, že obraz za mňa generoval prístroj v rámci určitých parametrov, na ktorých základe bol naprogramovaný. Zdalo sa mi to v určitom smere oslobodzujúce a niekedy aj vtipné. Toto prelínanie svetov ľudí a strojov sa už ale často tematizuje v dizajne a umení. Vtedy som počúvala veľa elektronickej hudby. Tá je tvorená pomocou elektrických hudobných nástrojov, digitálnych hudobných technológií a rôznych mašín. Je s ňou spojená taktiež istá estetika

parametrického zobrazenia. Tieto veci sa spolu s prácou Jamesa Bridla nejak spojili a neskôr prišla myšlienka, že by sme si všetci generovali potlače a štruktúry jednoducho sami za pomoci počítačového programu.

ConTEXT je kolekciou látok utkaných na žakárovom tkáčskom stave. Zvolila si žakár kvôli jeho schopnosti plasticky previesť do materiálu zobrazované štruktúry, alebo ti šlo o spojenie futuristického námetu s tradičným remeslom?

↓

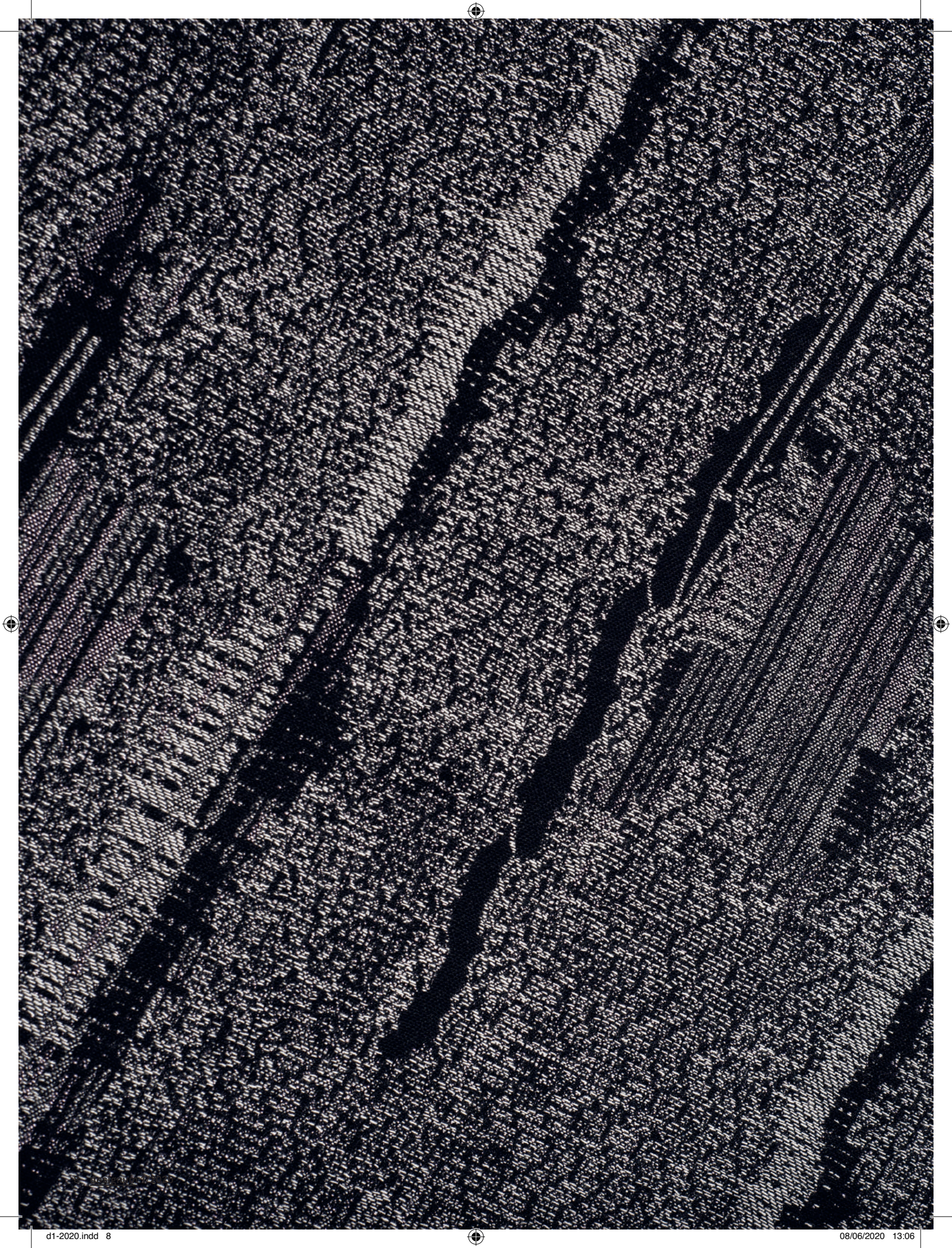
Keď som na tom projekte začínala pracovať, určite tam nejaká spojitosť medzi programovaním a žakárovým strojom bola. Žakárový stroj bol totiž prvý mechanizovaný stroj, ktorý využíval systém jednotiek a núl, na základe čoho potom vznikali prvé kalkulačky, počítače a podobne. V projekte ConTEXT som však žakárovú techniku tkania využila len na vytkanie vzoru. V podstate som iba vybrala farby

a väzby, ktoré sa následne vytkali. To nebola žiadna veda. Ale teraz, keď rozumiem žakáru viac, naozaj vidím ďalšie možnosti a prepojenia tejto tkáčskej techniky a programovania: každý pixel v programovaní je vlastne väzbou. V súčasnosti sa stále hľadajú dokonalejšie metódy, ako čo najvernejšie previesť obraz do žakárovej tkaniny.

Stojí za tvojím prechodom z tlače na textil k tkaniu štúdium na Aalto University?

↓

Na Aalto University v Helsinkách som sa rozhodla študovať, pretože som chcela prehĺbiť svoje vedomosti o tkaní textile. Znalosť textilných techník je podľa mňa pre textilného dizajnéra zásadná. Počas štúdia som si určite prehĺbila aj znalosti tlače na textil, no primárne sa sústreďujem na textilné tkanie. Moja profesorka na Aalto ma v tkaní od začiatku podporovala, keďže v mojej tvorbe videla potenciál, ktorý by sa dal rozvíjať v textile. Myslím si, že na škole sa im ConTEXT videl zaujímavý aj preto, že hoci pracoval s textilom, nebol primárne o textile.





Satin 5 (ConTEXT), 2018.
Foto: Kvetoslava Nguyen
a Katarína Lazarová

Aktuálne

Poskytla ti univerzita aj potrebné technické zázemie?

↓

Áno, Aalto má obrovskú tkáčsku dielňu s dvoma menšími a jedným obrovským priemyselným žakárovým strojom. Nevieť o tom, že by na nejakej inej škole mali študenti k dispozícii priemyselný žakárový stroj. Takže na tkanie sú skvele vybavení. Je to pre nás veľká výhoda, pretože výroba niekoľkých metrov tejto látky na objednávku u externej firmy je naozaj drahá.

Často na sociálne siete pridávaš ukážky školských prác, v ktorých sa striedajú rôzne inšpiračné zdroje a textilné techniky. Stále tkáš?

↓

Áno, pokračujem. Práve teraz som začala pracovať na úplne novom projekte, ktorý je s tkaním taktiež spojený. V škole dostávame pravidelne zadania, v rámci ktorých kombinujeme rôzne nite, väzby a tak ďalej. Na tom sa učíme. Často som používala

aj vzory, ktoré som vytvorila ešte so senzorom Kinect. Výučba je tu orientovaná skôr na tvorbu malých experimentov s rôznymi technikami než na prácu na jednom veľkom projekte.

Takže ste vedení k remeslu?

↓

Fínsko je praktická krajina, kde vedú študentov hlavne k tomu, aby sa po skončení štúdia vedeli uplatniť v odbore. Napríklad moja profesorka Maarit Salolainen je kreatívnou riaditeľkou jednej najväčších textilných tovární na svete. Má obrovské skúsenosti v odbore a vie, čo trh potrebuje. Snaží sa nás naučiť presne to, čo by sme mali vedieť, aby sme sa v budúcnosti uplatnili v textilnom priemysle. A keďže základom tvorby textilu je znalosť remesla, môžeme sa počas štúdia špecializovať na konkrétne textilné techniky.

Tvoje návrhy vo Fínsku zaujali miestnu firmu Lapuan Kankurit. Ako k tomuto stretnutiu došlo?

↓

Stala som sa súčasťou školského projektu Pattern Lab. Ten pod záštitou Aalto University School of Arts, Design and Architecture funguje ako profesionálna firma na textilné potlače. Každý rok sa vytvorí tím jedenástich študentov a každý z nich navrhne kolekciu asi tridsiatich vzorov. Tie potom ponúkame klientom v rámci osobných návštev alebo na veľtrhoch. Lapuan Kankurit si takto vybrali aj niekoľko mojich návrhov a bolo veľmi príjemné s nimi spolupracovať. Zaujímalo ich, čo ma pri tvorbe konkrétnych vzorov inšpirovalo, kto som a aký je môj štýl. Asi ako jediní stále vyrábajú všetok svoj sortiment vo Fínsku a kladú veľký dôraz na kvalitu materiálov a udržateľnosť. Fínsko je zvláštna krajina, kde sa veci dajú niekedy robiť menej komerčne a viac poeticky.

Ako vo Fínsku na lokálne produkty reagujú miestni?

↓

Väčšina Fínov, s ktorými som sa stretla, kupuje fínske produkty a pozná fínske sklo, keramiky, architektúru, textil... Samozrejme, väčšina ľudí si nemôže dovoliť zariadiť si nimi celý byt, ale každý má niečo. Na svoj dizajn sú hrdí a podporujú ho.



Rubbish Print, 2014.

Okrem štúdia pôsobíš taktiež na voľnej nohe. Pracuješ momentálne pre niekoho?

↓

Momentálne som na Aalte okrem štúdia zamestnaná ako výskumná asistentka. Pracujem vo výskumnom tíme Smart Textiles, v rámci ktorého robím aj svoju diplomovú prácu. Ešte počas štúdia na VŠVU som pracovala pre Mitwill Textiles Europe, chvíľu som pracovala pre Neheru. Snažila som sa popri škole stíhať ešte iné veci a bolo to celkom náročné. Od októbra do decembra minulého roku som bola na stáži v Taliansku, takže som nepracovala na ničom inom. Tento rok už ale neplánujem žiadne ďalšie objednávky a sústredím sa na prácu v škole.

Čo konkrétne si robila v Taliansku?

↓

V rámci výmenného programu som sa dostala do firmy Clerici Tessuto v provincii Coma. Táto oblasť je známa najmä produkciou hodvábu a je tam veľmi veľa tovární na výrobu žakárových látok. Tieto manufaktúry stále pracujú podľa remeselných tradícií a vyrábajú luxusné látky napríklad pre veľké francúzske módné domy. Pre študentov pravidelne organizujú dvojmesačné stáže. Ja som bola v štúdiu, kde som robila návrhy na látky. Bolo zaujímavé vidieť chod tohto priemyslu zvnútra.

Máš za sebou skúsenosti z rôznych typov firiem: od navrhovania interiérového textilu pre Volkswagen po kresbu potlačí pre značku Alexander McQueen. Bol to zámer? Snažila si sa nabráť čo najviac skúseností z rôznych odvetví, ktoré by si mohla neskôr zúžitkovať?

↓

Nechcela som byť veľmi v Bratislave a chcela som sa čo najviac naučiť. A tak som si povedala, že pôjdem na stáž. Počula som, že vo Volkswagene hľadajú stážistu, tak som im poslala portfólio a prijali ma. Veľmi ma to ale nebavilo a rýchlo som zistila, že chcem robiť niečo iné. Po tom, čo som na pol roka prerušila štúdium, som narazila na ponuku stáže v módnom štúdiu Alexander McQueen v Londýne, kde ma tiež prijali na základe portfólia. Išlo skôr o to, že som chcela zmeniť prostredie a vždy sa naskytla nejaká príležitosť.



Rubbish Print, 2014.

Na začiatku som nikdy úplne nepremýšľala nad tým, aká tá stáž bude. Naučila som sa veľa vecí, čo je fajn.

K práci pre Neheru si sa dostala tiež náhodou?

↓
Spolupráca so značkou Nehera sa začala otvorenou výzvou a pokračovala menšími objednávkami. Neskôr sa značka rozhodla, že začne robiť vlastné potlače, ktoré dovtedy nakupovala. Vtedy som k nim nastúpila ako print dizajnérka na voľnej nohe a pracovala som tam dva roky.

V rámci tvojho projektu Resolution 72 si okrem printov navrhla aj strihy odevov. Šlo o ojedinelý pokus, alebo plánuješ s odevom pracovať aj niekedy v budúcnosti?

↓
Bol to jeden z projektov, ktorý som robila s pomocou Kinectu. Šla som to sama, pretože som chcela mať kontrolu nad umiestnením potlače na odev. Aj keď som vyštudovala odevný dizajn na Strednej umeleckej škole v Trenčíne,

nerada šijem a pomáhala mi s tým Maja Božovič. Mojmým zámerom nebolo vytvoriť prevratnú kolekciu, šlo mi hlavne o hru s printom na odev a následne na tele... Bola to dobrá skúsenosť, ale určite by som odev nerobila znova. Jedine v spolupráci s niekým, kto by na odev použil moju prácu. Chcem sa naozaj venovať iba textilu, pretože tam je možností dosť.

Premýšľala si nad spoluprácou s ďalším dizajnérom aj v rámci ConTEXTu?

↓
Nie, projekt ConTEXT ma veľa naučil, ale chcem sa vo svojej tvorbe posunúť ďalej. Spolupracám som však vo všeobecnosti otvorená.

Spomenula si, že na začiatku ti napadla myšlienka dať program voľne k dispozícii verejnosti. Je to stále aktuálne?

↓
Pôvodne som program chcela zverejniť na svojej stránke, aby si ľudia mohli sami generovať obrazy, potlače



↑ Nikolo Bertok Cellarius, 2014.

↓ Nikolo Bertok Cellarius, 2013.
Foto: Daryan Hardy



a podobne. Nakoniec sme ale zistili, že by to bolo technicky a časovo náročné. Program zostal v stave, ktorý nie je veľmi užívateľsky prívetivý a nie je ľahké s ním pracovať. Zostalo to teda len na úrovni konceptu.

ConTEXT už je teda uzatvorený a posúvaš sa ďalej.

↓

Áno! Bol to super projekt a mám pocit, že aj vďaka nemu ma prijali na Aalto. Bavilo ma spolupracovať s Matejom, naučiť sa niečo nové z iného odboru a posunúť to ďalej. To je niečo, čo by som chcela robiť v rámci svojej tvorby aj naďalej. Momentálne v škole začínam pracovať na zaujímavom projekte, ktorý je interdisciplinárny a spája študentov z rôznych odborov.

Je v škole medziodborová spolupráca častým fenoménom?

↓

Na Aalto existuje magisterský program Súčasný dizajn, kde sú študenti vedení vyslovene k medziodborovej spolupráci. Program je založený na tom, že študenti prichádzajú s riešením nejakého spoločenského alebo environmentálneho problému cez dizajn na mikro úrovni. Je to celkom zaujímavý odbor, ktorý nie je orientovaný na individuálne dizajnérske vyjadrenie alebo riešenie typických problémov dizajnu, ako sú tvar, funkčnosť či atraktivita. Vo Fínsku sa na výskum, inováciu, spoluprácu a hľadanie nových riešení v dizajne kladie dosť veľký dôraz.

Študenti teda dostávajú ako zadanie konkrétny problém a majú spoločne navrhnúť možnosti jeho riešenia pomocou dizajnu?

↓

Každý si hľadá svoju agendu. Ako príklad môžem uviesť krásny projekt, ktorý riešil tému úbytku morských rias a ich využiteľnosť. Študenti nejaký čas spolupracovali s vedcami v jednom švédskom výskumnom stredisku, ktoré sa zaoberalo znečisťovaním vody a s nadobudnutými poznatkami ďalej pracovali. Každý sa na tú problematiku pozerá z iného uhla: ich vedúca napríklad prišla na metódu, ako morské riasy impregnoviť, tvarovať a vyrobiť z nich úžitkové predmety.



↑ Check Deck Chair, 2015.

➤ Pushy Bears, 2009, spolupráca
s Kristínou Koronthálovou.
Foto: Jakub Čajko

Niektor ďalší sa zase venoval iba tomu, ako skrze dizajn alebo intervencie upozorniť na globálne otepľovanie. Je pravda, že všetky odbory sú už v podstate ekologicky orientované. Ďalej sa tiež vo veľkej miere venujú sociálnym témam ako integrácia marginalizovaných skupín alebo takzvaný *user centered design* a mnohé iné.

Projekt, na ktorom momentálne pracuješ, sa tohto programu netýka?

↓
Ten projekt začal v škole vznikať prakticky pred dvoma rokmi a potom mal pauzu. Teraz dostal nový impulz vo forme dotácie a pokračuje. Je to interdisciplinárny projekt prepájajúci Katedru fyziky a Katedru dizajnu s cieľom vyvinúť solárnu technológiu aplikovateľnú na textil. Je to zaujímavá práca. Sme tím ľudí z rôznych odborov a každý má na starosti inú zložku projektu, no zároveň sa dopĺňame a obohacujeme.

Plánuješ sa po skončení štúdia vo Fínsku vrátiť na Slovensko, alebo to nechávaš otvorené?

↓
Štúdium by som mala skončiť tento rok. Nechávam to otvorené, ale po škole by som nechcela zostať vo Fínsku. Chcela by som sa vrátiť na Slovensko, pracovať na voľnej nohe, ďalej rozvíjať vlastné projekty a cestovať. Rozmýšľala som nad tým, že by som šla na doktorandské štúdium späť na VŠVU. Uvidíme... ■

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



ZELENÁ LÚKA Martina Mistríka

Text Gabriela Ondříšáková
Foto archiv Martina Mistríka



Grafický dizajnér Martin Mistrík (1982) pôsobí pod značkou ZELená LÚKA. Zameriava sa predovšetkým na *editorial* dizajn a tvorbu vizuálnych identít, pravidelne rieši divadelné a kultúrne zákazky. Je pevnou súčasťou komunity výtvarníkov usadených v ateliéroch Novej Cvernovky. Ako spoluautor a dizajnér sa podieľal na vydaní publikácie *Cvernovka* a je držiteľom niekoľkých ocenení Národnej ceny za dizajn.

Ocenenie Grand Prix divadelného festivalu Nová dráma/New drama 2019.
Foto: Viktor Szemző



Vizuálna identita divadelného festivalu Nová dráma/ New drama 2019.
Foto: Nora a Jakub, Viktor Szemző



Študoval si na Škole úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave (1998 – 2001) a potom na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2001 – 2007). Čo ťa priviedlo ku grafickému dizajnu?

↓
Ďakujem za to predovšetkým mojej rodine, v úplných začiatkoch ma dobre nasmerovali. Inklinoval som ku kresbe, preto dedo som mnou zvykol kresliť, aj keď iba amatérsky. Chodil som na výtvarnú, začala ma táto oblasť umenia zaujímať. Keď bolo treba rozhodnúť sa pre strednú školu, môj otec mi predstrel možnosť bratislavskej Školy úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru. Prijímačky som urobil a potom to už bolo priamočiare. Študoval som propagačnú grafiku, ktorú viedol Peter Igor Meluzin. V tom čase sme boli na nervy z toho, že nás neustále nútil skicovať a dávať do nápadov nejaký vtip. Spätne ho však vnímam ako jednu z pedagogických osobností, ktoré ma výrazne ovplyvnili. Škola mi dala aj dobrý prehľad najrôznejších výtvarných techník. Hodí sa mi to najmä teraz – pre svoju dcéru často vyťahujem staré uhlíky, pastely, pierka a ona sa s nimi rada učí kresliť. Vo svojich šiestich rokoch je oveľa ďalej, ako som bol v jej veku ja.

Jubilejná publikácia
Bábky na česko-slovenskej
medzi 1918 – 2018.
Foto: Nora a Jakub



Po strednej škole sa ti hneď
podarilo dostať na Vysokú
školu výtvarných umení?

↓

Tesne, ale podarilo. Keď sa nám
v treťom ročníku vyučovanie rozdeli-
lo na voľnú grafiku a dizajn, bolo mi
jasné, že dizajn ma baví viac. Vedel
som teda, že chcem pokračovať na
VŠVU na vizuálnej komunikácii, v tom
čase to bola ešte Katedra grafického
dizajnu. Tu som našiel svoj asi najsil-
nejší pedagogický vzor, Pavla Chomu.
V začiatkoch som plánoval pendlovať
medzi ateliérmi, nech vyskúšam rôzne
polohy tvorby. Pavel Choma však svo-
jím prístupom pokryl prakticky všetko,
čo som potreboval. Mali sme uňho
mnoho možností na rozvoj. On zas
dával dôraz na konceptuálne myslenie.
Pokiaľ ho pozorne počúvate, odnesie-
te si veľmi veľa cenných poznatkov.

V roku 2005 si získal študentské
ocenenie na Národnej cene za
dizajn za svoju bakalársku prácu
mapujúcu Petržalku na pohľadni-
ciach. Išlo o tvoje vlastné zadanie?

↓

Áno, v ateliéri 303 sme väčšinou riešili
svoje vlastné zadania. Aj túto baka-
lársku prácu som si vymyslel sám. Od
dvoch rokov som vyrastal v Petržalke.
Vznikla mi po toľkom čase potreba
zmapovať „svoju“ štvrt, pozrieť sa na
ňu z inej, tentoraz aj grafickej per-
spektívy. Rozhodol som sa pre súbor
pohľadníc. Mám rád čisté koncepčné
riešenia, preto som sa odpichol od za-
čiatku výstavby Petržalky – roku 1973.



Vizuálna identita
festivalu BábkarSKá
Bystrica, 2012.
Foto: Peter Gáll



Identita čokoládovne spojenej
s artshopom Mlsná Emma, 2013 – 2015.
Foto: Peter Gáll

Vznikol jeden súbor s deviatimi kategóriami a sedemdesiatimi pohľadnic. Bola to najmä terénna práca, veľa som behal po Petržalke na bicykli, fotil, skicoval, zapisoval, a doma spracúval. Zaujímal ma fasády, staré maľby, plochy, mreže, mosty, psy, pamätníky... To všetko som následne transformoval do pohľadníc. Vnímam som to ako určité „vysporiadanie sa“ s miestom, kde som prežil značnú časť svojho života. A ocenenie v Národnej cene za dizajn bolo potom pekné zadostučinenie. Vtedy Národná cena za dizajn prvýkrát zriadila kategóriu študentského dizajnu, ktorú som týmto „otvoril“. Téma Petržalky sa ku mne o desať rokov dostala ešte raz – keď ma na základe týchto pohľadníc oslovil Martin Kleibl na knižné vydanie publikácie *Petržalka: Prekvapivý sprievodca mestskou časťou*.

Aké skúsenosti si získal na svojich dvoch študijných pobytoch na University of Art and Design Helsinki (2004) a na Academy of Fine Arts and Design (2005 – 2006) v Ľubľane?

↓
Helsinki boli trochu neplánované. Túžil som ísť do Anglicka alebo Francúzska, tam ma však nevybrali, na študijnom oddelení mi ponúkli Helsinki. Chvilu som bol mierne sklamaný, no v konečnom dôsledku to bolo ešte lepšie. Fínsko je neskutočná krajina. Na škole v zahraničí, okrem osobného rozvoja, keďže sa musíš naučiť o seba kompletne postarať v neznámom prostredí, máš obohacujúcu interakciu s inými študentmi, krajinami, zvykmi. Veľakrát pritom zistíš, že naša škola na tom vôbec nie je tak zle, ako si niekedy doma hovoríme. Tým, že naša krajina prešla viacerými neľahkými režimami a zakúsila nedostatok, ľudia sú zvyknutí pristupovať k zadaniam kreatívnejšie. Nebolo nám súdené primárne sa spoliehať na technológiu, lebo v tom čase nebola v takom množstve a kvalite dostupná. Prinútilo nás to poradiť si, byť flexibilnejší a vytrvalejší. Škola v Helsinkách sa odlišovala od našej v tom, že sa vyučovalo formou kurzov. Mali sme napr. Poster Design, kde nám najprv pedagóg (špecialista na plagáty) vysvetlil niečo z histórie, následne objasnil praktické špecifiká tohto média. Na ďalšiu hodinu prišli ľudia z Amnesty

International povedať niečo bližšie o téme (mali sme spracovať násilie na ženách), neskôr ľudskoprávny aktivista... Prípadne na kurze typografie s nami chodili konzultovať rôzni odborníci – raz to boli ľudia z Underware (NL), inokedy zase rešpektovaný fínsky typodizajnér. Nehovorili nám, čo máme a čo nemáme robiť, ale otvárali nám nové možnosti. Spadla mi sánka, keď spolužiaci z priemyselného dizajnu dostali zadanie vymyslieť mestský taxík pre Helsinky, niečo ikonické, ako sú londýnske alebo newyorské taxíky. Nešli však tradične rešeršovať do knižnice, škola im totiž zaplatila výlet priamo do Londýna, aby si tie taxíky zažili „z prvej ruky“. Technologicky a finančne bola tá škola vybavená úplne mimo našej vtedajšej fantázie. A to bol rok 2004...

Bola škola v Ľubľane podobná?

↓
Naopak, Ľubľana bola viac podobná tej našej. Klasické delenie na ateliéry, menej technologických špecialít. Študoval som u Radovana Jenka, slovinskej obdoby Pavla Chomu. Práve tu som pocítil tú dôležitosť kresebných návrhov, do ktorých nás tlačil Meluzin. A tiež spomínaný nedostatok špičkovej techniky. V Ľubľane napríklad bolo vidno ten rozdiel medzi študentmi zo západnej a strednej Európy. Kludne sa stávalo, že „západniari“ prišli s vyšperkovanými PDF prezentáciami (oproti „východniarom“ so skicami na papieroch), no tie naše boli často nápadmi oveľa kreatívnejšie alebo odvážnejšie. Tam som pochopil ten paradox, že keď má človek technologický a materiálový dostatok, môže byť pohodlnejší pri hľadaní nápadov.

Ako vyzeral tvoj štart do profesionálnej kariéry? Aké boli tvoje prvé zákazky?

↓
Svoju prvú veľkú zákazku som získal práve v Slovinsku. Popri štúdiu na VŠVU som síce ako *freelancer* pracoval už od prvého ročníka, šlo však

o drobnejšie projekty. Jedným zo zadaní v Ľubľanskom ateliéri bolo navrhnuť redizajn slovinského divadelného časopisu MASKA. Dovtedy som s tvorbou časopisu nemal žiadne praktické skúsenosti. S radosťou a nezaťažený konvenciami som sa vrhol na zadanie. Spracoval som toľko nápadov, že by vystačili aj na päť časopisov. Keď som po Vianociach prišiel dokončiť do Ľubľany semester, Radovan Jenko mi oznámil, že ľudia z MASKY boli mojimi návrhmi nadšení a chcú sa so mnou stretnúť. Vysvitlo, že celé zadanie bolo vlastne výberové konanie a oni hľadali nového *art director*a. Zaplatili mi za redizajn a následne som s nimi externe spolupracoval ďalšie štyri roky. Získal som za to aj uznanie na (slovenskej) Národnej cene za dizajn 2007. Práve tento projekt mi naštartoval smerovanie mojej profesionálnej dráhy, dodnes veľmi rád robím *editorial* dizajn. Keď sa na tú prácu pozerám spätne, vidím tam veľmi veľa chýb, rozhodne by som to robil inak. Veď tam boli pagíny robené ručne! Ani nechápem, prečo som vlastne tú cenu získal. A potom sa to postupne profesijne rozbehlo. Navrhoval a zalamoval som dokonca aj dve čísla časopisu *Designum*, to bola príjemná práca.

Od roku 2005 funguješ pod značkou ZELENÁ LÚKA. Ide o grafické štúdio?

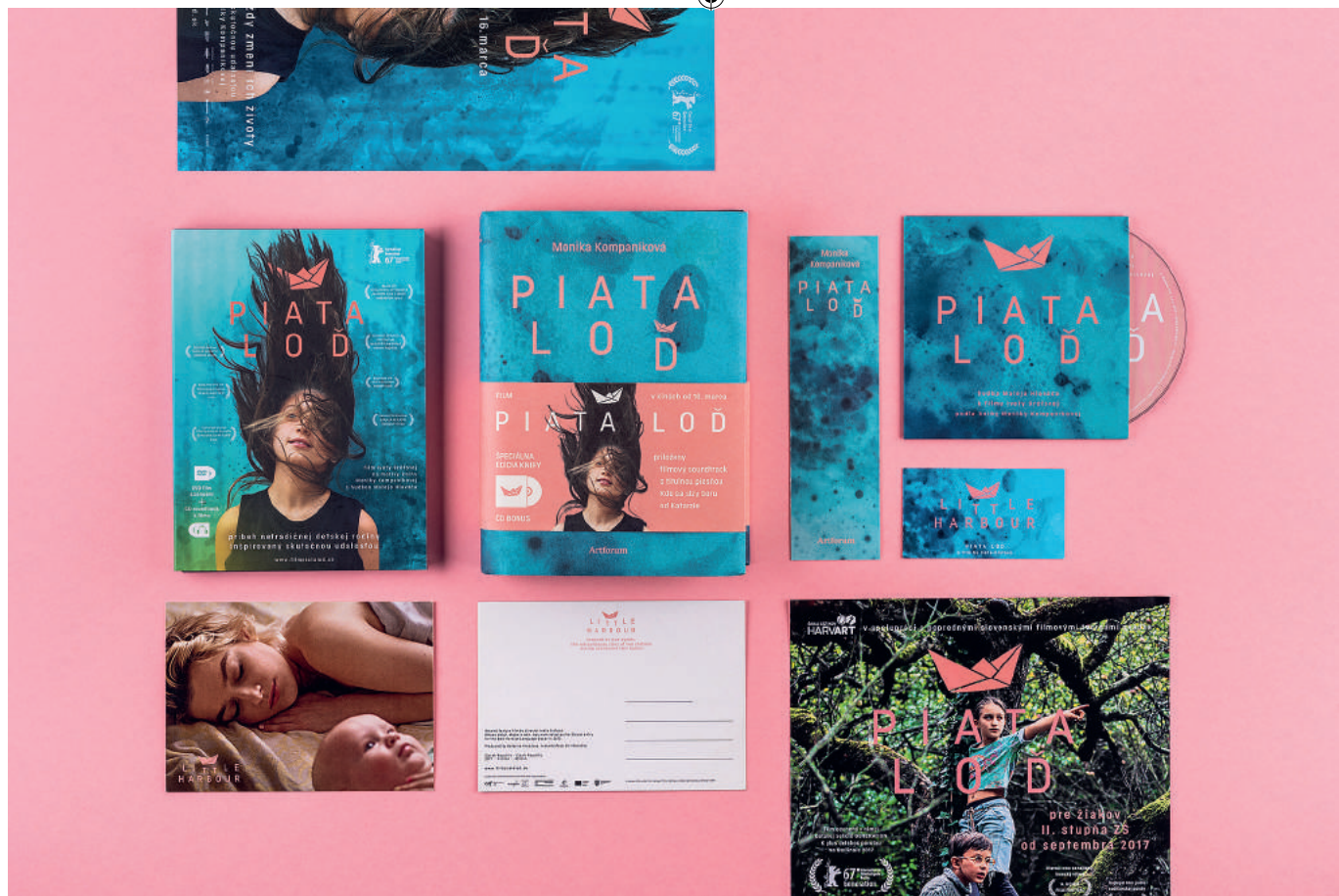
Predpokladám, že názov značí, že tvoje nápady vznikajú úplne od piky.

↓
Nejde ani tak primárne o štúdio, je to skôr len moja značka. Vyplynulo to z potreby mať svoje portfólio online a nefigurovať klasicky pod vlastným menom. Mať akoby širší „dáždnik“, pod ktorý sa dá prichýliť viac, ako by sa dalo pod meno – či už osôb alebo profesijných oblastí. ZELENÁ LÚKA odráža môj pohľad a prístup. Snažím sa nerecyklovať nápady, keď dostanem zadanie od klienta, všetko „vyčistím“ a začínam od začiatku s novými ideami, sadím semienka, šijem na mieru. Ten názov máva pozitívne ohlasy – na zelenej lúke je pekne a voňavo. Stáva sa mi, že ľudia z úplne iného odvetvia, keď zadávajú svoj mailový kontakt, sa sami od seba zaujímajú, v akej profesii pôsobím.

Dlhé roky pracuješ v prostredí Novej Cvernovky. Aká bola tvoja cesta do tejto komunity a ako ju po toľkom čase hodnotíš?

↓
Keď som v roku 2007 skončil školu, ako *freelancer* som pracoval z domu. Oslovili ma moji kamaráti a kolegovia, ktorí sa začali usádzať v starej Cvernovke, či by som si s nimi neprenajal ateliér. Najprv som to pokladal za

Súbor prezentačných letákov
o slovenskom súčasnom tanci, 2018.
Foto: Nora a Jakub



Vizuálna identita filmu
Piata loď, 2017.
Foto: Nora a Jakub

zbytočné, no postupne mi domáce prostredie začínalo prekážať, nemáš tam veľkú možnosť konzultácie, stáva sa pohodlným, nehovoriac o postupnej degradácii kreativity. Bol to veľký krok do neznáma, ale v roku 2009 som sa odhodlal. Spoločne s fotografmi Šymonom Klimanom, Radanou Valúchovou a Viktorom Szemzőm sme začali budovať náš Plan C, pričom okolo už vtedy mali ateliéry aj ďalší spolužiaci z VŠVU. Bolo to akoby pokračovanie školy, ale už bez indexov. A odvtedy tu fungujem. Zrazu máš možnosť instantných konzultácií, spolupráce na zaujímavých projektoch, vieme si navzájom pomôcť. Osobný kontakt je veľmi dôležitý, či už s klientom alebo kolegami. Potrebuješ fotografa, ilustrátora, filmára, architekta, iného dizajnéra? Všetko máš pod jednou strechou. Sme tu akoby rodina, zdieľame spoločné problémy, radosti, prácu, myšlienkové nastavenie. Neskôr bolo úplne prirodzené prejsť s nimi aj do Novej Cvernovky. Niekam jednoducho patríš. Je to rozhodne príjemná bublinka.



Ateliér Bavlna, Cvernovka, 2014.
Foto: Peter Gáll

V tvojej tvorbe dominujú najmä práce pre divadlá. Ako sa dostávaš k týmto zákazkám? Máš k divadlu špeciálny vzťah, alebo ide skôr o zhodu okolností?

↓
Keď sa nad tým zamýšľam, drvivá väčšina zakaziek prichádza na základe nejakej mojej predchádzajúcej práce. Práve tak som sa cez práce pre Slovenské centrum dizajnu (napr. pôvodné logo galérie Satelit a jej vizuálna identita) dostal k Divadelnému ústavu. Najprv to bol grafický dizajn publikácií, neskôr pribudli vizuálne identity festivalu Nová dráma, ktoré robím s prestávkami doteraz. Mám tu na starosť aj dizajn fyzického ocenenia, tento materiál presah ma veľmi baví. Počas našej spolupráce som vyhral aj súťaž na redizajn časopisu *KØD*, ktorý doteraz zalamujem. Je to slovenská obdoba spomínanej slovinskej *MASKY*. Divadlo ma baví v tom, že sa tam neustále odohráva určitý príbeh, pri navrhovaní mám takmer neobmedzené mantinely, či už ideové alebo formálne. Možno aj vďaka divadelným zadaniam používam vo svojej tvorbe termín „choreografia informácií“, čím myslím jednotlivé vzťahy grafických prvkov – zoskupenie

elementov podľa dôležitosti a podľa toho, ako chcem recipienta navigovať v ich čítaní. Dizajn je v tomto silný nástroj, umožňuje nám dizajnérom istý spôsob manipulácie. Je to veľká zodpovednosť, lebo síce sme režiséri daného riešenia, ale nie vždy je žiaduca naša očividná stopa. Vďaka práci pre Divadelný ústav som sa neskôr ocitol v Banskej Bystrici na riešení vizuálnej identity bábkového festivalu Bábkar-ská Bystrica. Bábkové divadlo bola pre mňa novinka, s fotografom Daliborom Krupkom sme preto v ich skladoch strávili pár dní, veľa sme fotili, a vedenie nám ukázalo, ako to tam funguje. Bystricu robím taktiež dodnes. Alebo iný príklad – vďaka identite pre Cenu Oskára Čepana som sa cez odporúčania dostal k Divadlu Andreja Bagara v Nitre. Je to taká nekončiaca reťazová reakcia – jeden projekt vedie k ďalšiemu a ten zase k ďalšiemu.

V roku 2015 ste (tím ľudí z Cvernovky) z vlastnej iniciatívy vydali veľkú publikáciu o Cvernovke, na ktorej si aj ty vo veľkom participoval. Ako prebiehal celý tento projekt a aká v ňom bola tvoja hlavná úloha?

↓

Výnimočne je to môj voľný autorský projekt. Niektorí grafickí dizajnéri robia zárobkovú prácu a popri tom svoje voľné projekty. Mňa táto delba nebaví, mojou snahou je „vybláznit sa“ v platených projektoch, pokiaľ mi to klienti dovoľia. A zatiaľ mám na nich šťastie, nemusím si to potom kompenzovať vo voľnej tvorbe. Predsa len v digitálnom prostredí trávim veľa času, som rád, keď v čase voľna môžem to žiarenie vypnúť. Publikácia o Cvernovke však bolo prirodzené vyústenie pretlaku informácií a materiálov, ktoré sa k nám postupne dostali. Cvernovka pre nás, „ateliérnikov“, nebola ľahostajná. Dostali sme sa do starých skladov, cez správcu, pána Repaského, sme mali perfektné informácie o pôvodnom živote fabriky. Aby som to uviedol do kontextu – tejto knižke predchádzal výstavný projekt. Mali sme zhromaždených veľa materiálov – štítky, tabuľky, cievky, nite, staré fotografie, noviny, vzorkovnice a rôzne historky. Na základe toho sme urobili výstavu v našom druhom ateliéri Bavlna v starej Cvernovke. Nešlo len o vystavenie „starožitností“, chceli sme hlavne priťahovať verejnosť, laickú aj odbornú, aby sme ľuďom ukázali, že Cvernovka

je ozajstná kultúrna pamiatka a historické dedičstvo, nielen – ako ju mnohí okoloidúci vnímali – stará rozpadávajúca sa budova. Má totiž neuveriteľne bohatý príbeh. Zorganizovali sme s kolegom Vilom Csinom diskusie s urbanistami, architektmi, historikmi či developermi, čo malo nevídaný ohlas. Stala sa aj neplánovaná situácia – na vernisáž prišlo veľa bývalých zamestnancov závodu, mnohí tam pracovali niekoľko desaťročí. Boli ako jedna veľká rodina, na vernisáži to vyzeralo ako maturitné stretnutie po rokoch. Dostali sme sa do kontaktu, porozprávali nám ďalšie príbehy, prinášali ďalšie dieliky do skladačky. Zrazu bolo na stole kopec ľudských príbehov, začalo nám to zaujímavo ožívať. S Vilom Csinom sme sa toho chytili a rozhodli sa pretaviť do formy knihy. Zabrало nám to asi rok, okrem nás dvoch ako autorov na tom robilo množstvo ľudí a kolegov, za čo im patrí neskutočná vďaka. Bolo to veľmi náročné obdobie, nestíhali sme popri tom prácu a rodinu, výsledkom však bol obrovský úspech nielen v profesionálnom, ale aj v tom ľudskom rozmere. Kniha nie je oslavná, má značný kritický rozmer. Keď sme sa zo starej Cvernovky museli napokon vysťahovať a hľadalo sa nové miesto, publikácia poslúžila ako dôležitý prvok pri prezentáciách. Ukázali sme verejnosti, že „ateliérnici“ v Cvernovke

Výstava Včera predvčerom,
Cvernovka a jej príbehy, 2013.
Foto: Peter Gáll



nie sú len nejaké alternatívne zoskupenie, ale je medzi nami mnoho kreatívnych profesionálov, úspešných a oceňovaných nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí. Za túto knižku sme získali Cenu Nadácie Tatra banky 2015 v kategórii Umenie a následne Cenu za komunikačný dizajn v Národnej cene za komunikačný dizajn v roku 2016.

Venuješ sa aj knižnej grafike, napríklad pre vydavateľstvo Artforum.

↓

Áno, knižnej grafike sa venujem veľa. V Lubľane ma to nakoplo do *editorial* dizajnu, ktorý ma neskôr pohltil. S knihami som začínal asi ako každý – v malých vydavateľstvách a návrhmi obálok, až postupne som prešiel ku komplexnejším prístupom. O spolupráci s Artforum som sníval dlhšie, paradoxne som sa k nemu dostal okľukou. Oslovila ma filmová režisérka Iveta Grófová, aby som vytvoril vizuálnu identitu pre jej film *Piata loď*. Bola to veľmi komplexná zákazka, od logotypu, filmových plagátov, najrôznejších propagačných a inzertných materiálov až po ďakovné *packshots* do kina. Súčasťou bola aj reedícia rovnomennej knižnej predlohy Moniky Kompaníkovej, ktorú vydalo Artforum. Chémia nám fungovala, a tak som neskôr pre Artforum urobil aj pár ďalších knižiek – *Strážca pamäti* (o Jánovi Langošovi), *Nech sa páči do plynu* (o koncentračných táboroch) alebo dystopický opus magnum *Antihrdina*. Artforum je veľmi dobrý klient, dávajú voľnú ruku, možnosť výberu materiálov, finišov, čo sa mi nestávalo často. Oni boli na našom trhu jedni z prvých, ktorí pochopili, že dizajn knihy je veľmi dôležitý.

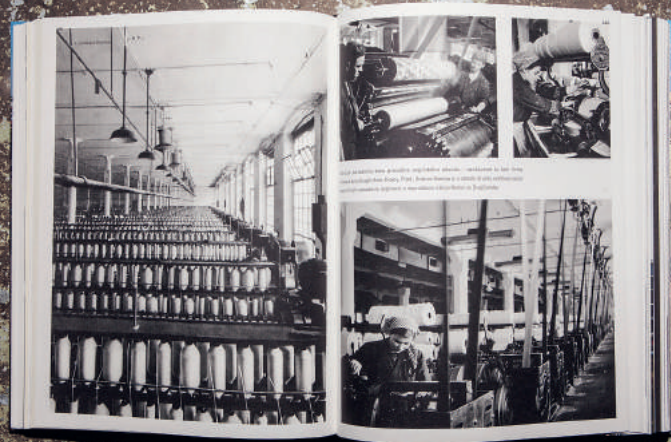
Aké máš skúsenosti s komerčnejšími zákazkami? Robil si napríklad redizajn časopisov *BREAK* a *Zdravie* či pravidelný *lookbook* pre firmu Novesta. Aká bola spolupráca s týmito klientmi?

↓

Tieto zákazky na seba opäť postupne nadväzujú. Pôvodný časopis *Brejk* ma oslovil na redizajn. Chceli nový *positioning*, odstrihnúť sa od pomerne lacného charakteru a priblížiť sa k novodobým pánskym *lifestylom* na vyššej úrovni. Navrhla sa aj zmena názvu na *BREAK*. Damián Pastirčák mal na



Cvernovka, 2015.
Foto: Viktor Szemző



starosti tvorbu logotypu a titulku. Celý proces redizajnu trval asi pol roka, v rámci čoho sa vymenila kompletne celá redakcia. Mojou úlohou bolo urobiť redizajn a následne zaučiť interného grafika vydavateľstva. To sa nepodarilo, a asi aj vďaka živej atmosfére v redakcii som to naďalej zalamoval. Hoci som bol na prácu s časopisom zvyknutý, toto nabralo úplne iný rozmer. Zrazu som nebol len človek na konci reťazca, ale skôr plnohodnotná súčasť tímu, mohol som ovplyvňovať obsah, bol som prepojený s úplne inými profesiami. S fotoeditorkou sme pri každom článku diskutovali, aký fotomateriál použiť, aby sme danému článku dodali jedinečnosť. Podarilo sa mi zaviesť ilustrovanú rubriku, oslovoval som ilustrátorov a komunikoval s nimi zadania, inokedy som poslúžil ako model do módnjej rubriky, dokonca som napísal aj cestopisný článok. Pri časopise *Zdravie* som už robil iba redizajn a následne som zaučil ich internú grafičku. Pri tvorbe mi čiastočne pomohli Vojto Ruman, Martina Rozinajová a nakoniec Katarína Balážiková pripravila samotný dizajn manuál, podľa ktorého sa doteraz redakcia *Zdravia* riadi. Rád spolupracujem s kolegami aj rôznymi profesiami, lebo zastávam názor, že nie je zdravé byť multifunkčný a snažiť sa zvládnuť všetko sám. Vždy tu budú na niektoré veci lepší odborníci, ktorí tie časti spravia lepšie, efektívnejšie a profesionálnejšie.

K značke Novesta, ktorá vyrába obuv v Partizánskom, som sa dostal cez bývalú redaktorku *BREAK-u*. Každý rok im vychádzajú dva až tri *lookbooky*, ktoré im navrhujem. Tu sa moja práca pohybuje v oblasti minimalizmu, mávajú totiž výborný fotomateriál od Zuzany Gavulovej, ktorý sa ja snažím iba dotvoriť, nie pretvoriť. Celkovo príliš nerozlišujem, čo je komerčné a čo nie. Keď to pre mňa má zmysel, vidím v tom potenciál, pokiaľ je klient uvedomelý a dostanem voľnú ruku, tak sa do projektu púšťam. Snažím sa robiť iba na projektoch, kvôli ktorým potom nemusím chodiť po kanáloch (smiech).



← Logo a dizajn materiálov projektu OPENEON, Open Design Studio, 2009.

↓ Projekt OPENEON, Open Design Studio, 2009.
Foto: Radana Valúchová

Aké ďalšie zákazky ešte často riešiš?

↓

Momentálne najčastejšie – a aj najradšej – mám knižný dizajn. Tiež identity festivalov, výstav či značiek. Konečne mám v poslednom čase naozaj veľké šťastie na projekty a klientov. Niekedy sa mi stávalo, že vzájomná chémia prestala fungovať, prípadne ani nenaskočila. Z takých projektov som sa poučil, že treba okamžite vycúvať. V zásade je život dosť krátky na to, aby sme sa zapodievali vecami, ktoré nám nič neprinesú (a nemyslím tým peniaze). Teraz riešim viacero dlhodobých projektov, dosť času trávim nad výberom jednotlivých materiálov, formátov, väzieb, mám čas sa prehrabávať vo vzorkovníciach, robiť hlbšie rešerše, viac komunikujem s tlačiarňami alebo papierňami. Práve teraz dokončujem obsahlu knihu o Slovenke, banskobystrickej textilnej fabrike. Predchádzala tomu práve publikácia o Cvernovke, na základe nej ma do projektu oslovili. Obsahovo siaha až do obdobia Medeného hámru z 15. storočia. Mám úplne voľnú ruku v grafickom dizajne, pričom moja úloha je opäť sčasti dotvárať aj obsahovú stránku. Napriek relatívne skromnejšiemu rozsahu 200 strán máme k dispozícii neuveriteľne veľa obrazového a obsahového materiálu, najmä však rôznorodého. Vizualne vyrozprávať celý príbeh takého rozmanitého územia je tá najkrajšia radosť!

Spolupracoval si aj s občianskym združením Open Design Studio, ktorého cieľom bola podpora vzdelávania študentov grafického dizajnu formou prednášok a workshopov. Bola to pre teba dobrá skúsenosť?

↓

Do občianskeho združenia Open Design Studio ma prizvali grafické dizajnérky Katka Balážiková a Mikina Dimunová, neskôr nás doplnili Braňo Matis a Zuzana Devaliere. Workshopy, výstavy a prednášky sme robili v Bratislave a v Novom Sade v Srbsku, kde Katka vtedy žila. Hoci pochádzam

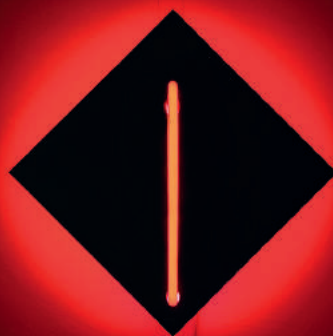
Emília Jesenská,
Peter Simoník:
Slučka.



Katarína Balážiková,
Martin Mistrik:
Pre krízu zatvorené.



Matúš Lelovský,
Ondrej Alušík:
Uhoľ pohľadu.



z učiteľskej rodiny, ja sám som k učeniu nikdy neinklinoval. Tu však bolo potrebné vyjsť zo svojej komfortnej zóny a odučiť workshop alebo odpredzentať prednášku. Dalo mi to veľa, najmä vystupovania pred ľuďmi a na verejných prezentáciách. Práca so študentmi bola obohacujúca. Robili sme rôznorodé projekty. Nosný bol najmä projekt Visible Data, kde sme spolu s odborníkmi pozbierali dáta o financovaní kultúry a snažili sa ich nekonvenčnými a čitateľnými prostriedkami vizualizovať aj pre nezainteresovaného človeka. S tým sme potom cestovali aj do Holandska alebo Poľska. Alebo projekt OPENEON. Ten sme organizovali ešte v starej Cvernovke v mojom prvom ateliéri Plan C. Spojili sme študentov grafického dizajnu a priemyselného dizajnu (VŠVU a STU), rozdali okruh tém (sociálne, politické, kultúrne a pod.) a výstup mal byť spracovaný do formy neónu, ktorý danú tému mal komunikovať. Projekty boli ladené kriticky, mali v študentoch podporovať kritické myslenie. Napríklad nápis Change, ktorý sa dal vypnúť alebo zapnúť, krásna visiaca neónová slučka na obesenie či starý, zle fungujúci neón s DIY nápisom Pre krízu zatvorené. Práca v Open Design Studiu ma naučila porozumieť grantovým schémam, komunikácii, resp. lobbingu s rôznymi firmami (napríklad aj na výrobu neónov). Museli sme sa naučiť komunikovať aj s médiami, zaujímali sa o nás tlačene aj televízne. Neskôr som už tieto projekty prestal stíhať a momentálne, myslím, toto združenie nie je aktívne.

Si predovšetkým printový dizajner. Ide o tvoje vlastné rozhodnutie, alebo je to skôr náhoda, že sa ti „nakopili“ práve také zákazky? Aké vidíš výhody printu oproti digitálnemu dizajnu?

↓
Korene možno siahajú do mojej diplomovej práce. Podvedome ma to ťahalo k printu, témou bol Text verzus obraz, riešil som hĺbkovú analýzu toho, ako sa v časovom rozpätí 100 rokov menil pomer textu voči obrazu v časopisoch a novinách. Paradoxne, moje prvé zákazky, ktoré som robil už popri škole, boli webové stránky. Počas štúdia som postupne získaval bližší vzťah k tlači. Napriek môjmu silnému

ekologickému cíteniu mám rád vôňu knížiek, možnosť ohmatať si fyzický materiál. Nevieť tomu odolať. Beriem to ako hmatateľný výsledok tých tisícok hodín strávených za monitorom počítača. V printe je nepreberné množstvo možností a každé materiálové rozhodnutie, ktoré ako dizajner spravím, sa odrazí na výslednej kvalite, pocite, ako aj koncepte daného projektu. Digitálny proces mi toto nevie naplniť. Za hlavnú nevýhodu na digitálnom dizajne považujem to, že sa tam konštantne niečo mení, a to, čo práve teraz dokončujem, môže byť už o pár týždňov mimo. A to nehovorím len o trendoch. Tlačená knižka, tým že proces je pomalší, dovoľuje robiť trvácnejšie rozhodnutia, ktoré by mali byť aktuálne aj, povedzme, o tridsať rokov. Keď spravím chybu v printe, tak sa nedá stlačiť tlačidlo Undo, preto treba všetko dôslednejšie premyslieť. Stále sa učím a robím aj chyby. Pri tom si zakaždým spomeniem na prednášku holandskej knižnej dizajnerky Irmey Boom. Sama na sebe sa smiala, že neustále skúša nevyskúšané a následne niekde spraví chybu. A práve to

mi na nej bolo sympatické, lebo len neustálym experimentovaním sa dokážeme posúvať vpred a nestagnovať.

Pracuješ teraz aj na nejakých iných projektoch okrem Slovensky?

↓
Dokončil som kompletnú vizuálnu identitu výstavy Divadelné storočie, venovanú 100. výročiu slovenského divadla v Slovenskom národnom múzeu na Bratislavskom hrade. Teraz som mal intenzívne pracovať na plagátoch, brožúre, inzerciách či doplnkoch pre tohtoročnú Novú drámu, no pre pandémie sa festival odložil na neskôr, takisto ako Bábkarská Bystřica. A moja meta je do konca tohto roka vyjsť s novou webovou stránkou. Postupne mi Nora a Jakub Čaprnkovi fotia portfólio a ja sa medzitým snažím nájsť si čas na redizajn pôvodnej stránky. Musím však priznať, že táto moja snaha už trvá druhý rok... ■

Gabriela Ondrišáková je historička umenia, pracuje v Slovenskom múzeu dizajnu SCD ako kurátorka zbierky komunikačného dizajnu.

Výstava projektu Visible Data, Bratislava, 2012.
Braňo Matis a Boris Belan: Svätopluk alebo
mecénstvo po slovensky. Vizualizácia
zbierky občanov na realizáciu sochy.



ZERO IMPACT — príspevok k dizajnovaniu budúcnosti

Rozhovor
so Zuzanou
Šebekovou

Text Lubica Pavlovičová

Foto Adam Šakový, archív Slovenského centra dizajnu



Pohľad do výstavy v Galérii dizajnu Satelit.
Fototapeta v pozadí: Arthur Koff.





↑ Barbora Peuch (modely a doplnky)
a Zuzana Šebeková (autorské potlače
a metráž): Kolekcia Generation f, 2019.

← Showroom: Študentské práce.



Výstava Human by Design, ktorú sme vlani mohli vidieť v bratislavskej galérii Satelit a až do 5. apríla mala byť prístupná vo viedenskom MAK-u, predstavuje rôznorodé projekty a aktivity, ktoré svojím obsahom prispievajú do aktuálnej diskusie o udržateľnosti. Hovorí o úlohách dizajnu pri formovaní naliehavých výziev, zodpovednosti dizajnéra, hľadaní možných riešení a na rôznych príkladoch chce stimulovať záujem a v podstate aj povinnosť verejnosti zaoberať sa kľúčovými otázkami budúcnosti.



Patrí k nim aj projekt Zero Impact (Nulový dopad), ktorý pripravili a realizovali pedagógovia a študenti Ateliéru odevného dizajnu bratislavskej VŠVU a Ateliéru oděvního a textilního designu FUD Univerzity Jana Evangelistu Purkyně v Ústí nad Labem pod vedením Zuzany Šebekovej a Barbory Peuch (Bratislava) a Jana C. Löbla (Ústí nad Labem). Nedávno bol prezentovaný ako samostatné a podstatne obsažnejšie podujatie v galérii dizajnu Satelit, na ktorom sa návštevníci mohli oboznámiť nielen s výsledkami špecifického vzdelávacieho procesu, ale aj s množstvom údajov, ktoré sa dali chápať ako mobilizačná výzva tak pre jeho účastníkov, ako aj tých, ktorí výstavu navštívili.

„Vzdelávaco-dizajnerský projekt Nulový dopad si kladie za cieľ (...) vzdelávať budúcich odevných dizajnérov. Súčasný dizajnér musí vedieť užívateľovi zodpovedne ponúknuť možnosť voľby ekologickej, lokálnej

či tzv. pomalej módy (slow fashion), uváženej spotreby a dlhého zmysluplného životného cyklu výrobku.“⁴¹ Rozhovor s autorkou predchádzajúcich riadkov Zuzanou Šebekovou môžeme chápať aj ako inšpiratívny príklad prirodzeného vývoja osobného prístupu k téme udržateľnosti. Aj ona začala hľadať riešenia už v škole.

Kedy si sa ty osobne začala zaoberať témou trvalej udržateľnosti?

↓

Ešte na vysokej škole. Absolvovala som ju v Halle, kde sme mohli využívať priemyselné tkacie stroje, čo bola pre mňa veľká výhoda a vlastne jedným z dôvodov výberu školy. Počas štúdia som robila rôzne materiálové experimenty – skúmala som napríklad materiál a jeho vzťah k priemyselnej výrobe v tom zmysle, že sama si nastavím stroj a budem ho ovládať, ako potrebujem, a nie, že mi ho nastaví technik a budem čakať, k čomu ma celý proces privedie. Vtedy som si začala

uvedomovať možnosti, ktoré existujú vo vzťahu medzi dizajnérom, technológiou a materiálom. Neskôr som začala robiť pre automobilový priemysel, pre subdodávateľov, ktorí vyrábajú viac-menej technický textil. Poťahová látka do auta musí mať, samozrejme, aj vysokú estetickú hodnotu a technické parametre, ktoré sa nedajú podliezať. Tie je potrebné jednoducho dodržať – ako napríklad extrémnu oderuvzdornosť, UV stabilitu. Látka zároveň musí dobre, niekedy až luxusne vyzeráť. Taktiež musí svojím dizajnom esteticky (farebnou, štruktúrou, leskom, vzorom...) stvárniť ideu a atmosféru zadania konkrétnej automobilky. Technické parametre takéhoto textilného materiálu sú nastavené tak, aby vydržal minimálne pätnásť až dvadsať rokov. Na druhej strane však súčasní výrobcovia automobilov nepredpokladajú takú dobu ich užívania a ani s ňou nerátajú. To je z hľadiska dizajnu a výroby skutočne veľmi protirečivý prístup, ktorý môže priviesť dizajnéra do situácie,



↑ Pracovňa: Materiály. Študenti mali v rámci projektu k dispozícii (okrem ďalších materiálov) organickú a prírodné farebnú bavlnu, udržateľne vyrobené vlnené tkaniny, úplety z recyklovaného polyesteru a vlny.

← Úvod do problematiky udržateľnej módy a textilnej produkcie. Grafický dizajn Juraj Blaško.



keď síce na jednej strane má vynikajúce podmienky na svoju realizáciu, na druhej strane sa však začne sám seba pýtať, načo má navrhovať textil so životnosťou dvadsať rokov, keď vlastne celý automobilový priemysel sugeruje spotrebiteľom predstavu potreby kúpy nového auta po asi piatich rokoch... Spomínanou problematikou som sa zaoberala aj z pozície doktorandky na Vysokej škole výtvarných umení a jedným z mojich hlavných verejných výstupov bol vtedy výstavný a publikačný projekt *slow/slow** (2013), ktorý som pripravila s ďalšími autorami – dizajnérkami aj teoretikami.²



Teraz pôsobím ako pedagogička na VŠVU a uvedomujem si, že už iba tým, ako zadám študentovi úlohu, akoby som determinovala rámec, v ktorom bude uvažovať. V súčasnosti je veľmi dôležité, aby študent tento rámec poznal a pochopil jeho zmysel. Viem, že naši poslucháči už v oveľa väčšej miere premýšľajú o tom, čo vytvárajú a majú potrebu uchopiť zadanie aj konceptuálne, teda teoreticky, chcú porozumieť, na čo im je dobré a k čomu ich môže priviesť. Možno je to dané tým, že všeobecne majú menšiu skúsenosť práce s materiálom a nepoznajú ho tak dôverne, sú menej zruční a neuvažujú tak intuitívne o materiáli. Musia si zadanie teoreticky ukotviť, zdôvodniť a na tomto základe vytvoriť koncept. Zároveň je však škála materiálov aj techník spracovania čoraz pestrejšia a pochopiť ich vzájomné súvislosti a obmedzenia je pre nich výzvou. Navyše prichádzajú ešte ďalšie komplexné vplyvy výroby, ekologické, ekonomické a sociálne súvislosti textilnej výroby ako základný

rámec a celý proces tvorby nadobúda celkom nový rozmer – stáva sa akoby súčasťou netriviálneho systému. Toto je jeden z hlavných dôvodov, o ktorých sa pri pomalejšej (slow) móde, respektíve pomalom (slow) dizajne bavíme... A na tomto základe pomalý dizajn a jeho zmyslupnosť dokážeme definovať. Je to dizajn, ktorý robíme lokálne, dôraz kladieme na funkčnosť (tá musí byť) a nadčasovú estetiku (formu, siluetu), sledujeme a rešpektujeme vlastnosti materiálu a nejdeme zbytočne proti nemu, konštrukcii alebo technike zhotovenia – hoci je to možné. Je to možné, ale v konečnom dôsledku to môže znamenať oveľa väčší energetický aj materiálový výdaj a vlastne by sme išli proti svojmu vlastnému úmyslu správať sa ekologicky.

Na projekte Zero Impact ste spolupracovali s Wearme fashion, prečo?

↓
Wearme fashion je platforma, ktorá združuje európskych výrobcov a zopár

distribútorov textilu a doplnkov (zipsy, gombíky), koordinuje ich spoluprácu, propagáciu a v rámci ich prezentácie vydáva časopis. Sú to dodnes existujúce európske firmy s dlhšou tradíciou zvyčajne rodinného typu. Mnohé väčšie firmy, ktoré po viac generácií ovládala jedna rodina, už prešli rôznymi transformačnými procesmi, následnými predajmi a výroba bola presunutá do Ázie. Rodinné európske firmy, zapojené do aktivít spomínanej platformy, sa prezentujú na veľtrhoch a pri rôznych iných príležitostiach spoločne. Mnohé z nich počas desaťročí a generácií v podstate rástli veľmi ekologicky/udržateľne. Napríklad v kopcovitom teréne, blízko vodných tokov, niektoré z nich majú dokonca vlastnú vodnú elektrárňu, keďže nemali inú možnosť dostať sa k zdroju energie. Sú teda v podstate vzácnym príkladom fungujúcich výrobcov a potvrdzujú základné princípy životaschopnosti slow dizajnu. Vera Artemyeva z pražskej centrály Wearme fashion oslovila moju



Showroom: Študentské práce.
Komplety vznikli kombináciou
prác rôznych autorov.



kolegyňu Barboru Peuch³ s ponukou spolupráce s uvedenými výrobcami, ktorí pracujú s certifikovanými ekologickými materiálmi a sú ochotní ich poskytnúť k dispozícii.⁴ Barbra ponuku prijala, zároveň sa však rozhodla do projektu pozvať viacerých partnerov. Tak oslovila Jana Löbla aj mňa s myšlienkou urobiť to ako spoločný projekt. Na začiatku projektu sme pozvali k nám českých študentov z Ústí nad Labem a v rámci projektu sme boli spoločne na exkurzii v Taliansku. Na tejto ceste mohli študenti reálne vidieť celý výrobný proces firiem vyrábajúcich zipsy, hodvábne, vlnené a bavlnené priadze, tkaniny a pleteniny. Projekt bol následne, po skončení semestra prezentovaný na viacerých domácich, ako aj medzinárodných podujatiach – okrem iného aj na Košice Fashion Week and Summit 2019⁵.



Ako však vznikali jednotlivé vystavené kolekcie, majú v sebe veľa spoločných prvkov...



Projektu sa zúčastnili študenti druhých ročníkov, resp. v Čechách študenti druhých a tretích ročníkov. Pre nich to bola nová skúsenosť, pretože ešte neboli zapojení do takejto formy čiastočne „kolektívnej“ tvorby. Každý z nich doteraz vystupoval iba za seba a tento projekt ich postupne naučil medzi sebou komunikovať a tvorivo spolupracovať. Od výrobcov sme dostali textilnú metráž, niektorú sme si mohli sami vybrať zo sortimentu, inú nám poskytol výrobca podľa vlastného výberu. Študenti sa teda hneď od začiatku museli naučiť deliť o materiál, keďže bolo dohodnuté, že každý zúčastnený študent vytvorí tri outfity. Projekt trval viac než dva semestre. Prvý semester sme veci navrhovali a realizovali, a na záver interne odprezentovali na pôde VŠVU. Počas nasledujúceho semestra sme sa zúčastňovali rôznych

prehliadok, prezentácií a výstav. Výsledok, čo videl návštevník v Sate-lite, je mix prác, sú to kombinácie jednotlivých študentských výstupov – outfity, ktoré si študenti spoločne skombinovali. Takto už počas školy postupne spoznali, čo to znamená vytvárať akoby kolektívne dielo, také, ktoré nie je iba autorskou kolekciou jedného študenta. Zároveň zistili, že móda nie je iba o tvorbe modelu – outfitu, či kolekcie, ale aj o stylingu, fotení, prezentáciách, prehliadkach...

Tento projekt je teda potvrdením vašej snahy dostať idey udržateľnej módy do školskej výučby. Ako to funguje na vašej škole?



S Barborou Peuch sme už v minulosti pripravili viacero takto zameraných prednášok nielen pre našich študentov, ale aj pre českých poslucháčov. Aj vďaka tomuto projektu máme v súčasnosti na našej katedre nový predmet, ktorý sa zaoberá udržateľnou módou

a ktorý spoločne s Barborou Peuch učíme. Na Vysokej škole výtvarných umení sme v podstate prví, čo sa začali sústredenejšie zameriavať v našom odbore na túto problematiku. Vieme, že podobné aktivity existujú na Aalto University vo Fínsku aj na akadémii v Kodani, tieto predmety sú však zamerané všeobecnejšie – na udržateľný dizajn. Aj vo Veľkej Británii sa vyučuje podobný predmet, ten je však skôr zameraný na manažérov a marketérov textilnej branže, nie na dizajnérov.



Pracovňa: Fotodokumentácia
projektu a autorské
portfóliá študentov.

Nulový dopad.

Udržateľná móda vo vzdelávaní

Satelit, galéria dizajnu SCD

23. 1. – 26. 2. 2020

Koncepcne a obsahovo výstavu Human by Design pripravil tím Slovenského centra dizajnu ako súčasť cyklu aktivít projektu Dizajn a inovácie, Cezhraničná spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe, podporeného programom spolupráce Interreg V-A Slovenská republika–Rakúsko 2014 – 2020.

Vystavujúci: Dominika Párnická¹, Natália Repkovská¹, Michaela Turanská¹, Juliana Brnáková¹, Maja Božović¹, Barbora Peuch¹, Zuzana Šebeková¹, Monika Pizurová², Aleksya Yakoubovskaya², Lukáš Duong², Zdeněk Holeček² (¹KTT VŠVU, ²AOTD FUD UJEP)

Kurátorky výstavného projektu:
Barbora Peuch a Zuzana Šebeková

Dramaturgia a koncept výstavy:
Jan C. Löbl a Barbora Peuch

Grafika a vizuál výstavy: Juraj Blaško

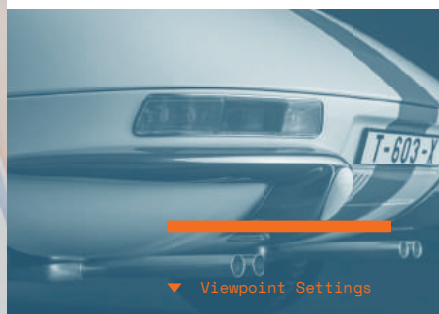
Ešte na záver: O dopadoch textilného priemyslu na životné prostredie už bolo napísaných a publikovaných nespočetne štúdií, vypracovaných množstvo návrhov riešení, zverejnených nemalo znepokojivých štatistik. Prispievajú aj k uvedomejším postojom jednotlivcov, neslúžia iba ako teoretické vedecké práce. Cesta k výraznému skvalitneniu aktivít spojených s témou udržateľnosti vedie však aj cez výučbu na umeleckých akademiách a zdá sa, že prvé kroky máme na Slovensku už úspešne za sebou. ■

Ľubica Pavlovičová pracuje v Slovenskom centre dizajnu od roku 2008, najskôr ako redaktorka časopisu Designum, v rokoch 2012 – 2016 ako jeho vedúca redaktorka. V súčasnosti je vedúcou Edičného oddelenia SCD.

- 1 Sprievodný text na výstave od Zuzany Šebekovej, spoluautorky projektu. Zuzana Šebeková v roku 2007 absolvovala štúdium textilného dizajnu na Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design v nemeckom Halle an der Saale. Počas diplomového štúdia absolvovala stáž na Moholy-Nagy Múvészeti Egyetem v Budapešti a pracovnú stáž v reštaurátorskej dielni Židovského múzea v Prahe. Svoju diplomovú prácu realizovala v spolupráci s vlnárskym výrobným podnikom Merina, a. s., v Trenčíne. Po absolvovaní štúdia pracovala externe ako dizajnérka a technológička pre firmu Lydia in St. Petersburg, v rokoch 2007 – 2009 ako interná dizajnérka a produktová návrhárka potáhových tkanín pre automotive a office pre firmu Gerns und Gahler v Nemecku, v rokoch 2014 – 2017 ako interná dizajnérka a procesná návrhárka tkaných a potláčaných potáhových tkanín pre automotive firmu Eybl Austria v Rakúsku. V rokoch 2010 – 2015 absolvovala doktorandské štúdium na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, kde od roku 2013 aj pedagogicky pôsobí.
- 2 Lauková Zajíčková, K. – Šebeková, Z. – Trnovská, K. (eds.): *slow/slov* : teória, výskum, prax v súčasnom dizajne*. Bratislava : just plug_in, 2013. Výstava s rovnakým názvom sa uskutočnila v priestoroch Galérie Satelit od 17. júla do 28. augusta 2013, neskôr bola reінštalovaná v Salóne Nitrianskej galérie od 6. decembra do 26. januára 2013.
- 3 Rozhovor s Barbarou Peuch sme uverejnili v časopise *Designum*. Oravcová, J.: S Barbarou Peuch o zodpovednom prístupe k móde. *Designum*, roč. XXIII, č. 3, 2017, s. 4-11.
- 4 Študenti a pedagógovia v rámci projektu používali recyklované a organické textilné materiály od talianskych výrobcov Botto Giuseppe, Organic Cotton Colours, Trendytext a Lampo by Ditta Giovanni Lanfranchi.
- 5 Košice Fashion Week 2019 – Udržateľnosť prostredníctvom rozvoja talentov a inovácií, 6. – 9. november 2019.

Inolab

Výskumno-vývojové oddelenie SCD



▼ Viewpoint Settings

59.998 fps

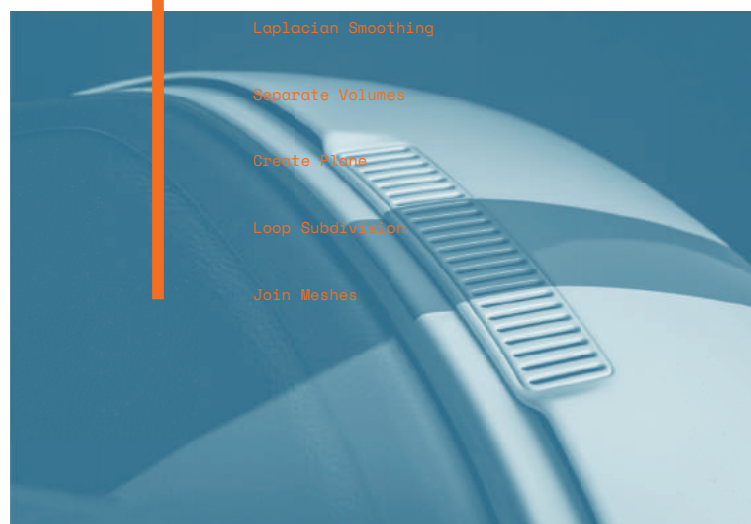
☐ Shaded

☒ Edges

☐ Shaded with Edges

☐ X-RAY

Reset Viewport



▼ Operations

Transform

Import OBJ

Shrink wrap

Weid

Create UC Sphere

Laplacian Smoothing

Separate Volumes

Create Plane

Loop Subdivision

Join Meshes

▼ Pipeline

▼ #1 Import OBJ

c:/auticko-male.obj Path

▼ #3 Laplacian Smoothing

▼ Transformed Mesh #2

5 - + Iterations

#2 Transform

Imported Mesh #1

3.000 4.000

0.000 0.000

1.000 1.00

2.000

0.000

1.000

Translate

Rotate (deg)

Scale



EUROPEAN UNION





TEATR POWSZECHNY
RADOMIŃ
www.teatr-radom.pl



K R Ó L W E

B R Y T A N I I

PRZEMYSŁAW WOJCIEŚZEK

REŻYSERIA PRZEMYSŁAW WOJCIEŚZEK

PRAPREMIERA POLSKA 23 KWIETNIA 2011 R.



Lech Majewski (1947) je profesor na Akadémii umení vo Varšave, kde vedie Katedru grafického dizajnu. Vo svojej tvorbe nadväzuje na najlepšie tradície poľskej školy plagátu a svoj hravý, ale sofistikovaný štýl rozvíja aj v tvorbe značiek a knižnom dizajne. — Je držiteľom mnohých medzinárodných ocenení za svoju tvorbu a jeho štúdio vyhľadávajú študenti so záujmom o doktorandské štúdium, medzi nimi aj zopár Slovákov. — Bratislavu navštívil pri príležitosti otvorenia výstavy svojich plagátov s názvom Hlava v obraze, ktorá sa konala v Poľskom inštitúte v Bratislave od 22. januára do 4. marca 2020. Mimochodom, značku poľských inštitútov k ich 70. výročiu navrhoval tiež. — Je to dynamický a sebavedomý chlapík. Okrem vlastnej výstavy stihol v jeden deň urobiť workshop pre študentov Súkromnej školy umeleckého priemyslu v Bratislave a podvečer prezentáciu a workshop plagátu takzvaný Master class v priestoroch Slovenského múzea dizajnu SCD. A zariadil, aby výsledky prác študentov oboch workshopov boli vystavené v rámci videoprezentácie na jeho výstave v Poľskom inštitúte. — Ako prezident Medzinárodného bienále plagátu vo Varšave úzko spolupracuje aj s Trienále plagátu v Trnave. Vďaka našej spolupráci a otvoreniu výstavy v Bratislave mohol vzniknúť tento krátky rozhovor.

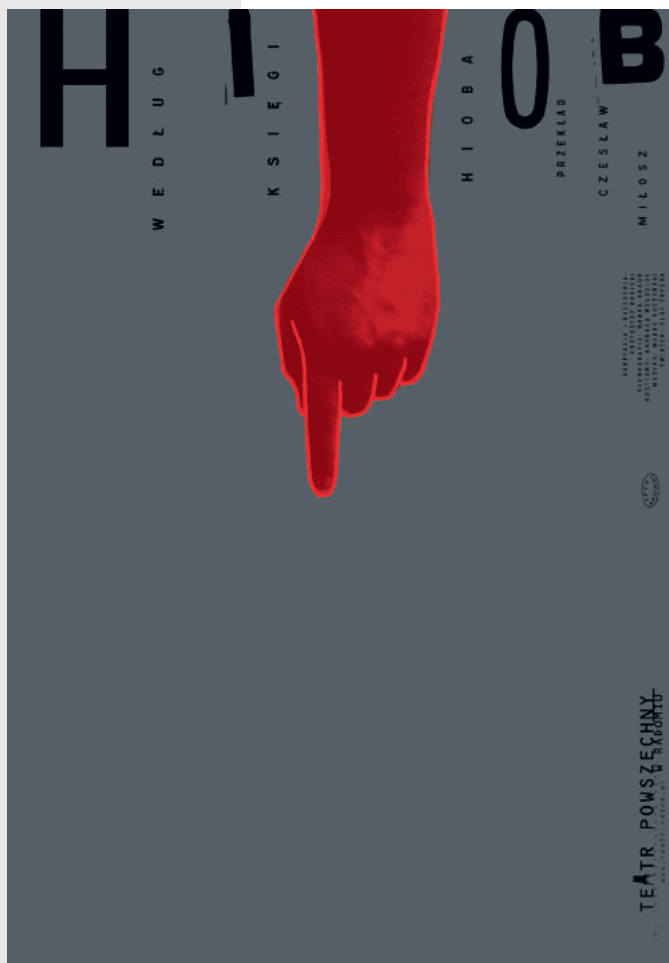
Aktuálne

MOŽNO PLAGÁT NEZMENÍ SVET, ALE JE DÔLEŽITÝM HLASOM

Text Robert Paršo
Foto archív Lecha Majewského

← Králi Británie, 2011, divadelný
plagát, ofset, 98 × 68 cm.
Divadlo v Radome.





Jób podľa Knihy Jóba, 2009, divadelný plagát, ofset, 98 × 68 cm. Divadlo v Radome.



Najmilší, 2013, divadelný plagát, ofset, 98 × 68 cm. Súčasné divadlo vo Varšave.

Čo ťa priviedlo ku grafickému dizajnu? Aké boli tvoje predstavy, naplnili sa?

↓
Rozhodol som sa študovať u Henryka Tomaszewského. Študentov učil myslieť a uvažovať vizuálne. Viedol nás k hĺbkovej analýze problému a hľadaniu odpovedí na tento problém. Varoval nás najmä pred samoučelnou dekoráciou. Popritom som študoval aj maľbu. Na tvorbe plagátu sa mi ale páčilo, že keď som ho navrhol, nasledujúci deň bol v meste. To bola na rozdiel od maľby okamžitá konfrontácia s divákom.

Aká bola v čase tvojho štúdia atmosféra na škole a v spoločnosti? Mali ste kontakt so zahraničím?

↓
Atmosféra na Akadémii výtvarných umení bola jednoducho skvelá. Bol to čas poľskej plagátovej školy a všetci jej najlepší predstavitelia

boli práve u nás. Popri tom sa vo Varšave konalo Medzinárodné bienále plagátu. Vďaka tomu sme mali veľa kontaktov s umelcami z celého sveta. Spolupracovali sme aj so zahraničnými univerzitami, najmä francúzskymi. Navyše mnoho zahraničných študentov prišlo na stáž práve k Henrykovi Tomaszewskému.

Kto bol tvojím najväčším vzorom? Koho práca ťa zaujala a prečo? Čo ťa najlepšie pripravilo na budúcu profesionálnu kariéru?

↓
To je ťažká otázka. Veľa vecí ma inšpirovalo a inšpiruje. Nemal som nikdy žiadne vzory. Inšpirovalo ma najmä to, čo zapôsobilo na moje emócie. Človek sa stále učí. Nemyslím si, že je možné oddeliť obdobie štúdia od profesionálnej kariéry. Dobrý učiteľ, ktorý vám pomôže nájsť samého seba, je základ. A ďalej sa musíte vzdelávať sami. Neustále.

← Plagát musí spievať, 2011.
K výstave v Národnom múzeu
v Poznani, ofset, 68 × 98 cm.



1,2



3,4

- 1 Festival dei Popoli, 2003, plagát k festivalu, ofset, 98 × 68 cm.
- 2 Plagáty Tomaszewského študentov, 2014, plagát k výstave v Salt Beyoğlu na Mimar Sinan Fine Arts University, Findikli, ofset, 98 × 68 cm.
- 3 Vizualný jazyk Lecha Majewského, 2018, plagát k výstave v Kathmandu, ofset, 98 × 68 cm.
- 4 Hlava v obraze, 2020, plagát k výstave v Poľskom inštitúte v Bratislave, offset, 98 × 68 cm.

Čo ťa najviac inšpiruje k tvorbe? Ako sa vzájomne ovplyvňujú tvoj výtvarný a hudobný talent?

↓
Ak raz nájdeš svoj umelecký výraz, vizuálny alebo hudobný, potom každé zadanie, také či onaké, filtruješ cez svoju osobnosť. Samozrejme, neustále hľadám nové postupy, inak by som upadol do rutiny.

Aké boli tvoje profesionálne začiatky? Pracoval si v agentúrach, štúdiách, alebo kooperoval s kolegami?

↓
V agentúre som nikdy nepracoval. Namiesto toho som desať rokov, paralelne s prácou na Akadémii výtvarných umení, pracoval aj v školskom vydavateľstve. Navrhoval som učebnice pre deti. To ma naučilo zodpovednosti a rešpektu k potrebám užívateľov.

Ako si vyberáš klientov? Čo im ponúkaš? Máš problém presadiť svoje predstavy, svoj štýl a rukopis?

↓
To je rôzne. Veľmi často s projektami prichádzam sám. Sú to najmä nápady na rôzne knihy, ktoré ponúkam vydavateľom. Mám skutočne veľa ponúk na prácu. Vieš, po mnohých rokoch práce v tejto profesii si už môžem klientov vyberať. A tí moju prácu zvyčajne prijímajú bez problémov.

Ako spájaš svoju tvorbu s vedením katedry a vyučovaním?

↓
Času nie je nikdy dosť. Príliš veľa práce a zodpovednosti. Život je krátky a človek by toho toľko chcel stihnúť. No prácu so študentmi milujem. Teší ma, keď vidím ako sa vyvíjajú a stávajú sa z nich umelci. U mňa sú zvyčajne tri roky. A potom idú dobyť svet. Deväťdesiatpäť percent z nich pracuje v odbore a mnohí z nich žnú mimoriadne úspechy. Veľa ich ostáva učiť na našej aj iných univerzitách.

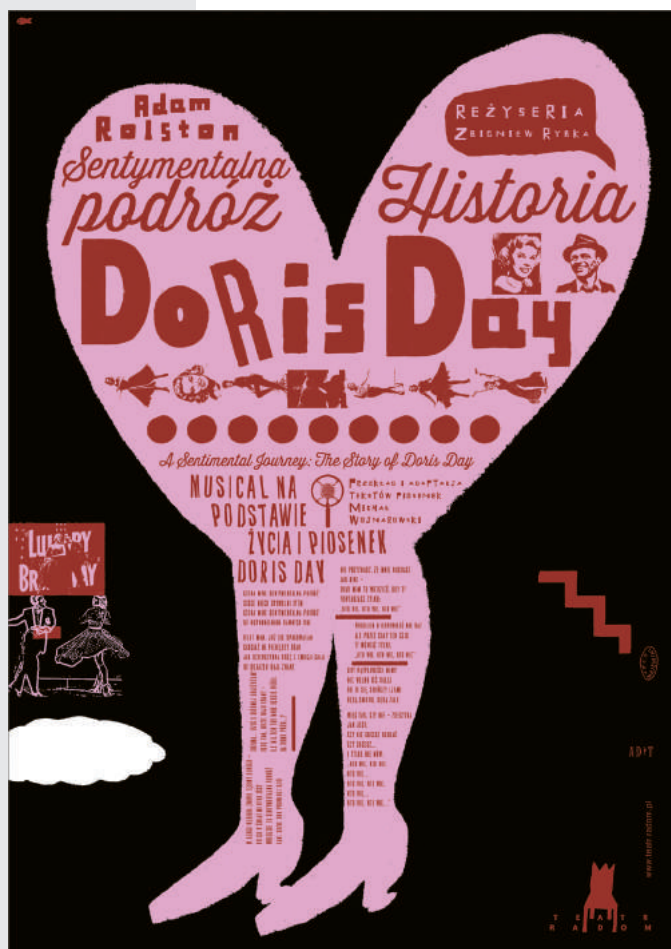
Aký je tvoj prístup k študentom? Čo považuješ za najdôležitejšie, aby si osvojili?

↓
Ku každému študentovi pristupujem osobne. Trvám hlavne na tom, že každý si musí nájsť vlastný vizuálny jazyk. Lebo výtvarné techniky a trendy sú veľmi premenlivé a hlavne, sú iba nástrojom. Nikdy nenahradia hlavu. Mám na to učebný postup, ktorý im v tom pomáha.

Robíš workshopy v zahraničí? V ktorej krajine vidíš najväčší potenciál? Ako vnímaš väčší podiel žien v grafickom dizajne?

↓
Vieš, mladí ľudia sú dnes celkom globalizovaní. Rovnaké počítače, rovnaké programy, rovnaká kultúra. Každý vie o každom všetko. Snažím sa ich upozorniť, že je dôležité vedieť, odkiaľ pochádzajú, vnímať, aké emócie súvisia s ich identitou. Iba tak budú môcť svetu ponúknuť niečo originálne. Ak budú dobre poznať vlastné tradície a kultúru, bude im ľahšie búrať ich a budovať nové. A pokiaľ ide o ženy, podľa môjho názoru prichádza ich

Sentimentálna púť. Príbeh Doris Day, 2015, divadelný plagát, ofset, 98 × 68 cm. Divadlo v Radome.



przekład Antoni Libera

reżyseria Waldemar Śmigasiewicz

scenografia Maciej Preyer

SAMUEL BECKETT

BECKETT

na podstawie jednoaktówek;

KROKI
Footfalls

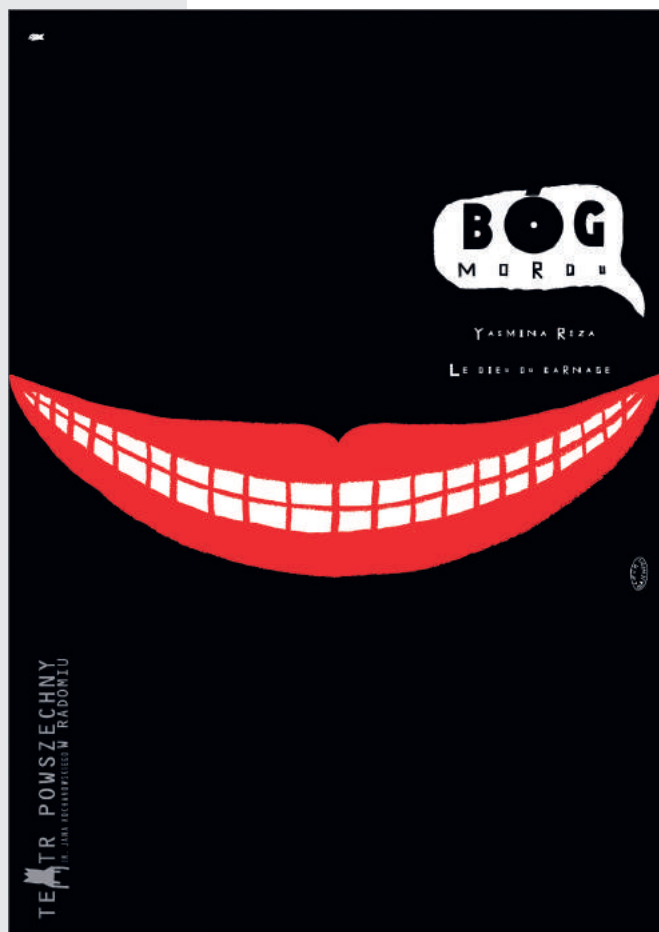
KOŁYSANKA
Cockaby

KATASTROFA
Catastrophe

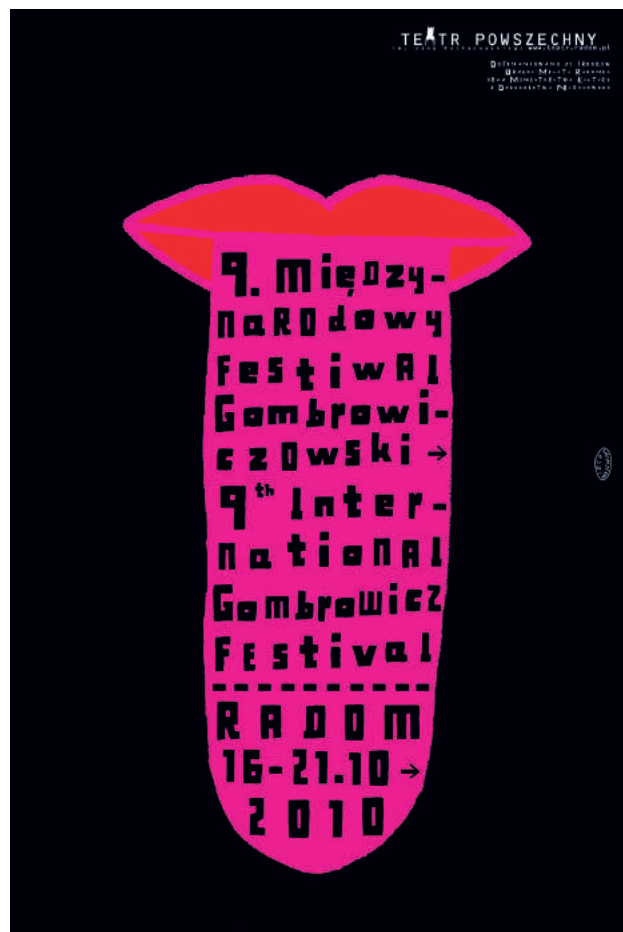
PRZYCHODZIĆ I ODCHODZIĆ
Come and Go



TEATR POWSZECHNY
RADOŚĆ
www.teatr.radom.pl



Boh krviprelievania, 2015, divadelný plagát, ofset, 98 x 68 cm. Divadlo v Radome.



Medzinárodný festival Gombrowiczowského, 2010. Divadlo v Radome.

čas. Vidím to na svojich študentkách. Samozrejme, mnohé z nich neskôr padnú do pasce rodinných povinností a nerovného partnerstva, ale sú to skvelé umelkyne. Spolupráca s nimi je prínosná. Sú špecifické.

Si aj prezidentom varšavského Medzinárodného bienále plagátu. Čo zaujímavé pripravujete tento rok?

↓
Momentálne pripravujeme jeho ďalší ročník. Otvorenie plánujeme na 3. októbra 2020. Určite bude zaujímavý program. Sledujte to a prídte. Okrem hlavnej súťaže plánujeme veľa tematických výstav a workshopov. Navyše sme nadviazali spoluprácu s Trienále plagátu v Trnave.

Ako vnímaš postavenie klasických médií, ako sú plagát a kniha v kontexte digitalizácie a nových technológií? Nezaniknú ako ex libris, poštové známky alebo vizitky?

↓

Dobre, že si mi pripomenul, musím si vytlačiť nové vizitky. Nevšimol som si, že by akákoľvek forma zanikla. Nové médiá prosté vznikajú, vždy vznikali, a staré im musia ustúpiť. Ale keď vypnú prúd? Čo bude? Radšej papier ešte nevyhadzujeme.

V čom vidíš najväčšie výzvy pre grafických dizajnérov v riešení globálnych spoločenských a klimatických problémov?

↓
Možno plagát nezmení svet, ale je dôležitým hlasom v boji za jeho zlepšenie. Umelci majú veľa čo povedať. Musia ho teda využiť. ■

Robert Paršo je vizuálny umelec a multidisciplinárny grafický dizajnér, lektor a konzultant. Absolvent Ateliéru grafického dizajnu Ľubomíra Longauera na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Pôsobil pod značkami STUPIDesign, MultiTalent a paper.army. Je dlhoročný riaditeľ a kurátor Trienále plagátu Trnava.

← Beckett, 2012, divadelný plagát, ofset, 98 x 68 cm. Divadlo v Radome.

Ludmila Fintorová





Vankúšik obojstranný,
1978 – 1980, textil, perie.
Slovenské múzeum dizajnu SCD.

textilné a drevené hračky

Text Katarína Hubová
Foto Adam Šachový, Daniel Zachar,
archív Slovenského múzea dizajnu SCD,
Slovenskej národnej galérie



Slon, 1981, textil. Slovenská
národná galéria UP-F 1058.



Opica, 1981, textil. Slovenská
národná galéria UP-F 1059.

V Slovenskom múzeu dizajnu sa podarilo koncom minulého roka rozšíriť zbierku hračiek. Nie je to bežná záležitosť, pretože Slovensko nebolo a nie je veľmocou v ich výrobe. Charakteristické pre naše územie sú skôr hračky ako objekty – solitéry, ktoré navrhovali výtvarníci alebo dizajnéri približne od polovice šesťdesiatych rokov až do konca osemdesiatych rokov 20. storočia. Vznikali v ateliéroch ich tvorcov a skôr sa objavovali na výstavách a v časopisoch ako v predajniach. Boli to originálne hračky zväčša z dreva, textilu a iných dostupných materiálov. Problémy však boli s ich predajom a sériovou výrobou. Okrem ÚĽUV-u a predajní Diela Slovenského fondu výtvarných umení ich nebolo kde kúpiť. Išlo skôr o originály, a preto cena bola na hračku pre dieťa dosť vysoká.

Drevená skladačka,
1978 – 1980, lipa.
Slovenské múzeum dizajnu SCD.

Keď dnes sledujem mnohé textilné hračky prezentované na rôznych akciách, napríklad Urban Markete, špeciálnych trhoch a webových stránkach – vybaví sa mi neprávom zabudnutá dizajnérka Ľudmila Fintorová. Bola jednou z prvých autoriek, ktorá sa snažila o interaktívnu hračku z textilu, ktorá sa dala vyrobiť aj v domácom prostredí. Práve jej textilné zvieratká a drevené skladačky, ktoré darovala Slovenskému múzeu dizajnu, dopĺňajú spomínanú oblasť zbierky hračiek.

Ľudmila Fintorová vstúpila do praxe v roku 1978, keď ukončila štúdium na Vysokej škole výtvarných umení

v Bratislave. Bolo to ťažké obdobie normalizácie po zlomovom roku 1968. Prebiehali previerky a ideológia bola najdôležitejšou zbraňou politickej moci, a to aj vo výtvarnom umení. Hračky jej však, našťastie, nepodliehali. Bolo to pre citlivých výtvarníkov útočisko, slobodnejšie prostredie, ktoré však malo iné úskalnia.

Už počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení (1971 – 1978) navrhla hračku – textilnú bábiku spolu so strihom, ktorá by sa dala ľahko vyrobiť doma. V obchodoch nebolo možné kúpiť dizajnersky zaujímavý produkt. Takže pre toho, kto chcel mať niečo





Líška, 80. roky, textil.



Monochromatické prešívané
zvieratká, 80. roky, textil.

zaujímavejšie ako bolo bežne dostať, bola domáca ručná výroba – kútilstvo alebo krajčírstvo – bežnou záležitosťou. Ľudmila Fintorová bola študentkou a zároveň matkou, preto jej tvorba hračiek bola veľmi blízka. Okrem toho bol pre ňu nezanedbateľný aj vplyv pedagógov. Predovšetkým Václava Kautmana, uznávaného dizajnéra, ktorého geniálne štylizované drevené hračky – objekty zvieratiek (vtáčikov, rýb) – neboli prekonané pre jeho špecifický autorský rukopis. Predpokladám, že si ho vybrala ako pedagóga zámerne. Ľudmila mala od detstva nevšedný vzťah k zvieratám, a to sa, samozrejme, prejavilo vo výbere tém a skvelej štylizácii jej opíc, slonov, tučniakov, líšok, mačiek, koníkov realizovaných v textile alebo dreve. Na Strednej škole umeleckého priemyslu (1967 – 1971) to bol zase Ludwik Korkoš, pedagóg na Oddelení rezbárstva, ktorý ju zoznámil s drevom a jeho opracovaním. Na Oddelení tvarovania výrobkov spotrebného priemyslu Vysokej školy výtvarných umení, ktoré zakladal Václav Kautman v roku 1966, nebolo v tom čase pravidlom, že by sa naň hlásili dievčatá. Skôr naopak, zhruba do deväťdesiatych

rokov bolo štúdium dizajnu viac doménou mužov. V tom čase neexistovalo lego alebo iné takzvané múdre hračky. Ľudmila hľadala spôsob, ako rozvíjať detskú zručnosť nenáročným spôsobom na výrobu. Často našivala na hračky gombíky, cvoky, aby sa dali jednotlivé časti rôzne odoberať a skladať. Vtipný a jednoduchý moment predstavujú napríklad hlavy vankúšových hračiek. Sú voľne prišité, aby sa hlavami dalo hýbať, pričom na každej strane má hlava iný výraz. Vankúšiky sú vôbec originálnym a ojedinelým prínosom Ľudmily Fintorovej do oblasti hračiek pre najmenšie deti. Mäkký jednoduchý tvar vankúša, tvarovaný len sťahovacím šnúrom a kombináciou rôznofarebných látok s nezameniteľným výrazom zvieratiek – líšky, hrocha, slona, mačky, psa alebo šaša či klauna, boli obľúbenou – „šmajchlovačkou“ mnohých detí. Vankúšiky boli plnené perím a textilné časti sa dali ľahko prať. Ako sama hovorí: „V čase po skončení školy nebolo jednoduché, ako dnes, kúpiť látky, ktoré by sa dali farebne, textúrou aj dezénom dobre kombinovať.“ Často používala modrotlač, ktorá

Hroch a Klauni,
80. roky, textil.



Slon, 80. roky, textil.



Mačka, 1978 – 1980, textil.
Slovenské múzeum dizajnu SCD.

na rozdiel od súčasnosti, bola v tých časoch ľahšie dostupná. Samozrejme, že využívala aj zvyšky látok alebo recyklovala staré šatstvo. Jej kolekcia textilných hračiek, ktorá je v zbierkach Slovenskej národnej galérie, je monochromatická, plošná, dovedená až na hranicu minimalizmu, ale vždy je zachovaný charakter zobrazovaného zvierata a miera variabilnosti. Boli vyplnené molitanom, ktorý umožňoval reliéfne tvarovanie prešivaním.



Opica, 1978 – 1980, textil.
Slovenské múzeum dizajnu SCD.



Minimalizmus, alebo schopnosť Ludmily Fintorovej maximálne zjednodušiť tvar, a pritom zachovať charakter zobrazovaného zvieraťa, sa prejavil aj v drevených skladačkách, akýchsi predchodcov puzzle. Tie však vznikli oveľa neskôr ako obľúbená hračka detí rôznych vekových kategórií. „Drevené zvieratká vznikli ako reakcia na to, že sa k nám chodili hrať deti a robili neporiadok. Kocky a hračky boli všade,“ spomína Ludmila. Preto najskôr urobila drevené škatule, do ktorých skladali deti rôzne zvieratká vyrezané ako puzzle, a tým chcela deti „donútiť“, aby sa hrali usporiadane. Ako materiál používala hlavne lipu, lebo je





Čert, vankúšik,
1978 – 1980, textil, perie.

ľahká a ľahšie sa opracováva. Jednoduché tvary vyrezávala pásovou pílkou.

Ďalšou ucelenou kolekciou Ľudmily Fintorovej sú hojdacie koníky. Vznikli ako prototypy. Neurobila ich veľa, ale každý vynikal opäť skvelou a nadčasovou štylizáciou. Konštrukcia je z kovu a je opláštená textilom vždy na iný spôsob.

Spolupráca dizajnéra s priemyslom nebola jednoduchá ani pred rokom 1990, ale ani dnes, aj napriek tomu, že sa možnosti rozšírili. Existuje internet, samostatné podnikanie a je tu aj možnosť uplatniť sa aj v zahraničí. Veľa však závisí od jednotlivcov, lebo

iný ako vlastný manažment neexistuje ani v súčasnosti. Ľudmila sa pokúšala nadviazať spoluprácu s výrobcom textilných hračiek Mladí Handlová. Navrhla pre nich textilného tučniaka. Keď zistila, že svojvoľne pozmenili dizajn aj textíliu a bolo z toho nakoniec niečo celkom iné, s čím sa nedokázala stotožniť, spoluprácu ukončila. Bola to pre ňu veľká frustrácia, keď nevedela uspieť na trhu a predávať. Predávať originály v malom tiež nebola najľahšia cesta a, žiaľ, vtedy nebolo možné založiť si vlastnú značku. K dezilúzii z výrobnéj praxe prispela aj práca vo Výskumnom ústave bezpečnosti práce. Navrhovala rôzne pracovné pomôcky, ale väčšinou len ako modely alebo

kresby, pretože do výroby sa nedostali. Taký mal osud aj nástroj na prichytávanie mäsa „pazúry“ pre mäsiarov. Krátke obdobie pracovala aj ako zástupkyňa riaditeľa v Škole úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave (1998 – 2000). Snažila sa založiť pravidelné prezentácie – výstavy študentských prác, ktoré sa neskôr ujali.

Mnohé frustrujúce skúsenosti spolu s rodinnými problémami ju nakoniec od dizajnu posunuli úplne iným smerom. Od detstva má rada zvieratá, vyrastala medzi psami. Neskôr sa venovala koňom a jazdeniu. K psom sa vrátila profesionálne ako porotkyňa v kynologických súťažiach.

Hoci jej krátka, zato dizajnersky zaujímavá a inovátorská práca trvala približne desať rokov, jej štylizácia zvierat a textilných objektov je aj po štyridsiatich rokoch aktuálna a stále originálna. ■

Katarína Hubová je historička umenia, kurátorka, riaditeľka Slovenského centra dizajnu (2003 – 2015) a spoluzakladateľka Slovenského múzea dizajnu SCD. Od roku 2016 je kurátorkou Slovenského múzea dizajnu SCD so zameraním na produktový dizajn, nábytok a úžitkové umenie.

Koník na kolieskach,
1978 – 1980, kov, textil.



Tučniak, 1978 – 1980,
textil, molitan.

Michal Milan Harminc — tvorca troch slovenských múzeí

Text Jana Pohaničová
Foto archív autorky

V minulom roku sme si pripomenuli 150. výročie narodenia a 55. výročie úmrtia významného slovenského staviteľa a architekta Michala Milana Harminca, autora vyše troch stoviek stavieb, ktoré realizoval po celom Slovensku, ale aj v dnešnom Maďarsku, Rumunsku, Srbsku či na Ukrajine.





Obytný dom A. Vajdicsa,
Budapešť, Maďarsko, 1897.

← Michal Milan Harminc –
dvojportrét, 1869 – 1964.

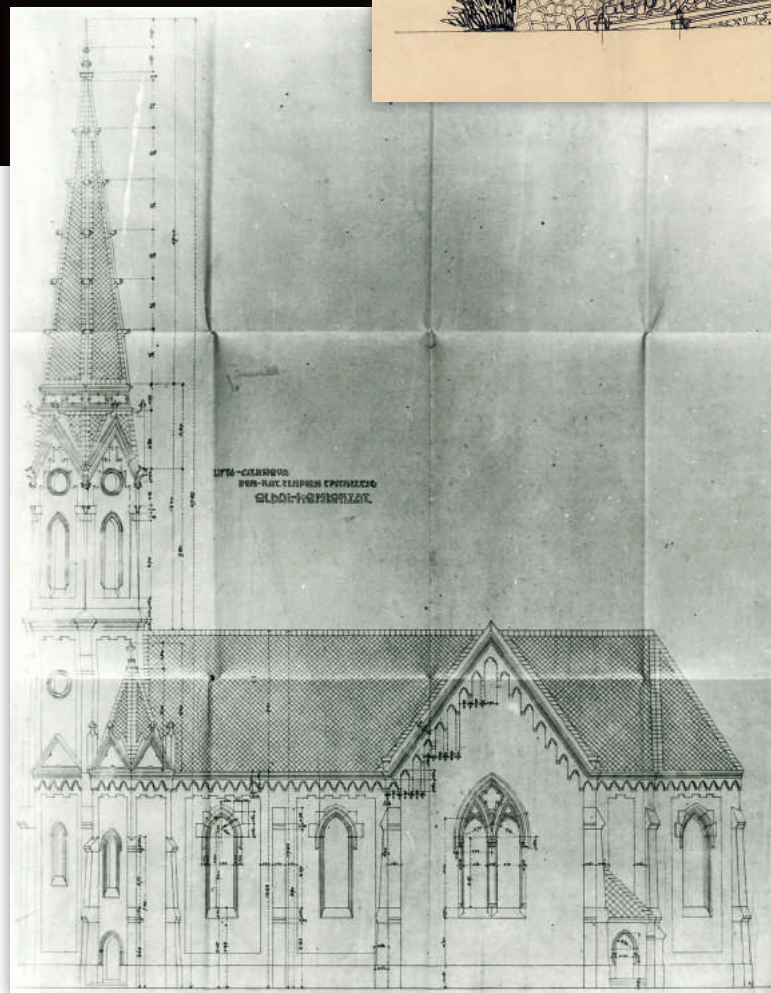
Narodil sa 7. októbra 1869 v Kulpíne pri Báčskom Petrovci (Srbsko) v rodine tesárskeho majstra. Vyštudoval Nemec-kú obchodnú akadémiu v Novom Sade (Srbsko) a ako 17-ročný mladík odišiel do Budapešti. Potrebnú prax získal za pomoci architektov významných mien. V stavebnej firme Neuschloss & synovia pracoval ako tesár (1886 – 1890), neskôr sa zamestnal u Jána Nepomuka Bobulu, vtedy jediného slovenského staviteľa v Budapešti. Skúsenosti zbieral aj u architekta Jószeffa Kausera. V rokoch 1894 – 1896 pôsobil v prestížnej budapeštianskej firme Schickedanz & Herzog. Svoju samostatnú kanceláriu si založil 1. apríla 1897 v Budapešti. Príslušnosť k slovenskej národnosti Harminc neúnavne preukazoval bohatou osvetovou činnosťou, propagoval slovenské ľudové umenie a patrili tiež k mecenášom mladých slovenských študentov v metropole Uhorska. Od roku 1894 bol aktívnym členom Slovenského

spolku v Budapešti, aj jeho predsedom (1909 – 1916). Roku 1904 sa oženil s Annou Holcovou, Slovenkou zo Žiliny. Narodili sa im tri deti. Najstarší syn Milan Anton Pavol vyštudoval v Brne architektúru. Druhý syn Ivan Peter František absolvoval právo na Univerzite Komenského v Bratislave. Dcéra Oľga Edita sa venovala výtvarnému umeniu. Roku 1908 získal v Budapešti titul staviteľa za projekt Slovenského národného múzea v Martine. Jeho pôsobiskom sa stalo prakticky celé Uhorsko. Na Slovensku sa natrvalo usadil až roku 1916. Architektonickú kanceláriu si otvoril v Liptovskom Mikuláši (1916 – 1918) a potom krátko pôsobil i v Novom Smokovci (1919 – 1922). Od roku 1922 Harminc žil a tvoril v Bratislave, svoj ateliér mal najskôr na Dlhej ulici (1923 – 1936) a potom v Dome Slovenskej ligy (1936 – 1951). Zomrel 5. augusta 1964 v Bratislave ako 95-ročný, zanechajúc rozsiahle architektonické dielo.

Vila Dr. Emila Stodolu,
Liptovský Mikuláš, 1902.



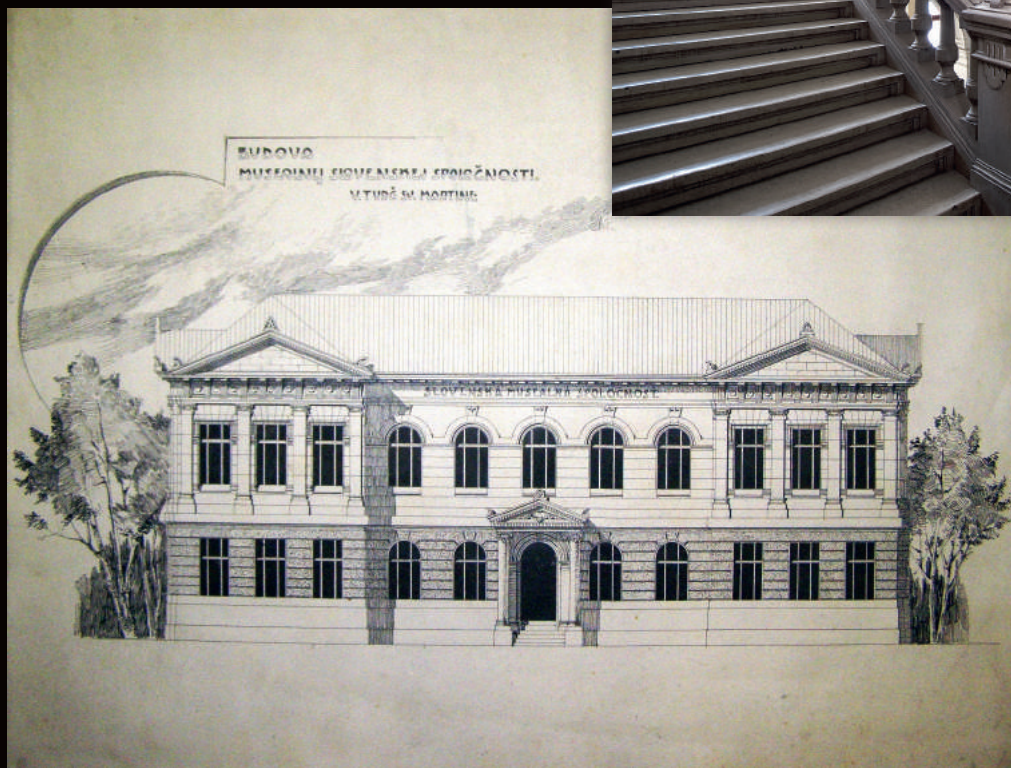
Kostol Ružencovej Panny Márie,
Černová, 1904, 1906 – 1907.



Nestor slovenskej architektúry

Architekt dvoch storočí či bravúrny eklektik s nesmierne širokou štýlovou a typologickou škálou tvorby – aj takto možno charakterizovať dielo Michala Milana Harminca, jedného z nestorov slovenskej architektúry. Patrí k výnimočným osobnostiam európskej architektonickej scény. Tvoril vo veľkých centrách, ale i v mestečkách a dedinkách rôznych regiónov. Vyše tristo realizovaných stavieb roztrúsených na rozsiahlom teritóriu od Hornej Oravy až na Dolnú zem – na území bývalého Rakúsko-Uhorska a jeho nástupníckych štátov v Srbsku a Rumunsku, na Ukrajine, a predovšetkým v Maďarsku i na Slovensku ho právom zaradili k najproduktívnejším architektom nielen u nás, ale aj v širšom európskom priestore.

Prvé Slovenské národné múzeum, Martin, 1906 – 1908.



Prvé Slovenské národné múzeum, Martin – reprezentačné schodisko.

Jeho obdivuhodne dlhá tvorivá cesta ho v rokoch 1887 – 1951 dovedla z rodného Kulpína cez Budapešť, Tatry až do Bratislavy. Defluje na nej nielen rozmanitosť štýlov od historizmov k moderne a funkcionalizmu, ale aj formovanie tvorivého kréda pragmatického eklektika. Príznačnou črtou Harmincovho tvorivého prístupu sa stala najmä adekvátnosť voľby štýlu vo väzbe na typologický druh, jednoznačnosť, jasnosť, prehľadnosť a logika dispozícií, podporená vynikajúcimi konštrukčnými vedomosťami a stavebnou precíznosťou. Komplexný prístup vari najvýstižnejšie vystihuje architektov zmysel pre tvorbu interiérov od reprezentačných a honosných priestorov bankových inštitúcií, muzeálnych budov cez návrhy obytných priestorov vilových rezidiencií, odzrkadľujúcich individuálny vkus stavebníka, až po kostoly rôznych konfesií, ktorým dal sakrálny

rozmer naozaj výnimočným, harmincovským spôsobom. Nechýba ani architektova vnímavosť k mierke okolia, urbanistický kontext, mestotvornosť realizácií, ale ani cit pre stavebný detail či prepotrebný remeselný fortieľ.

Vo väzbe na názorové premeny Harmincovej tvorivej dráhy jeho dielo charakterizujú tri svojbytné obdobia:

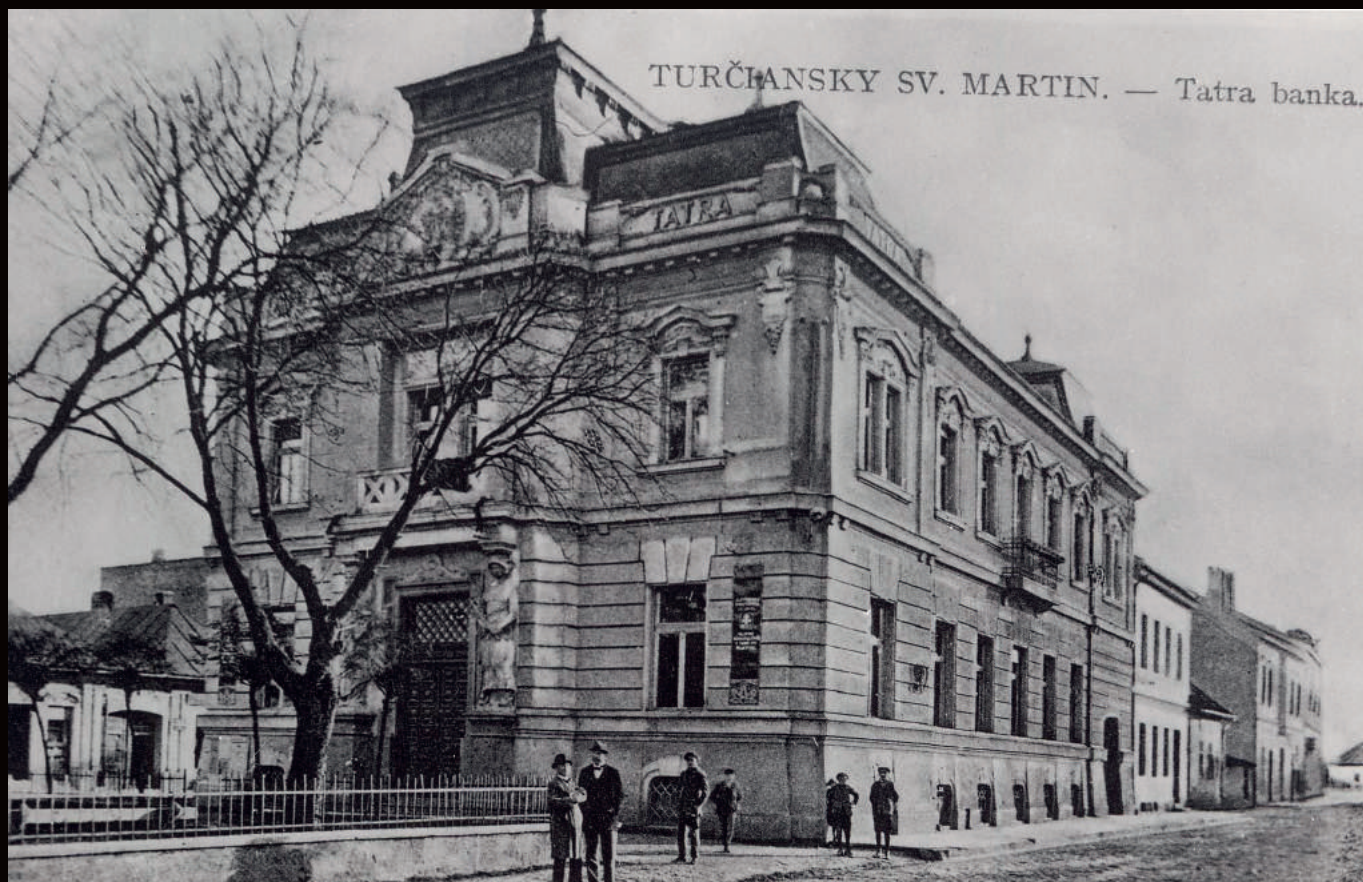
- budapeštianska etapa, spojená s dedičstvom historických slohov (1887 – 1915);
- obdobie modernej oficiálnej monumentality, ukotvené v eklektizme i osobitom vnímaní nastupujúcej moderny (1916 – 1928);
- funkcionalistická perióda je zavŕšením architektovej tvorby (1929 – 1951).

Tento zaujímavý tvorivý oblúk výstižne ilustruje trojica Harmincových

múzeí – dvoch v Martine a jedného v Bratislave, realizovaných v prvých troch desaťročiach 20. storočia.

Historizujúci model architektúry

Príležitosť stáť pri zrode kultúrnej inštitúcie celonárodného charakteru patrí k ojedinelým míľnikom tvorivej činnosti výnimočných osobností európskej architektonickej scény. Nestor slovenskej architektúry túto poctu po prvýkrát zažil v Martine, a bolo mu dopriate vrátiť sa sem po rokoch opäť. Tamojšia muzeálna budova sa stala prelomovou nielen z pohľadu snáh o založenie celonárodnej muzeálnej inštitúcie, no i z hľadiska kreovania tvorivého prístupu architekta. Otázka národná, ako aj hľadanie optimálneho vzťahu medzi formou a reprezentačnou funkciou tejto ustanovizne priviedli Harminca k antickým



Tatra banka, Martin, 1910 – 1912.



Palace sanatórium Dr. Szontágha,
Nový Smokovec, 1916, 1917 – 1925.

formám. Veľké vzory z európskych centier s citom prispôbil lokálnym pomerom a potrebám národného života v neľahkej dobe, ktorá nepriala slovenským záujmom. O výstavbe našej prvej muzeálnej budovy vo vtedajšom centre slovenského národného života sa rozhodlo na základe výsledkov architektonickej súťaže (1906). Zúčastnili sa na nej viacerí stavitelia – Samuel Petrikovič z Radvane, Stanislav Zachar z Kláštora pod Znievom i náš architekt, ktorý v tom čase mal svoju kanceláriu v Budapešti. Napokon, aj so zreteľom na stanovisko už vtedy rešpektovaného Dušana Jurkoviča porota vybrala Harmincov návrh. Bol prelomový aj z hľadiska architektovej profesionálnej cesty, na základe tohto projektu a úspešne absolvovanej skúšky získal titul staviteľa v Budapešti (1908). Pri návrhu prvého múzea sa jeho tvorca nenechal uniesť veľkými vzormi

Zemедelské múzeum,
Bratislava, 1925 – 1928.



Zemedelské múzeum,
Bratislava – vstupný vestibul.

vtedajšej uhorskej metropoly. Išlo o klasicistické Národné múzeum v Budapešti od Mihálya Pollacka (1846) či dvojicu súdobých stavieb – Múzeum výtvarného umenia architektov Alberta Schickedanza a Fülöpa Herzoga (1900 – 1906) a Múzeum úžitkového umenia v Budapešti od Ödona Lechnera (1896). Vydal sa však vlastnou cestou. Vytvoril pre slovenské pomery primeraný model neoklasicistickej muzeálnej budovy s reprezentačným schodiskom uprostred a s dvojicou krídel po bokoch. Pracovne, knižnica, čítareň a archív sa nachádzali na prízemí spolu s veľkorysými výstavnými sieňami a zaberali aj druhé podlažie. Voľba antického tvaroslovia na fasádach poskytla dostatočne reprezentačnú a dôstojnú formu pre muzeálnu inštitúciu, ktorej poslanie pri kladení základného kameňa vystihol predseda Muzeálnej slovenskej spoločnosti

Andrej Kmeť slovami: „Ale buď si chudobná a skromná zvonku, len buď cenná, vzácna a bohatá obsahom.“

V duchu monumentality

Pragmatické spojenie formy a funkcie architektonického diela malo pre nášho architekta trvalý charakter, ktorý našiel ohlas aj v rámci návrhov a realizácií ďalších dvoch účelových budov pre národné zbierky. V čase nástupu moderny Harminc získal opäť možnosť navrhnuť múzeum, tentoraz v Bratislave (pôvodne Zemedelské múzeum, 1924, 1925 – 1928). Jeho prvý projekt nebol prijatý, s návrhmi neuspeli ani poprední českí architekti, ktorí sa roku 1924 zúčastnili na novo vypísanej súťaži (Bohumil Hübschman, Vít Obrtel, Otakar Novotný a Pavel Janák). Zákazku nakoniec získal paradoxne bez súťaže Harminc, údajne na príhovor samotného Milana Hodžu,

architektovho dlhoročného priateľa a vtedajšieho ministra pôdohospodárstva. Odhliadnuc od tohto faktu, vytvoril národnú svätyňu, ktorá v čase ešte nevyhranenej moderny zákonite odkazovala aj na historické inšpirácie. Monumentálne priečelie s tympanónom, figurálne kompozície a reliéfy na fasádach spolu s účelne navrhnutou dispozíciou výstavných priestorov s mimoriadne ušľachtilo riešenými interiéromi vytvorili prototyp reprezentačnej národnej inštitúcie. Slovenský historik Eduard Toran, ktorý v šesťdesiatych rokoch minulého storočia ako prvý hodnotil architektovo dielo, oprávnene vyzdvihol klasický a dôstojný charakter múzea, ktoré reprezentovalo jeho príklon k štýlu modernej oficiálnej monumentality. Monumentálnosť v službách národnej architektúry je tu adekvátnou výpoveďou tvorcu, ktorý mal vždy blízko k európskej tradícii a jej klasickej podstate.



Evanjelický kostol
na Legionárskej ulici,
Bratislava, 1929 – 1933.

Funkcionalistické a moderné

Už na počiatku funkcionalistického obdobia Harminc opäť riešil úlohu, ktorou sa spomedzi slovenských architektov nemohol, a ani dodnes nikto nemôže pochváliť. Po tretíkrát v živote získal možnosť navrhnuť architektúru, ktorá bola bytostne spätá s národnou identitou. Dopomohli mu k tomu žižlivé dvadsiate roky minulého storočia, keď bola atmosféra v spoločnosti priaznivo naklonená i novátorstvu v architektúre, čím sa mali naplniť ambície mladého štátu aj v oblasti rozvoja kultúry. V tejto priaznivej spoločenskej klíme bola roku 1929 vypísaná celoštátna architektonická súťaž na ideové riešenie novej budovy SNM, mala stáť opäť v Martine na Malej hore (1929 – 1932). Súťaže sa zúčastnili viacerí významní slovenskí aj českí architekti (Dušan

Jurkovič, Emil Belluš a i.). A hoci Harmincov návrh skončil až tretí, výbor Muzeálnej slovenskej spoločnosti poveril vypracovaním projektu práve jeho. Výrazný podiel na Harmincovom úspešnom súťažnom návrhu mal aj jeho mladý spolupracovník z ateliéru Ferdinand Silberstein-Silvan (1902 – 1983), no k modernému konceptu muzeálnej budovy prispel i sám Harminc. Navštívil múzeá v Nemecku, aby získal skúsenosti a inšpirácie pre moderné účelové zariadenie. Vytvoril objekt navonok dôstojne monumentálny a strohý s ozvenou schinkelovských riešení. Celú kompozíciu fasády ukončil hrdým nápisom SLOVENSKÉ NÁRODNÉ MÚZEUM. Keby sme mali pomenovať funkcionalistické fenomény Harmincovho tretieho múzea, patrili by k nim: úsporná estetika budovy a ušľachtilosť materiálov, logická a čistá dispozícia, progresívne

Nové SNM, Martin, 1929 – 1932.



Nové SNM, Martin
– vstupné priečelie.

konštrukcie a moderný mobiliár výstavných priestorov. Atribúty novej doby tu reprezentovali i vyspelé stavebno-technické riešenia, ako železobetónová rámová konštrukcia strechy, moderné oceľové okná či osvetlenie výstavných siení oceľovým svetlíkom.

Národný aj internacionálny

Všetky tri budovy slovenských národných múzeí dokumentujú obdivuhodnú a príznačnú črtu Harmincovho tvorivého prístupu – adekvátnosť či primeranosť voľby štýlu vo väzbe na typologický druh. Môžeme ju pozorovať aj v rámci návrhov jeho bankových inštitúcií, obytných a verejných stavieb či sakrálnej architektúry, ktoré reflektujú premeny architektonického názoru na ceste od historizmu k moderne a funkcionalizmu naozaj výnimočným spôsobom.

Mohli by sme vyzdvihnúť ešte mnohé fenomény Harmincovej tvorby: nesmierne bohatú škálu typov stavieb s účelne riešenou dispozíciou, mestotvorný charakter jeho diel, ich kontext či kontrastnú monumentalitu v krajine, ale aj dokonalú znalosť konštrukcií, zmysel a cit pre materiál i precízny remeselný detail. Bol praktikom a človekom s nevšednou dávkou podnikateľskej intuície, ktorá mu otvárala cestu k objednávatelom aj k úspechom v oblasti architektúry. Po celý život s obdivuhodnou húževnatosťou naplňoval cieľ, ktorý si v mladosti vytýčil – chcel sa stať úspešným staviteľom. Jeho mohutné dielo je dnes najlepším dôkazom naplnenia tejto vízie a právom tvorí imanentnú súčasť európskeho kultúrneho dedičstva.

Výber z architektonického diela

- Budapeštianska etapa (1887 – 1915)*
- Obytný dom Istvána Krella, Budapešť (Maďarsko, 1897)
 - Evanjelický a. v. kostol, Pribylina (1900 – 1902)
 - Vila Dr. Emila Stodolu, Liptovský Mikuláš (1902)
 - Letné sídlo srbského biskupa, Szentendre (Maďarsko, 1902 – 1903)
 - Chrám srbskej pravoslávnej cirkvi, Nový Sad (Srbsko, 1903)
 - Kostol Ružencovej Panny Márie, Černová (1904, 1906 – 1907)
 - Prvé Slovenské národné múzeum, Martin (1906 – 1908)
 - Evanjelický a. v. kostol, Prieťž (1906 – 1907)
 - Kultúrny dom a adaptácia evanjelického kostola, Nadlak (Rumunsko, 1907 – 1910)
 - Tatra banka, Martin (1910 – 1912)



Dom Slovenskej ligy,
Bratislava, 1935 – 1936.

Použitá literatúra

Hadik, A. – Ritoók, P.: *Előszó. Milan Michal Harminc (1869 – 1964). A Szlovák Nemzeti Galéria és az O.M.F. Magyar Építészeti Múzeumának kiállítása.* Bratislava – Budapest, 1992.

Pohaničová, J. – Buday, P.: Adalékok egy alapító életművének ismeretéhez. Adatok Harminc M. Mihály Budapesti építészeti irodájának tevékenységéről (1897–1916). *Építés – Építészettudomány*, vol. 41./ issue 1–22, 2013, pp. 115–144. (Príspevky k poznaniu diela nestora, alebo: Odlesky

architektonickej produkcie budapeštianskej kancelárie Michala Milana Harminca).

Pohaničová, J. – Vodrážka, P.: *# Harminc.* Bratislava, Trio Publishing, 2018.

Pohaničová, J. – Dulla, M.: *Michal Milan Harminc. Architekt dvoch storočí / Architect of two centuries.* Bratislava, Trio Publishing, 2014.

Toran, E.: *Architekt Milan Michal Harminc. Z novších výtvarných dejín Slovenska.* Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1962, s. 327–406.

313. Milan Harminec, Perspektíva budovy sanatória tbc, Nová Polianka, 1947 (exp.)



Vojenské sanatórium,
Nová Polianka, 1947 – 1956.

*Obdobie modernej oficiálnej
monumentality (1916 – 1928)*

- Palace sanatórium Dr. Szontágha,
Nový Smokovec (1916, 1917 – 1925)
- Nájomné domy Tatra banky
a sporiteľne, Martin (1920 – 1922)
- Evanjelický a. v. kostol,
České Brezovo (1922)
- Palác Tatra banky, Bratislava
(1922 – 1925)
- Budova YMCA,
Lučenec (1923)
- Zemедelské múzeum,
Bratislava (1925 – 1928)
- Hotel Carlton-Savoy,
Bratislava (1925 – 1928)
- Mauzóleum Kuffnerovcov,
Sládkovičovo (1926)
- Evanjelický a. v. kostol,
Pliešovce (1926 – 1927)
- Misijný dom Matky Božej na
Kalvárii, Nitra (1926 – 1928)

Funkcionalizmus (1929 – 1951)

- Nové Slovenské národné múzeum,
Martin (1929 – 1932)
- Evanjelický a. v. kostol na Legionár-
skej ulici, Bratislava (1929 – 1933)
- Domov Speváckeho zboru
slovenských učiteľov,
Trenčianske Teplice (1930 – 1933)
- Liečebný dom Palace, Nový
Smokovec (1934)
- Evanjelický a. v. kostol,
Žilina (1935 – 1936)
- Dom Slovenskej ligy,
Bratislava (1935 – 1936)
- Kostol Narodenia Panny
Márie, Novotň (1941 – 1944)
- Nemocnica Milosrdných bratov,
Skalica (1941 – 1947)
- Kúpele Lúčky (1941 – 1948)
- Kostol sv. Margity,
Bratislava-Lamač (1947 – 1952)
- Vojenské sanatórium,
Nová Polianka (1947 – 1956) ■

Jana Pohaničová sa dlhodobo venuje výskumu života a diela nestora slovenskej architektúry. Je autorkou, resp. spoluautorkou dvoch vedeckých monografií o M. M. Harmincovi. Jeho životnú i tvorivú cestu predstavila ako autorka a kurátorka výstavných projektov v renomovaných inštitúciách doma i v zahraničí. Aktuálne výstavy: Staviteľ múzeí Michal Milan Harminec (kurátori: Elena Machajdíkova, Robert Gregor Maretta a Jana Pohaničová; SNM v Bratislave, 21. november 2019 – 31. máj 2020) a # Harminec – Két évszázad építésze / Architect of two centuries (kurátorka: Jana Pohaničová; FUGA, Budapest Center of Architecture, Budapest, 30. január – 17. február 2020).

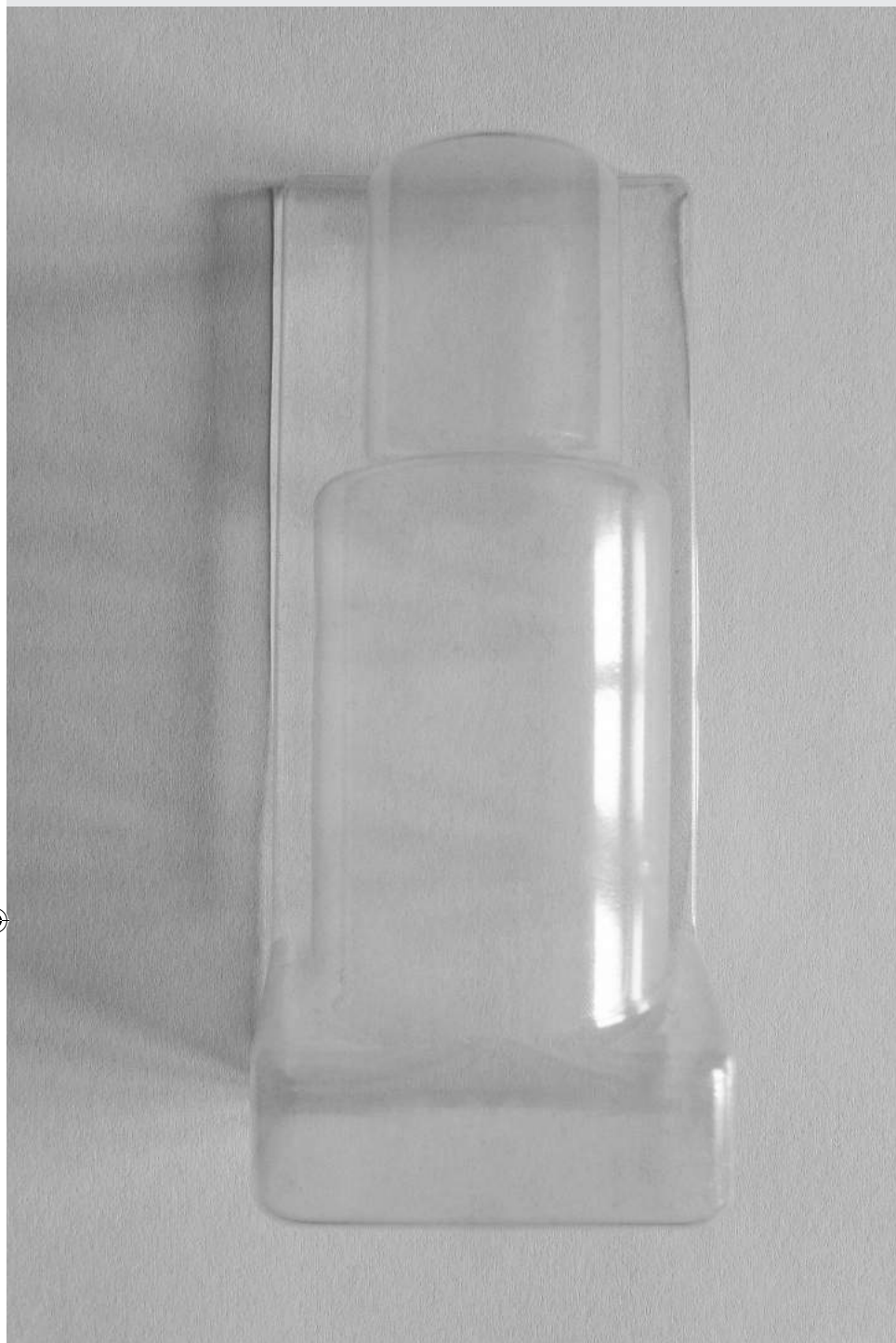
Text Miroslav Chovan
Foto Dominika Ličková

Kultúrna odpáva

Pozvoľne doznievajúcu hipsterskú hystériu, odvolávajúcu sa na návrat k tradíciám a zároveň na „eko“, ktorá napokon prerástla len do pózy módného *stylingu*, vystriedala vlna fanatickeho environmentalizmu, zakazujúceho vatové tyčinky, plastové slamky, mikroténové vrecúška, nákupné tašky a pod. Až medializáciou protestu mladej švédskej školáčky pred parlamentom v roku 2018 sa paradoxne téma ekológie dostala do diametrálne inej polohy. Omnoho častejšie sa o ekológii vyjadrujú politické authority jednotlivých štátov, sprísnené environmentálne normy tlačia výrobcov, aby využívali alternatívne zdroje atď. Jednoducho – všetci cítime, že sa niečo deje.

Pokúsme sa v krátkosti priblížiť, čo všetko predchádzalo tomuto stavu. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že súčasné environmentálne problémy súvisia predovšetkým s nástupom prvej priemyselnej revolúcie v druhej polovici 18. storočia a vygradoval ich turbulentný rozvoj moderných technológií a priemyslu v celom 20. storočí. Podľa posledných výskumov sa však čoraz viac potvrdzuje, že človek negatívnym spôsobom výrazne ovplyvňoval životné prostredie už oveľa skôr. Poukazuje na to aj Václav Cílek vo svojej knihe *Dýchat s ptáky* (2008), ktorý tvrdí, že „poľnohospodárstvo vzniklo asi pred 12 tisíc rokmi v niekoľkých nezávislých centrách v Indočíne, na Prednom východe a v Strednej Amerike“. Podľa neho to jednoznačne dokazujú archeologické výskumy, pretože „v niekoľkých častiach sveta obsahujú vrstvy z tohto obdobia zvýšené množstvo uhlíka, ktoré najskôr svedčí o globálnom vypaľovaní saván a lesov. Týmto došlo k obráteniu prírodného trendu – k zvyšovaniu obsahu oxidu uhličitého.“¹

Na základe týchto skutočností možno konštatovať, že globálny environmentálny problém sa začal poľnohospodárstvom a v ďalších historických obdobiach sa k nemu pridali iné okolnosti, v dôsledku čoho sme svedkami súčasnej situácie. Opäť to potvrdzuje Václav Cílek: „nečakané zvýšenie obsahu metánu pred 5 tisícmi rokmi sa kryje s rozmachom prvých ríš – Egypta a Sumerskej ríše – a tým aj s počiatkom centralizovaných zavlažovacích projektov.“² Na základe toho



Dominika Ličková: Neviditeľný konzum 1, 2016.

je presvedčený, že jedinou príčinou mohli byť len ľudské aktivity. V tejto súvislosti spomína aj Williama Rudimana, ktorý odlišnou analýzou potvrdil, že „ľudia začali meniť klímu planéty smerom k otepľovaniu už pred 8 tisícmi rokmi a tento trend sa prejavil ešte výraznejšie na samom počiatku Sumerov a egyptskej Starej ríše“.³

Pokiaľ ide o novodobé obdobie, masívna kritika a opakujúce sa výzvy v šesťdesiatych a neskôr sedemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia (Victor Papanek, Gro Harlem Brundtland, Rímsky klub, Greenpeace a pod.) sa stretli s nezáujmom a nepochopením politicky vplyvných osobností. Žiaľ, nepomohli ani silné argumenty vedcov, protesty aktivistov, posolstvá významných osobností, medzinárodné konferencie, hudobné koncerty a dokonca ani skrytý potenciál prudko rozvíjajúceho sa internetu. Environmentálne témy dlho zostávali len v polohe okrajových rubrik magazínov, konšpiračných teórií, prípadne štatistík.

Dalo by sa povedať, že výnimočná situácia nastala v sedemdesiatych až osemdesiatych rokoch 20. storočia, keď sa za najväčší globálny environmentálny problém považovalo narušenie ozónovej vrstvy v atmosfére – tzv. *ozónová diera*⁴, ktorá sa vplyvom antropogénneho znečistenia objavila nad Austráliou, resp. Anktartídou. Až v dôsledku obmedzenia vypúšťania freónov do ovzdušia boli zaznamenané pozitívne výsledky neskorších pozorovaní, kedy sa ozónová diera začala zmenšovať. Týmto sa na nejaký čas zdali byť environmentálne problémy vyriešené, spoločnosť sa nachvíľu upokojila. Pozvoľné, veľmi pomalé uvedomovanie si vážnosti situácie následne ovplyvnili konkrétne a zároveň „neočakávané“ udalosti, ako napr.: pravidelný výskyt tornád či hurikánov (Severná Amerika), cunami

1 Čílek, V.: *Dýchat s ptáky*. Praha : Dokořán, 2008, s. 130 – 131.

2 Tamže, s. 131.

3 Tamže, s. 131.

4 https://sk.wikipedia.org/wiki/Oz%C3%B3nov%C3%A1_diera. [cit. 2020-02-04].

5 <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0121762>. [cit. 2020-01-24].

6 <https://www.imeteo.sk/clanok/na-dne-marianskej-priekopy-nasli-plastove-odpadky>. [cit. 2020-01-28].

7 Filemonová, J.: *Environmentální koncepce „Cradle to cradle“ při vývoji produktu – nábytku*. Bakalářská práce. Mendelova univerzita v Brně. Lesnická a dřevařská fakulta. Ústav nábytku, designu a bydlení, 2011 s. 28.

8 Smernica Európskeho parlamentu a Rady (EÚ) 2008/98/ES z 19. novembra 2008 o odpade a o zrušení určitých smerníc.

9 <https://devin.rtvs.sk/clanky/reflexia-a-kritika/176233/glosu-tyzdna-pise-petra-fornayova>. [cit. 2020-01-09].

10 Čílek, V.: *Dýchat s ptáky*. Praha : Dokořán, 2008, s. 138.

11 Tamže, s. 138.

(Ázia), požiare (Austrália), prívalové vody a povodne (Európa), roztápanie ľadovcov (Arktída, Grónsko), problém plastového odpadu v oceánoch, atď., ktoré jednoznačne súviseli s citelným narušením stability klímy.

Hlasy kritikov zostali príliš dlho nevypočuté. Ľudia si len veľmi pomaly uvedomujú spomínané skutočnosti. V priebehu polstoročia bolo už dostatočné množstvo signálov na to, aby nastala zmena v spôsobe fungovania spoločnosti. Žiaľ, nestalo sa tak. Až uplynulé dva roky by sme mohli vnímať ako akési „prebudenie“. Ekológia odrazu už nie je len okrajovou témou, ale získava viac a viac priestoru v médiách – špeciálne na internete, ale aj vo vlaku, na ulici či v súkromí. Dokonca už aj politici čoraz viac apelujú na riešenie environmentálnych problémov. Ľudia odrazu separujú odpad, jazdia na bicykloch, kolobežkách, snažia sa kupovať ekologicky vhodné produkty, oveľa častejšie sa vyjadrujú, že im záleží na tom, čo jedia, čo si obliekajú – jednoducho, že im záleží na životnom prostredí. I keď si v mnohých prípadoch často protirečia, je zrejme, že ekológia v aktuálnom čase až príliš rezonuje v spoločnosti – tak ako nikdy predtým.

Ak by sme sa aj považovali za historicky najdokonalejšiu spoločnosť, prečo nedokážeme okrem iného vyriešiť napríklad problém s obrovským množstvom odpadu? Prieskumy odhadujú, že len v Stredozemnom mori pláva okolo 250 miliárd úlomkov plastu, a každý rok v ňom skončí viac než 500 tisíc ton! „Podobne sú na tom aj ostatné moria a oceány. Štatisticky vychádza, že každú minútu sa do svetových morí a oceánov dostáva obsah jedného smetiarskeho auta plného plastu.“⁵ Obzvlášť znepokojujúca je správa tímu japonských vedcov, ktorí pri pozorovaní Mariánskej

priekopy v roku 2017 objavili v hĺbke 6 tisíc metrov pod hladinou Tichého oceána igelitovú tašku!⁶

Pri takom obrovskom objeme výroby, ako sme v súčasnosti svedkami, bolo len otázkou času, kedy si nebude vedieť rady s množstvom odpadu. Extrémny stav, do ktorého sme dospeli, len potvrdzuje, že „odpad je surovina na zlom mieste v nesprávnom čase a v nesprávnej forme“.⁷ Oficiálna definícia opisuje odpad ako „vec, ktorej sa chce jej majiteľ zbaviť, alebo tiež hnutelná vec, ktorej odstránenie (zneškodnenie) je potrebné z hľadiska starostlivosti o zdravé životné podmienky a ochrany životného prostredia“.⁸ Vo väčšine prípadov sa pod odpadom chápe komunálny odpad, pričom tento nie je jediný druh odpadu, ktorý sa reálne vyskytuje.

Odpad je, samozrejme, len jedným z mnohých vážnych problémov. Nech už dáme súčasnej dobe akýkoľvek prívlastok, je isté, že žijeme v období „bublín“, ktoré si vytvárame my sami. Ich spoločným znakom je idealizovanie skutočnosti, stádovité správanie, prílišný optimizmus a davová psychóza. Naozaj je nepochopiteľné, že aj napriek situácii v oblasti životného prostredia, ktoré sa neustále dramaticky zhoršuje, mnohí z nás žijú relatívne spokojne – vo svojej „bubline“, v zdanlivom pohodlí – akoby sa nič nedialo. Život v bubline je fajn, ale v prípade, akým je dlhodobý útok na rovnováhu ekologického systému, a s ním spojené globálne otepľovanie planéty, musíme, žiaľ, v blízkej budúcnosti rátať s negatívnymi následkami, ktoré môžu byť citelné a predovšetkým nezvratné.

Čo vlastne znamená byť ekologický? Tak ako mnoho ľudí v súčasnosti, aj slovenská režisérka (resp. choreografka, herečka, publicistka) – Petra Fornayová sa zamýšľa nad zložitými

otázkami dnešnej doby. Jej názory sú realistické, i keď pôsobia skepticky: „Byť dokonale ‚eko‘ vlastne znamená resignovať na to, čomu sa človek venuje, respektíve to znamená stať sa absolútne nekonkurencieschopný, aby sme použili krásny ekonomický pojem. Ale stať sa nekonkurencieschopným nám dnes určite zabezpečí aj byť etický, ohľaduplný, úprimný a ústretový.“⁹

Je jasné, že každý z nás sa nachádza v zložitej situácii – v spleti protichodných názorov, a tak sa bežne stáva, že jeden deň „bojujeme“ za záchranu planéty, nasledujúci deň sme však schopní kupovať v hypermarketoch, cestovať niekoľko tisíc kilometrov na dovolenku či využiť výhodnú akciu paušálu na nový telefón a pod. Takže zatiaľ nič nenasvedčuje tomu, že by sme boli ochotní vzdať sa dobrovoľne konzumu, ako aj výhod, ktoré nám konzumný životný štýl ponúka. Užívať si luxus a zároveň sa správať zodpovedne voči životnému prostrediu sa vzájomne vylučuje. Môžeme vôbec reálne očakávať, že spoločnosť raz – v budúcnosti, dospeje do štádia, v ktorom bude schopná radikálnym spôsobom poprieť konzumný spôsob života?

Václav Cílek tvrdí, že „jednou zo základných črt tejto doby je ‚zrýchľujúce zakrádanie sa‘. Znamená to, že globálne cykly prvkov, poškodenie ekosystémov, erózia pôdy, extrémny výlov rýb a rad ďalších faktorov sa každým rokom mierne či nepozorovateľne mení a zväčšuje“.¹⁰ Už dávno vieme, že zastaviť technologický pokrok a s ním spojenú ťažbu surovín, výrobu, prepravu tovaru či osôb je nemožné. „Populácia ľudí a strojov rastie a problém bude pokračovať. Bude nutné živiť viac brúch a nádrží.“¹¹

Naivná predstava, že po nástupe počítačov a digitalizácie tlačovín minieme menej papiera (a ušetríme státisíce



Dominika Ličková: Neviditeľný konzum 2, 2016.

stromov), sa rýchlo rozplynula. Naopak, míňame oveľa viac papiera (ako aj iných surovín) než predtým, čím spôsobujeme mnohonásobne viac nečistôt v ovzduší, čo sa prejavuje napríklad na neustálom vzostupe teploty atmosféry, teda na globálnom otepľovaní planéty. „Viac ako 100 miliónov európskych a severoamerických obyvateľov žije v mestách, v ktorých je nebezpečné dýchať vzduch.“¹² Mnohých, ktorí navštívili Čínu, určite nemilo prekvapil „oblak smogu, ktorý sa šíri po celom ázijskom kontinente, a zablokuje až 15 % slnečného svetla“.¹³ Informačný vek nás jednoducho neoslabil od materiálových a energetických tokov, resp. od prepravy tovarov a osôb.

Ak by sme sa skutočne chceli hlásiť k environmentálnym zmenám, nie je prípustné, aby sa až „85 % celkového tovaru a materiálov na svete nachádzalo v továrňach alebo obchodoch, resp. sa pohybovalo alebo čakalo na pohyb po ceste, vo vzduchu alebo po mori“.¹⁴ Dôsledkom toho je, že dnes sa na cestách premáva neúnosné množstvo osobných a nákladných áut. Aj letecká preprava zaznamenáva každý rok rekordy. „V Európe letí ročne 500 miliónov cestujúcich a počas špičkovej sezóny je denne až 28 tisíc letov.“¹⁵ Britský spisovateľ John Thackara, autor knihy *In the Bubble* (2005), ironicky poznamenáva, že počas jeho života „sa svetová populácia zdvojnásobila, výroba energie sa viac ako strojnásobila, ekonomická produkcia vzrástla päťkrát a rýchlosť počítačového spracovania a ukladanie údajov sa zvýšili viac ako miliónkrát“.¹⁶ Thackara dokonca vyvracia zaužívaný mýtus o železničnej doprave, ktorá podľa neho v skutočnosti nie je ekologická. „My Európania sme hrdí na vysokorýchlostné vlaky a veríme, že sú omnoho ekologickejšie ako lietadlá. Ale mylíme sa. ... Celkove 48 kilogramov pevných primárnych zdrojov je potrebných, aby jeden

12 Thackara, J.: *In the Bubble. (Designing in a complex world)*. The MIT Press, Cambridge, 2005, s. 10.

13 Tamže, s. 10.

14 Tamže, s. 55.

15 Tamže, s. 52.

16 Tamže, s. 10.

17 Tamže, s. 53.

18 Tamže, s. 11.

19 Tamže, s. 11.

20 Tamže, s. 11.

21 Tamže, s. 44.

22 Kopernická, C. A.: *Design studies: A Reader*. Ed. Hazel Clark, David Brody. Berg, Oxford – New York, 2009 / 2. časť. *Designum*, roč. XIX, č. 4, 2013. s. 74.

23 Tamže, s. 74.

24 Tamže, s. 74.

25 Thackara, J.: *In the Bubble. (Designing in a complex world)*. The MIT Press, Cambridge, 2005, s. 41.

26 http://www.incien.sk/wp-content/uploads/2017/05/CE_Brozura_2017.pdf. [cit. 2020-01-09].

27 Cílek, V. (pozn. 10), s. 149.

pasažier cestoval 100 kilometrov nemeckým vysokorýchlostným vlakom.¹⁷

Ekologická stopa, ktorú za sebou zanechávame, sa týka aj produkcie takých výrobkov, od ktorých by sme to možno ani veľmi nečakali. Jednou z najviac prekvapivých informácií, ku ktorej sa dopracovali Paul Hawken, Amory Lovins a Hunter Lovins v knihe *Natural Capitalism* (1999), je, že „množstvo odpadu, ktoré sa vygeneruje pri výrobe jedného prenosného počítača (laptopu), je takmer 4-tisíckrát vyššia ako hmotnosť prístroja na vašom lone“.¹⁸ V porovnaní s laptopom „na výrobu jedného stolového počítača sa spotrebuje 15 až 19 ton energie a materiálov“.¹⁹ Treba tiež podotknúť, že životnosť elektroniky (jej technická životnosť sa odhaduje až na cca 30 rokov) je vďaka rýchlosti inovačných cyklov limitovaná v rozmedzí len niekoľkých rokov či dokonca mesiacov! Spomínaná výroba elektroniky si vyžaduje vysoko intenzívne materiálové procesy, s čím súvisia výrazné a hlavne negatívne zásahy do prírody, najmä v podobe ťažby špeciálnych surovín. Ak si predstavíme pamäťový čip a jeho zanedbateľnú veľkosť, „na výrobu jedného mikročipu s veľkosťou pamäte 32 megabajtov je potrebných 1,7 kilogramov materiálov, čo predstavuje 360-násobok hmotnosti konečného produktu“.²⁰ Čo potom taký priemerový osobný automobil, pri ktorom sa odhaduje, že pozostáva z približne 10 tisíc rôznych súčiastok a dielcov?

Je jasné, že, „nemôžeme odstrániť technológiu zo sveta,“ tvrdí Thackara a nazdáva sa, že riešenie otázky spotreby spočíva v oddelení času od rýchlosti a vzdialenosti. „Jedným zo spôsobov je zmena slova ‚rýchlejšie‘ na ‚bližšie‘ v našich dekódovacích informáciách pre mestá a dopravné systémy.“²¹ Konzumný životný štýl jednoznačne podporuje nadprodukciu

výrobkov, v dôsledku čoho sa prejav súčasnej spoločnosti často označuje ako „odpadová kultúra“. Množstvo produktov spotrebného charakteru sa logicky prejavuje v neudržateľnom množstve odpadu. David Brody hovorí, že „žijeme v postindustriálnom období, ale stále sme ukotvení v produktoch industrializácie, z ktorých žije súčasná epocha“.²² Najväčším problémom sú jednorazové produkty či obaly. Dokonca aj popri zúfalej snahe recyklovania niektorých druhov odpadu je jeho stav hromadenia viac ako akútny. „Produkcia prehľbuje spotrebu vytváraním materiálu. A spotreba, na odplatu, prehľbuje produkciu, poskytovaním jednotlivcov, pre ktorých sú produkty vyrábané. Produkt dosahuje svoju finalizáciu až v spotrebe.“²³ Je vlastne viac ako pravdepodobné, že mnoho produktov zostane navždy v polohe hmoty, ale rovnako je možné predpokladať, že konzumný spôsob života sa zo dňa na deň nezastaví. Práve to je dôvod, aby podstata materiálnych produktov nadobudla v blízkej budúcnosti charakter environmentálne vhodných produktov. Niet pochýb, že to spadá do kompetencie dizajnérov. V ponímaní úlohy dizajnéra dnešnej doby je „dizajnér prostredníkom medzi produkciou a konzumom, v Marxovom pojme ‚intermediary movement‘“.²⁴ Totiž v procese navrhovania má dizajnér popri výbere materiálov a výrobných technológií v prvom rade pod kontrolou stránku technickej kvality produktu. S tým súvisí aj jeho životnosť a trvanlivosť, ktoré sú rozhodujúce vo fáze spomaľovania nárastu odpadu na skládkach zberných surovín. Ako tvrdí taliansky dizajnér Ezio Manzini, „pomalosť je zásadná pre kvalitu“.²⁵ „Dizajn s dlhou životnosťou sa vyznačuje nadčasovým dizajnom i zárukou opakovaného používania bez straty výkonu, odolnosti a spoľahlivosti.“²⁶ Dalším, rovnako efektívnym prvkom, ktorý umožňuje uplatniť ekologický

potenciál v dizajne, t. j. pri navrhovaní, je využívanie kompatibility starých a nových systémov. Ide o funkčné prepojenie, schopnosť aplikácie nových riešení v rámci predošlých verzií produktu, čo sa označuje ako modulárny dizajn. Dobrá dostupnosť a štandardizovanie náhradných dielov, alebo inak dizajn pre opätovné použitie, sa týka produktov, komponentov a materiálov, ktoré sú definované vlastnosťami ako: minimálny počet, žiadne pevné spoje a malé komponenty, jednoduchá a rýchla montáž, možnosť recyklácie a pod.

„Pomerne často počúvame názor, že ekológia je druhom nejakého náboženstva. (...) Viac menej dôležitá otázka zostáva: majú ľudia ekologické cítenie vrodené, alebo ide o nejakú postmarxistickú ideológiu?“²⁷ zamýšľa sa nad aktuálnymi problémami Václav Cílek. Aj keď poniektorí už dlhšiu dobu poctivo separujeme, zateplujeme, kupujeme („z druhej ruky“), protestujeme proti lovu veľrýb, za záchranu vlkov, proti jadrovým elektrárnam, proti ťažbe dreva a posledne aj proti globálnemu otepľovaniu; sú totálne preplnené cesty, továrne naďalej chrlia milióny kusov produktov, letecké spoločnosti zvyšujú počty letov, poštové schránky sú každý deň plné reklamných letákov, minerálna voda sa stále predáva v PET fľašiach, a len veľmi málo jedincov vlastní starý tlačidlý mobilný telefón. Zdá sa, že nám nezostáva nič iné, len dúfať, že je to na dobrej ceste. ■

Miroslav Chovan je nábytkový dizajnér. Špecializuje sa na environmentálne udržateľný dizajn, vizuálnu komunikáciu a grafický dizajn. Pôsobí ako odborný asistent na Katedre dizajnu nábytku a interiéru na Technickej univerzite vo Zvolene.

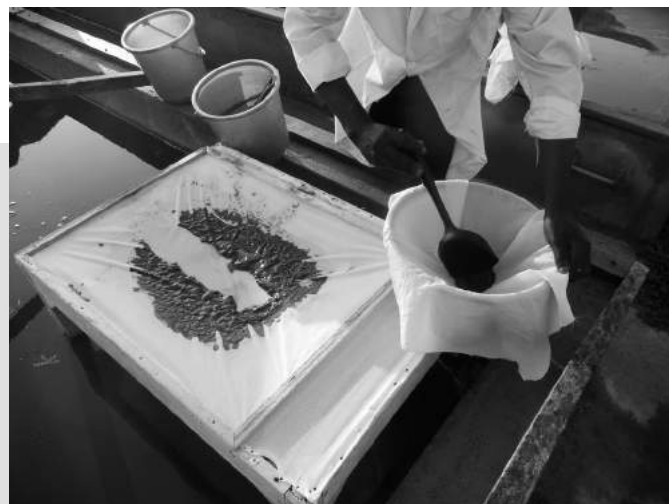
Využitie mikrorias v kontexte priemyselného dizajnu

Text Tibor Antony
Foto archiv autora

Dizajnérsky výskum zameraný na využívanie biotechnológie mikrorias bol predmetom výskumnej časti dizertačnej práce *Aplikácia mikrorias v kontexte priemyselného dizajnu – holistické prístupy v procese dizajnárskej tvorby*, ktorý som v Ústave dizajnu Fakulty architektúry STU v Bratislave realizoval v rokoch 2015 – 2018. Zaoberal sa otázkou udržateľnej výroby potravín, ktorá v súčasnosti nie je energeticky efektívna, je zbytočne centralizovaná, a preto má aj výrazný podiel na tvorbe skleníkových plynov. Venoval sa možnosti implementácie biotechnológie mikrorias v rovine materiálnych objektov, ako aj služieb, pretože ich najcennejšie vlastnosti sú multifunkčnosť a environmentálne efektívny rast. A to sú parametre, ktoré predurčujú ich využitie v rozvoji trvalo udržateľného dizajnu. Z metodologického hľadiska výskum kládol dôraz na experiment, interdisciplinárne zapojenie viacerých odborov s cieľom následne využiť poznatky vo forme dizajnérskych artefaktov a služieb. Jeho podstatu predstavuje nový druh predmetnej kultúry z hľadiska koncepcie: kombinácia syntetického priemyselne vyrábaného obalu a živého organizmu – mikroriasy – v ňom obsiahnutého. Jeho výstupy teda rezonujú s kľúčovými otázkami udržateľného rozvoja s dôrazom na efektívnu výrobu potravín, s jej environmentálnymi dopadmi a schopnosťou generovania zisku.



Teoreticky



Ručný zber Spiruliny v Keni.

1. Teoretické východisko

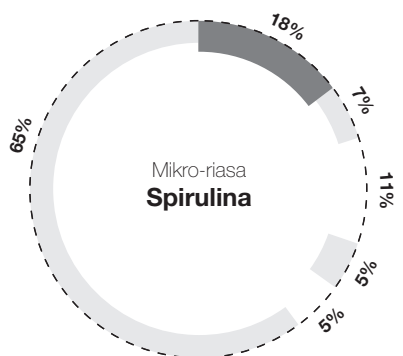
Podľa Janet Ranganathan, viceprezidentky pre vedu a výskum WRI (World Resources Institute), sa do roku 2050 očakáva pokračujúci nárast globálnej populácie zo 7 miliárd na 9,6 miliardy. Predpokladá sa, že do toho istého roku 70 % obyvateľstva bude žiť v urbánnych oblastiach (Kitamori, 2012), čo bude následne vytvárať zvýšený dopyt po službách a potrave. Nárast populácie do roku 2050 o takmer dve miliardy bude znamenať, že treba vyrobiť celkovo o 69 % viac kalórií ročne na Zemi (Ranganathan, 2013). Európska komisia vydala roku 2013 podrobný dokument, v ktorom sa špecificky zameriava na spotrebovanú celkovú energiu na výrobu jednotlivých potravinárskych produktov vrátane ich environmentálneho dopadu. Zo štúdie vyplýva, že bez ohľadu na výšku HDP krajiny, najviac akumulovanej energie pri potravinách, približne 80 %, je prevažne počas ich spracovania, distribúcie, predaji, príprave jedla a varení (Monforti-Ferrario, Pascua a kol., 2015). Je zjavné, že klasická centralizovaná výroba poľnohospodárskych plodín nie je dlhodobu udržateľná. Potrebne je nájsť nové scenáre lokálneho farmárčenia, ktoré budú v priamej väzbe na svojho konzumenta, bez zbytočných sprostredkovateľov.



1



3



proteiny 65%

11 % esenciálne mastné kyseliny
2x viac proteínov ako soja
3x viac proteínov ako mäso

minerály 7%

8x viac vápnika ako mlieko
34x viac železa ako špenát

karbohydráty 18%

dôležitý zdroj energie ako
glukóza a ramóza

tuky 5%

"dobré tuky" ako
omega-3, omega-6

rastlinné pigmenty 11%

20x viac beta-kerotínu ako mrkva a ostat-
né anti-oxidanty

vitamíny 5%

Vitamin C,
vitamin E, vitamíny B

2

2. Mikroriasy, Spirulina a výskum

Mikroriasy sú vodné mikroskopické organizmy, ktoré sú pre svoj multifunkčný charakter a jednoduchú podstatu sľubný materiál na riešenie špecifických otázok udržateľnosti spoločnosti. Boli to prvé organizmy na svete, ktoré vybudovali kyslíkovú atmosféru, ako ju poznáme dnes. Takisto boli biologicky prvým stavebným článkom, na ktorého základe sa vyvinuli ostatné komplexnejšie živočíšne druhy vrátane človeka. Preto implicitne obsahujú už všetko, čo je nevyhnutné pre zdravie a blaho zložitejších foriem života. Mikroriasa *Spirulina platensis* (obr. 1) je považovaná za superpotravinu, ktorá obsahuje takmer všetky nevyhnutné živiny pre človeka a rozhodne ju nemôžeme považovať len za doplnok stravy. Jej výroba je navyše veľmi efektívna a jednoduchá, a preto predstavuje vhodného kandidáta na environmentálne udržateľný spôsob stravovania.

Spirulina je jedna z najviac preskúmaných a prebádaných rias, má výnimočné nutričné zloženie (obr. 2), pre ktoré bola vyhlásená za potravu budúcnosti (OSN, World Food Conference 1974). Z pohľadu evolučnej biológie je Spirulina jednoduchší a starší druh ako bežné riasy (3,5 miliárd rokov) bez bunkovej steny, čo umožňuje jej konzumáciu priamo po prefiltrovaní z vody. Má potenciál byť ekologickou a environmentálne šetrnou formou stravovania pre človeka. Jej kultivácia je veľmi jednoduchá a nenáročná. Takisto má vysokú schopnosť filtrácie vzduchu a produkcie kyslíka.

Spirulina je prokariotická, zeleno-modrá riasa, ktorá rastie prirodzene v alkalických teplých vodách tropických krajín prevažne Afriky (obr. 3, Čad) a Mexika (Texcoco). Napríklad v Čadskej republike sa využíva na prípravu lokálneho jedla, placiiek „dihé“. Domorodí obyvatelia v tejto lokalite majú aj preto veľmi nízku úroveň podvýživy práve pre jej výnimočné nutričné vlastnosti (Ahsan, Habib, Parvin, 2008). Predstavuje jednu z najstarších foriem života na Zemi, pretože existovala už pred 3,5 miliardami rokov. Táto modro-zelená riasa je zodpovedná za zloženie atmosféry, ako ju poznáme dnes, výraznou mierou sa podieľala na produkcii kyslíka v ovzduší, a tým aj zmenila jeho zloženie. Existuje okolo sedemnást druhov Spiruliny (Sili, Torzillo, Vonshak, 2012), najčastejšie komerčne používaná je *Arthrospira platensis*, *Arthrospira maxima*. Je tvorená viacbunecnými filamentmi v tvare špirály s niekoľkými otočkami. *Arthrospira* rastie v slaných vodách s vysokým pH, kde iné organizmy neprežijú. Táto vlastnosť znemožňuje kontaminovanie kultúry rozmnožením cudzorodých organizmov (Sili, Torzillo, Vonshak, 2012).

3. Príklady využitia mikrorias

Z poznania minulosti, ako aj súčasnosti môžeme povedať, že spôsoby a možnosti, ako kultivovať Spirulinu, sú veľmi pestré. Na lokálnej komunitnej úrovni by sme mohli spomenúť projekt Ener-Gaia (obr. 4) pod vedením Saumila Shaha, strojného inžiniera, ktorý vyvinul systém foto-bio-reaktorov umiestnených na strechách budov. Farma je určená na

lokálnu kultiváciu Spiruliny, ktorá je následne distribuovaná v čerstvej forme do príslušných potravín danej mestskej štvrte. Kultivátory predstavujú uzavretý systém pozostávajúci z plastových cylindrických vakov, ktoré sú vystužené oceľovým pletivom. Umiestnenie na streche však neprináša pridanú hodnotu vo forme vizuálneho oživenia mestských aglomerácií. Riešenie pôsobí technicky a priemyselne bez snahy o vyššiu pridanú hodnotu. Cieľom je len finálna živina a jej kvalita a distribúcia.

Realizovaný projekt, ktorý práve používa mikroriasu ako elementárnu súčasť architektúry budovy, je BIQ dom v Hamburgu (obr. 5). Jan Wurm a Martin Pauli zo spoločnosti ARUP Berlin sú zodpovední za realizáciu a funkčnosť celého systému domu (www.arup.com).

Štúdio Splitterwerk navrhlo architektonickú koncepciu domu. Podstatou projektu je využitie biomasy ako zdroja energie pre celý dom. Teda vyprodukovaná biomasa je následne odčerpaná do digestora na výrobu bioplynu (metán). Metán ako horľavý plyn sa následne používa na výrobu elektrickej energie pre palivové články. V procese horenia sa vyprodukuje teplo, to sa sústreďuje do energetickej stanice, ktorá slúži na kúrenie domu a vyhrievanie vody. Ďalším produktom horenia je CO₂, ktorý sa spätne pumpuje do panelových reaktorov na fasáde, čím sa zrýchľuje množenie mikrorias.

Spirawline (obr. 6) je francúzsky projekt, ktorý inicioval Éric Dreville, inžinier poľnohospodárskych systémov. Výsledkom práce odborníkov viacerých disciplín (environmentalistika, manažment, dietológia, gastronómia) je kultivátor o objeme 28 l vo fáze funkčného prototypu. Má cylindrický tvar vyrobený z priehľadného polykarbonátu a oceľovú podstavu, ktorá obsahuje zdroj pre LED osvetlenie, vzduchovú pumpu a ohrievač. Interné osvetlenie tvorené LED diódami je takisto valcového tvaru a prechádza pozdĺžne stredom priehľadnej časti. Zariadenie produkuje podľa fázy rastu od 20 do 25 g čerstvej biomasy denne. Vyvinuli aplikáciu, cez ktorú je možné monitorovať hodnoty pH, teploty vody a čas zúrodňovania. Kultivátor pôsobí

technicky a priemyselne, chýba mu vyššia pridaná hodnota vo forme príťažlivého dizajnu, ktorý by pozdvihol tento produkt do roviny atraktívneho interiérového doplnku (Spirawline. Homegrown Spirulina: a healthy and sustainable superfood, 2015).

Spirulina Systems (obr. 7) je ďalší startup, ktorý sa zameriaval na domáce pestovanie Spiruliny. Ich cieľom je čo najjednoduchšie a najlacnejšie riešenie bez sofistikovaných technológií. Systém pozostáva z akvária o objeme 30 l, zúrodňovacieho sita, teplomera, vzduchovej pumpy, akvaristického ohrievača, vzduchovej trubice. Médium je dodávané v špeciálne navrhnutých plastových fľašiach s presným zložením živín. V zásade sú to len poskladané komponenty od rôznych dodávateľov bez zámernej integrity. Návrh sa preto veľmi nelíši od riešení, ktoré ponúka „do-it-yourself“ komunita. Avšak jeho výhodou je ľahká inštalácia, údržba, čistenie a výmena disfunkčných komponentov.

Architekt Jacob Douenias a dizajnérka Ethan Frier vytvorili interiérovú inštaláciu, ktorá je postavená na implementácii Spiruliny ako živej „matérie“, do sklenených objektov v obývacom priestore. Projekt s podtitulom „fotosyntetický nábytok“ (obr. 8) pozostáva zo systému prepojených sklenených nádob, ktoré visia zo stropu. Autori tvrdia, že práve absencia živej superštruktúry a, naopak, existencia tekutého roztoku mikrorias sa stáva akoby novým materiálom pre dizajnérov a architektov. Koncepcia architektov je dojímavá a umelecká, ale má praktické medzery. Ako problematickú vnímam aplikáciu takéhoto riešenia do reálnej domácnosti. Masa vody zabalená v skle nad hlavou človeka určite nevzbudzuje dôveru. Ďalej úzke hrdlo v hornej časti nádoby neumožňuje ľahké mechanické vyčistenie nádoby, ak dôjde k usadeniu biomasy na stene nádoby. Tvrdia, že banky slúžia aj ako svetidlo, ale zelená žiara má pomerne slabú intenzitu a nepredstavuje praktické osvetlenie do miestnosti. Tento projekt bol každopádne inšpiráciou pre praktický výskum tejto práce, pretože predstavuje jeden z mála takto koncipovaných projektov s využitím mikrorias ako interiérového doplnku.



4



5



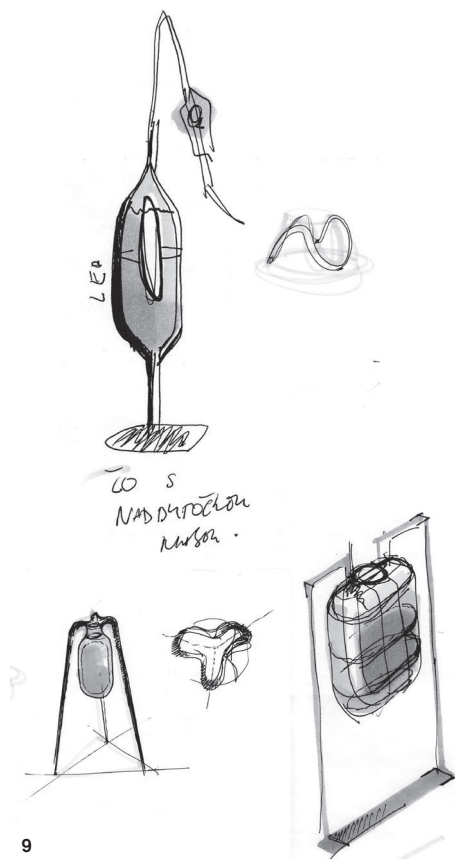
6



7



8



9

4. Autorský výskum

Autorský výskum bol realizovaný na základe niekoľkých typov výskumov: a) *research for the arts* a b) *research in the arts*.¹ Iteratívne sa striedali a prebiehali paralelne, vďaka čomu sa navzájom ovplyvňovali a výrazne urýchlili celý proces. Na začiatku celého dizajnerskeho výskumu došlo k voľnému premýšľaniu a ideám, ktoré neboli viazané ani ničím kontrolované (obr. 9). Po nich nasledovali fyzické experimenty s kultiváciou Spiruliny (*research for the arts*) a potom následne fáza ideového návrhu a vytvorenia prototypu.

Research for the arts (výskum pre dizajn) (obr. 10, 11, 12, 13). Cieľom bolo získať reálnu skúsenosť so živým organizmom a s následným využitím na konfrontáciu doterajších ideí. Vznikom série štyroch prototypov bolo treba nezávisle overiť špecifické myšlienky. V ďalšom kroku boli zvážené jednotlivé idey a vhodne spojené vo finálnom produkte. Experimenty boli konzultované aj v Mikrobiologickom ústave Českej akadémie vied a s Ústavom biotechnológie na Fakulte chemickej a potravinárskej technológie STU v Bratislave.



10



11



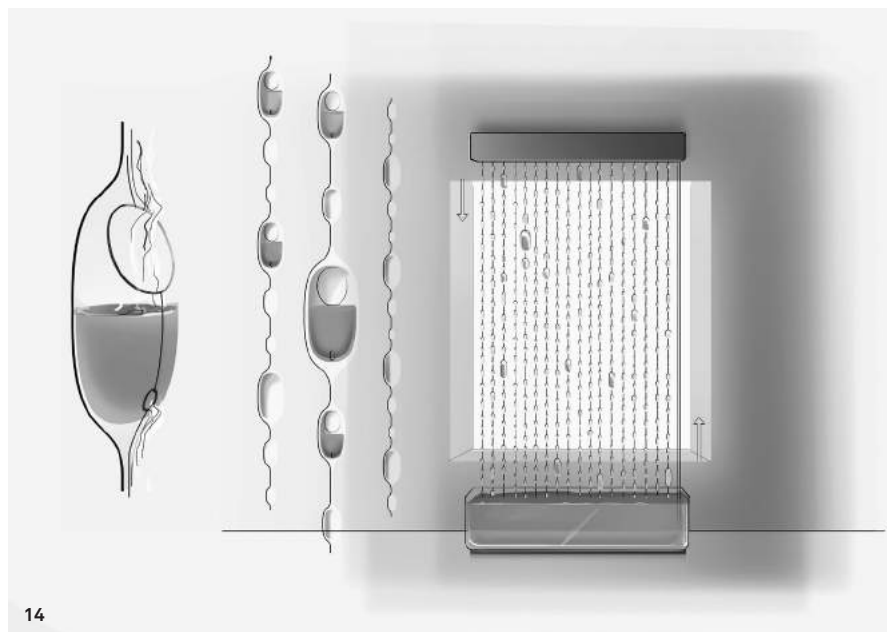
12



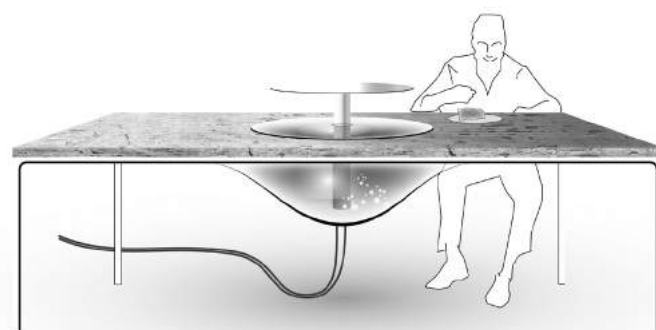
13

Research in the arts (výskum „dovnútra“ dizajnu). Najslubnejšia idea spomedzi viacerých (obr. 14, 15, 16, 17, 18) sa javila idea svetidla na báze Spiruliny (obr. 19). Myšlienka vyvinúť interiérové svetidlo na báze mikrorias bola prirodzeným vyústením predchádzajúcich prototypov, ako aj snahy o vytvorenie pasívnej pridanej hodnoty. Kultivátor na Spirulina Platensis potrebuje svetlo na samotný proces fotosyntézy. Časť tohto svetla by mohla byť využívaná aj na nasvetlenie interiéru miestnosti. Základná hodnota produktu by naďalej ostala – kultivácia a následná konzumácia biomasy v čerstvom stave. Vytvoriť z kultivátora aj svetidlo sa javilo ako ďalšia hodnota, ktorá prirodzene vychádzala z povahy samotného procesu kultivácie – fotosyntézy. Zároveň napĺňala zamýšľané ciele:

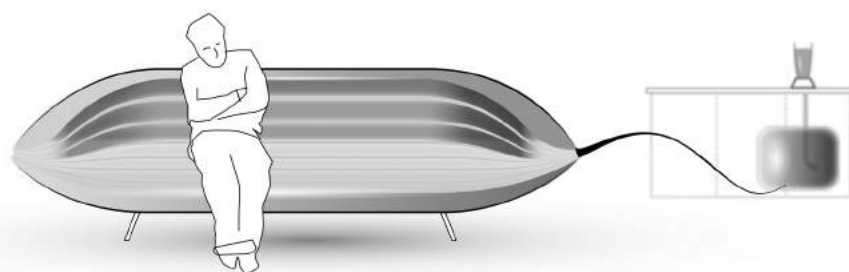
- Preskúmať polyfunkčnú kvalitu priemyselného výrobku. Fyzickými experimentami a kresbami preskúmať realizovateľnosť polyfunkčného kultivátora s aditívnou funkciou osvetlenia interiéru. Overiť, nakoľko je osvetlenie vhodné aj na prácu či len ako doplnkové osvetlenie.
- Zhmotniť tézu biofilie v produkte.
- Ak berieme do úvahy základné funkcie ako jedlo a svetlo, skúmať, ako bude cielená polyfunkčnosť komplikovať uskutočniteľnosť a jednoduchosť používania zariadenia pre koncového zákazníka.
- Zistiť ideálnu dennú produktivitu zariadenia a následne jeho objem ako dôležitý parameter praktickosti a reálneho prínosu zariadenia.
- Kvantifikovať podľa denne prijatej biomasy, nakoľko bude zariadenie nahrádzať bežnú potravu človeka a aká bude reálna úspora vody a pôdy v porovnaní s klasickými agrárnymi plodinami.



14



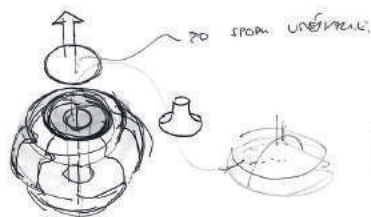
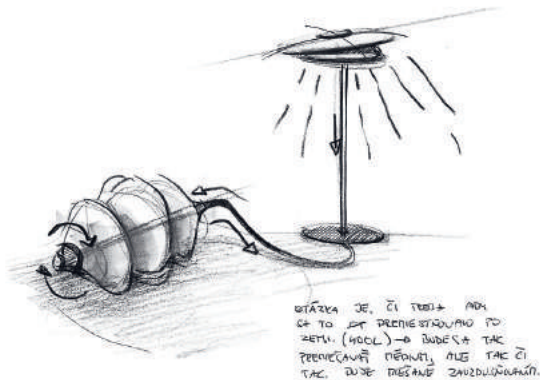
15



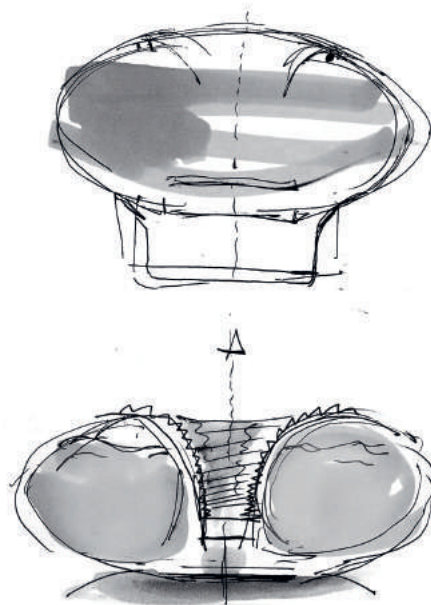
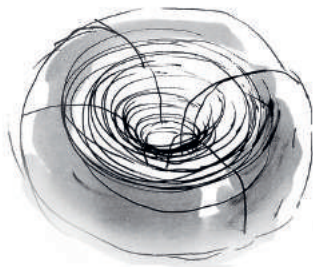
16



17



18

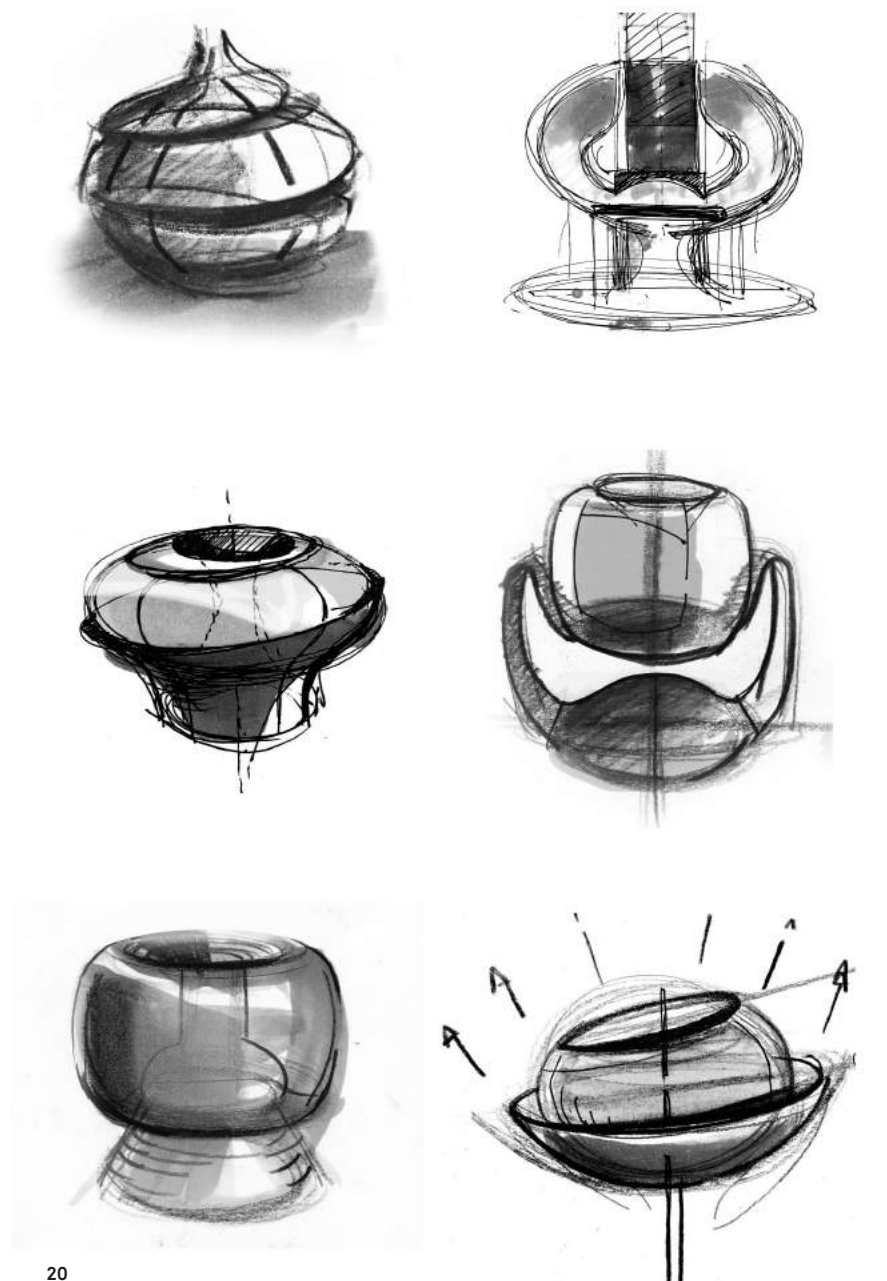


19

Vývoj svetidla môžeme z hľadiska koncepcie rozdeliť do troch vývojových štádií. Najreálnejšia sa javila z hľadiska uskutočniteľnosti tretia koncepcia produktu – vývojové štádium 3 (obr. 20). Cieľom bolo vytvoriť funkčný demonstrátor – prototyp.

Produkt – Spirulina Lamp (obr. 21, 22, 23, 24) je koncipovaný ako sofistikované interiérové svetidlo, ktoré umožňuje kultiváciu Spiruliny v domácom alebo reštauračnom prostredí. Základná hodnota produktu spočíva v priamej konzumácii vysoko výživnej potravy bez nutnosti použitia sprostredkovateľov. Jeho pridanou hodnotou je, že kultivátor používa časť svetla aj na nasvetlenie interiéru, čím sa stáva plnohodnotným doplnkovým svetidlom. Kultivátor je prvým syntetickým svetidlom svojho druhu, ktorý produkuje potravu pre človeka. Celé zariadenie je navrhnuté ako interiérový doplnok do obývacieho či jedálneho priestoru. Zameriava sa na riešenie aktuálnych a urgentných otázok ľudského života, a to hlavne v oblastiach udržateľnosti životného prostredia, výživy, zdravia a celkovej kvality života. Projekt reaguje na rast potrieb časti populácie, ktorá preferuje udržateľné, zdravé a moderné riešenia a takisto hľadá možnosti komerčnej aplikácie biotechnológie mikrorias. Objem dvadsiatich piatich litrov zabezpečuje dennú produktivitu okolo 20 g čerstvej biomasy za deň, čo pokrýva dvojnásobok odporúčaného denného príjmu Spiruliny pre dospelého človeka.

Myšlienka spojiť kultivátor (foto-bio-reaktor) Spiruliny s interiérovým svetidlom nie je náhodná ani prvoplánová. Produkt tak môže čiastočne nahradiť aj interiérové osvetlenie v prípade potreby a ušetriť náklady na nákup a prevádzku ďalších svetidiel v miestnosti od iných výrobcov. Celková energia svetla je rozdelená vo vnútri produktu dvomi smermi: 1) časť svetla uprostred cylindra putuje do strán ku riase, aby mohla uskutočniť fotosyntézu. Čiastočne proces fotosyntézy prebieha aj vďaka svetlu, ktoré preniká do nádoby zvonku cez priehľadné sklo. 2) Zvyšok svetla putuje kolmo hore pozdĺž reflektora, kde sa následne odráža do strany na stenu miestnosti.



20



21

Tento aspekt samozrejme úzko súvisí s polyfunkčnosťou celého zariadenia. Existujú však aj ďalšie premenné, ktoré zvyšujú hodnotu produktu a prispievajú tak k jeho príťažlivosti. Ďalšou kvalitou je produkcia kyslíka a absorpcia oxidu uhličitého, čím sa filtruje vnútorné ovzdušie miestnosti. Interné premiešavanie so vzduchom vo forme väčších bublín v zdanlivo nepravidelnom rytme vytvára živú akustiku. Zvuk pripomínajúci „žblnkotanie“ potoka alebo pohyb rýb na hladine jazera, stimuluje človeka a vnáša prírodné elementy do interiéru.

Základné benefity Spirulina Lampy / deň prevádzky = 16 hod. pre užívateľa:

- 1 Jedlo – produktivita 20 g biomasy (overené prototypom)
- 2 Svetlo, približne 50 % svetla vychádza do miestnosti = 3 500 lumenov k dispozícii počas dňa
- 3 Kyslík = 25 l živej kultúry foto-bio-reaktora vyprodukuje 7,5 l O₂ / hodinu (Shuller, Affens, 1969)

Kombinácia živého mikroorganizmu v syntetickom obale ako inovatívna koncepcia priemyselného výrobku sa spočiatku javila ako nádejný princíp, ktorý by zvýšil bohatstvo produktu v rovine rôznych funkcií. Cieľom bolo priblížiť sa polyfunkčnosti prírodných štruktúr, napríklad stromu, ktorý podrobne opisuje McDonough ako ideál mimoriadnej bohatej živej štruktúry (McDonough, Braungart, 2013). Javil sa ako princíp široko aplikovateľný pre rôzne druhy výrobkov a služieb, ktoré by predznamenovali novú predmetnú kultúru 21. storočia. Až podrobné štúdium špecifických druhov mikrorias však poukázalo na fakt, že každá mikroriasa má svoje špecifické vlastnosti a konkrétny, individuálny prínos pre človeka. Rovnako fyzické experimenty s kultiváciou ukázali potrebu údržby, starostlivosti o tento živý organizmus. Tento aspekt údržby výrazne obmedzuje jej aplikáciu do akýchkoľvek kontextov či scenárov. Skrátka, je to živý systém, ktorý potrebuje spojenca, v našom prípade človeka, údržbára.



22



23

Dizajnerský experiment, vytvoriť nový druh svetidla postavený na symbióze so Spirulinou, sa ukázal ako jeden zo spôsobov, ako priblížiť túto biotechnológiu človeku. Prototyp Spirulina Lamp ukazuje možnosť, ako by v budúcnosti mohol byť interiér moderného bytu, domu, riešený tak, aby jeho svetelné prvky maximalizovali úžitok pre človeka. Ak by sme sa vyjadrili konkrétnejšie, interiér by mohol obsahovať viacero takýchto alebo podobných svetidiel, ktoré by tvorili konzistentnú kolekciu objektov s vysokou pridanou hodnotou.

Prototyp bol v lete 2019 podrobený niekoľkokomesačnému testovaniu v reálnom domácom prostredí a vykázal predpokladanú funkčnosť a produktivitu. Projekt je momentálne vo fáze startupu (Living Elements, s.r.o.), získal dvoch anjelských investorov, grant Tatra banky a pozostáva z interného tímu troch ľudí, spolupracuje s Ústavom biotechnológie Fakulty chemickej a potravinárskej technológie STU. Uchádza sa o ďalšie financovanie pomocou grantu SME Instrument cez Európsku komisiu. Ako ďalší krok je naplánovaná optimalizácia celého zariadenia a validácia produktu na trhu pomocou prvých zákazníkov. ■

Tibor Antony je priemyselný návrhár produktov, služieb a grafických riešení pre široké spektrum projektov. V roku 2019 spoluzaložil startup Living Elements, ktorý pokračuje vo vývoji svetidla Spirulina Lamp. V súčasnosti pôsobí ako odborný asistent v Ústave dizajnu Fakulty architektúry STU v Bratislave.

Použitá literatúra

- Ahsan, M. – Habib, B. – Parvin, M.: *A Review on Culture, Production and Use of Spirulina as Food for Humans and Feeds for Domestic Animals and Fish*. FAO (Food and Agriculture Organization of United Nations), Rím, 2008.
- Borgdorff, H.: *The Debate on the Research in the Arts*. (January 31, 2006).
https://konst.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf.
- Kitamori, K.: *Environmental Outlook to 2050: The consequences of Inaction. Executive Summary*. 2012, s. 20. <http://dx.doi.org/10.1757/9789264122246-en>.
- Monforti-Ferrario, F. – Pinedo Pascua, I. – Dallemand, J. F. – Motola, V. – Banja, M. – Scarlat, N. – Medarac, H. – Castellazzi, L. – Labanca, N. – Bertoldi, P. – Pennington, D. – Goralczyk, M. – Schau, E. – Saouter, E. – SALA, S. – Notarnicola, B. – Tassielli, G. – Renzulli, P.: *Energy use in the EU food sector: State of play and opportunities for improvement*. Publications Office of the European Union. Luxembursko, 2015.
- Ranganathan, J.: *The Global Food Challenge Explained in 18 Graphics*. (December 03, 2013).
<http://www.wri.org/blog/2013/12/global-food-challenge-explained-18-graphics>.
- Shuller, R. L. – Affens, W. A.: Effect of Light Intensity and Thickness of Culture. Solution on Oxygen Production by Algae. *Applied Microbiology*. Volume 19, no. 1. (Jan. 1970), s. 76–86.
- Sili, C. – Torzillo, G. – Vonshak, A. a kol.: *Ecology of Cyanobacteria II. Their Diversity in Space and Time*. Springer. London, 2012.
- McDonough, W. – Braungart, M.: *The Upcycle: Beyond Sustainability – Designing for Abundance*. New York, 2013.

- 1 Podľa prof. Henka Borgdorffa môžeme umelecký výskum rozdeliť do troch kategórií: a) „research on the arts“, b) „research for the arts“, c) „research in the arts“. „Research on the arts“ pozostáva z teoretického ponoru do danej umeleckej disciplíny (v našom prípade dizajnu), keď konkrétny druh umenia je predmetom skúmania s odstupom autora. Výsledkom je teoretický príspevok k filozofickému pochopeniu danej disciplíny. „Research for the arts“ je už aplikovaný praktický výskum, ktorý je založený na bádani konkrétnej technológie, materiálov alebo nových nástrojov, ktoré môžu meniť charakter tvorivého úsilia. V prípade „research in the arts“ nedochádza k oddeleniu predmetu skúmania od samotnej tvorby autora. Výskumník je priamo zapojený do tvorby diela a dielo sa tak stáva predmetom výskumu (Borgdorff, 2006).

Aktuálny výber tak charakterizuje viacero súvislostí – Čarnoký písma pre *Designum* vyberá, Lelovský ich používa, pričom obidvaja digitálne fonty sami tvoria. Okrem toho autorov spája aj generačná väzba a minulosť. Oba v približnom čase študovali na Škole úžitkového výtvarníctva v Kremnici.

Matúš Lelovský

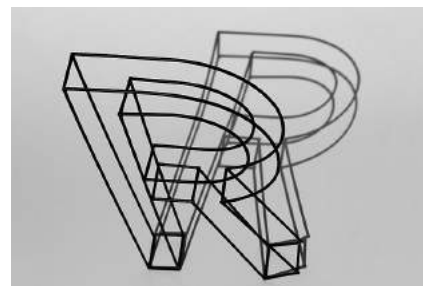
SUNDAY
BASIC
BRATISLAVA
DOUBLE
SHIFT

Trial	Control	MCI	AD
1	85	75	65
2	88	78	68
3	90	80	70
4	92	82	72
5	95	85	75

DAKAR
DOUBLE
SHIFT

*JAKARTA
DOUBLE
SHIFT*

Trial	Control	MCI	AD
1	85	75	65
2	88	78	68
3	90	80	70
4	92	82	72
5	95	85	75



Písmo Zin Serif a Zin Display sú súčasťou komplexnej superrodiny Zin, ktorá pozostáva z ďalších komplementárnych písiem – Zin Sans, Zin Slab. Charakteristikou písma je vysoká stredná výška a balans medzi neutrálnou konštrukciou a dynamickými formami. Ďalším typickým znakom sú výrazné zúženia v napojení ťahov. Písmo pozostáva z viacerých šírkových variánt (Normal, Condensed, Extended), obsahuje päť tučností (Light – Black) a im zodpovedajúce Italic štýly. Každý font obsahuje malé kapitálky, číselné varianty, alternatívne znaky, zliatky a množstvo typografických vlastností aplikovaných v rámci OpenType. Zin Serif je vhodný pre textovú sadzbu, pričom Zin Display je viac nadpisovým variantom s delikátnejšou kresbou – charakteristikou sú ostré serify a ukončenia ťahov, ale aj tesnejšia metrika. Rozsiahlosť písmovej rodiny Zin môže byť efektívnym typografickým nástrojom pre textové aj nadpisové použitie, dizajn publikácií a periodík, firemné identity a mnoho iných situácií.

carnokytype.com

Matúš Lelovský

ikj-lpss
ikj-lpss full
ikSL ESS
ikSL ESS full



Písmo X-less je vytvorené vo vlastnej trojrozmernej mriežke. Sada znakov neobsahuje písmeno X.

Zin Serif	Zin Display
<i>Zin Serif</i>	<i>Zin Display</i>
Zin Serif	Zin Display
<i>Zin Serif</i>	<i>Zin Display</i>
Zin Serif	Zin Display
<i>Zin Serif</i>	<i>Zin Display</i>
Zin Serif	Zin Display
<i>Zin Serif</i>	<i>Zin Display</i>
Zin Serif	Zin Display
<i>Zin Serif</i>	<i>Zin Display</i>
Condensed	Condensed
<i>Condensed</i>	<i>Condensed</i>
Condensed	Condensed
<i>Condensed</i>	<i>Condensed</i>
Condensed	Condensed
<i>Condensed</i>	<i>Condensed</i>
Condensed	Condensed
<i>Condensed</i>	<i>Condensed</i>
Condensed	Condensed
<i>Condensed</i>	<i>Condensed</i>
Extended	Extended
<i>Extended</i>	<i>Extended</i>
Extended	Extended
<i>Extended</i>	<i>Extended</i>
Extended	Extended
<i>Extended</i>	<i>Extended</i>
Extended	Extended
<i>Extended</i>	<i>Extended</i>
Extended	Extended
<i>Extended</i>	<i>Extended</i>

SUM- MARY



Beyond the Boundaries of Conventional Reception and Understanding of Textile Design

Interview with Zuzana Zmateková
Written by Lenore Jurkyová

Zuzana Zmateková (1989) is a textile designer currently studying at master's programme in Fashion, Clothing and Textile Design at Aalto School of Art, Design and Architecture in Helsinki. During studies at the Textile Design Studio at AFAD in Bratislava (2008 – 2015), she participated in more study visits: in the programme Textile Design Innovation at the Nottingham Trent University and at the Department of Textile Design at the Łódź, University of Technology. She took part in other internships at the Colour and Trim departments of Volkswagen AG Design, in the department of digital print on textiles in the Alexander McQueen fashion house, and in the Italian company producing luxury woven fabrics Clerici Tessuto. As a textile prints designer, she has worked for the French company Mitwill Textiles Europe or the Slovak brand Nehera. She has long been interested in innovative technologies, new media, virtuality, and ephemerality. The ConTEXT project is also a result of her research in the field of new media; she has been awarded for it with the special Jury Award in the Slovak Design Award 2019 — Product Design.

This interview is taking place a few months after you, together with Matej Fandl, received the Jury Award of the Slovak Design Award for the project ConTEXT. How do you perceive the project in the context of your works?

↓
The whole process started even during my studies at AFAD. We could say that it was my first bolder act in textile design. I found a topic interesting to me and transformed it into textile. The project was a bit

on edge, for the first time, I dared to step out of my comfort zone. I decided to work with a programmer and told myself that we would try to make a collection of fabrics differently. So our collaboration led to the creation of the project Data Textiles and later also to ConTEXT.

ConTEXT is a collection of fabrics woven on a Jacquard loom. Did you choose jacquard for its ability to plastically translate depicted structures into the material, or you instead pursued the combination of futuristic theme with traditional craft?

↓
When I started working on the project, there was undoubtedly some connection between programming and the Jacquard machine. The Jacquard machine was the first mechanised machine to use a binary system which gave rise to the first calculators, computers, and the like. In the project ConTEXT, however, I only used the jacquard weaving technique to weave the pattern. Basically, I just chose colours and weaves that were woven subsequently. That was no rocket science. But now, when I have more insight into jacquard, I really see other possibilities and interconnections between this weaving technique and programming: Every pixel in programming is actually a weave. Nowadays, more sophisticated methods are still being sought to translate an image into a jacquard fabric as accurately as possible.

In Finland, your designs captured the attention of the local company Lapuan Kankurit. How did this encounter occur?

↓
I became a part of the school project Pattern Lab. It operates under the auspices of the Aalto University School of Arts, Design and Architecture as a professional company for textile printing. Every year, they form a team of eleven students, and each of them designs a collection of about thirty designs. These we then offer to clients as a part of personal visits or at fairs. In this way, Lapuan Kankurit also selected several of my designs, and it was very pleasant to collaborate with them. They were wondering what inspired me to create the specific patterns, who I am, and what is my style like. Perhaps as the only ones still producing all of their product range in Finland, they



place great emphasis on the quality of materials and sustainability. Finland is a peculiar country where things can sometimes be made less commercially and more poetically.

Martin Mistřík's ZELENÁ LÚKA

Written by Gabriela Ondříšáková

Graphic designer Martin Mistřík (1982) creates under the brand ZELENÁ LÚKA (Green Meadow). He primarily focuses on editorial design and designing visual identities; he regularly works on theatre and culture commissions. He is an integral part of the artists' community based in the studios of *Nová Cvernovka*. As a co-author and designer, he took part in publishing *Cvernovka* and holds several Slovak Design Awards.

Since 2005 you have been designing under the brand ZELENÁ LÚKA. Is it a graphic studio?

I assume that the name suggests that your ideas come from scratch.

↓

It is not primarily about a studio, it's rather my brand. It stemmed from the need to have my portfolio online and not to typically appear under my own name. To have a sort of broader "basket" in which more can fit than just under my name — whether people or professional fields. ZELENÁ LÚKA reflects my attitude and approach. I try not to recycle ideas when I get an assignment from a client; I "clean" everything and start from the beginning with new ideas, planting seeds, making-to-measure. The name has a positive response — the green meadow feels beautiful and fragrant. It happens to me that people from a completely different field ask about my profession when I am giving them my email address.

You have been working in the environment of *Nová Cvernovka* for many years. What was your path to this community, and how do you evaluate it after such a time?

↓

When I graduated in 2007, I worked from home. My friends and colleagues, who started settling in old *Cvernovka*, asked me whether I would rent a studio with them. At first, I found it unnecessary, but

gradually the home environment began to disturb me — there is not much opportunity to consult, you become comfortable, not to mention the gradual degradation of creativity. It was a big step into the unknown, but I made up my mind in 2009. Together with the photographers Šimon Kliman, Radana Valúchová and Viktor Szemző, we started to build our Plan C. At the same time, other classmates from AFAD already had studios around. It was like a continuation of school but with no marks. I have been working here ever since. Suddenly you have the opportunity of instant consultations, collaboration on exciting projects — we can help each other. Personal contact is essential, be it a client or colleagues. You need a photographer, illustrator, filmmaker, architect, other designers? Everything is under one roof. We are like a family here; we share common issues, joys, work, mindset. Later it was quite natural to go with them to *Nová Cvernovka*, too. You just belong somewhere. It is definitely a nice bubble.

In 2015 you (a team of people from *Cvernovka*) published a great publication on *Cvernovka* on your own initiative; you also participated in it on a large scale. How did this project progress, and what was your primary role in it?

↓

This project is my exceptional creative project. Some graphic designers do a paid job and their creative projects besides. I do not enjoy this division, my aim is to "let my hair down" in paid projects if clients allow me. And so far I have been lucky with them, I do not have to compensate for it in my creative work. After all, I spend much time in the digital environment, and I am glad when I can turn that radiation off in free time. However, the publication on *Cvernovka* was a natural result of the surplus of information and materials gradually reaching us. We, "studio-folks", did not feel indifferent to *Cvernovka*. For this book, we were awarded the Tatra Banka Foundation Art Awards 2015 in the art category, and then the Communication Design Award at the Slovak Design Award 2016.



Zero Impact – Contribution to Designing the Future

Interview with Zuzana Šebeková
Written by Ľubica Pavlovičová

The exhibition *Human by Design*, on display in the Bratislava Satelit Gallery last year, is open in the Viennese MAK since 5 April 2020; it presents a variety of projects and activities contributing to the current debate on sustainability with their content. The project *Zero Impact* also belongs among them. Its authors are teachers and students of the Textile Design Studio at the Bratislava Academy of Fine Arts and Design and the Studio of Fashion and Textile Design at the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem under the tutorship of Zuzana Šebeková and Barbora Peuch (Bratislava), and Jan C. Löbl (Ústí nad Labem). "The educational-design project *Zero Impact* aims to (...) educate future fashion designers. A contemporary designer must be able to responsibly offer a wearer a choice of ecological, local, or so-called slow fashion, considered consumption, and long, meaningful product lifecycle." We can see the interview with Zuzana Šebeková, the author of the previous lines, also as an inspirational instance of the natural development of a personal approach towards the topic of sustainability. She likewise began to look for solutions yet at school.

When did you personally begin to address this topic?

↓

Still at the academy. I attended it in Halle, where we could use industrial machines — it was a great advantage for me. During my studies, I did various material experiments — for example, I looked into the material and its relation to industrial production in the sense that I set up the machine myself and control it as I need it. Rather than having a technician set it up and waiting for what the whole process brings. Then I became aware of the possibilities existing in the relationship between designer and technology. Later I started to work for the automotive industry,

for subcontractors who made and produced technical textiles. It must, indeed, also have a high aesthetic value and technical parameters that cannot be circumvented, they must simply be kept — as, for example, extreme abrasion resistance, UV stability. The technical parameters of such a textile material are set to last at least twenty years. On the other hand, car manufacturers naturally do not want a car to be used for 20 years. It is genuinely a very contradictory philosophy that may lead a designer (that is also me) into a situation where, on the one hand, the conditions for his/her realisation are excellent. Still, on the other hand, he/she begins to wonder why he/she is supposed to design a textile with a lifespan of 20 years when a customer does not need it after five years anymore. And I remind you that this textile is not made to be used elsewhere for another fifteen years. I also addressed this issue as a doctoral student at the Academy of Fine Arts, and one of my main public outputs was the exhibition and book project *slow/slov** (2013) which I made with other authors — designers and theoreticians.

Now I work as a pedagogue at AFAD, and I realise that only by assigning a task to a student, I determine the framework in which he/she reflects. Nowadays, a student must know this framework. I know that our students already give more consideration into what they are supposed to create, and they want to know the background of assignment in detail — what is it good for, and where it can bring them. Our students today do not have such a craftsmanship thinking; instead, they have to anchor the assignment theoretically, justify it. This is one of the main factors we talk about in slow design ... And on this basis, we can define slow design and its usefulness — it is something we can design locally; we want to monitor the material properties, construction and fabrication technique — and we do not want to go against it — although this is possible.



Maybe Poster Will Not Change the World, But Its Voice Matters

Written by Robert Paršo

Lech Majewski (1947) is Professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he leads the Department of Graphic Design. In his works, he follows on the best traditions of the Polish School of Posters and develops his playful but sophisticated style also in the brand and book design.

— His works have won him many international awards, and his studio is sought-after by students interested in doctoral studies, with a few Slovaks among them. — Majewski visited Bratislava on the occasion of opening his poster exhibition titled Hlava v obraze on display in the Polish Institute from 22 January to 4 March. By the way, he has also designed the Polish Institutes' brand for their 70th anniversary. — As President of the International Poster Biennial in Warsaw, he closely cooperates with Trnava Poster Triennial. Our cooperation and the opening of the exhibition in Bratislava resulted in this short interview.

What brought you to graphic design? What were your ideas, did they come true?

↓
I decided to study at Henryk Tomaszewski. He taught students to think and consider visually. He led us towards an in-depth analysis of a problem and seeking responses to this problem. He warned us, in particular, of self-serving decoration. I also studied painting at the same time. But what I liked about the poster was that what I designed was in the town the next day. In contrast with painting, this was an immediate confrontation with the viewer.

What was the atmosphere at school and in society at the time of your studies like? Did you have foreign connections?

↓
The atmosphere at the Academy of Fine Arts was simply splendid. It was the time of the Polish School of Posters; all its best represent-

atives were right there. Besides, the International Poster Biennial took place in Warsaw. It helped us get many connections with artists from all over the world. We also cooperated with foreign universities, especially French. Many international students also did exchange programs at Henryk Tomaszewski.

How do you associate your work with leading the department and teaching?

↓
There is never enough time. Too much work and responsibility. Life is short, and there is so much one would like squeeze in. But I love working with students. I am pleased to see how they evolve and become artists. It usually takes three years with me. And then they go to conquer the world. Ninety-five per cent of them work in the field, and many of them reap exceptional success. Many stay to teach at our or other universities.

What is your approach to students? What do you consider the most important for them to learn?

↓
I approach every student individually. In particular, I insist that everyone must find their own visual language. Since techniques in art and trends are very shifting, and most importantly, they are just a tool. They can never replace their minds. I have a learning process for them to help achieve it.

Do you do workshops abroad? In which country do you see the greatest potential? What is your opinion on a more significant share of women in graphic design?

↓
You see, young people are quite globalised these days. Identical computers, identical programs, identical culture. Everyone knows everything about everyone. I try to draw their attention to realising where they come from; perceive what emotions relate to their identity. Only then they will be able to offer something original to the world. Knowing their own traditions and culture will make it easier for them to demolish them and build new ones. As far as women are concerned, I think their time is coming. I see it on my female students. Of course, many of them later fall into the trap of family duties and unequal partnerships, but they are great artists. Cooperation with them is beneficial. They are specific.

Ludmila Fintorová – Textile and Wooden Toys

Written by Katarína Hubová

At the end of last year, the Slovak Design Museum managed to expand its collection of toys. This is not an ordinary matter since Slovakia has never been and is not a great power in their production. Our territory is characteristic with toys rather than objects — solitaires designed by artists and designers from about the mid-sixties until the late 1980s. These toys were created in their designers' studios and appeared more in exhibitions and magazines than in stores. They were original toys, mostly made of wood, textile, and other available materials. However, there were issues with their sale and mass production. Apart from ÚLUV and Dielo stores of the Slovak Fund of Fine Arts, they were not available anywhere for sale. They were rather originals and therefore the price was quite high for a children's toy.

Ludmila Fintorová was one of the first authors to endeavour an interactive textile toy possible to make in the home environment.

She started to work in 1978 when she graduated from the Academy of Fine Arts in Bratislava. It was a difficult period of normalisation after the turning point of 1968. People were vetted, and the ideology was the most important weapon of political power, even in fine arts. Fortunately, toys were not subject to it. Even during her studies at the University of Fine Arts (1971 – 1978), she designed a toy — a textile doll together with a pattern allowing easy making in the home environment. It was impossible to buy a product with an interesting design in stores. So, for anyone who wanted to have something more interesting than was usually available, home-made handicrafts — DIY or tailoring — was an everyday matter. Ludmila Fintorová was a student and also a mother, so she was very close to making toys. Besides, the influence of teachers was equally significant to her.



First of all, of Václav Kautman, a renowned designer whose brilliantly stylised wooden toys — animal objects (birds, fish) — have not been surpassed for his typical style. I suppose she chose him as a pedagogue deliberately. Since her childhood, Ľudmila had an unusual relationship to animals, and this, indeed, manifested itself in the choice of themes and the high stylisation of her monkeys, elephants, penguins, foxes, cats, horses made of textile or wood. Ľudmila looked for ways how to develop children's skills using an easy making process. She often sewed buttons and studs on the toys to make the various parts removable and mountable. For example, the pillow toy heads represent a funny and simple moment. The pillows are generally Ľudmila Fintorová's original and unique contribution in the field of toys for the youngest children. The soft, simple pillow shape, shaped only by pulling its strings and combining differently coloured fabrics with an unmistakable manifestation of animals — fox, hippo, elephant, cat, dog, or jester or clown — was a popular cuddle toy for many children. The pillows were filled with feathers, and the textile parts were easy to wash. The minimalism, or Ľudmila Fintorová's ability to maximally simplify shape and keep the character of the depicted animal in it, also manifested in wooden toys, somewhat predecessors of the puzzle. She made wooden boxes to which children put together various animals carved as a puzzle; with them, she wanted to "force" children to play in an orderly manner. As a material, she mainly used lime because of its lightness and easier cut over. She carved simple shapes with a band saw.

Another complete collection by Ľudmila Fintorová is rocking horses. They were created as prototypes. She did not make many of them, but again each excelled with an outstanding and timeless stylisation. The structure is metal-made and fabric-sheathed always in a different way.

Michal Milan Harminc – Creator of Three Slovak Museums

Written by Jana Pohaničová

The opportunity to stand at the birth of a cultural institution of national character is one of the unique milestones of creative work for outstanding personalities in the European architectural scene. The doyen of Slovak architecture experienced this honour first time in Martin, and he was granted with returning there years later. The local museum building became a breakthrough not only in terms of efforts to establish a national museum institution but also in terms of creating an innovative architect's approach. The national matter, as well as the search for an optimal relationship between form and the representative function of this institution, brought Harminc to ancient forms. He adapted the large models from European centres with a sense of local circumstances and the needs of national life in a difficult time not favouring Slovak interests. The construction of our first museum building in the then centre of Slovak national life was decided based on the results of an architectural competition (1906).

Finally, considering the opinion of then already respected Dušan Jurkovič, the jury selected Harminc's proposal. He created a neoclassical museum building model suitable for Slovak conditions with a representative staircase in the middle and a pair of wings on its sides.

In the Spirit of Monumentality

The pragmatic combination of architectural work's form and function had a permanent nature for our architect who was also well received in the design and realisation of two other purpose-built buildings for national collections. At the time of the onset of modernism, Harminc again gained the opportunity to design a museum, this time in Bratislava (formerly Agricultural Museum, 1924, 1925 – 1928). His

first project was not accepted, but Harminc eventually paradoxically won the project without competition, allegedly Milan Hodža himself put in a good word. Apart from this fact, he created a national sanctuary inevitably referring to historical inspirations in a time of still forming modernism. The monumental façade with a tympanum, figural compositions and reliefs on the façades, together with a purposefully designed disposition of exhibition space with extraordinarily solved sophisticated interiors, created a prototype of a representative national institution. The Slovak historian Eduard Toran, who was the first to review the architect's work in the 1960s, rightly highlighted the classical and dignified character of the museum representing its inclination towards the style of modern official grandness.

Functionalist and Modern

Even at the start of the functionalist period, Harminc was again addressing the task he could not boast of among Slovak architects then, and also nobody could now. For the third time in his life, he was given the opportunity to design architecture intrinsically related to national identity. The lively twenties of the last century helped him; the atmosphere in society was positively inclined towards innovation in architecture, which was supposed to fulfil the ambitions of the young state (the First Republic) also in the field of cultural development. In this favourable social climate, a national architectural competition opened in 1929 for the ideological solution of a new SNM building. It was supposed to be located again in Martin at Malá Hora (1929 – 1932). And although Harminc's proposal was only the third, the Committee of the Slovak Museum Society commissioned him to prepare the project. His young colleague from the studio, Ferdinand Silberstein-Silvan (1902 – 1983), also had a significant share in Harminc's successful design, but Harminc himself contributed to the modern concept of the museum building. If we were to designate the functionalist phenomena of Harminc's third museum, they would include: building's economic aesthetics and refinement of materials, logical and pure disposition, progressive constructions and modern furniture of exhibition spaces. Advanced

structure and technical solutions represented the attributes of the new era, such as reinforced concrete frame construction of the roof, modern steel windows, or lighting of exhibition halls with steel skylight.

Waste Culture

Written by Miroslav Chovan

Gradually fading hipster hysteria, referring to a return to traditions and "eco" at the same time, which eventually grew into a pose of modern styling, was replaced by a wave fanatic environmentalism, forbidding cotton swabs, plastic straws, plastic bags, shopping bags, and so on. Paradoxically, it was not until media covered a young Swedish school-girl's protest in front of parliament in 2018, that the topic of ecology reached an utterly different position. Much more often, the political authorities of individual states speak of ecology; tightened environmental standards force producers to use alternative sources, etc. Simply — we all feel something is going on.

Let us briefly describe what preceded this situation. At first glance, it may seem that the current environmental problems mainly relate to the advent of the first industrial revolution of the second half of the 18th century, and the turbulent development of modern technologies and industry throughout the 20th century escalated it. According to recent research, however, there is increasingly more evidence showing that man started to harm the environment much earlier. Václav Cílek also points out at this in his book *To Breathe with Birds* (2008) claiming that "agriculture originated about 12000 years ago in several independent centres in Indochina, the Near East and Central Africa." According to him, this is clearly proven by archaeological research because "in several parts of the world, the layers of this period contain an increased amount of carbon which most likely indicates the global burning of savannahs and forests. With it, the natural trend reversed — increasing the carbon dioxide levels."

On the ground of these facts, it can be concluded that the global environmental issue began with



agriculture, and other circumstances added to it in the following historical periods, resulting in the situation we are now witnessing. Václav Cílek confirms it again: “The unexpected increase in the methane content 5000 years ago coincides with the boom of the first empires — Egypt and the Sumerian Empire — and thus the start of centralised irrigation projects.” Regarding the modern period, massive criticism and repeated appeals in the 1960s, and later in 1980s and 1990s (Victor Papanek, Gro Harlem Brundtland, The Club of Rome, Greenpeace, etc.) met with disinterest and misunderstanding by figures with political influence. Unfortunately, the strong arguments of scientists, protests by activists, messages by prominent figures, international conferences, music concerts, and even the hidden potential of the rapidly developing Internet did not help. For a long time, environmental issues remained only in the marginal columns of magazines, in conspiracy theories, or in statistics.

One could say that an exceptional situation occurred in the 1970s to 1980s when the depletion of the ozone layer in the atmosphere — so-called ozone hole — appeared above Australia and Antarctica; it was considered the most significant global environmental issue caused by anthropogenic pollution. Only due to the restriction of the release of CFCs into the atmosphere, the positive results of later observations were recorded when the ozone hole began to shrink. It seemed to solve the environmental issues, the society calmed down for a while. Subsequently, the specific and “unexpected” events such as a regular occurrence of tornadoes and hurricanes (North America), tsunami (Asia), fires (Australia), tidal waters and floods (Europe), melting icebergs (Antarctica, Greenland), plastic pollution in the oceans, etc. which were clearly linked to a significant disruption of climate stability, contributed to the gradual, very slow increase of awareness of the situation’s severity.

Critics’ voices remained ignored for too long time. People realise these facts only very slowly. In the course of half a century, there have already been enough signals to change the way society functions.

Application of Microalgae in the Context of Industrial Design

Written by Tibor Antony

Design research focused on the application of microalgae biotechnology was the subject of a research part of the dissertation *Application of Microalgae in the Context of Industrial Design — Holistic Approach in the Process of Design Work* which I realised at the Institute of Design of the Slovak University of Technology between 2015 to 2018. I addressed the issue of sustainable food production, which is currently not energy efficient, unnecessarily centralised, and therefore has a significant share of greenhouse gas production. I was concerned with the possible implementation of microalgae biotechnology in the area of tangible objects as well as services since its most relevant properties are multi-functionality and environmentally efficient growth.

1. Theoretical Framework

According to Janet Ranganathan, the Vice President for Research, Data, and Innovation at the World Resources Institute (WRI), by 2050 the global population is expected to continue to grow from 7 billion to 9.6 billion. By the same year, 70% of the population is expected to live in urban areas (Kitamori, 2012) creating, in turn, increased demand for services and food. The population increase of nearly two billion by 2050 will bring the need to produce 69% more calories per year in total on the Earth (Ranganathan, 2013).

2. Microalgae, Spirulina and Research

Microalgae are microscopic aquatic organisms which, because of their multifunctional properties and simple nature, are a promising material for addressing the specific issues of sustainability of society. They were the first organisms in the world which built an oxygen atmosphere as we know it today. Therefore, they implicitly contain everything necessary for the health and well-being of more

complex life forms. The microalgae *Spirulina platensis* is considered to be a superfood containing almost all the essential nutrients for humans, and it certainly cannot be considered just a food supplement. Moreover, its production is very efficient and straightforward and therefore represents a suitable candidate for an environmentally sustainable diet.

Spirulina is one of the most researched and examined algae, and it has exceptional nutritional composition for which it has been declared a food of the future (OSN, World Food Conference 1974).

3. Examples of Microalgae Application

From the findings of both the past and the present, we can say that the ways and possibilities of cultivating Spirulina are very varied. At the local community level, we could mention the project *EnerGaia* led by Saumil Shah, a mechanical engineer who developed a system of photo-bioreactors located on the roofs of buildings. The farm is intended for local cultivation of Spirulina which is then distributed in the fresh form to the nearby grocery stores. The cultivators are a closed system containing cylindrical plastic bags reinforced with steel mesh. However, placing on the roof does not add value in the form of a visual revitalisation of urban agglomerations. The solution gives a technical and industrial impression without seeking higher added value. The sole goal is the final nutrient and its quality and distribution.

4. Original Research

The Product — Spirulina Lamp is designed as a sophisticated interior light allowing Spirulina cultivation in a home or restaurant setting. The product’s fundamental value is in the direct consumption of highly nutritious food with no need for intermediaries. Its added value is in the cultivator using a portion of the light to illuminate the interior, thus becoming a full complementary luminaire. The cultivator is the first synthetic luminaire of its kind to produce food for humans. The whole device is designed as an interior accessory for the living or dining area. A volume of twenty-five litres ensures daily productivity of about 20 grams of fresh biomass per day, covering twice the recommended daily intake of Spirulina of an adult.

Začínajúci investori obľubujú investičný vklad

Slováci sú v otázke zhodnocovania peňazí ešte stále konzervatívni. Aj u nás však už vidieť posun smerom k investičným finančným nástrojom. Ideálnym riešením pre začínajúcich investorov sú produkty, ktoré v sebe spájajú termínovaný vklad a investíciu do podielového fondu.

Väčšina Slovákov sa pri zhodnocovaní voľných peňazí stále správa konzervatívne. Pred investovaním preferujú istotu sporenia a vopred garantovaný výnos. Na ilustráciu, podľa štatistik Národnej banky Slovenska majú Slováci v štandardných bankových produktoch takmer 38 miliárd eur. Viac ako 25 miliárd z nich tvoria pritom nulovo úročené bežné účty či vkladné knižky bez výpovednej lehoty. „Ak by len päť miliárd z týchto bežných účtov dali do akciových či dlhopisových investícií, v minulom roku mohli byť bohatší zhruba o vyše 600 miliónov eur, a to ani nemuseli podstupovať neprimerane vysoké riziko,“ vysvetľuje riaditeľka J&T Banky na Slovensku **Anna Macaláková**.

Minulý rok bol totiž, pokiaľ ide o investície, naozaj mimoriadne pozitívny. Dosiahnuť 10-percentný výnos bolo teda realistické aj pri vyváženom, nie príliš agresívnom portfóliu. Americké akcie totiž vlni zarobili celkovo vyše 30 percent, európske viac ako 25 percent a rozvíjajúce sa trhy takmer 20 percent. Dvojciferné zisky si pritom pripísali aj podnikové dlhopisy.

Ľudia sa boja toho, čo nepoznajú

Konzervatívny trend vidíme nielen u Slovákov, ale vo všetkých krajinách strednej a východnej Európy. Je to historický pozostatok z negatívnej investičnej nálady v minulom režime, keď počas štyroch dekád neexistovala tradícia investovania.

„Ľudia sa boja toho, čo nepoznajú. Preto sa klientom snažíme čo najviac vysvetľovať a zorientovať ich vo svete financií. Vysvetľujeme im výhody, ale aj riziká, ktoré investovanie so sebou prináša,“ hovorí riaditeľka J&T Banky na Slovensku Anna Macaláková a dodáva: „Ak klienti nadobudnú pocit, že v našej banke majú oporu v podobe odborného zázemia, stávajú sa v otázke investovania otvorenejšími. Najlepším argumentom sú vždy konkrétne výsledky. Investície našich klientov sme napríklad v posledných piatich rokoch v priemere zhodnotili takmer o 5,5 % ročne.“

Peniaze si rozložte, ako chcete

Pre toho, kto chce začať s investovaním, sú atraktívne najmä produkty, ktoré sú spojením termínovaného vkladu a podielového fondu. Má tak istotu garantovaného výnosu z termínovaného vkladu v kombinácii s výnosmi podielového fondu, s ktorým je síce spojené riziko, ale výnosy z neho môžu byť násobne vyššie.

J&T Banka poskytuje viaceré variácie produktu Investičný vklad od marca roku 2015. Klienti si môžu napríklad peniaze rozložiť v pomere 70 : 30. Znamená to, že napríklad 7 000 eur investujú cez fond J&T Select, ktorý je tvorený prevažne akciami, a ďalších 3 000 eur vložia na termínovaný vklad. Takto rozložené investície a vklady sa klientom v J&T Banke za ostatný rok zhodnotili o 8,12 %.

Kvalitu investičného vkladu od J&T Banky ocenila aj porota súťaže finančných produktov Zlatá minca. Investičný vklad od J&T Banky sa v tejto súťaži stal šesť rokov po sebe najlepším investičným produktom na Slovensku. Porota ocenila najmä atraktívne výnosy, kvalitný servis, inovatívnosť či zvýhodnenú úrokovú sadzbu. Minimálna výška Investičného vkladu v J&T Banke je 10-tisíc eur, pričom vedenie bežného aj vkladového účtu je bez poplatkov.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 01
rok / year 2020
ročník / volume XXVI
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
www.scd.sk

dátum vydania / date of publishing

Apríl 2020

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

**zodpovedná redaktorka /
executive and contributing editor**

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

**grafická úprava, zalomenie /
graphic design and layout**

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Zin Serif & Zin Display, Sunday, X-less

obálka / cover

Zuzana Zmateková: Resolution 72,
2017, Foto: Kvetoslava Bobáková

Zadná obálka: Martin Mistrík:
Jubilejná publikácia Bábky
na česko-slovenskej medzi
1918 – 2018. Foto: Nora a Jakub

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Keaykolour Embosing Anvil
Snow White 300 g/m²

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, Slovenská
národná galéria, Martinus,
Slávica, vPRIESTORE

**v kníkupectvách a galériách
mimo Bratislavu**

Artforum v Žiline a Košiciach,
Galerie J. Fragnera v Prahe

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.

© 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

tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.