



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Pri nástrojoch sa hrám Rozhovor s Tomášom Brichtom Helena Cibulková
	12	Bystrík Míček a WERKEMOTION Veronika Baráková
	20	Motion dizajn, videnie a pokrok Lucia Dubačová
	28	Čo bolo v Miláne alebo ako vidieť dizajn Jana Oravcová
Múzejne	38	Leopold Wolfgang Rochowanski – rakúsky objaviteľ moderného Slovenska Klára Prešnajderová
Retrospektívne	44	Tristo rokov moderny – Chippendalov Sprievodca v Met Ladislav Zikmund-Lender
	52	Geniálni hodvábnici – textilní dizajnéri Zika a Lída Ascherovci Petra Polláková
	62	Ascher Challenge: Z vitrín do ulíc Lenore Jurkyová
Teoreticky	68	Repairably – opraviteľnosť má budúcnosť Daniela Lalahová, Zuzana Procházková
	76	Monografia Podoby dizajnu – Marián Ihring René Baďura
	80	Písma čísla Samuel Čarnoký
	82	Summary Katarína Kasalová

EDITORIAL

Text Jana Oravcová

Pred letom býva zvyčajne rušno aj v oblasti umenia a dizajnu. Ešte pred cestou do vytúžených dovolenkových destinácií sme mnohí z nás stihli navštíviť niekoľko podujatí. S dôstojnosťou prebehli bratislavské festivaly – Dni architektúry a dizajnu a Bratislava Design Week, ale tie dôležitejšie sa konajú v blízkom zahraničí. Viedeň je dejiskom tretieho ročníka Vienna Biennale For Change 2019, ktorého partnerom je aj Slovenské centrum dizajnu a zúčastňuje sa na ňom aj niekoľko slovenských dizajnérov a dizajnérov. V Miláne môžete až do 1. septembra navštíviť XXII. La Triennale di Milano, hoci bez slovenskej účasti. Jeho kurátorka Paola Antonelli ho nazvala Broken Nature: Design Takes on Human Survival. Zdá sa, že znepokojujúca téma narušenej prírody súvisiaca s klimatickými zmenami je aktuálna nielen pre utopistických vizionárov, ktorí sa v dejinách architektúry a dizajnu objavovali v určitých hraničných etapách. Ako sa ukazuje, situácia je alarmujúca, svedčia o tom nielen výsledky „zelených“ vo voľbách do Európskeho parlamentu, ale aj angažovanie sa najmladšej generácie naprieč mnohými krajinami sveta. Ako pripomína Paola Antonelli, cieľom obnoviteľného dizajnu je obsiahnuť množstvo prístupov. Neznamená to podľa nej len recykláciu alebo opätovné použitie, ale aj menej nakupovať a správať sa ako naši prarodičia, ktorí si kúpili pohovku a prežila niekoľko generácií. Zámerom kurátorky teda bolo osloviť nielen dizajnérsku komunitu, ale aj širokú verejnosť. My veríme, že aj mnohých našich čitateľov.

V úvodnej časti Aktuálne prinášame rozhovory s Tomášom Brichtom, ktorý je známy ako dizajnér hudobných nástrojov, a Bystríkom Míčkom, zakladateľom štúdia priemyselného dizajnu WERKEMOTION. Lucia Dubáčová sa zúčastnila na pražskom festivale Mouvo, ktorý je zameraný na motion dizajn, jeho atmosféru, zábery a program približuje v rozhovore s organizátorkou Vladkou Cimbáľníkovou zo štúdia Oficina a o spojení nových technológií s kreativitou hovorí s jedným z jeho účastníkov Memom Aktenom. Počas týždňa dizajnu v Miláne sme mali možnosť vidieť niekoľko rozmanitých prezentácií. Ako môže byť dizajn šetrný voči životnému prostrediu, nápomocný v zložitej situácii klimatických zmien, ale aj dôležitým hýbateľom konštruktívnych diskusií, ukázalo tohtoročné trienále umenia a dizajnu. Tejto expozícii a konkrétnym projektom je venovaný text Čo bolo v Miláne alebo ako vidieť dizajn. Klára Prešnajderová v časti Múzejne približuje rakúskeho historika a teoretika umenia, aktívneho organizátora kultúrneho života a propagátora Slovenska v zahraničí v medzivojnovom období Leopolda Wolfganga Rochowanského. Vďaka jeho priateľským kontaktom s Karolom Plickom a Josefom Vydrom vznikla reprezentatívna propagačná publikácia o Slovensku *Columbus in der Slowakei*. Do Retrospektívne sme zaradili príspevky k výstave Šílený hedvábník. Zika a Lída Ascher: textil a móda, ktorá sa koná Umeleckopriemyselnom múzeu v Prahe. Dôkazom toho, že tvorba Ascherovcov môže

inšpirovať najmladšiu generáciu módnych tvorcov, pripomína rozhovor s kurátorkou Konstantinou Hlaváčkovou a Pavlom Ivančicom, vedúcim Ateliéru módnej tvorby UMPRUM v Prahe. V Metropolitnom múzeu v New Yorku sa konala výstava venovaná 300. výročiu narodenia výrobcu a návrhára nábytku Thomasa Chippendala. Ako táto expozícia reflektovala „začiatok svetového moderného dizajnu, čo na nej bolo a, naopak, čo na nej chýbalo“, hodnotí Ladislav Zikmund-Lender. Obsah čísla uzatvára recenzia monografie od Eleny Farkašovej *Podoby dizajnu – Marián Ihring*, ale ešte pred ním sa v časti Teoreticky vraciame textom *Repairably – opraviteľnosť má budúcnosť k environmentálnej problematike*. Ako sme mali možnosť vidieť na trienále v Miláne, naša budúcnosť si vyžaduje nové prístupy, pretože pojmy ako udržateľnosť, obnoviteľnosť, cirkulárna ekonomika súvisia aj s dizajnom.

Kľúčom výberu nadpisových písniem, ktorý pre *Designum* realizuje Samuel Čarnoký, bola téma Domáci tvorcovia na globálnom trhu. V praktickej ukážke predstavujeme písma od Andreja Dieneša, Jána Filípka, Ondreja Jóba a Slávky Paulíkovej.

Prajeme príjemné letné čítanie.

Pri nástrojoch sa hrám

Rozhovor s Tomášom Brichtom

Text Helena Cibulková

Foto Soňa Sadloňová, archív Tomáša Brichtu



Tomáš Brichta (1977) vyštudoval drevorezbu na Škole úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru a priemyselný dizajn na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Po skončení štúdia navrhoval bazény, šperky pre Neheru, gastronomické priestory, venoval sa rezbárstvu či iným dizajnerským a remeselným prácam. Napriek zameraniu štúdia ho však poznáme najmä ako dizajnéra hudobných nástrojov, venuje sa predovšetkým solitérom.

Guitarcello, detail, 2017.





V ktorom období si sa dostal k navrhovaniu hudobných nástrojov?

↓

Hudobné nástroje som chcel navrhovať už na strednej škole. Od puberty som hrával a mal som dokonca kapelu, no vtedy som ešte nedostal príležitosť, aby som si to v rámci nejakej témy vyskúšal. Tá sa naskytla až na VŠVU v ateliéri Ferdinanda Chrenku, keď prišiel dopyt zvonka na elektrické violončelo, na čo som samozrejme zareagoval. Bola to veľmi zaujímavá práca, pri ktorej som sa zoznámil s ergonomiou violončela a s objednávatelom sme si tak „sadli“, že napokon hral na tomto violončele aj v mojej kapele.

Tam sa to začalo. Aj môj vyučujúci pochopil, že toto ma zaujíma, a dovolil mi v ateliéri industriálneho dizajnu vytvárať solitéry. Vtedy mi povedal, že ak ma to baví, tak to je deväťdesiat percent úspechu, a nechal ma ísť vlastnou cestou.

Kde si vtedy čerpal informácie, ktoré si pri navrhovaní nástrojov potreboval?

↓

Od hudobníkov, sami mi hovorili, čo musí nástroj spĺňať, a objasňovali mi, prečo sa ten-ktorý nástroj drží tak, ako sa drží a ako sa na ňom hrá. Všetko to má svoju logiku.

V tomto odvetví je určite dôležité aj to, že ty sám si hudobník...

↓

Áno, to je.

A je možné, aby aj nehudobníci dizajnovali hudobné nástroje?

↓

Určite to je možné. Aj človek bez hudobného vzdelania alebo talentu dokáže nástroj navrhnuť. Problémom však môžu byť nástroje ako violončelo alebo husle, teda bezpražcové nástroje, pri ktorých je dôležité odskúšať si ergonomiu. A to ak nevie, tak musí dodržať všetky technické parametre daného nástroja, čo je dosť zložité. Pri tomto sa musí držať šablón, no v ostatnom už má slobodu. Ale myslím si, že sluch máme všetci, rovnako ako nadanie na pohyb, tanec, výtvarné vyjadrenie, často sa však v týchto smeroch odmala nerozvíjame a máme ich zablokované.

V takomto prípade je asi veľmi dôležitá spolupráca s klientom, je to tak?

↓

Najdôležitejšia. Ale to je pri hudobných nástrojoch takmer vždy.

Takže aj ty navrhuješ vždy len pre konkrétneho človeka?

↓

Už nie. Vyrobil som možno osem violončiel pre našich profesionálnych hudobníkov a mám pocit, že tento smer som už vyčerpal. Jednak u nás nemáme veľa profesionálov, ktorí hrajú na tento nástroj, a jednak elektrické violončelo nikdy nenahradí akustický nástroj, na ktorom tradične hrajú. Elektrický nástroj je zaujímavý preto, že sa pri ňom dajú používať efekty, nechytá spätnú väzbu na koncertoch, má jednoducho plusy, ktoré sú ale vždy na úkor zvuku. Nie je možné, aby nahradil zvuk dvestoročného vysušeného nástroja, ktorý je hraný a má rezonancie.

Takže som sa posunul k sebe a začal som modulovať nástroje na seba. Aj gitary aj violončelá. Urobil som mutáciu gitary s violončelom. Vytvoril som redizajn stredovekého akustického hudobného nástroja *viola da gamba* v akustickej aj elektrickej podobe.

Je pri všetkých hudobných nástrojoch dôležitý správny výber materiálu?

↓

Pri akustickom nástroji je to základ, ako pri stavbe mosta. Pri takýchto nástrojoch si nedovoliť experimentovať. Pri elektrickom nástroji síce tiež používam rezonančné materiály, no môžem ich voľne tvarovať ako sochu. Samozrejme, dodržiavam ergonómiu, ktorá je vlastne rámcom určujúcim to, aby sa nástroj dobre držal, aby mal dobrú váhu, aby nepadal, aby napríklad nebol ani veľmi ľahký a nelietal v rukách.

Zaujímavé je napríklad to, že elektrická gitara vznikla v nejakom kontexte, v určitej dobe a jej zvuk si všetci pamätáme z nahrávok, ktoré máme vryté do pamäti. Preto je veľký problém, keď sa použije iná gitara, alebo len iný snímač či aparát, pretože zvuk je potom úplne iný. Všetkých priťahuje práve ten zvuk, ktorý poznáme. Keď chcem dosiahnuť

zvuk gitary z obdobia päťdesiatych rokov, musím použiť aj materiál z toho obdobia. To je v podstate rovnaké ako pri akustických nástrojoch.

Skúsme si niektoré tvoje nástroje trochu viac priblížiť...

↓

Ešte počas školy som vytvoril redizajn ďalšieho stredovekého nástroja s názvom *ninera*, nazývaného aj *hurdy gurdy*, ktorý má telo s kľukou. Veľmi ma ten nástroj zaujal, bol malý a spratný, priestorovo veľmi zaujímavý s mnohými možnosťami modulácie a v prípade elektroniky úplne slobodný. *Ninera* v origináli má síce struny, no hrá sa na ňu ako na klavíri. To znamená, že má tlačidlá, ktorými sa formuje tón v konkrétnom momente, kde sa stlačí, čo tiež znamená, že tam nevzniká falošný tón. Celé to poháňa jeden valec, ktorý trie struny naraz dokopy, čo vytvára zvuk. Ja som si vymyslel malý tenký a ľahký nástroj, kde som musel urobiť mechanizmus s tromi malými valčekmi. Tiež som pochopil, že struny, ktoré sú tam voľne vložené, môžem deformovať prstami. Tento nástroj je naozaj veľmi jednoduchý. Tri valčeky, štyri struny a jedna kladka. A keď som si uvedomil, že telo nemusí byť z dreva, ale v podstate z akéhokoľvek materiálu, tak som použil číre do červena farbené plexisklo, ktoré som tvarovo vybrúsil do šošovky, pričom otvory slúžia na odľahčenie. Je to naozaj funkčná vec, za ktorú som v tom období získal aj ocenenie v súťaži Kruhy na vode. Bola to hra a dodnes mám pocit, že sa pri nástrojoch hrám. Samotné hudobné nástroje sú kvalitne vyrobené hračky pre dospelých.

Navrhoval som nástroj napríklad pre violončelistu Jozefa Luptáka, ktorého všetci poznáme aj vďaka festivalu Konvergenzie. Jozef hrá veľmi dobre, zaujímavovo, intuitívne a vie improvizovať. Chcel nástroj, ktorý bude prenosný, aby nechytal spätné väzby, aby spĺňal ergonómiu a bol zaujímavý. Preto sme aj vytvorili *imidžovku* v tvare eSíčka, ktoré však kopíruje tvar violončela. To bolo v tomto prípade mimoriadne dôležité, keďže Jozef denne cvičí na klasickom nástroji a oporné body, ktoré mu sedia na tele, sme museli zachovať. Aj z diaľky, keď



Violončelo pre Jozefa Luptáka, 2009.

človek privrie oči, tak to vyzerá ako klasické violončelo. Tento nástroj sme po čase ešte upravovali, resp. sme ho odľahčovali, pretože sa mu zdal ťažký pri prenášaní. To je možno tiež zaujímavé, že v porovnaní s akustickým nástrojom majú elektrické väčšiu váhu, na čo si hudobník musí chvíľu zvykať.

Často sa dodatočne nástroje na mieru upravujú?

↓

Väčšinou asi nie. V tomto prípade bolo možné z vnútornej strany materiál ešte odobrať, tak sme ho odobrali. Vždy je to trochu prekvapenie, keď vytvárame niečo, čo ešte neexistuje. Iná vec je, ak si napríklad objednáte štandardný nástroj cez internet. Ale ak človek hľadá zvuk, tak internetová cesta je vylúčená. Jedine, že by ste si objednávali úplne konkrétny nástroj, napríklad Shlashovú gitaru, ktorá má svoje špecifiká, a tie, keď sa pri výrobe zachovajú, tak bude hrať rovnako. Napríklad pri starých nástrojoch je veľký rozdiel vo zvuku, pretože výrobný proces bol úplne iný ako dnes, ináč sa sušilo drevo, snímáče sa navíjali ručne. Takýto snímač, napríklad aj podpísaný konkrétnou ženou, ktorá ho vytvárala, mal svoj charakter a dokázal zmeniť zvuk celého nástroja, ako to dokáže napríklad mikrofón. Keď začali cievky navíjať počítače presne podľa vzorca, tak boli všetky štandardne dobré, ale už nemali to svoje špecifikum, neboli osobité.

Takže dnes už nevieme vytvoriť rovnaký nástroj, aký vznikol v dobe pred automatizáciou?

↓

V podstate vieme. Ale musíme zohnať materiál z toho obdobia, v ktorom bol konkrétny nástroj vyrábaný. A materiál musí byť samozrejme z toho istého územia. Poznáme to napríklad zo známych stradivariiek, ktorých tajomstvo stále nie je úplne odhalené, pretože je tam priveľa premenných. Napríklad drevo na ne nezrezávali motorovými pilami, nedovolili, aby padalo na zem, ale pomaly ho spúšťali lanom, aby nedostalo otras, rezali ho v určitom lunárnom období, keď v ňom nebola miazga ani voda a podobne.

Čo sa týka akustických nástrojov, tak to je čistá alchymia spojená s vedou.

Na rozdiel od nich sú elektrické nástroje veľmi slobodné. Vždy však záleží, na aký účel hudobník nástroj chce. Ak potrebuje dosiahnuť zvuk storočného nástroja, tak nepoužije elektrické čelo. Ale naopak, ak do hudby vkladá rôzne efekty a slučky, tak na to sú tie nástroje ako stvorené.

Vytváral si niekedy nástroj pre konkrétného človeka, no bez jeho spolupráce?

↓

Áno, navrhoval som elektrické čelo ako narodeninový darček pre Olina Nejezchleba. Bola to tak trochu mačka vo vreci, keďže to malo byť prekvapenie a vôbec čelo so mnou nekonzultoval. Napozeral som si teda videá, čo a ako hráva, a zistil som, že už používal elektrický nástroj. Navhol som skladný, úzky nástroj, ktorý opäť spĺňal ergonómiu a zároveň mal veľmi pekný čistý zvuk, keďže nepoužíval na koncertoch žiadne efekty. Použil som jaseň, ktorý je veľmi silný, no nie je ťažký, a čelu som dal krídelká, ktoré sa dajú otvoriť a zatvoriť. Zatvorené je veľmi skladné, ľahko sa prenáša, naopak, otvorené krídla vytvárajú potrebné oporné body a nástroj krásne drží stabilitu.

Skladací nástroj si robil už aj počas školy však?

↓

Moja bakalárska práca bola cestovná gitara, ktorá sa dá zložiť, a doteraz funguje. Do výroby som ju však neposúval, u nás je veľmi ťažké presadiť nástroj do výroby veľkej firmy. Musel by som mať kontakty a prax v podobných firmách, aby ma evidovali. Asi na toto nemám bunky, vedieť sa predrať, nie som ani manažér.

A máš podobné ambície, alebo ti vyhovuje vyrábať solitéry?

↓

Myslím si, že nemá zmysel tlačiť na pílu. Ak by som sa chcel posunúť, musel by som si nájsť manažéra. Ale zároveň som tomu otvorený a uvidím, čo príde.

Vždy keď sme vystavovali tvoje nástroje, tak boli jedným z hlavných bodov záujmu návštevníkov. Má zmysel vystavovať aj



Rozkladacie violončelo FLYcello pre Olina Nejezchleba, 2010.

z hľadiska biznisu, prinieslo ti to niekedy reálne zákazky?

↓

V tomto som trochu skeptický. Nepri-
náša to zákazky, dokonca ani vtedy,
keď som vystavoval na Designbloku
v Prahe a venoval tomu dosť energie aj
peňazí. No na druhej strane si myslím,
že nevytváram niečo úplne výnimoč-
né, podobných vecí je vo svete veľa.

Naozaj sa tomu venuje veľa ľudí?

↓

Veľmi veľa. No možno väčšina z nich
sú skôr remeselníci ako dizajnéri.
Kopírujú nástroje, ktoré sú často
veľmi kvalitné. Stretol som sa pri
nich napríklad s tým, že nechápu
veľmi pojem dizajn v tomto poňatí.
Majú pocit, že vytvárajú originál.

**Momentálne máme na výstave
100 rokov dizajnu / Slovensko
1918 – 2018 vystavené tvoje Čudo
v akustickej drevenej verzii aj
v elektrickej verzii z umelého
kameňa. Je to práve jeden z tých
nástrojov, ktorý zaujme ľudí už na
prvý pohľad. Čím je špecifický?**

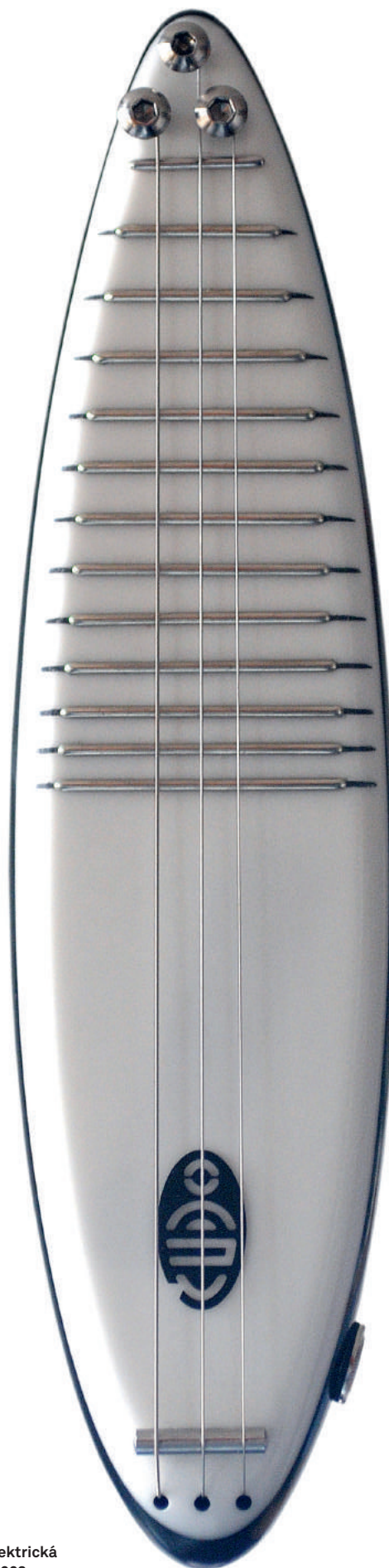
↓

Čudo je nástroj, ktorý vznikol tak, že
som skúšal, do akej najmenej propor-
cie sa viem dostať so strunovým nástro-
jom, aby sa na ňom dalo hrať. Ľudia,
ktorí hrajú na gitare, na ňom vedia bez
problémov hrať, spĺňa totiž všetky atri-
búty gitary. Akurát má namiesto šiestich
strún iba tri, tie sú však ladené ako gita-
ra. Zároveň má iba tridsať centimetrov
a zmestí sa do ruksaku. Možno preto
som ich najviac predal ľuďom, ktorí hra-
jú country či folk a môžu si takýto veľmi
malý akustický nástroj vziať napríklad
aj na tramp. Napriek tomu práve pri
tomto nástroji má zmysel elektrický
variant, pretože je naozaj malý. A vďaka
zosilneniu sa z neho stáva koncertný
nástroj. Aktuálne som Čudo prerobil,
pričom som objemovo zväčšil telo
a dosiahol som tým zvuk mandolíny.
Má to zrazu rezonanciu a hlasitosť ako
reálny nástroj aj v akustickej verzii.

**Ako sa o tebe ľudia môžu dozve-
diť? Kto sú tvoji zákazníci?**

↓

Dosiaľ to fungovalo reťazovou reak-
ciou, že sa ľudia o mne dozvedeli od
hudobníkov, ktorí už môj nástroj



Čudo, elektrická
verzia, 2003.





Cestovná rozkladacia gitara FLY, 2003.

mali. Nedávno som spustil už aj webovú stránku www.guitarcello.sk a plánujem sa posunúť vpred aj po stránke propagácie. Doteraz som sa tomu totiž veľmi nevenoval.

Prečo je stránka zameraná práve na tento nástroj?

↓

Mám pocit, že vyplňa medzeru na trhu. Je to nástroj určený pre gitaristov, ktorí zrazu vedia dostať aj zvuk sláčikového nástroja, vďaka čomu si môžu doma nahráť celé kvarteto. A práve tento nástroj viem urobiť profesionálne, v akustickej aj elektrickej verzii a v rôznych materiálových obmenách.

Zároveň však nevytváram ničो nasilu, ten nástroj tu už v renesancii či baroku bol, no potom sa dostal do úzadia a prežilo len violončelo. Čiže je to v podstate redizajn, ktorý dnes viem využiť vo folku, džezze, blues, rocku, metale... Myslím si, že tento nástroj má budúcnosť.

Venuješ sa aj vzdelávaniu v tejto oblasti, napríklad v rámci workshopov alebo iných podujatí?

↓

Príležitostne áno, ale najmä keď ma niekto osloví. S deťmi sme napríklad v Design factory v Bratislave robili workshop, na ktorom si vytvárali veľmi jednoduché strunové nástroje. Deti si sami označovali tóny, ktoré sa im páčia, a podľa toho sme zhotovovali pražce. V závere tak mal každý svoj špecifický nástroj so svojou stupnicou.

Prípadne na Zaježovej sme robili workshop, ktorý sa však nevenoval hudobným nástrojom. Juraj Hipš dostal nápad spojiť sa s firmou IKEA, produkujúcou množstvo odpadu, ktorý sa dá ďalej skvele zužitkovať. Spojili sme sa aj s Jurajom Výbohom a spoločne sme vybrali z odpadu veci, ktoré by sme vedeli ďalej využiť, a vznikol workshop s veľmi rozmanitými účastníkmi aj s veľmi rozmanitými výsledkami. Tieto výrobky sa následne dražili a financie išli na výsadbu stromov.

Momentálne v Zaježovej žiješ. Ako sa tým pre teba ako dizajnéra zmenili podmienky na tvorbu?

↓

Už siedmy rok žijem v Zaježovej. Podmienky na dizajnérsku tvorbu sa výrazne nezmenili. Zmenilo sa prostredie, v ktorom je viac priestoru a pokoja na samotnú tvorbu. Či už v Bratislave alebo v Zaježovej – asi by sa moje smerovanie vyvíjalo podobne. Keďže moje pôsobenie v oblasti výroby solitérnych dizajnových nástrojov na mieru pre konkrétnych hudobníkov vnímam v rámci Slovenska ako naplnené, chcem sa momentálne zamerať na guitarcello. Návrh a prototyp je hotový, aktuálne treba zapracovať na propagácii a marketingu, čo nie je moja silná stránka. Mojim snom je ručná výroba menších sérií variácií guitarcella pod vlastnou značkou. ■

Helena Cibulková je manažérkou galérie dizajnu Satelit Slovenského centra dizajnu.

Slovenské centrum dizajnu pozýva na výstavu

POLIČKY STOLIČKY a VÁZIČKY

Ivan ČOBEJ
a jeho hosť Patrik ILLO

13 / 6 / 2019 _ 17 / 7 / 2019

SATELIT, galéria dizajnu SCD

Hurbanove kasárne, Kollárovo nám. 10, Bratislava

Otvorené denne okrem pondelka, od 13.00 do 18.00 h, v utorok od 10.00 do 18.00 h _ Vstup voľný

www.scd.sk

Organizátor

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU

GALÉRIA
DIZAJNU
SATELIT

Generálny
partner SCD

J&T BANKA

Partner výstavy

brik
KREMIČKA

Hlavný mediálny
partner SCD

designum

Mediálni
partneri

Art Plan

CITYLIFE.SK

Obchodník

kam do mesta

Bystřík Míček a WERKEMOTION

Text Veronika Baráková
Foto archív WERKEMOTION



Bystrík Míček (1988) je dizajnér, špecializuje sa na dopravné vozidlá, stroje, elektroniku, zdravotnú techniku, ale aj drony či inovatívny nábytok. Študoval na Katedre dizajnu, v Ateliéri Transport dizajn na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2007 – 2013). Počas štúdia nadobudol pracovné skúsenosti vo vývojových centrách Volkswagenu (Wolfsburg, Nemecko) a Mercedes-Benz (Sindelfingen, Nemecko). V roku 2013 založil dizajnérske štúdio WERKEMOTION zaoberajúce sa priemyselným a transportným dizajnom.



← Torsus-praetorian, 2018.

Vedeli ste už od mala, čo chcete robiť?



Už od detstva som navrhoval rôzne vozidlá, lietadlá, lode, stroje, architektúru, aj keď, samozrejme, v detskej forme. Bolo to také detsky naivné, ale bolo to základom mojej zvedavosti a kreativity. Ako malý som mal veľmi limitovanú predstavu o tom, ako dané produkty fungujú a z čoho pozostávajú, tak som si vytváral vlastné koncepcie. Teraz to vnímam ako pridanú hodnotu a snažím sa to udržiavať, aj keď je to stále ťažšie, pretože okrem seba o tom musím presvedčiť aj klienta.

Takže voľba štúdia priemyselného dizajnu bola pre vás jednoznačná?



Na Strednej umeleckej škole v Prešove v rokoch 2003 – 2007 som študoval grafický dizajn, DTP, typografiu a knižárske odbory. Na VŠVU som následne začal tiež študovať grafický dizajn, ale už v prvom roku som požiadal o prestup na oddelenie priemyselného dizajnu so špecializáciou na transport dizajn.

Počas štúdia ste pracovali v zahraničných automobilkách.



Na praktiku, ako to volajú Nemci, alebo tzv. stáže som sa dostal v 4. a v 5. ročníku VŠVU, najskôr do štúdia Volkswagenu na interiérový dizajn pre osobné vozidlá a následne do štúdia Mercedes-Benz na oddelenie exteriérového dizajnu pre špecializované vozidlá, úžitkové vozidlá ako pick-upy, ťahače, vojenské vozidlá a rôzne absurdné monštrá, kde som sa dostal až k dizajnu na modely Mercedes-Benz 6x6 G AMG, ktorý vychádza z mojich návrhov. Tých projektov, na ktorých som sa podieľal v týchto firmách, bolo viacero, bol tam aj koncept Mercedes X pick-up, vo VW to bol Tiguan, Touran a viaceré konceptuálne projekty.

Aké skúsenosti ste tam získali?



Dobré. V týchto štúdiách nájdete mix vysoko kvalitných ľudí z celého sveta. Ich spôsoby myslenia, riešenia dizajnových úloh či problémov boli unikátne a rozdielne. Mal som možnosť vidieť,

ako fungujú tieto top svetové firmy zvnútra. Spravil som si predstavu, ako vyzerá taká spoločnosť, ale zároveň som si uvedomil, v akých procesoch sú zase akékoľvek gigantické firmy neefektívne a, paradoxne, pomalšie.

Zvažovali ste, že by ste v tomto sektore zostali?

↓

Pracovať v štúdiách VW či Mercedes-Benz bolo mojim snom. Problémom však bolo, že už počas pôsobenia v týchto firmách som si nebol istý, či ma to bude naplňovať dlhodobo a či pri tom budem chcieť zostať. Pravdepodobne, môj životný sen som mal premyslený iba do momentu získania pozície automobilového dizajnéra. Nakoniec som sa však rozhodol, že ako interný automobilový dizajnér sa do automobilového odvetvia nevrátim a založil som WERKEMOTION.

WERKEMOTION ste založili hneď po skončení vysokej školy. Za akých podmienok?

↓

Začínal som z bytu v Bratislave a firma mala adresu v Galante. Na stretnutia som cestoval veľké vzdialenosti a kým sa premenili na reálne projekty, už som strácal na vytrvalosti. Fungoval som iba z príjmu, ktorý som mal ako doktorand na VŠVU, kde som pôsobil ešte dva roky paralelne s firemnými aktivitami. Následne som bol nútený rozhodnúť sa. Doktorandské štúdium som zanechal, nebolo možné to časovo skĺbiť s firmou.

Aké najväčšie ťažkosti ste museli prekonať na začiatku?

↓

Prvý rok, čiže od polovice roka 2013 do polovice 2014, bol veľmi kritický, veľa ľudí neverilo, že na Slovensku to môže fungovať, a po čase som začal pochybovať už aj ja. Tento prístup ma však stále prekvapoval, pretože sme v EÚ a máme dosah aj na svetový trh. Až teraz chápem, že dané reakcie boli viac mentálnymi bariérami ľudí ako reálnymi obmedzeniami. V tom čase som to však nevedel. Náročné bolo získať prvé projekty, lebo som mal minimum referencií, pokiaľ nerátam školské projekty, moje automobilové výsledky z Nemecka a klasický životopis, čo

Agromechanika AGT1055, 2017.





viacerí skúsení klienti nepovažujú za dostatočné referencie. Alfou a omegou je totiž realizovaný produkt v predaji. Nie super skica alebo vizualizácia.

Mercedes, diplomová práca, 2013.

Mysleli ste vtedy na to, že to vzdáte?

↓

Prvý rok som premýšľal, či to vôbec bolo dobré rozhodnutie a či sa nemám vrátiť späť do automobilového priemyslu, zobrať prácu na plný úväzok. Ale nejako mi to nedalo, chcel som pokračovať. Rátal som však aj s tým, že to nemusí vyjsť. Mal som dvadsaťpäť rokov, takže som nemal čo stratiť, iba čas a možno si urobiť hanbu, ako by niektorí povedali. Ja si však myslím, že v danom veku by sa za skúsenosť, ktorá nevyšla, nemal nikto hanbiť.

Som si však istý, že najlepším potvrdením a stabilizáciou bolo to, že sa ku mne pridali ďalší ľudia, ktorí v túto ideu tiež naivne verili ako ja a bola im ako alternatívna cesta sympatická. Keby sa ku mne neskôr nepridali Šimon Kožička a Miloslav Melichárek, pravdepodobne by v dnešnej dobe žiaden WERKEMOTION už nemusel existovať. V procese s nami pracovali ďalší špičkoví profesionáli a super ľudia ako Filip Čík, René Gabrielli či Miroslav Truben.

Prešli ste si rôznymi fázami. Kedy bolo pre vás obdobie vo WERKEMOTION najťažšie?

↓

Paradoxne, biznis začal byť ťažším vtedy, keď sa firme začalo dariť a mali sme za sebou už viac projektov. Vtedy

totiž bolo potrebné začať zavádzať organizáciu, systém. To je odhadom od roku 2017 až po súčasnosť.

Koľko projektov ste už vo WERKEMOTION realizovali alebo boli súčasťou vášho vývoja?

↓

Od polovice roku 2013 to bolo už pár desiatok projektov, na ktorých sme sa podieľali od koncepčných riešení až po realizáciu, čo je v našom segmente priemyselného a transport dizajnu za takéto obdobie nadštandard. Z toho bolo dvanásť hlavných veľkých projektov, ktoré sa realizovali alebo sú teraz pred dokončením. Treba poznamenať, že projekt, ktorý sa robí od skice až po výrobu, má vývojový cyklus približne jeden a pol až dva roky. Niekedy aj viac, záleží na komplexnosti a náročnosti.

V začiatkoch sme realizovali viaceré vzorové projekty alebo koncepcie pre prvých klientov. Teraz sa snažíme vyčleniť si čas na spolupráce, ktoré majú potenciál na realizáciu a predaj na viacerých trhoch.

V akom veľkom tíme spolupracujete?

↓

Hlavný vývoj väčšiny projektov mám pod kontrolou spolu s Miloslavom

Melichárom a Šimonom Kožičkom, všetci sme absolventmi Ateliéru Transport dizajn na Katedre dizajnu VŠVU v Bratislave. Samozrejme, náš tím dopĺňajú ďalší veľmi potrební kolegovia, ktorí majú na starosti ekonomiku, administratívu alebo marketing, a v rámci dizajnu máme tiež podľa období ďalších kolegov na 3D modeling, koncepčný vývoj a pod.

Vo WERKEMOTION nás je momentálne šesť, ale potrebovali by sme ešte viac dizajnérov, priemyselných aj grafických, aj iných odborníkov. Kvalitných, skúsených a zodpovedných ľudí je však veľmi málo. Z dlhodobého hľadiska by sme chceli stabilizovať náš tím medzi 15 – 25 stálymi spolupracovníkmi.

Venujete sa viac „stylingovému“ alebo industriálnemu dizajnu, čiže riešite aj funkcionality produktu?

↓

Na začiatku záleží na klientovi, s čím nás osloví. Do každého projektu sa však snažíme dostať oba parametre, keďže si myslíme, že iba tak je možné dosiahnuť kvalitný výsledok. Produkty musia mať vysokú estetickú úroveň a zároveň musia byť kvalitné aj funkčné a čo najlepšie optimalizované pre výrobu.



Ponton HUMA 6, 2014.

Často sa to násilne delí, že transport/automotive dizajnéri viac pracujú s tvarovaním, tzv. stylingom a priemyselní dizajnéri viac s funkciou. Realita je však taká, že práca automobilového dizajnéra je v procese vývoja doplnená funkcionalitou v podobe ďalších špecialistov a priemyselní dizajnéri radšej vystupujú ako jednotlivci alebo malé tímy a snažia sa obsiahnuť profesiu dizajnéra, konštruktéra a technológa v jednom.

Ponton HUMA 6, 2014.



Je to často spojené so znalosťami, na ktoré sa kladie pri vzdelávaní väčší dôraz. Automobiloví dizajnéri majú najvyššiu úroveň kresby a kvality spracovania 3D modelingu plôch, ale menej sa sústreďia na výrobitelnosť, konštrukcie, funkcionalitu a realizáciu. Avšak nie sú zaťažení existujúcimi možnosťami a vedú priniesť nové koncepcie, horšie je to už v realizácii. Priemyselní dizajnéri sa viac sústreďia na realizáciu, funkcionalitu, používateľský prínos produktu a všetky parametre, ktoré sú s tým spojené, menej na kresbu. Na základe limitov výrobitelnosti a deficitu kresby a tvarovania zase vznikajú väčšinou geometrické riešenia produktov, ktoré veľakrát majú problém s emocionálnym „wow“ efektom, ktorý je dominantou automobilových dizajnérov. My sa snažíme tieto problematiky sklbiť a priradiť si to kvalitné z oboch svetov. Verím, že to je budúcnosť a všetky úspešné dizajnové štúdiá idú touto cestou.

Kedy nastal zlom a firma začala prosperovať?

↓

V priebehu prvého roku som na veľtrhu v Hannoveri získal projekt pre veľkého slovinského výrobcu malotraktorov

Agromechaniku a zároveň projekt na eventovú riečnu loď o dĺžke 110 metrov pre slovenského objednávateľa Ferdinanda de Martinengo. Samozrejme, pre oba projekty platilo, že proces od počiatočného zoznámenia do podpísania zmlúv a začiatku spolupráce trval vyše pol roka. To boli prvé projekty, ktoré mi dali financie, stabilitu a potvrdenie konceptu firmy.

Medzi prvými projektmi bol teda aj dizajn traktora. Je dopyt na vytvorenie dizajnu aj pre úžitkové produkty, akým je traktor?

↓
Dizajn je ekonomický nástroj a aj produkty účelového charakteru ho potrebujú. Dizajn sú aj emócie a človek sa pri nákupe primárne rozhoduje emocionálne. Samozrejme, okrem dizajnu je dôležitá aj funkčnosť, engineering a technická stránka produktu. Dizajn však ako prvý vytvára vzťah medzi zákazníkom a produktom. Je jedným z hlavných a nosných ekonomických pilierov každej značky, firmy. Podľa toho, ako a kto s ním narába, definuje hodnotu svojej firmy a svojich produktov.

Hlavne majitelia firiem, ktorí ich vyrábajú či predávajú, si uvedomujú, že dizajn im v predaji výrazne pomôže. Pred šiestimi rokmi to bola ešte téma, ktorú bolo potrebné pred

potenciálnym klientom pre úžitkové produkty obhajovať. Dnes je to tak už iba v minimálnej miere a platí pravidlo, že kto vás nepotrebuje alebo nevie rešpektovať vašu profesiu dizajnéra, tomu sa netreba vnučovať.

Ak by som chcela, povedzte, dizajnovú vzduchoľod, bolo by možné ju spraviť? Aký by bol postup pri navrhovaní produktu?

↓
Prvým krokom je analýza, či už ste v nejakom štádiu vývoja daného produktu, či rozumiete tomu, čo chcete robiť, a či vyvíjate prvý produkt vo svojom živote alebo máte firmu s dlhšou históriou vlastných produktov. Následne by sme zostavili celý zoznam požiadaviek, nastavili si postup, časovanie a financie.

V základnej schéme proces prechádza od rešerše témy a validácie cez porovnanie konkurencie až po výrobné a cenové nastavenie produktu. Následne vytvoríme koncept, kresbu, 3D modeling a tieto štádiá doladíme. Potom prechádzame do prototypovania a testovania a následne sa začne príprava na výrobu. Riešime aj marketingové podklady, fotografie, videá a pod. Pri každom projekte sa, samozrejme, líši rozsah a náročnosť týchto krokov na čas a v kontexte miery inovácie, akú máme priniesť.

Zmenil sa časom váš prístup k dizajnu?

↓
Určite áno, a vo viacerých smeroch. Primárne máme vo firme lepšiu predikciu, ktorý dizajn bude úspešnejší, čo na to vplyva a ako to môžeme ovplyvniť už pri vývoji, prípadne aj pred ním. Voči študentským časom jednoznačne do dizajnu v realite viac vstupujú výrobné technológie, ekonomika, objem vyrobených kusov, technické obmedzenia a používanie produktu a zopár desiatok ďalších faktorov, ktoré sme ako študenti čiastočne potláčali, ignorovali alebo o nich vôbec nevedeli. Tu vidím veľký priestor na zlepšenie v kreatívnom vzdelávaní na Slovensku.

Mal som možnosť viesť alebo byť súčasťou riadenia rôznych kurzov, workshopov a prednášok na VŠVU v Bratislave, ČVUT, VUT v Brne či École supérieure d'art et design Saint-Étienne vo Francúzsku. Tieto školy majú podobné deficit, jedným závažným sú termíny a náuka o plánovaní projektu. Študenti končia semester často v extrémnych stresoch a s nepremysleným a nedotiahnutým riešením. Veľkým problémom je aj slabý dôraz na náuku o ochrane dizajnových riešení a vlastných autorských práv.

Ferdinand de Martinengo, 2014.





Neseda, 2017.

Dron Base, 2015.



Na akých rôznych projektoch/produktov a dopravných prostriedkoch ste sa podieľali?

↓

Počas VŠVU to bol primárne automotívny dizajn pre značky ako Renault, Škoda, Volkswagen, Audi či prvá slovenská Študent formula v spolupráci s STU (aj s výrobou) a potom prakticky dva roky, ktoré som strávil v Nemecku vo Volkswagen a Mercedes-Benz (projekt Mercedes-Benz G AMG 6x6 a pick-up X), to je obdobie rokov 2007 – 2013. Od roku 2013 s WERKEMOTION to boli nasledujúce projekty: malotraktor pre firmu Agromechanika (Slovinsko), riečna loď Ferdinand de Martinengo (SK), tanker na skvapalnený zemný plyn LNG (SK, EU), 40-metrový pontón HUMA 6 (SK), na ktorom pristávajú lode zo zahraničia a je ukotvený pri Moste SNP na Dunaji, pánske šperky/náramky Chronosus (SK, USA), stolička s možnosťou zmeny polôh sedenia Neseda (SK), ktorú ocenil aj Adobe selekciou medzi top inšpiratívne dizajny, prvý plnohodnotný off-roadový autobus TORSUS Praetorian (CZ, UA), ktorý sa nám podarilo dokonca ochrániť dizajnom aj v Číne, PC terminál DOXXBet (SK, EU) a najnovšie zubárske kreslá pre jedného z top slovenských výrobcov DIPLOMAT DENTAL. V súčasnosti máme tiež vo WERKEMOTION viaceré ďalšie projekty v procese pre značky z Francúzska, Číny, Českej republiky, Slovenska či Ukrajiny.

Vo vašom odbore je tiež potrebné neustále vzdelávanie.

↓

Áno, neustále vzdelávanie je nutnosťou, pokiaľ chcete zostať na trhu aj o 15 rokov a nielen bežať na zotrvačnosti z minulosti, čo je u nás na Slovensku typické. Veľa vecí, nosných pre daný sektor dizajnu 10 rokov späť, už dávno neplatí. Základné zmeny, ktoré sa budú prejavovať vždy, bude vývoj technológií, ktoré dizajnér používa, či už to je hardvér, alebo softvér. Následne sú to výrobné technológie a rôzne formy marketingu, ktoré tiež rapídne menia dizajnérske procesy.

Dôležité je však nezostať v seba-
voji, a to nielen vo svojej oblasti, ale
neustále si treba rozširovať vzdelanie
jednak o potrebné sprievodné profesie
aj kompletne v tých smeroch, ktoré
s dizajnom na prvý pohľad nemajú
nič spoločné. Iba tak dôjde reálne
k evolúcii dizajnu ako profesie.

S akou najneobyčajnejšou požiadavkou prišiel za vami klient ?

↓

Navrhnuť smartfón, ktorý ešte nikto nikdy nevymyslel. Za podiel vo firme. V takom momente je nutné si zachovať chladnú hlavu a diplomaticky to odmietnuť. Neodporúčam horlivo riešiť nekomfortné situácie. Za celú kariéru dizajnéra by sa ich mohlo nazbierať priveľa, a to by sa vám mohlo skôr či neskôr vrátiť. Je potrebné zostať nohami na zemi a vždy si uvedomovať, nie to, koľko znalostí a skúseností máme, ale aké veľké množstvo ich stále neovládame.

Sú vaši klienti prevažne zo Slovenska alebo zo zahraničia?

↓

Teraz je to odhadom 50 : 50. Tento pomer je však variabilný, našou snahou je v dlhodobom horizonte sa sústrediť na zahraničie, keďže náš trh je malý a nikdy nebol pre nás ani primárnym trhom. Je veľmi dôležité hneď od začiatku firmy uvažovať medzinárodne,

ideálne globálne a s prihliadaním na to rozvíjať všetky súčasti dizajnového štúdia. Ak je na začiatku vaším cieľom primárne napríklad Slovensko/Česko a tomu nastavíte všetky svoje procesy, v horizonte nad osem rokov a viac sa extrémne obmedzíte.

Aké projekty vás čakajú v blízkej budúcnosti?

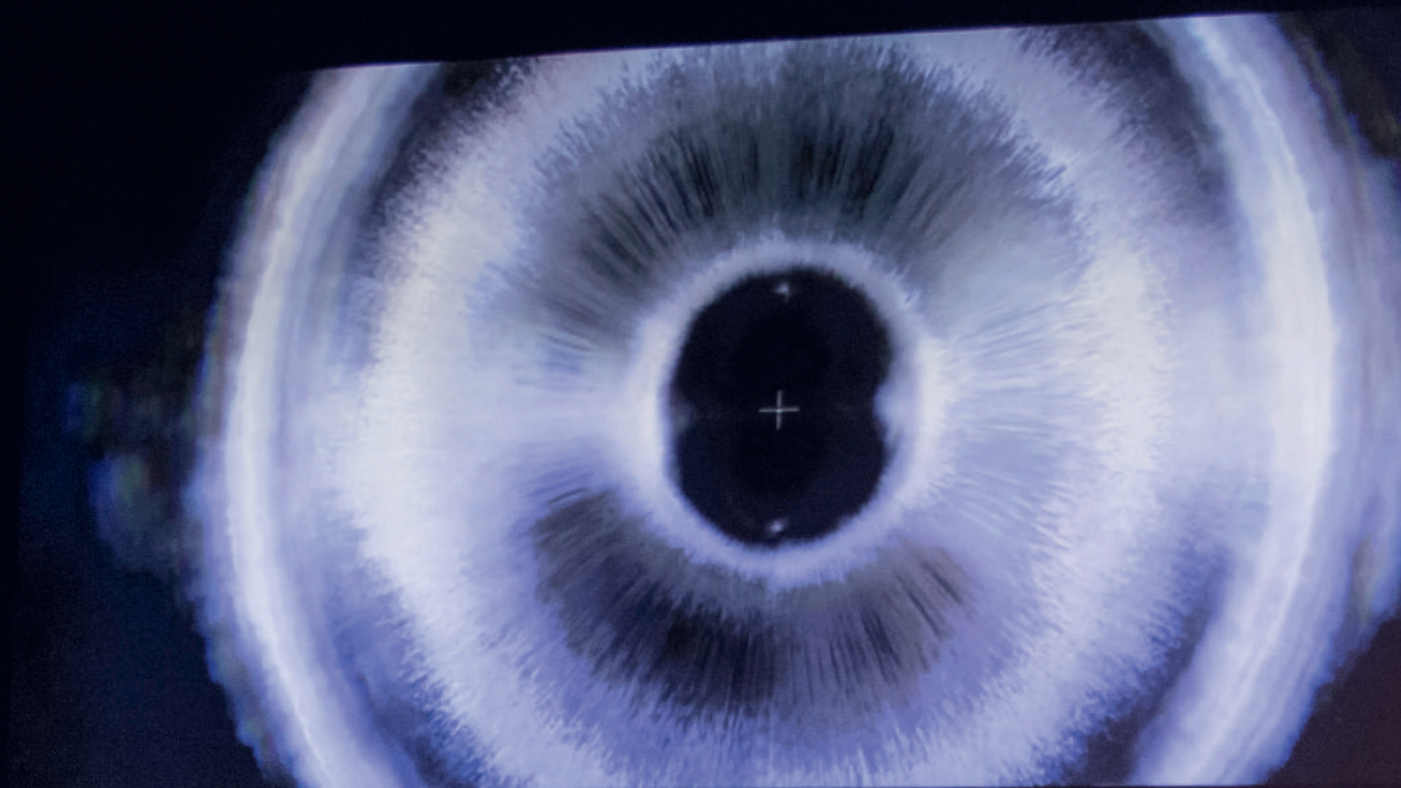
↓

V dohľadnej dobe budeme realizovať projekty z automotive sektora, zo sektora elektroniky, zdravotnej techniky, hier, ale aj iných. Projekty si však filtrujeme, aby sme mohli na tých realizovaných vystavať naše budúce portfólio a definovať typy produktov, ktoré vyvíjame. Teraz sme veľmi univerzálni a na zvyšovanie kvalít do budúcnosti je nevyhnutná profilácia a špecializácia. Tým však nechcem povedať, že teraz to tak nie je, len je to náročnejšie, keďže každý nový typ produktu si musíme riadne naštudovať od jeho architektúry cez technológie až po používanie. ■

Veronika Baráková je freelance copywriterka, editorka a korektorka. Študovala sociálnu antropológiu, neskôr kultúrnu antropológiu a etnológiu na Univerzite Komenského v Bratislave. Publikovala rozhovory so zaujímavými slovenskými osobnosťami v slovenskej verzii magazínu Interview.

Chronoseus bracelets, 2014.





Štvrtý ročník festivalu Mouvo, ktorý sa venuje oblasti motion dizajnu, sa konal 22. – 23. februára 2019 v Prahe. Ambíciou festivalu je posilniť profesionálne prostredie motion dizajnu. Do bohatého programu prednášok a workshopov prispeli osobnosti ako Ash Thorp – ilustrátor, grafický dizajnér a kreatívny režisér celovečerných filmov *Ghost in the Shell*, *X-Men* a *Total Recall*, a Nidie Dias – dizajnérka pracujúca s veľkými klientmi, ako sú Microsoft, Adidas a Nike. Vďaka prednáške umelca Mema Aktena festival siahol aj za hranice motion dizajnu. Konferenciu otvorili Ilenia Notarangelo & Luca Gonnelli z talianskeho dizajnového štúdia Illo, ktoré sa okrem motion dizajnu venuje aj ilustrácii a scénografii s minimalistickou, no farebnou estetikou.

MOTION DIZAJN, VIDENIE A POKROK

Text Lucia Dubačová
Foto archív Mouvo

Ash Thorp

Na festivale sa predstavil aj animačný Youtube fenomén Kurzgesagt, ktorého edukatívne videá zožali za posledný rok virálny úspech. Federica Fragapane, ktorej vizualizácie dát nájdete aj na Wired UK, hovorila o zrozumiteľnosti a estetike dátových vizualizácií. Svoje vizualizácie nepoužíva len v tlačенých médiách, ale aj v interaktívnych projektoch ako The Stories Behind The Line. Je to interaktívny online príbeh a vizuálny naratív o ceste šiestich žiadateľov o azyl cestujúcich zo svojich domovov do Talianska. Projekt predostiera príbehy týchto ľudí cez dáta, ktoré formovali ich osobnú cestovnú linku.

Festival Mouvo je dôležitým prispievateľom k profesionalizácii lokálnej komunity dizajnérov a umelcov. Inšpirácie tu mohli nájsť nielen motion dizajnéri, ale aj ktokoľvek, kto pracuje s vizuálnym *storytellingom*. Napokon potvrdila to aj tohtoročná bohatá účasť záujemcov o motion dizajn.



Zlava Ash Thorp, Memo Akten, Miri Lee (Kurzgesagt), Ilenia Notarangelo (Illo), Moritz Schwind (Entagma).

O festivale a motion dizajne sme sa rozprávali s Vladkou Cimbálníkovou zo štúdia Oficina, ktoré konferenciu usporiadalo, a jedným z jeho účastníkov Memom Aktenom.

Ako vznikol festival Mouvo?

↓

Vladka Cimbálníková: V roku 2009 sme v Prahe založili motion design štúdio Oficina. Vtedy to bolo jedno z mála štúdií v Českej republike. Po inšpirácii sme cestovali do zahraničia, pretože v Čechách sa o tomto odbore veľa nevedelo a ani nehovorilo. Dodnes je náročné niektorým klientom vysvetliť, čo je motion dizajn a prečo je dôležité o ňom uvažovať už od začiatku kreatívneho procesu ako o disciplíne, ktorá je pri tvorbe značky nevyhnutná.

V rámci našich možností existovala len jedna cesta, ako dostať odbor, ktorému sa venujeme, na rovnakú úroveň záujmu ako je napríklad grafický dizajn, ilustrácia či digitálne

technológie. Taktiež, nadnesene povedané, Mouvo je prvým klientom Oficiny, ktorý jej necháva voľnú ruku pri kreatívnej tvorbe identity

Podľa čoho vyberáte hostí?

↓

Každý rok si stanovíme tému, podľa ktorej vyberáme hostí, ktorí nám do nej zapadajú. Niektorí do témy zapadajú len okrajovo, dôležité meradlo je kvalita práce a podstatné je tiež, aby hosť vedel vystupovať.

Celý tohtoročný program bol pomerne prakticky zameraný. Čo vás motivovalo pozvať Mema Aktena, ktorý je viac umelcom než dizajnérom, má skôr filozofický pohľad na kreatívnu prax?

↓

Memo je jeden z tých hostí, ktorých sme chceli pozvať už od začiatku. Na Mouvu chceme mať podobné prednášky aj do budúcnosti. Je ťažké takýchto hostí nájsť, ale sme



presvedčení, že je dôležité sa o to pokúsiť a prinášať tieto filozofické úvahy do našej motion-dizajnovej komunity a ďalej z nich čerpať.

Memo Akten je umelcom, výskumníkom a milovníkom matematiky tureckého pôvodu. Jeho projekt FORMS (2013) vyhral ocenenie Golden Nica na Prix Ars Electronica a dlhodobo spolupracoval s Marshmallow Laser Feast – štúdiom tvoriacim imersívne vizuálne zážitky. Aktuálne sa venuje využívaniu strojového učenia pre tvorbu nových estetík vo videách a interaktívnych aplikáciách. Zaujímajú ho kolízie medzi prírodou, vedou, technológiami, etikou, rituálmi, tradíciou a náboženstvom. Je doktorandom na Goldsmiths univerzite v Londýne v odbore umelá inteligencia /strojové učenie a expresívna interakcia človeka a stroja pre umožnenie kolaboratívnej kreativity medzi ľuďmi a strojmi.

Vo svojej prednáške si hovoril veľa o počítačoch, technológiách,

umelej inteligencii v spojení s kreativitou a umením. Čo je pre teba zaujímavé na kombinácii technológií a kreativity? Ako vie byť táto kombinácia užitočná?

↓
Memo Akten: Pre mňa sú kreativita a technológia neoddeliteľné. Predstava umeleckej tvorby s technológiou a bez technológie je pre mňa úplne umelá separácia. Existuje množstvo príkladov v histórii, kde technológie menia tvár umenia. Auguste Renoir povedal, že vďaka maliarskej tube vznikol impresionizmus, pretože umožnil umelcom opustiť svoje ateliéry. Čiže technológie boli vždy súčasťou umenia, ale existuje akési rozdelenie, kde to, čo bolo vynájdené pred naším narodením, sa nám zdá jednoducho normálne a všetko vynájdené po našom narodení voláme novou technológiou.

Ako teda vnímaš obsah a estetické hodnoty, ktoré nám digitálne umenie ponúka? Mám teraz na

mysli hlavne hype okolo strojového učenia a jeho využitia v kreatívnej sfére a v tvorbe vizuálov.

↓
Áno, toto je jedným z najväčších problémov, ktoré máme v digitálnom umení. Nemôžem si pomôcť, len použiť slovo ignorancia. Myslím tým, že na ocenenie umeleckého diela potrebuješ určité vedomosti a kontext. Keď si vezmeme jedno z našich európskych majstrovských diel a porovnáme ho s náhodným kmeňovým dielom z Papuy Novej Guiney, budeme ich vedieť ohodnotiť rovnako? Pravdepodobne nie, pretože máme určitý kultúrny kontext, a podobne je to aj s digitálnym umením. Avšak to je navyše v médiu, ktorému nie veľa ľudí rozumie intuitívne. Keď sa pozrieme na sochu, aj keď nie sme sochári, no vďaka tomu, že storočia žijeme vo fyzickom svete, dokážeme ihneď oceniť úsilie potrebné na vznik sochy. No keď sa niekto pozrie na dielo digitálneho umenia, pokiaľ nie je digitálne vzdelaný,



↑ Memo Akten

→ Education in Motion

doslova netuší, na čo sa pozerá. A čo je najdôležitejšie, netuší, čo autor spravil. Digitálne umenie robím už dvadsať rokov a stále tomu čelím. Niekedy mám pocit, že si ľudia myslia, jednoducho povedané, že stlačia tlačidlo „urob to pekné“ a ono sa to stane.

Môžeme technológiu považovať za kreatívnu?

↓

Momentálne existuje veľká explózia okolo umelej inteligencie, v rámci ktorej existuje zaujímavá debata o tom, čo je inteligencia a čo je kreativita. Počínajúc silnými ateistami, aj tí hovoria proti AI a proti strojovej kreativite. A tiež sa zastávajú veľmi antropocentrických pohľadov na inteligenciu a kreativitu. Napríklad nepovažujú AlphaGo za kreatívne, pretože nenaplňa ľudské predstavy o kreativite. Na druhej strane tvrdia, že nazývať AlphaGo kreatívnym je antropomorfizmus, čo je validnou kritikou. Mne sa ale zdá, že samotný akt obviňovania

systému z antropomorfizmu je veľmi antropocentrický pohľad na vec tým, že predpokladá, že každá kreativita musí byť vždy rovnaká ako ľudská kreativita.

V interpretácii týchto výsledkov existuje veľký zmätok. Myslím, že označovať AlphaGo nekreátívnym, pretože táto forma kreativity by sa nerovнала ľudskej kreativite, nie je správne. Je to trochu ako povedať, že lietadlo nelieťa, pretože nemá krídla tak ako vták. Som zástancom rozširovania našich definícií inteligencie a kreativity.

Zaujalo ma, keď si hovoril o vizuálnych črtách *machine learningu* (ML, v preklade strojové učenie, je podoblasťou umelej inteligencie, ktorá sa zaoberá algoritmami a technikami, ktoré umožňujú počítačovému systému „učiť“ sa) a o tom, ako si naša myseľ len dotvára obrazy, ktoré v skutočnosti neexistujú. Prečo s touto technológiou pracuješ?

↓



Osobne ma veľmi zaujíma, ako nám technológia umožňuje vidieť.

Fascinuje ma príklad LIGO (fyzikálny experiment a observatórium), ktoré detekuje gravitačné vlny dvoch obrovských čiernych dier. To, že nejaká „hard-core“, dych vyrážajúca technológia nám toto umožní. Táto symbióza medzi čistým ľudským myslením a strojom je úžasná, pretože gravitačné vlny boli teoretizované matematicky. Je táto technológia užitočná? Zatiaľ neviem. Existuje legenda, ktorá hovorí o tom, ako Faraday prezentoval kráľovi teóriu elektromagnetizmu a demonštroval ju prostredníctvom hýbajúceho sa magnetu vo vnútri cievky, čo vygenerovalo prúd. Kráľ povedal, že je to zaujímavé, ale nevie, načo to je. Faraday mu na to odpovedal otázkou: a načo je dobré práve narodené dieťa?

Keď som robil rešerš pre projekt vo VR, našiel som zaujímavú štúdiu. Existuje slepé videnie, čo je jav, keď tvoje telo

vidí, ale tvoje vedomie si nie je vedomé videnia. Je tu teória, že máme dva druhy videnia známe aj ako „watch stream“ a „where stream“ kde „watch stream“ ide cez vedomie, ale „where stream“ nie. „Where stream“ je akosi prvothnejší. Klasický príklad je driblovanie basketbalovej lopty. Trvá až 300 milisekúnd, pokým táto aktivita a signály prídu do vedomej mysle, pretože aj keď počuješ, vidíš a cítiš, no najskôr to musí byť integrované a až potom je mozgu prezentovaný súdržný koncept.

Vďaka tomu, že umelci a dizajnéri experimentujú s technológiami a nachádzajú pre ne nové využitia, nastáva zaujímavá situácia, kde majú na tieto technológie alebo ich využitie konkrétny vplyv. Myslíš, že tieto vplyvy, či už kreatívne alebo inovačné, môžu prispieť k technologickému budúcnosti, ktorá je hnaná ľudskými hodnotami viac než technologickými možnosťami?

↓

Veľmi dôležitým smerovaním pre umelca je aj koncepcia umenia, ktorá kontextualizuje technológie, a ja verím tomu, že toto sa už deje. Na jednej strane je tu obrovský zápas o technologický vývoj, ktorý je motivovaný hlavne profitom. Avšak tieto veci sa naozaj na nás vyrútili a zákony ich ešte stále nedobehli, čiže nie sú veľmi regulované. Dlhodobý spoločenský dosah sa zatiaľ neberie do úvahy. Existuje však mnoho ľudí z prostredia humanitných vied, ktorí sa usilujú o spomalenie tohto procesu. A neviem, či je to len bublina, v ktorej žijem, no myslím, že aj umelci sa snažia podporovať povedomie o tejto problematike.

Znamená to, že ako spoločnosť by sme mohli smerovať k určitej technologicko-vývojovej demokracii?

↓

Myšlienka, že technológie sa nám dejú, by mala byť pochovaná. Videl som fascinujúce interview s Ericom Schmidtom, ex-CEO Googlu. Povedal,



Zlata Ash Thorp, Memo Akten,
Miri Lee (Kurzgesagt), Ilenia Notarangelo (Illo).

že vlastne úplne nevedeli, čo robili a tvorili, keď vytvorili Google, a už vôbec nevedeli, aký dôsledok to bude mať. Boli len inžiniermi s veľmi dobrým nápadom. A táto myšlienka, že nik neplánuje našu budúcnosť, ma veľmi desí. Myslím, že je možné, aby sme boli trochu predvídavejší. Existuje jav, tzv. preteky múdrosti. Vynašli sme auto, ale až o 50 rokov neskôr sme vymysleli bezpečnostný pás. Až vtedy, keď sme videli všetkých umierať. Už si ale nemôžeme dovoliť vynájsť technológiu, pozrieť sa na to, čo zničila, a potom to napraviť. Toto si nemôžeme dovoliť napríklad v bioinžinierstve a podobných odvetviach.

Kto je pre teba inšpiráciou, ku komu vzhliadaš vo svojej praxi?

↓

Jednou z mojich obľúbených umelkýň je Lauren McCarthy. Naša práca je veľmi odlišná, no tematicky nás zaujíma to isté. Lauren skúma, ako novovznikajúce technológie ovplyvňujú náš život,

najmä z pohľadu spoločenskej interakcie. Som si istý, že existuje množstvo lepších programátorov ako som ja, ale to nie je mojou aspiráciou. ■

Lucia Dubačová vyštudovala podnikanie v kreatívnom priemysle na londýnskej univerzite Goldsmiths. V roku 2016 založila v Bratislave festival digitálneho umenia a kultúry Sensorium, v ktorom dodnes pôsobí ako jeho riaditeľka. Je spoluzakladateľkou štúdia Unfold Collective, ktoré tvorí hravé interaktívne nástroje medzi fyzickým a digitálnym svetom pre medzinárodných klientov. Pôsobí ako kultúrna manažérka a kurátorka so zameraním na digitálne a multimediálne umenie a dizajn. V súčasnosti pracuje v Slovenskom centre dizajnu.

12. — 16. august 2019

DETSKÝ TÁBOR DIZAJNU

pre – deti vo veku 8 – 14 rokov
miesto – Galéria dizajnu Satelit, Hurbanove kasárne,
Kollárovo nám. 10 Bratislava
čas – 8.00 – 16.00 hod.

nebáť sa dizajnu!

KTO CHCE LETOVAŤ S DIZAJNOM?

Počas letného týždenného tábora prinášame deťom možnosť vyskúšať si spoluprácu s etablovanými dizajnérmi z rôznych odvetví dizajnu. Presne tak, ako si mohli deti vyskúšať prácu dizajnéra vo viacerých médiách a s profesionálnymi výtvarníkmi už na Škole umeleckých remesiel. O škole, ktorá v Bratislave fungovala v 30. rokoch minulého storočia si povieme viac priamo na výstave *Nebáť sa moderny!* na Bratislavskom hrade. Na stretnutiach a workshopoch s dizajnérmi, ktoré sa budú konať v Galérii Satelit, sa však presunieme do súčasnosti a deti si počas týždňa vyskúšajú, aké je to byť:

GRAFICKÝM DIZAJNÉROM, ODEVNÝM NÁVRHÁROM, TVORCOM KERAMIKY, DIZAJNÉROM HRAČIEK...

... a v neposlednom rade aj aranžérom výstavy, ktorá vo výkladoch galérie predstaví verejnosti výsledky workshopov.

Kontakt — Helena Cibulková, helena.cibulkova@scd.sk, 0918 110 247
Maximálny počet detí je 10. Prihláste sa prosím na adrese.programy@scd.sk.

WWW.SCD.SK

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU

Organizátori

SLOVENSKÉ
MUZEUM
DIZAJNU

GALÉRIA
DIZAJNU
SATELIT

J&T BANKA

Generálny
partner SCD

antalis[®]
Just ask Antalis

Partner SCD

designum

Hlavný mediálny
partner SCD



SLOVENSKÉ
NÁRODNÉ
MUZEUM

Hlavní partneri výstavy
Nebáť sa moderny!

Čo bolo v Miláne alebo ako vidieť dizajn

Text Jana Oravcová

Foto archív La Triennale di Milano

Miláno je obľúbeným miestom kultúry, navštevujú ho radi nielen milovníci opery, ktorých láka svetoznáma La Scala, ale aj ľudia so záujmom o dejiny výtvarného umenia. Nachádza sa tu druhá najväčšia katedrála na svete Milánsky dóm, v Kostole Santa Maria delle Grazie je umiestnené jedno z ikonických diel Leonarda da Vinciho, freska *Posledná večera*, medzi mnohé zaujímavé umelecké pamiatky patrí aj obchodná pasáž Galleria Vittorio Emanuele II. s množstvom reštaurácií a predajní módnych značiek. Miláno je však známe aj ako mesto dizajnu, kult talianskej dizajnerskej produkcie podporujú známe talianske značky spotrebného tovaru. Každoročne sem miera tisíce návštevníkov z celého sveta nielen preto, aby tu získali potrebné informácie o posledných trendoch alebo si zakúpili najnovšie módné „kúsky“. Do mekky dizajnu putuje každú jar široké spektrum ľudí s rôznym záujmom o dizajn – dizajnéri, architekti, zástupcovia firiem, obchodníci, novinári. Koná sa tu najväčší festival dizajnu Salone del Mobile, Milano Design Week a každé tri roky aj La Triennale di Milano.



To, že dizajn môže byť úspešnou komoditou s určitou mierou ekonomickej prosperity, netreba azda zvlášť pripomínať. Pozitívnejšiu úlohu však zohráva jeho kultúrny rozmer s potenciálnym dosahom na aktuálne spoločenské, sociálne, environmentálne, genderové otázky. Príklad toho, že dizajn nemusí byť luxusným tovarom, ale aj súčasťou celospoločenských diskusií a riešenia mnohých problémov, predstavuje dnes už ikonické kreslo Gaetana Pescea *UP 5* a *UP 6*. Pri príležitosti päťdesiateho výročia jeho realizácie nábytkárskou firmou B&B Italia vytvoril Pesce veľkorozmerný objekt, ktorý organizátori týždňa dizajnu umiestnili na námestie pred Milánsky dom. Tento originálny nábytkový kus z roku 1969, pripomínajúci svojím tvarom torzo ženského tela pripútaneho k veľkej guli, sa mal podľa jeho autora stať akýmsi protestom proti zaobchádzaniu žien v patriarchálnej spoločnosti a nerovnosti pohlaví. Bol považovaný za prvý projekt priemyselného dizajnu, ktorý mal niesť politické posolstvo – nadväzujúci na boj žien za rovnaké práva koncom šesťdesiatych

rokov na Západe. Ak by sa zdalo, že aj päťdesiat rokov po zdvihnutí druhej vlny ženskej emancipácie zostáva toto kreslo nadčasové, opak je pravdou. Osem metrov vysoký objekt nazvaný *Suffering Majesty*, husto pokrytý amorovými šípami, obkolesený sériou hláv divých zvierat, vyvolal vášnivé reakcie skupiny talianskych feministiek, ktoré na znak nesúhlasu s reprezentáciou ženského tela (v tomto prípade redukovaného na kus nábytku), protestovali sloganom *Ceci n'est pas une femme* (v prekl. Toto nie je žena). Predmetom mnohých feministických protestov sa už niekoľko desaťročí stáva otázka zobrazovania ženského tela, jeho objektivizácie, znázorňovania ako pasívneho predmetu či objektu mužskej túžby, ktorá je spolu s problémom násilia páchaných na ženách a ne/zastúpenia ženských umelkýň a dizajnérov v galériách a múzeách aktuálna podnes. Oveľa viac ako vo vizuálnom umení sa súčasťou aktivistických vystúpení stávajú protesty súvisiace s ekologickými otázkami. Gaetano Pesce sa nevyhol ani kritike použitia plastov ako polyuretánová pena, ktorá sa využíva na výrobu. Podobne ako Pesce argumentuje, že v kresle v tvare ženského tela prebodnutého šípami a pripútaneho ku guľovej podnožke reťazou nevidí symbol útlaku žien, obhajuje aj používanie syntetických materiálov v dizajnérskych produktoch: „Syntetické materiály vygenerovali významný progres a verím, že nemôžeme bez nich robiť. [...] Myslím, že na túto



Gaetano Pesce: *Maestà Sofferente*
(*Suffering Majesty*), 2019.

tému existuje veľa nedorozumení.“ To, že dnes už osemdesiatročný Pesce vyvolal verejnú diskusiu nielen o reprezentácii ženského tela, ale aj ekologických otázkach znepokojujúcich dlhodobo mnohé generácie, niet pochýb a akákoľvek obhajoba v tomto zmysle je kontraproduktívna. Ak cieľom jednotlivých podujatí na tohtoročnom festivale dizajnu v Miláne bolo vytvárať priestor na tvorivú diskusiu a kritické postoje, zámer sa podaril.

Tento cieľ sledovala aj XXII. tohtoročná medzinárodná výstava trienále (1. 3. – 1. 9. 2019). Jej názov *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*¹ napovedá, že ide o témy dotýkajúce sa ohrozenia prírody a života ľudstva z globálnej perspektívy. Kurátorka Paola Antonelli, ktorá pôsobí v MoMA v New Yorku, približuje svoj kurátorský zámer: „Broken Nature opisuje koncept obnoviteľného dizajnu a študuje stav nití, ktoré spájajú ľudí s ich prostredím (ekonomickým, sociálnym, kultúrnym, politickým) a inými druhmi (zvieratami, rastlinami, mikróbmami – celým stromom života, ako aj všetkými druhmi, ktoré poznáte) vo všetkých mierkach a vo všetkých systémoch. Broken Nature hodnotí trvalú udržateľnosť nielen v súvislosti so znečistením, spotrebou materiálu a globálnym varovaním, ale so základnými štruktúrami, ako je rodina, pohlavie, rasa, trieda a národnosť, ktoré sa majú stať fluidnými a otvorenými, pretože meniace sa okolnosti si to vyžadujú.“²

Pohľad do expozície výstavy
Broken Nature. Vpredu Martino
Gamper: 100 Chairs in 100 Days,
2007 - 2017. Foto: Gianluca Di Iorio.



Pochopenie zámeru kurátorky si vyžaduje nielen čítanie s porozumením, určitú dávku orientácie v dizajnerských prístupoch menej založených na prezentácii „hotových“ produktov, ale aj rovnaké množstvo trpezlivosti a hlavne dostatok času. Ten je určite pri prehliadke výstavy, oboznámením sa s dizajnerskými návrhmi a projektmi, konceptmi, vidoeprojekciami, projektmi výskumných tímov viac ako nevyhnutný. „Pozýva na hlbšie pochopenie komplexných a vzájomne prepojených, multidisciplinárnych systémov, ktoré obývame“, približuje koncepciu výstavy Antonelli. „Uľahčuje vnímanie dlhého času ponad životnosť niekoľkých generácií, ponúka návštevníkom jasnú predstavu o praktických krokoch, ktoré treba podniknúť

smerom k obnoviteľným prístupom.“ Pretože dizajn vo všetkých škálach – od architektúry po vizualizáciu dát a od územného plánovania – nebuduje len artefakty, ale ovplyvňuje správanie, ktoré sa odráža v živote vo všetkých formách. Dizajn svojím postojom kognitívneho, pragmatického a politického sprostredkovateľa môže zastávať úlohu mocného nástroja na vykonanie náprav. Dizajnéri môžu inšpirovať občanov, aby zaujali kritický postoj k svojim spoločným skúsenostiam, a pracovať na lepších podmienkach pre všetkých,“ uvádza ďalej kurátorka. Avšak aktérmi nemusia byť výhradne dizajnéri, architekti, inžinieri, umelci, ale tiež inštitúcie, korporácie, organizácie, vlády, a čo je dôležité, samotní občania všetkých kategórií a pôvodu.

Výstava pozostáva zo stovky vybraných projektov z obdobia posledných troch dekád, ktoré zohľadňujú kurátorský koncept, tzv. koncept obnoviteľného dizajnu (restorative design)³. Jej tematickú bázu tvoria práce štyroch kolektívov medzinárodných dizajnérov (Formafantasma, Mediated Matter Group, MIT Media Lab a Accurat). Tieto špeciálne vybrané projekty vyzdvihujú prístupy dizajnu, ktoré sú zamerané nielen na korekciu samodeštruktívneho postoja ľudstva, ale aj na doplnenie nášho vzťahu k životnému prostrediu a všetkým druhom – vrátane inej ľudskej bytosti. Niektoré predstavujú rozbehnutý proces a povzbudzujú dizajnérov, aby svoju prax považovali za dlhodobý výskum. Výstava Broken Nature, ktorá

Pohľad do expozície výstavy Broken Nature. Vpravo Patriccia Piccinini: Sanctuary, 2018. Foto: Gianluca Di Ioia.





Accurat: Room of Change, 2019.



Paola Bay,
Armando Bruno:
Reliquaries, 2018.
Foto: Gianluca
Di Ioia.



sa nachádza vo výstavnom pavilóne obkolesenom mestským parkom, sa začína vizualizáciami informácií vytvorených prostredníctvom dátovo orientovaného výskumu a dizajnu firmy Accurat. Inštalácia pripomínajúca ručne vytvorenú tapisériu v Room of Change je znázornením toho, ako ľudské správanie zmenilo prírodné prostredie v minulom storočí, ako sa mení a ako sa bude meniť. Kombinácia viacerých rôznych zdrojových údajov zobrazujúcich svet z globálneho aj lokálneho hľadiska rozpráva príbehy ľudí a ich vzťah k tomu, čo sa okolo nich naprieč časom rozprestieralo, a prostredníctvom dátových informácií pripomína, že zmena je všadeprítomná. Ak by sa návštevníkom mohol zdať vstup príliš abstraktný, touto vizualizáciou dát globálnych zmien si môžeme pripomenúť slová Nicholasa Mirzeoffa, ako prostredníctvom vizuálnej kultúry rozumieť zmene, ktorá sa vo svete odohráva. „Hurikány, suchá, povodne, rekordné snehové záveje a eskalujúce teploty na nás dnes pôsobia inak – z neobvyklého počasia sa stáva norma, ktorá v nás vyvoláva neustávajúci nepokoj. Tento nepokoj

sa prelína so zvláštnymi pocitmi, ktoré prebúdza nové globálne mesto, digitálne siete a drony. Pokiaľ ste sa nenarodili pred rokom 1986, nezažili ste jediný mesiac, kedy by nedochádzalo k postupnému otepľovaniu sveta. (...) Musíme si teda minulosť predstavovať, naučiť sa nevidieť, (...) ako nás naučila vidieť svet a začať si predstavovať iné spôsoby, ako byť v spojení s tým, čomu sa hovorí príroda. Jedine potom uvidíme antropocén.“⁴ Ani nasledujúce časti výstavy neboli k návštevníkom ohľaduplné. Po tomto úvodnom vstupe sa odrazu ocitnete v akomsi výskumnom laboratóriu, vo svete utopistických vízií či improvizovanom prírodovednom múzeu budúcnosti. Tu sa okrem vitríny pod názvom *Reliquaries* od Paoly Bay a Armanda Bruna prezentujúcej sériu prírodovedných exponátov nachádzal aj projekt *Plastiglomerate* od Kelly Jazvac (v spolupráci s geologičkou Patriciou Corcoran a oceánografom Charlesom Moorom), ktorý svojím charakterom pripomínal mineralogickú zbierku environmentálneho aktivistu. Pri bližšom pohľade nebolo možné prehliadnuť, že minerálne formácie z pláže Kamilo (Havaj)

obsahujú zmesi roztaveného plastového odpadu a plážového sedimentu, ako je piesok, drevo a kameň. Predstavujú akési fosílie budúcnosti, čo prispieva k poznaniu antropocénu ako novej geologickej éry. Prezentované ako *object trouvé* svedčia o prepojení vedy a kultúry, odhaľujú dlhodobý odtlačok ľudí na planéte. K príspevkom do diskusie o antropocéne patrí aj projekt *Ice Stupa: Artificial Glacier of Ladakh* od Sonam Wangchuk pôvodom z Indie. Hovorí o tom, že v dôsledku čoraz väčších klimatických zmien, zvyšujúcej sa letnej teploty nastáva v regióne Ladakh v Himalájach rýchlejšie topenie snehu, čo negatívne ovplyvňuje miestne komunity, ktoré sa spoliehajú na jarnú vodu pre poľnohospodárstvo. Toto zistenie podnietilo Wangchuka a jeho spolupracovníkov k zamysleniu, ako zabezpečiť vodu miestnym komunitám na oveľa dlhšiu dobu. Pomocou potrubia, ktorým priteká voda zo zimného horského potoka a následne kaskádovito stúpa do vertikálnej polohy a na základe princípu zmeny teplôt okolia vytvoril umelý ľadovec. Na rozdiel od ľadovca, ktorý sa topí oveľa rýchlejšie, môže tento zdroj trvať do neskorej



Sonam Wangchuk: Ice Stupa, 2013 – 2014. Foto: Lobzang Dadul.

Kelly Jazvac (s Patriciou Corcoran
a Charlesom Moorom): Plastiglomerate #4,
2013. Foto: Jeff Elstone.



Victor Alge: Alces Alces #6,
2017. Foto: Hinke Töve.



jari, čo umožňuje miestnym spoločnostiam dlhší prístup k vode počas celej jarnej sezóny. S prístupmi, ktoré reagujú nielen na klimatické zmeny, ako je nedostatok vody, ale využívajú na výrobu predmetov každodennej potreby lokálne zdroje, pracuje Švéd Victor Alge. Jeho projekt *Alces Alces* skúma možnosti dizajnu s použitím celých pozostatkov losa. Vychádza z predpokladu, že vo Švédsku sa každý rok uloví približne osemdesiat tisíc losov, pričom len 55 % celkovej telesnej hmotnosti každého zvierťa tvorí jedlé mäso, zatiaľ čo zvyšných 45 % sa vyhodí ako odpad. Ako materiál využíva zvyšky losov – kožu, kosti, srst. Predmety ako stolička či lampa vznikajú šitím pergamenových štruktúr a následným nafúknutím stlačeným vzduchom. Vytvorí sa tak tvrdá škrupina podobná plastu. Jedným z vizuálne najpútavejších a najzaujímavejších



Jorge Mañes Rubio, Amanda Pinatih:
Design Museum Dharavi, 2016.

projektom na trienále bol projekt *Capsula Mundi*. Dvojica autorov Anna Citelli a Raoul Bretzel prezentuje tému smrti prostredníctvom nádoby v tvare vajca vyrobenej z biologicky rozložiteľného materiálu, v ktorom je umiestnený popol alebo telo zosnulého. Kapsula je potom zasadená do zeme ako semeno stromu, ktorý sa stane miestom na vyjadrenie smútku, piety a spomienok. Takto vytvorený cyklus, ktorý prenáša život z ľudí na rastliny, a tým mení ľudí na stromy, sa pokúša zmierniť hranice medzi ľuďmi a ich prostredím a zdôrazňuje potrebu empatie voči iným druhom a ekosystémom. Ďalší z projektov, ktorý sa venuje výskumu našej budúcnosti, predstavuje *Caskia/Growing a MarsBoot* od Liz Ciokajlo a Maurizia Montaltiho. Spochybňuje našu súčasnú materiálovú kultúru a skúma možnosti nášho budúceho života na

Marse. Tento prototyp využíva kombináciu vnútornej štruktúry s 3D tlačou s čistými a kompozitnými materiálmi, ako je bavlna, konope a mycélium húb, jeho zámerom je riešiť výzvy a obmedzenia, ktoré charakterizujú cestovanie vesmírom. Cieľom projektu je zamyslieť sa nad vplyvom na ekosystém, ktorý prichádza s integráciou akéhokoľvek materiálu. *Damaged Goods, Tracing Under Blue Skies, Going Blank Again* od Caroline Slotte je jeden z projektov venovaných recyklácii. Fínska vizuálna umelkyňa Caroline Slotte prepožičiava každodennému predmetu – keramickému, občas aj plastovému riadu potlačenému krajinárskym vzorom – nový život. Slotte chirurgicky pretransformováva určité dekoratívne starožitné vzory do vyrezávaných trojrozmerných reliéfov. Spoločne pôsobia ako hmatateľná pripomienka umenia a kultúry našej minulosti.

To, že dizajn je aj o sociálnej komunikácii a infraštruktúre, dokladá projekt Design Museum Dharavi, prvé múzeum svojho druhu. Španielsky umelec Jorge Mañes Rubio objavil v indickom Dharavi bohatstvo materiálnej kultúry. Spolu s kurátorkou Amandou Pinath navrhol nomádske múzeum, ktoré by umožnilo uctiť dharavijské tvorivé dedičstvo. Projekt predstavuje dôležitý nástroj na podporu sociálnej zmeny a prezentuje schopnosť miestnych obyvateľov prispôbiť sa a objaviť samých seba. Prezentuje lokálne talenty prostredníctvom nomádskeho výstavného priestoru, čím využíva dizajn ako nástroj na podporu sociálnych zmien a inovácií v celosvetovom meradle.

Napriek tomu, že nie je možné uchopiť trienále v celej svojej šírke, treba pripomenúť, že jeho súčasťou bola aj inštalácia *The Great Animal*



Caroline Slotte: *Damaged Goods*, 2009. Foto: Joakim Bergst, Åm.j.



Caroline Slotte: zo série *Tracing*, 2015. Foto: Courtesy the artist.



Crafting plastics! studio: *Breathe In / Breathe Out*, 2019. Foto: Petra Hurai.



Orchestra, vizuálne príťažlivá výstava *The Nation of Plants* a národné expozície 23 krajín, ktoré sa na tejto svetovej prehliadke dizajnu predstavili tematicky blízkyimi prezentáciami.

Hoci Slovensko nemalo na trienále národnú prezentáciu, v myriáde podujatí, ktoré sa konali v rámci *Milano Design Week* vo viacerých častiach mesta (Tortona, Ventura, Brera, Romana, Isola atď.) – odhliadnuc od komerčne zameranej prehliadky *Salone del Mobile* na výstavisku v Rho – sa nedali minúť práce Vlasty Kubušovej a Miroslava Kráľa z *Crafting plastics! studio* či Kristíny Šipulovej. Nachádzali sa v *Alcova Sassetti*, v priestoroch bývalej továrne, ktorá v súčasnosti slúži ako platforma pre nezávislé dizajnérske iniciatívy. *Crafting plastics! studio* & *Studio Moritz Maria Karl* prišli do Milána s novým projektom. Po predchádzajúcich ročníkoch, keď ich pozvala do výnimočných priestorov svojej galérie podporovateľka mladých dizajnérov Rossana Orlandiová, prijali pozvanie od kurátorov Alice Stori Lichtensteinovej, Josepha Grima,



Caroline Slotte: zo série Under Blue Skies, 2015. Foto: Courtesy the artist.

Valentiny Ciuffiovej. Predstavili tu svoj výskum o vône bioplastového materiálu, aby ním vyjadrili skúsenosti a demonštrovali, koľko budúcich materiálov môže prispieť k nášmu zdraviu. Prostredníctvom navrhnutých objektov skúma emocionálne spojenie s rôznymi vôňami ako vedomú reakciu na cirkulárne hospodárstvo a ďalší krok k prechodu na plne cirkulárny dizajn. *Breathe In/Breathe Out* predstavuje svet bio vôní pre inovatívne a budúce materiály. Ako hovoria dizajnéri: „Vôňa priamo spúšťa emócie a spomienky, ale je materiálnym majetkom, ktorý sa často prehliada. Používame len veľmi malú časť našich schopností na detekciu vôní.“ Kolekcia odevov *Post-Process* od Kristíny Šipulovej zaujala pozornosť nielen tým, že je vytvorená z opätovne použitých ľanových ručne tkaných textílií, ale v juxtapozícii so sériou nábytkov Ondula z ohýbaných plechov od Flating Studio vytvorila zaujímavý dialóg. Oba projekty odkazujú na materiál a jeho pôvod, snažia sa poukázať na nové možnosti a zamyslieť sa nad tým, ako sa tieto dva kontrastné ploché materiály (plech

a látka) môžu meniť na trvalo udržateľné prvky pre každodenný život.

Festival dizajnu Fuorisalone 2019, ako ho miestni obyvatelia zvyknú nazývať, mal rôznorodé podoby. Akokoľvek je pre mnohých užívateľov dizajn prítlačivý pre jeho estetické kvality, parametre funkčnosti či dopady na životné prostredie, tohtoročné podujatie vyslalo jasné posolstvo: dizajn by mal zohľadňovať aj ďalší potrebný aspekt, a tým je obnoviteľnosť. Napokon už pred niekoľkými desiatkami rokov hovoril o dizajne šetrnom voči životnému prostrediu Victor Papanek. Ak sa v tom čase zdali jeho myšlienky utopistické, dnes sa ekologické postoje stali každodennou agendou nielen aktivistických skupín, ale aj prejavom širokej verejnosti vrátane najmladšej generácie. ■



Kristína Šipulová: *Post-Process*, 2019.

- 1 Triennale dizajnu a architektúry patrí k najstarším prehliadkam svojho druhu. Prvý ročník medzinárodnej výstavy užitočného umenia sa konal v roku 1923 v Monze, potom každé dva roky. Od roku 1933 bola prehliadka premiestnená do Milána a zmenila sa na triennále, pravidelne sa pripravovala v Palazzo dell'Arte až do roku 1996. Po dvadsaťročnej prestávke sa organizuje opäť od roku 2016.
- 2 Antolelli, Paola, Tannir, Ala (eds.): *Broken Nature, XXII. Triennale Milano*. Milano : la Triennale Electa, 2019, s. 21.
- 3 K pojmu restorative design Paola Antonelli uvádza: „Reštaurácie sú miesta, kde je možné obnoviť zdravie bez obetovania potešenia a pohostinnosti. To isté by sa mohlo stať pri dizajne, ktorý by po zdravej korekcii kurzu mohol vytvoriť nové zodpovedné a udržateľné základy, na ktorých by mohol rásť živý tvorivý vesmír.“ C. d., s. 29.
- 4 Mírzoeff, Nicholas: Jak vidět svět. Praha : ArtMap, 2019, s. 221 – 222.

Leopold Wolfgang Rochowanski – rakúsky objaviteľ moderného Slovenska

Text Klára Prešnajderová
Foto archív autorka

Leopold Wolfgang Rochowanski:
Columbus in der Sloakei. Drevoryt:
Alfred Soulek, 1936. SMD 2019/1249.





Zdeněk Rossmann: Karol Plicka pri práci.

Škola umeleckých remesiel v Bratislave (1928 – 1939) sa už krátko po svojom založení prezentovala ako medzinárodne zameraná inštitúcia. Známe sú kontakty s bývalými príslušníkmi Bauhausu Lászlóm Moholy-Nagyom, Hannesom Meyerom a Josefom Albersom, prípadne s najvýznamnejším propagátorom modernej typografie Janom Tschicholdom. Málo však vieme o spolupráci ŠUR s Viedňou, hoci blízkosť oboch miest aj po rozpade monarchie naďalej ponúkala ideálne podmienky na intenzívne vzťahy. O tom, že sa ŠUR obracala aj na Viedeň, hovorili Julie Horová¹ a Dagmar Rosůlková², keď si spomínali nielen na vzájomné exkurzie ŠUR a viedenskej Kunstgewerbeschule, ale aj na návštevu „známeho viedenského teoretika“³ Leopolda Wolfganga Rochowanského. Hoci jeho meno dnes, ak vôbec, rezonuje iba v odborných kruhoch, Rochowanski patril svojho času k dôležitým protagonistom viedenskej kultúrnej scény. Ešte menej známy je však jeho vzťah k Slovensku a jeho spolupráca s ľuďmi z okruhu Školy umeleckých remesiel na ústrednom sprievodcovi po Slovensku.

Publicistická činnosť

Leopold Wolfgang Rochowanski sa už krátko po prvej svetovej vojne intenzívne zapojil do kultúrneho diania vo Viedni a veľmi rýchlo sa stal jedným z najaktívnejších teoretikov a propagátorov modernej doby. Tento vyštudovaný germanista, historik umenia a filozofie sa popri pokusoch o voľnú tvorbu presadil najmä publicistickými textami o modernom divadle, rakúskom umeleckom remesle, architektúre, umení, fotografii a móde. Popritom organizoval výstavy, istý čas aktívne maľoval a viedol kurzy moderného tanca. Už začiatkom dvadsiatych rokov rozpoznal význam takzvaného viedenského kinetizmu a venoval mu samostatnú publikáciu (*Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, 1922). Ako prvý tak priniesol prehľad o tomto umeleckom smere na rozhraní kubizmu a futurizmu, ktorý v tom čase na viedenskej Škole umeleckých remesiel (Kunstgewerbeschule) vyučoval rodák z Litoměříc Franz Cižek. Dodnes ide o jediné ucelené dielo na túto tému.⁴ Za zmienku určite stojí aj prehľad výroby podniku Wiener Keramik (*Wiener*

Keramik, 1923) a sprievodca rakúskym umeleckým remeslom (*Ein Führer durch österreichisches Kunstgewerbe*, 1930). Okrem umeleckého remesla písal aj o modernej architektúre (*Wachsende Häuser*, 1932) a vydal prvú ročenku rakúskej amatérskej fotografie (*Das österreichische Lichtbild*, 1933). Po druhej svetovej vojne Rochowanski veľmi rýchlo nadviazal na svoje niekdajšie aktivity. V roku 1946 založil vo Viedni vydavateľstvo Agathon, začal vydávať časopis *Die schönen Künste* a redigoval časopis *Die literarische Welt*. V tom istom roku vydal aj knihu venovanú detským výtvarným kurzom pod vedením Franza Cižek, ktorú pripravoval už začiatkom tridsiatych rokov (*Die Wiener Jugendkunst*, 1946). Svoju publicistickú činnosť na tému umelecké remeslo zavŕšil monografiou o Josefovi Hoffmannovi (*Josef Hoffmann*, 1950).⁵

Kontakty so Slovenskom

Nie je síce známe, ako a kedy sa začali Rochowanského kontakty so Slovenskom, je však pravdepodobné, že jeho prvým projektom v Bratislave bola v roku 1928 výstava *Moderné rakúske*



Karol Plicka: Žena v kožuchu z Bzovika.



Josef Vydra: Ženy z Turieho Poľa pri paličkovaní.

maliarstvo, plastika a architektúra v Umeleckej besede slovenskej, kde okrem iných predstavil aj Gustava Klimta, Oskara Kokoschku alebo Egona Schieleho.⁶ Približne v tom istom čase sa začal intenzívne pohrávať s myšlienkou, napísať publikáciu o československej modernej architektúre. Knihu plánoval vydať v bližšie nešpecifikovanom nemeckom vydavateľstve, pričom sa chcel zamerať na verejné budovy, obytné domy, sídliská, prestavby, obchodné domy, kaviarne, kiná, výklady, modernú reklamu v uliciach, industriálne budovy a ich interiéry.⁷ Za týmto účelom oslovil ako prvých architektov Bohuslava Fuchsa,⁸ Friedricha Weinwurma⁹ a Aloisa Balána s Jiřím Grossmannom¹⁰. Práve od Fuchsa získal kontakty na ďalších deväť architektov z Brna, medzi nimi aj Jiřiho Krohu, Emila Králíka alebo Arnošta Wiesnera, pričom väčšina z nich požadované fotografie a texty do Viedne obratom zaslala. Už len mená oslovených architektov svedčia o tom, že Rochowanského sprievodca modernou československou architektúrou mal potenciál priniesť prierez toho najlepšieho, čo sa za desať rokov

existencie ČSR postavilo. Prečo sa nakoniec tento ambiciózny projekt nepodarilo zrealizovať, nevieme. S istotou sa však dá povedať, že nešlo ani zďaleka o jedinú spoluprácu Rochowanského s československým prostredím.

Zachovala sa aj obsiahla korešpondencia s Karolom Plickom. Hoci Rochowanski priamo nespolupracoval na žiadnom z Plickových filmov, využíval aspoň svoje kontakty na propagáciu slovenského kolegu v Rakúsku. V roku 1931 spolu riešili možnosť premietť Plickove filmy vo Viedni,¹¹ o dva roky neskôr Rochowanski ponúkol pomoc pri propagácii filmu *Zem spieva*. Keďže Plicka vo viedenských kultúrnych kruhoch nemal vplyvných známych, vnímal práve Rochowanského ako dôležitého sprostredkovateľa, ktorý sa mohol za jeho filmy zasadzovať priamo na mieste. O tom, ako veľmi Plickovi záležalo na úspechu filmu *Zem spieva* vo Viedni, svedčia aj jeho nasledujúce slová Rochowanskému:

„Takže Vy by ste chceli niečo urobiť pre moju Z. s.? Zem spieva to naozaj potrebuje. Viedenská Urania bude



Kávový servis. Návrh: Irmfried Liebscher.
Prevedenie: Slovenská Keramika, Modra.

určite robiť reklamu, ale, ako sa domnievam, iba oficiálneho charakteru. Vo Viedni vlastne nemáme nikoho, kto by za nás stratil slovo. A dobrý úspech vo Viedni, ktorý nie je len možný (tá hudba je nádherná), nám – ale najmä mne – veľmi leží na srdci.¹²

Prvé kontakty so ŠUR nadviazal Rochowanski pravdepodobne už v roku 1932, keď pomáhal zorganizovať exkurziu viedenskej Kunstgewerbeschule do Bratislavy.¹³ Či sa už vtedy spriatelil s Vydrom, nevieme. Isté však je, že v roku 1935 mala jeho známosť s Karlom Plickom a Josefom Vydrom vyústiť do intenzívnej spolupráce na jedinečnej propagačnej publikácii o Slovensku s názvom *Columbus in der Sloakei*.

Unikátny sprievodca po Slovensku s dramatickým osudom

Prvou doteraz známou zmienkou o spolupráci ŠUR na spomínanej publikácii je list Josefa Vydru, v ktorom Rochowanskému oznamuje, že kuratórium školy súhlasí s vydaním propagačnej knihy.¹⁴ Zároveň ho žiada o začatie prác na texte a sľubuje, že sa

postará o obrazový materiál. Spoluprácu však podmieňuje zahrnutím vysvetľujúceho textu, ktorý by priniesol „suché, úradné informácie“ o škole.¹⁵ Opäť sa nedá s istotou povedať, či s myšlienkou spolupracovať na propagačnej knihe o Slovensku prišla Škola umeleckých remesiel, alebo či, naopak, Rochowanski ako budúci autor knihy oslovil Josefa Vydru. Nech už to bolo akokoľvek, nešlo pri knihe *Columbus in der Sloakei* o žiadnu súkromnú iniciatívu, ale o oficiálnu zákazku Ministerstva zahraničných vecí ČSR. Už na jeseň 1934 Veľvyslanectvo ČSR vo Viedni vydalo Rochowanskému podporný list, v ktorom vyzývalo miestne úrady, aby boli pri realizácii publikácie nápomocné. Vyslovene sa tu spomína, že Rochowanski „pracuje delší dobu na objemnom díle o Slovensku, určeném cizinecké propagaci“¹⁶. Po intenzívnych, skoro dvojročných prípravách vyšlo začiatkom roka 1936 toto objemné dielo v náklade 2 000 kusov¹⁷ v bratislavskom vydavateľstve Eos, ktorému šéfoval Karel Jaroň, niekdajší riaditeľ tlačiarne Slovenská Grafia a zároveň blízky spolupracovník ŠUR. Reprezentačnému účelu publikácie

zodpovedalo aj jej prvotriedne prevedenie – väzba v plátne z Oravy s grafikou od rakúskeho architekta Alfreda Souleka, dve záložky vyšívane autentickým slovenským ornamentom a bohatý obrazový materiál. Časť nákladu bola dokonca viazaná v koži. Na takmer 600 stranách sa vydal Rochowanski podobne ako Kolumbus naprieč Slovenskom, zastavil sa v známych mestách, navštívil aj menej známe kúty Slovenska, pričom sa nezameriaval iba na históriu, ale predstavoval aj ich modernú súčasnosť. Vznikol tak idylický obraz krajiny, kde autentický folklór vidieka dokázal fungovať vedľa racionálneho funkcionalizmu mesta. Pociť harmonického spojenia novej doby s tradíciou podporili najmä fotografie od Karola Plicku, Josefa Vydru, Ireny Blühovej, ako aj mnohé zábery z filmu *Zem spieva*, ktoré z knihy *Columbus in der Sloakei* robia unikátnu obrazovú publikáciu. Svojimi dielami sú tu zastúpení aj Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda, František Malý, modernou keramikou vytvorenou pre Slovenskú keramiku Modra Ladislav Sutnar a Irmfried Liebscher. Presne podľa dohody s Josefom



Irena Blühová: Pastierik spod Ďumbiera.



Karol Plicka: Sedliak z okolia Trenčína.

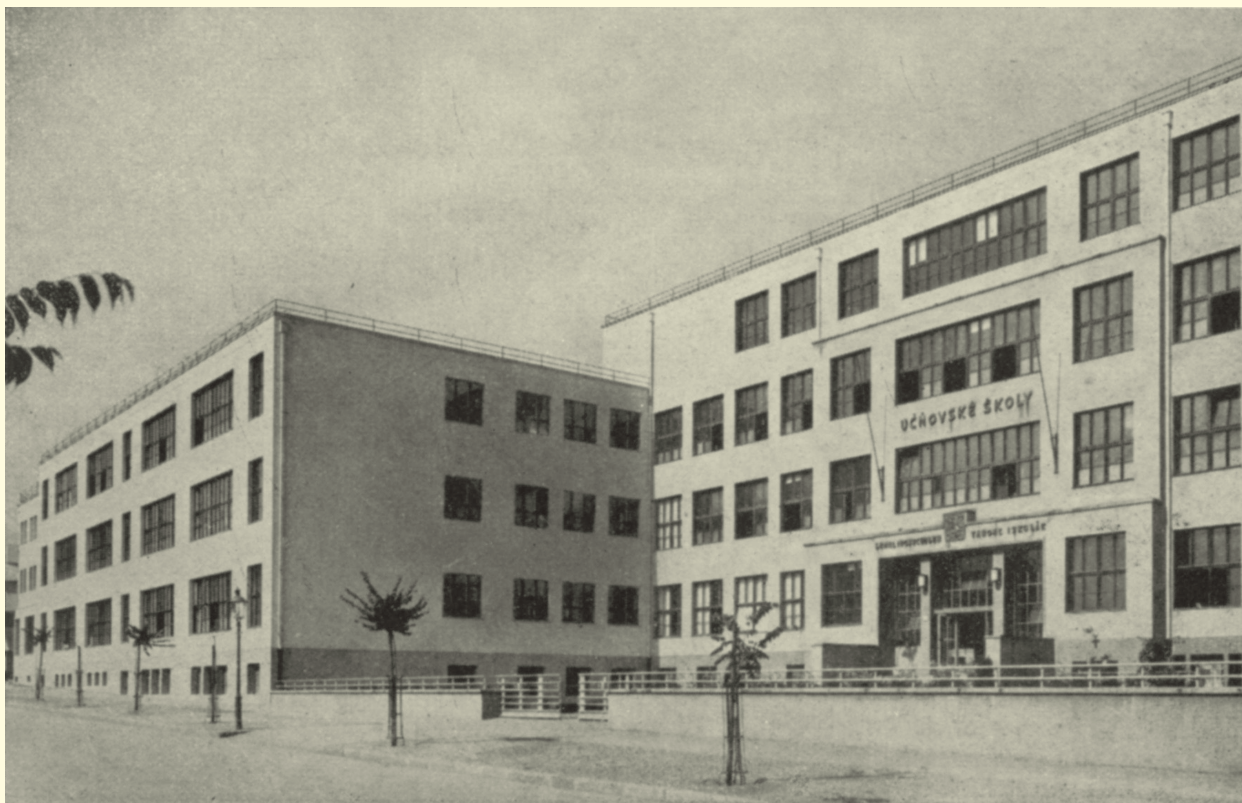
Vydrom Rochowanski v prvej kapitole nepredstavil iba bohatú históriu Bratislavy a jej premeny v modernej dobe, ale venoval aj niekoľko strán tu sídliacej Škole umeleckých remesiel.¹⁸

Niet divu, že tento jedinečný sprievodca Slovenskom vyvolal už krátko po vydaní mimoriadne pozitívne reakcie, a to nielen v Československu. Nemecký spisovateľ Thomas Mann knihu nazval „živým a rozsiahlym obrazom o krajine a ľuďoch“.¹⁹ Propagáciu svojho diela Rochowanski podporoval okrem iného aj početnými vystúpeniami v rozhlase, rozposielal exempláre na veľvyslanectvá, no napriek tomu sa kniha, pravdepodobne pre vysokú cenu, predávala mimoriadne zle. Na komerčný neúspech sprievodcu skoro doplatili jeho vydavatelia Karel Jaroň a J. Brabec. O minimálnych predajoch knihy a s tým súvisiacich problémoch s vyplácaním honoráru svedčí obsiahla korešpondencia s vydavateľstvom zachovaná v Rochowanského pozostalosti. Situácia s meškajúcimi splátkami za autorstvo textu zašla až tak ďaleko, že na vydavateľstvo Eos bola koncom roka 1937 uvalená exekúcia a zhabali

nielen 350 výtlačkov problematického sprievodcu, ale aj kompletne kancelárske vybavenie.²⁰ Aj tento komerčný neúspech určite zapríčinil, že jedinečná rakúsko-československá publikácia, na príprave ktorej sa stretli umelecké elity svojej doby, úplne upadla do zabudnutia.

Epilóg

Aj napriek spomenutým problémom sa Rochowanski nevzdal spolupráce so Slovenskom. Mimoriadne zaujímavá je napríklad jeho korešpondencia so Slovenskou keramikou v Modre z roku 1939, z ktorej vyplýva, že plánoval otvoriť predajňu slovenského umeleckého priemyslu vo Viedni.²¹ Približne v tom istom čase sa pohrával s myšlienkou založiť stredoeurópske vydavateľstvo so sídlom v Bratislave.²² V tridsiatych rokoch minulého storočia sa Slovensko pre Rochowanského skutočne stalo novým územím, ktorého potenciál spoznal na prvý pohľad. Dokonca ani vojna nedokázala úplne zničiť väzby, ktoré si s Bratislavou a s ľuďmi zo ŠUR vybudoval. Iba niekoľko mesiacov po ukončení



Budova Učňovských škôl v Bratislave.

vojny obnovil kontakt s vtedy v Brne žijúcim Josefom Vydrom. Niekdajší priatelia aj napriek zmenenej politickej situácii akoby dokázali nadviazať na predvojnové obdobie, začali si pravidelne písať, vymieňali si publikácie a informovali sa o svojich projektoch. Práve z tejto korešpondencie sa napríklad dozvedáme, že Vydra sa ešte v roku 1947 na krátky čas vrátil do Bratislavy prednášať na Technickú univerzitu, čiže presne do tých priestorov, kde ešte pred vojnou sídlila ŠUR.²³ Priateľstvo medzi Josefom Vydrom a Leopoldom Wolfgangom Rochowanským nakoniec vydržalo prakticky až do Vydrovej smrti. ■

Klára Prešnajderová študovala germanistiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, v súčasnosti pracuje v Slovenskom centre dizajnu.

Tento článok vznikol v rámci projektu *Design & Innovation. Cezhraničná spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe*, ktorý je spolufinancovaný z Európskeho fondu sociálneho rozvoja cez program Interreg V-A Slovenská republika – Rakúsko 2014 – 2020.

- 1 Kováčiková-Horová, Júlia: O keramickém oddělení ŠUR. In: *Ars. Umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied* 3, 1969, č. 2, s. 73.
- 2 Rosůlková, Dagmar: Prečo si cením ŠUR. In: *Ars. Umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied* 3, 1969, č. 2, s. 78.
- 3 Tamtiež.
- 4 Pozri Leitner, Bernhard: *Rochowanski. 1885 – 1961*. Ostfildern-Ruit 1995, s. 8.
- 5 Pri výpočte Rochowanského publicistickej činnosti vychádzam zo životopisu z jeho pozostalosti v Literaturhause vo Viedni: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur Wien, N1.55 Leopold Rochowanski, škatuľa 5.
- 6 Leitner, Bernhard: *Rochowanski. 1885 – 1961*. Ostfildern-Ruit 1995, s. 9.
- 7 Odpis listu L. W. Rochowanského z 29. 1. 1929 neznámemu adresátovi, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 6.
- 8 List Bohuslava Fuchsa z 23. 10. 1928, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 1.
- 9 List Friedricha Weinwurma z 29. 8. 1929, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 4.
- 10 List od A. Balána a J. Grossmanna z 31. 1. 1929, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 1.
- 11 Išlo konkrétne o filmy *Po horách, po dolách a Jar na Podkarpatskej Rusi*. Pozri list Karola Plicku z 5. 3. 1931, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 3.
- 12 Nedatovaný list Karola Plicku, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 3, (preklad autorka).
- 13 List Ústredného riaditeľstva učňovských škôl Franzovi Čizekovi, 1221 csp./32, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Franz Čížek, ZPH 489, škatuľa 5.
- 14 List Josefa Vydra z 16. 11. 1934, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski ZPH 347, škatuľa 4.
- 15 Tamtiež.
- 16 List Velvyslanectva Československej republiky vo Viedni z 19. 9. 1934, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 6.
- 17 Pozri list vydavateľstva Eos Rochowanskému z 12. 6. 1935, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 4.
- 18 Rochowanski, Leopold Wolfgang: *Columbus in der Slowakei*. Eos 1936, s. 105 – 110.
- 19 Leitner, Bernhard: *Rochowanski. 1885 – 1961*. Ostfildern-Ruit 1995, s. 136.
- 20 Odpis listu Dr. Viliama Göröga z 1. 10. 1937, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 4.
- 21 Pozri korešpondenciu so Slovenskou keramikou, A. G., Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 6.
- 22 Odpis listu L. W. Rochowanského z 14. 2. 1938 neznámemu adresátovi, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 6.
- 23 Pozri korešpondenciu s Josefom Vydrom, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 4.

Tristo rokov moderny

– Chippendalov Sprievodca v Met

Text Ladislav Zikmund-Lender

Foto archív The Metropolitan Museum of Art, New York

Na prelome rokov 2018/2019 sa v newyorskom Metropolitnom múzeu konala výstava venovaná tristoročnému výročiu narodenia (2018) a zároveň dvestoštyridsiatemu výročiu úmrtia (2019) slávneho výrobcu a návrhára nábytku Thomasa Chippendala (1718 – 1779). Ako táto expozícia pripomenula začiatok svetového moderného dizajnu, čo na nej bolo a, naopak, čo na nej chýbalo?



Pohľad do výstavy Chippendale's Director:
Designs and Legacy of a Furniture Maker, foto
© The Metropolitan Museum of Art, New York.





Pripísané Benjaminovi Randolphovi, pravdepodobne vyrýl Hercules Courtenay; postranná stolička, cca 1769, vyrobená vo Filadelfii, Pensylvánia, mahagón a severský biely céder, novodobé čalúnenie, zbierka The Metropolitan Museum of Art, inventárne číslo 1974.325, foto © The Metropolitan Museum of Art, New York.

„Zo všetkých umení, ktoré zdokonaľujú alebo zdobia architektúru, je produkcia nábytku nielen najužitočnejšou a najornamentálnejšou, ale zároveň môže z architektúry najviac čerpať,“ napísal v roku 1754 Thomas Chippendale v úvode svojho *Spríevodcu gentlemana a výrobcu nábytku (The Gentleman and Cabinet-Maker's Director)*¹, ktorý podpísal ako „Najposlušnejší služobník“. V proklamovanej jednote foriem architektúry a vnútorného

zariadenia domácností, ktoré si Chippendalov nábytok mohli dovoliť, ako aj v služobnosti dizajnéra sa ukazuje, v čom bol Chippendale priekopníkom moderného dizajnu. Jeho poňatie vybavenia domácnosti predznamenáva buržoázny *gesamtkunstwerk*, čo podľa teoretika Hala Fostera na jednej strane vo svojej predmetnosti esteticky uspokojoval subjekt, na druhej strane ho neustále nabáda k ďalšej a ďalšej spotrebe, nakupovaniu a vymieňaniu vecí. Dizajnér sa v Chippendalovej osobe stáva služobníkom vkusu, nie jeho inovátorom. Aj zo zberateľských príručiek je zjavné, že Chippendalov nábytok nepredstavuje jednotný štýl, hoci sa tak o ňom často píše, ale, naopak, širokú škálu štýlov, dekórov a módov: gotický (romantický), čínsky (chinoiserie), francúzsky (barokový a rokokový) a nájdeme medzi nimi celý rad ďalších variantov a derivátov.

Krása kresby a tlače

Výstava bola rozmiestnená v dvoch výstavných miestnostiach, teda čo do rozsahu patrila skôr ku kabinetným. Podľa úvodného panelu „výstava skúma, ako [Chippendale] vyhotovil *Spríevodcu* počas svojich raných rokov v Londýne a ako mu ďalekosiahly vplyv tejto knihy zaručil ikonické postavenie, ktorému sa teší dodnes“. Zatiaľ čo na výstave nenájdeme skoro žiadny originálny Chippendalov nábytok, ťažiskom výstavy sú kresby a predovšetkým rytiny, ktoré všeobecne nepatria medzi najatraktívnejšie výstavné médium. Kresby a vzhľadovnice sú tu nielen najpočetnejšie zastúpené, ale aj najdokonalejšie vykresľujú kontext doby a tvorby, do ktorého Chippendale vstúpil. Hneď na začiatku je spomenuté vydanie *Essay on Design* od návrhára a urbanistu Johna Gwynna z roku 1749. Jeho vízia výstavby Londýna aj názory na úžitkové umenie vyjadrujú bohatstvo, politický a hospodársky vzostup a rozpínanosť britského impéria. Vystavený exemplár Cambellovho spisu *Vitruvius Britannicus* z roku 1715 reprezentuje ďalšiu významnú črtu doby: vďaka ekonomickému, kultúrnemu aj stavebnému rozkvetu Británie bola požiadavka na vytvorenie typicky britského štýlu, ktorý by bol odlišný od francúzskeho, talianskeho a nemeckého. V ďalšom výstavnom boxe je prezentovaná nová úloha tlače v propagácii nábytku prostredníctvom tzv. obchodných kariet, teda akýchsi dobových letákov s obrázkami a reklamným textom londýnskych výrobcov nábytku Johna Meaderaa, Samuela Spencera, Thomasa Searlse, Charlesa Legga, Inigo Vonholta, Johna Smitha a Johna Browna. S významom tlače a jej rozšírením súvisel zákon o rytcovom autorskom práve z roku 1735. Zákon reagoval na boom technicky reprodukovateľného obrazu a priznával právo originality pôvodnému rytcovi či návrhárovi. Chippendale nebol prvým nábytkárom v Londýne, ktorý vydal tlačou svojho *Spríevodcu*: komentované rozsiahle vzhľadovnice vydali ešte pred ním napríklad Matthias Lock (*Six Scones* z roku 1744 a *Six Tables* z roku 1746) a Matthew Darly (*A New Book of Chinese Designs*, vydaná v tom istom roku ako Chippendalov *Spríevodca*).



↑ Čínsky stolík, Anglicko, cca 1755 – 1760, mahagón, zbierka The Metropolitan Museum of Art, inventárne číslo 64.101.1099, foto © The Metropolitan Museum of Art, New York.

→ Thomas Chippendale. Stolička s páskovým operadlom, 1754, pero a čierny tuš, štetec a šedý valér, Rogersova zbierka v The Metropolitan Museum of Art, inventárne číslo 1972.581.

Vzorom formátu pre Chippendalovho *Sprievodcu* boli ale hlavne kontinentálne (predovšetkým parížske) publikácie, ako bol katalóg vzorov, ornamentov a celých interiérových súborov *Oeuvres de Jean Berain* francúzskeho návrhára z roku 1711.² Vrcholom výstavy sú kresby z Chippendalovho dvojdielného albumu z rozmedzia rokov 1753 – 1762. Na monochrómných a kolorovaných kresbách prevažne zo zbierok Met nájdeme dekoratívne nástavce na peľaste postelí, dekoratívne stĺpiky k posteliam s nebesami, celý návrh posteľe s nebesami, jednoduché a čínske kabinety, bohato dekorované toaletky, pohovku, rámy, umývadlá na stojanoch, písacie stoly, gotické knižnice, barokový sekretár, barokové a rokokové konzoly, impozantný návrh novogotického krbu, architektonické štúdie hlavíc klasických stĺpov, čajové kazety, organ, stoličky, tienidlá pred krby, vzory dekorácií na drevené panely a kazety či stolové hodiny. Typologická škála i štýlová výzdoba jednotlivých návrhov je veľmi široká. Dokladá to fakt, že Chippendale bol hlavne obchodník.

Výstava je oveľa skúpejšia na exponáty nábytku, ten totiž vybrali výlučne zo zbierok Met. Jediný nábytkový kus pripísaný samotnému Thomasovi

Chippendalovi je na výstave stolička zo štrnásťdielného súboru z obdobia približne okolo roku 1772. Ostatné kusy nábytku sú typologicky veľmi rozmanité, avšak prevažujú stoličky. Väčšinou ide o napodobňovanie Chippendalovho nábytku, jeho dekoratívne formy boli prevzaté zo *Sprievodcu* a Chippendalových kresieb v 18. a v prvej polovici 19. storočia, keď rôzne revivaly a ich prieniky, kombinácie a variácie zodpovedali elitnému vkusu. Nájdeme tu výrobky predovšetkým od amerických výrobcov z východného pobrežia, ako bol Benjamin Randolph (1721 – 1791), Thomas Affleck (1740 – 1795) či propagátor filadelfského variantu Chippendalových foriem alebo John Goddard (1724 – 1785), ktorý propagoval Chippendalov „štýl“ v Newporte na Rhode Islande. Z britských pokračovateľov Chippendalovej tradície tu nájdeme nábytok od Samuela Dunlapa (1752 – 1830) či Williama Linnella (cca 1703 – 1763). Pozoruhodné je materiálové zloženie – zatiaľ čo prevaha amerického nábytku je z mahagónu, britský nábytok je rozmanitejší, okrem mahagónu je použitá čerešňa alebo orech.

Prežívanie ornamentu

Kabinetná výstava Chippendalovho *Sprievodcu* v Met je neporovnateľná s výstavnými *blockbustermi*, ktoré Met realizuje. Ak zostaneme pri úžitkovom umení, tak napríklad aktuálna výstava *Camp: Notes on Fashion* obletela svet vďaka hviezdne navštívenej akcii Met Gala. Zatiaľ čo Chippendalov *Sprievodca* je archívne založená výstava pre náročného diváka, jej sledovanie si vyžaduje trpezlivosť, senzitivitu, určitý stupeň historického vzdelania (hoci texty sú písané veľmi pútavo) a premýšľanie. Zrozumiteľnosti príliš nepomáha ani veľmi konzervatívna inštalácia, ktorá je síce zasadená do jedného preneseného historického interiéru a do jednej „bielej kocky“, ale rozkrytie vnútorných vzťahov jednotlivých exponátov je veľmi náročné. Výstava nemá naratív, ktorý vedie odniekiaľ niekam, predstavuje skôr tematickú sieť. Je táto výstava ale skutočne taká intelektuálne podnetná, ako by sa mohlo zdať?



Historik umenia Aby Warburg sa preslávil okrem svojich ikonologických analýz tiež vizuálno-diskurzívnym výskumom, ktorý bohužiaľ zostal nedokončený a neskôr ho nazval *Atlas Mnemosyné*. Išlo v ňom o hlboké pátranie po tom, prečo určité vizuálne formy prežívajú naprieč historickými epochami, kultúrami, ale aj umeleckými odbormi. Hľadanie prežívania foriem nábytku, ktorým sa Chippendale preslávil naprieč časom, naprieč európskym a americkým kontinentom a naprieč kultúrnym kontextom, sa aj v prípade prehliadky v Met javí ako ústredná téma. Je tu reprezentovaná dobovými alebo trochu neskoršími, už spomínanými americkými kópiami a variantmi Chippendalovho nábytku, ako aj apropráciou Chippendala neskoršími kultúrami. Tie tu reprezentujú predovšetkým dva exponáty: mahagónová stolička z rokov 1902 – 1908 z Tiffanyho štúdií a stolička # 662 „Chippendale“ s tapisériovým vankúšikom od Roberta Venturiho a Denisy Scott Brownovej z roku 1984. V prípade Tiffanyho stoličky zo začiatku 20. storočia sa podarilo podať veľmi uspokojivé vysvetlenie, kde sa ono „prežitie“ Chippendalovho vzoru vzalo: v New Yorku mal bohatú zbierku Chippendalovho nábytku slávny zberateľ

Thomas Benedict Clarke a v roku 1906 Tiffanyho obchod usporiadal veľkú výstavu Chippendalovho nábytku a nábytku podľa Chippendala z Clarkovej zbierky. Výstava si získala mimoriadnu obľubu, na čo Tiffany reagoval tak, že do svojho predaja zaradil nové kusy nábytku inšpirované Chippendalom. Už nie také pútavé vysvetlenie podávajú autori o tom, ako si Chippendalov „tvar“ osvojili postmoderný architekt a architektka v osemdesiatych rokoch. Dočítame sa, že Venturi a Scott Browná skombinovali nové technológie (laminované lepené a ohýbané dosky preglejky) s tradičným „chippendalovským“ ornamentom. Prečo to ale urobili, to už sa nedozvieme. Išlo o metaforické „ohýbanie“ tradičných, skoro archetypálnych prvkov a tvarov, či už vo forme ironie alebo kritiky. Nestori postmoderny tak ukazovali, že formy, ktoré sa hodili pre raný moderný život a svet, sú pre globalizovaný trh a odcudzenú výrobu buď úplne nefunkčné, alebo úplne estetizované.

Škoda, že výstava sa venuje hľadaniu „prežívania“ a revivalov Chippendalovho nábytku len veľmi obmedzene, a to predovšetkým len na americkom kontinente. Veľká téma by bola návrat Chippendala vo viedenskej moderne

v okruhu židovských architektov a dizajnérov z dvadsiatych rokov, ako boli Josef Frank, Fritz Reichl a škola Adolfa Loosa a predovšetkým by sa to týkalo interiérov samotného Loosa. Na českom území preberal Chippendalove ornamentálne formy rad konzervatívnych výrobcov nábytku, predovšetkým pražská továreň Emila Gerstela, ktorý vybavil pražské realizácie Loosovej Müllerovej vily, vily Otta Petschka či bytu Václava Mariu a Boženy Havlovcov.³ Boli to totiž podrobne vysvetlené vzťahy prežívania foriem a prvkov, ktoré tvorili základ Warburgovho Atlasu, nie vonkajšie podobnosti. Autori výstavy sa však uspokojili len s konštatovaním, že mnoho neskorších citácií, variantov, kópií a parafráz Chippendalovho nábytku svedčí o jeho univerzálnej obľube. To je ale pre náročného návštevníka kabinetnej výstavy málo.

Všedný deň dizajnu

Kým výstava dobre rekonštruje historické vzťahy, prostredie ambicióznej anglickej metropoly polovice 18. storočia, tak požiadavky klientely aj radikálne vznikajúce moderné „branding“ výrobcov nábytku zostávajú zacyklené v dávnom svete menuetov a gavalierskych súbojov. Svojou náročnosťou je



Robert Venturi a Denise Scott Brownová. Stoličky #662 s tapisériovým vankúšom, navrhnutá vo Filadelfii, vyrobená v Knoll International, Inc., v East Greenville, lepená preglejka s javorovou laminovanou dyhou, bavlnené čalúnenie, zbierka The Metropolitan Museum of Art, inventárne číslo 1985.113.2, foto © The Metropolitan Museum of Art, New York.

tak prístupná len tým, čo sa chcú vráť v histórii. Nedokáže zrozumiteľne vysvetliť – príklad Venturiho a Scott Brownovej stoličky je pre to príznačný – , v čom bol Chippendale moderný, v čom, naopak, právom patrí minulosti a prečo je jeho vzývanie len prejavom nenapraviteľného sentimentu.

Od šesťdesiatych rokov sa v českom prostredí ujala veľmi inšpiratívna teória dizajnu a úžitkového umenia, či už ju reprezentoval Jan Kotík svojou marxisticky orientovanou knihou *Hrách na stěnu házeti aneb O užitečnosti věcí* (1969) alebo Milena Lamarová viacerými textami, zakončenými v roku 1980 katalógom *Design multi* s podtitulom *Všední den designu*, v ktorom sa veľmi aktuálnym spôsobom zaoberala re-produkciou a replikáciou dizajnových produktov. Títo teoretici nám môžu pomôcť porozumieť, v čom spočívala Chippendalova modernosť a v čom dokázal vystihnúť meniaci sa svet zo starého na nový. Chippendale si na 150

rokov podmanil vkus bohatej klientely, pretože dokázal prísť so sériovosťou, ktorá ale súčasne neznamenal odcudzenie subjektu a objektu, ako o tom hojne písali práve spomenutí teoretici. Dokázal vystihnúť ducha doby – túžbu po novom, ale súčasne nemožnosť vzdať sa minulosti. Aktuálnosť v dizajne ostatne Milena Lamarová definuje ako „ten vzácny okamih, keď sa podarí zosúladiť a presne tvarovo vyjadriť tri základné funkcie, technickú, spoločenskú a estetickú tak, že konečný výsledok zodpovedá nielen racionálnym a vypočítateľným kritériám, ale aj onomu iracionálnemu psychickému momentu – okamžitému stavu mysle“.⁴ A nakoniec je tu environmentálny aspekt, v ktorom spočíva odvrátená strana moderny Chippendalovho nábytku: jeho produkcia bola možná v čase, keď bolo všade dreva dosť a exploatacie prírodného dedičstva z miesta výroby (britský orech) aj z druhého konca planéty (mahagón) boli črtou moderny. Aj to je nenávratne preč. Problém nekonečnej spotreby vďaka diktátu dizajnu, ktorému čelíme dnes, predvídala v roku 1968 Milena Lamarová, keď písala o stále sa zmenšujúcom životnom priestore a jeho stále sa znižujúcej psychologickú podnetnosti. Výstava Chippendalovho *Spríevodcu* v Met spĺňa všetky nároky na premyslenú, objavnú, archívne podloženú rekonštrukciu historickej situácie a kontextu. Chýba mu ale spoločenský apel na dnešok, ktorý od inštitúcií typu Met musíme vyžadovať. V čase environmentálneho ohrozenia a zväčšujúcich sa sociálnych rozdielov nie je poukazovanie na to, že „staré dobré poriadky“ sa nikdy nevrátia a že treba zmeniť prežívajúce pozostatky moderny, aby sme vôbec mali nejakú budúcnosť, len sympatický luxus, ale základný princíp a *raison d'être* verejných inštitúcií. ■

Ladislav Zikmund-Lender, historik umenia, pedagóg na Katedre dejín a teórie umenia Fakulty výtvarných umení VUT v Brne. Je editorom a autorom mnohých kníh o českom modernizme, autorom a kurátorom viacerých výstav o architektúre a dizajne. V akademickom roku 2016/2017 realizoval výskum na University of California, Berkeley, podporený Fulbrightovou komisiou.

1 Chippendalov *Spríevodca* je k dispozícii v online verzii na <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.ChippGentCab>, [cit. 10. 5. 2019].

2 Berainov katalóg je online k dispozícii na https://archive.org/details/gri_33125008716595 [cit. 10. 5. 2019].

3 Porovnaj Škvárová, Eva: *Nábytkářská firma Emil Gerstel Prague a její spolupráce s architekty*. Bakalárska práca, Ústav dějin umění FF UK v Praze, 2015.

4 Lamarová, Milena. Design – aktualita, nebo věčnost? In: Hubatová-Vacková, Lada – Pachmanová, Martina – Pečínková, Pavla (eds.): *Věci a slova: Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870 – 1970*. Praha 2014, s. 493 – 495, cit. s. 494.



The Importance of Drawing

Drawing appears to have played a pivotal role in British cabinet-making from the late 17th century, as the country's leading designers began to produce detailed drawings of their designs. This was a significant departure from the traditional practice of creating furniture designs through verbal communication and sketching. The importance of drawing in the design process is evident in the numerous drawings of Chippendale's designs, which were often used to guide the craftsmen in the workshop.

1. *Chair (c.1750)*
This drawing shows a chair with a high back and a decorative seat. It is a typical example of Chippendale's design style.

2. *Table (c.1750)*
This drawing shows a table with a rectangular top and a decorative base. It is a typical example of Chippendale's design style.

3. *Cabinet (c.1750)*
This drawing shows a cabinet with a decorative top and a base. It is a typical example of Chippendale's design style.

4. *Decorative element (c.1750)*
This drawing shows a decorative element, possibly a chair back or a table leg. It is a typical example of Chippendale's design style.

5. *Decorative element (c.1750)*
This drawing shows a decorative element, possibly a chair back or a table leg. It is a typical example of Chippendale's design style.

6. *Decorative element (c.1750)*
This drawing shows a decorative element, possibly a chair back or a table leg. It is a typical example of Chippendale's design style.

Pohľad do výstavy **Chippendale's Director:**
Designs and Legacy of a Furniture Maker, foto
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

Geniální hodvábníci

Text Petra Polláková
Foto archiv UPM



Textilní dizajnéri Zika a Lída Ascherovci



Šílený hedvábnik.

Zika a Lída Ascher: textil a móda

Umeleckopriemyselné múzeum

v Prahe, 15. 2. – 15. 9. 2019

Autorka koncepcie a kurátorka

výstavy: Konstantina Hlaváčková

Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe pripravilo v tohtoročnej sezóne niekoľko atraktívnych výstav zameraných na tradíciu českej módy a textilného dizajnu. Úspešnú výstavu tvorby slávneho pražského salónu Hany Podolskej vynikajúco dopĺňa projekt mapujúci osudy textilných dizajnérov, manželov Ziku a Lídy Ascherovcov. Ascherovci ušli pred nacizmom do Británie, kde spolupracovali niekoľko desaťročí s najslávnejšími módnymi domami ako Dior, Balenciaga alebo Nina Ricci. Z ich látok vznikli niektoré z ikonických modelov pre britskú kráľovnú alebo princeznú Dianu. Na tvorbu textilných dizajnov prizývali svetových umelcov a zároveň dávali príležitosť nastupujúcim tvorcom. Pokúšali sa prepojiť voľné umenie s kvalitnou textilnou výrobou. Vždy reagovali nielen na aktuálne módné trendy, ale i na nové technické možnosti produkcie a umeleckého spracovania látok.

Veľkoryso poňatá výstava postupne odкрýva fascinujúci životný a profesijný príbeh v českom prostredí takmer zabudnutého textilného podnikateľa Ziku Aschera a jeho manželky a spolupracovníčky Lídy, ktorým sa po odchode z predvojnovéj Prahy podarilo presadiť v celosvetovej konkurencii textilného dizajnu. Na príbehu Ziku Aschera odhaľujeme nielen tragické dejiny stredoeurópskeho regiónu 20. storočia, ale zároveň odvahu, talent a nezlomnosť človeka, ktorý bol vždy schopný čeliť svojmu osudu a zachovať si pritom vysokú profesionálnu i osobnostnú celistvosť.

Výstava môže byť chápaná aj ako určitá pocta tradícii českého predvojnového umeleckého remesla a dizajnu, ktorá bola prerušená v období nacistickej okupácie a následne dlhodobo devastovaná za vlády komunistickej diktatúry. Už hneď pri vstupe na výstavu človeka premkne pocit určitej historickej straty, násilného vymazania pamäti, nevyrovnaného účtu s minulosťou. Toto ostatne reflektuje v úvode výpravného katalógu výstavy i kurátorka Konstantina Hlaváčková, keď zdôrazňuje, že v dejinách českého umenia a kultúry je stále veľa zabudnutých kapitol, ktoré treba znovu objavovať a zasadzovať ich do aktuálnych dobových súvislostí.

Pohľad do výstavnej sály v expozícii
hodvábných šatiek od firmy Ascher.

Retrospektívne



Pohľad do výstavnej sály na textilné panely s figurálnymi námetmi Henryho Moora.

Pohľad do výstavnej sály.



Výstava má už svojím základným zameraním výrazný medzinárodný presah, čo ešte umocňuje spolupráca s významnými zahraničnými inštitúciami, ako sú Victoria & Albert Museum v Londýne, Manchester Art Gallery a Musée Matisse v Le Cateau-Cambrésis. Jadrom výstavy sú však predovšetkým ukážky dizajnových textílií, modelov, korešpondencie a ďalších dokumentov z bohatého rodinného archívu, ktorý dnes spravuje syn Ziku a Lídy Peter Ascher.

Architektonického a výtvarného riešenia výstavy sa ujal popredný český multimediálny umelec Pavel Mrkus. Pomocou dynamického členenia výstavného priestoru a premyslených videoprojekcií sa mu podarilo zvýrazniť rôznorodosť a technickú i umeleckú mnohoversť dizajnovej tvorby manželov Ascherovcov.

Výstava je rozdelená na štyri hlavné časti, ktoré predstavujú prelomové životné etapy tohto dizajnérskeho páru. Vstupná časť je venovaná Zikovmu predvojnovému životu

v Prahe. Formou archívnych dokumentov, fotografií a videoprojekcií sledujeme začiatky Zikovho podnikania i jeho športové úspechy. Zika pochádzal z pražskej židovskej rodiny, ktorá sa po generácii venovala textilnej produkcii. V roku 1933 si s bratom Josefom otvorili v centre Prahy veľmi úspešný obchod s luxusným textilným tovarom. Zika sa vtedy popri podnikaní intenzívne venoval zjazdovému lyžovaniu. Práve svojou rýchlosťou a často i nebezpečnou jazdou na lyžiach si v českej športovej tlači vyslúžil prezývku „Šílený hedvábník“.

Jeho sľubne rozbehnutú kariéru a úspešný spoločenský život prerušil nástup nacistickej diktatúry, keď musel pre svoj židovský pôvod opustiť roku 1939 Čechy. Emigroval spolu s novomanželkou Lídou, ktorá pochádzala z bohatej katolíckej rodiny a svoj vzťah k Zikovi si musela vzdorovať proti vôli svojej rodiny.

Druhá, rozsiahla časť výstavy, predstavuje rozvoj podnikania Ascherovcov po príchode do Londýna v marci roku 1939, kde museli začínať prakticky od nuly. Ich životy boli navyše silne poznamenané vojnovými útrapami. Zika narukoval v roku 1941 do Československej armády v Británii, ale po vážnej chorobe sa v roku 1943 vrátil do Londýna. Lída sa v Zikovej neprítomnosti sama rozhodla začať s dizajnom látok, i keď s týmto odborom nemala vôbec žiadne predchádzajúce skúsenosti. Objavila však v sebe mimoriadny prirodzený talent¹ a po mnohých pokusoch sa jej podarilo predáť v roku 1942 svoju kolekciu návrhov na látky najslávnejšiemu britskému módnemu dizajnérovi tých čias Edwardovi Molyneuxovi.² Molyneux síce pracoval pre najluxusnejšiu klientelu, ale uprednostňoval moderný, minimalistický štýl bez zložitých a výrazných vzorov. Zrejme i to bol dôvod, prečo ho zaujali Lídine návrhy, ktoré pôsobili ľahkým, bezprostredným a nadčasovým dojmom. Sústredila sa predovšetkým na voľné motívy drobných kvietkov, bodiek, kociek, kosoštvorcov a dynamických liniek, pripomínajúcich kaligrafické ťahy. Ako na výstave dokazuje niekoľko textilných ukážok týchto dizajnových



Zika Ascher na lyžiarskych pretekoch, 1935 – 1938 foto: Karel Hájek, Ascher Family Archive.



Lída Ascher: Filmová tlač na viskóze pre módný dom Molyneux, 1943.



Lída so Zikom v kancelárii vo Wigmore Street v Londýne nad návrhmi látok, 1946, Ascher Family Archive.





Feliks Topolski: *Londýn 1944*, filmová tlač na viskózovom krepke, 1944. © Peter Ascher, Ascher Family Archive.



Herečka Sally Gray v šatách z látky Henryho Moora *Ostnatý drôt* vo filme *They Made Me a Fugitive*, réžia Alberto Cavalcanti, 1947. Foto: Cyril Stanborough. © Peter Ascher, Ascher Family Archive.

návrhov, Lída mala taktiež veľký cit pre zaujímavé kombinácie tvarov a farieb.

Ascherovci si po prvých úspechoch založili v roku 1942 v Londýne vlastnú firmu zameranú na textilný dizajn s názvom *Ascher London*. Stavili na nové postupy vo výrobe látok a na spoluprácu s poprednými dobovými umelcami, aby boli schopní konkurovať slávnym britským textilným firmám. Technika vtedy pokrokovej filmovej tlače na textil a ochota dlhodobo sa venovať experimentovaniu im umožnili pomerne verne reprodukovat' na textilnom médiu výtvarný rukopis slávnych umelcov.

Tento postup znamenal jeden z prvých vrcholov kariéry manželov Ascherovcov. Podarilo sa im osloviť niekoľko najslávnejších autorov vrátane Henryho Moora a Henriho Matisa.

Ascherovci zvolili ako najvhodnejšie prepojenie voľného umenia a textilného remesla formu hodvábných šatiek nazvaných *Ascher Squares*, ktoré mali unifikovaný štvorcový rozmer 90 na 90 cm. Vznikali limitované edície šatiek s maliarsky poňatými motívmi, ktoré navrhovali umelci najzvučnejších mien, ako boli Georges Braque, André Derain, Barbara Hepworth, americký umelec Alexander Calder, alebo v tej dobe populárny mladý poľský maliar Feliks Topolski pôsobiaci v Londýne.³

Ako prvého zo slávnych umelcov prizvali na spoluprácu na dizajne šatiek Henryho Moora, ktorý sa vo vojnových časoch nemohol venovať veľkým sochárskym projektom, a preto sa intenzívne vracal ku kresbe. Firma Ascher bola po zložitom experimentovaní schopná verne reprodukovat' jeho štýl i použité výtvarné médiá akvarelu a voskových pasteliek. Moore pre firmu Ascher vytvoril nielen návrhy vychádzajúce zo svojej voľnej figurálnej tvorby, ale tiež mnoho populárnych textilných vzorov, kde mohol okrem iného uplatniť protinacistické propagačné motívy. V tejto súvislosti zaujme predovšetkým populárny vzor *Ostnatý drôt* (*Barbed Wire*) z roku 1946. Na výstave je predstavené ženské sako vytvorené z tejto látky, ktorú si vybrala módna návrhárka Bianca

Mosca pre kostým hlavnej hrdinky v povojnovom filme z roku 1947 s titulom *They Made Me a Fugitive*.

Moore a Matisse vytvorili v spolupráci s firmou Ascher taktiež rozmerné textilné panely, ktoré motivicky vychádzali z ich aktuálnej voľnej tvorby a zároveň pripomínali v tej dobe obľúbené interiérové tapisérie. Textilné panely boli zhotovené náročnou technikou tlače na plátne, ktorá si od firmy Ascher vyžiadala niekoľkomesačné experimentovanie. Matisse pre firmu navrhol dva rozmerné interiérové panely s motívom bielych organických tvarov, inšpirovaných životom v oceánoch, ktoré voľne levitujú na béžovom pozadí. Mimoriadnu technickú náročnosť tohto projektu podčiarkujú i ukážky z bohatej korešpondencie Ziku Aschera s Matisom, ktorý často vyjadroval nespokojnosť s technickým prevedením panelov. Išlo o ojedinelé projekty firmy Ascher, ktoré však dnes patria k umelecky najcennejšiemu, čo firma počas celej svojej existencie realizovala.





Pohľad do výstavnej sály.

Retrospektívne

Firma Ascher sa naďalej sústredila hlavne na dizajnové návrhy textílií, vychádzajúce z aktuálnych maliarskych alebo sochárskych trendov povojnového obdobia. Predovšetkým hodvábne látky s dynamickými lineárnymi vzormi maliara Geralda Wildea, jedného z mála britských predstaviteľov abstraktného expresionizmu, zaznamenali v Británii mimoriadny úspech. Zvolil si ich Edward Molyneux pre denné formálne odevy princezien Alžbety, budúcej britskej kráľovnej, a Margaret, určené na ich oficiálne cesty po Južnej Afrike v roku 1947.

Po skončení vojny však stáli pred textilnými dizajnérmi zložitá výzva,

týkajúce sa nedostatku textilných a ďalších materiálov. Ascherovci v tom čase siahli i po neobvyklých riešeniach, začali napríklad vytvárať nylonové látky z padákov, uvoľnených po vojne z britských armádnych zdrojov. Vďaka svojim technickým možnostiam boli schopní z tohto materiálu vytvoriť dostupné látky s pestrofarebnými vzormi, čerpajúcimi z Lídiných dizajnových motívov.

V roku 1946 vytvorili značku *Bourec*⁴, zameranú na sériovú výrobu filmových potlačí na bavlnu. Zvolili rôzne populárne motívy, ktoré mali osloviť predovšetkým mladšie generácie. Zásadný prelom do ich podnikania

Lída Ascher: Šaty z tlačeného padákového nylonu, okolo 1950, látka.
© Peter Ascher, Archív Petry Tonder.



Blúzka so sukňou, značka *Bourec*,
filmová tlač na bavlnu, 50. roky, látka.
© Peter Ascher, Archív Petry Tonder.



však priniesla predovšetkým povojnovú spoluprácu s poprednými módnymi domami *haute couture*. Zika sa v prvých povojnových rokoch snažil nadviazať spoluprácu nielen s uznávanými britskými, ale taktiež francúzskymi módnymi dizajnérmi. V roku 1946 otvoril pobočku firmy Ascher v Paríži. V päťdesiatych rokoch sa mu podarilo zaujať svojou ponukou látok a vzorov Christiana Diora. Na výstave sú predstavené ukážky látok z dielne Ascherovcov, ktoré Dior použil na niektoré zo svojich klasických modelov. Išlo o bohaté kvetinové vzory na prírodnom hodvábe, často doplnené motívmi vtákov alebo hmyzu, čerpajúce predovšetkým z tradície východoázijského umenia.⁵ Tento konzervatívny prístup k textilným vzorom plne vyhovoval Diorovi, ktorý do povojnového módného dizajnu vrátil predstavu ženy ako pôvabnej bytosti, obklopenej luxusom najkvalitnejších látok, klasických kvetinových vzorov a strihov zdôrazňujúcich ženskosť siluety.⁶ Spolupráca s Diorom firme otvorila v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch dvere k popredným britským a francúzskym módnym domom, ako boli Cristóbal Balenciaga, Guy Laroche alebo Pierre Cardin.

Pierre Cardin: Spoločenské šaty, tlač dvoch odtieňov červenej na bavlně *Kasmir* pre Cotton Board, Manchester, 1957, látka. © Peter Ascher, Ascher Family Archive, foto: David Olins.



Lida Ascher Boutique: Široké „pantalóny“, filmová tlač na bavlnu, 1961. © Peter Ascher, Ascher Family Archive.



Vzor *Modrý vták*, filmová tlač na hodvábe, 1953. © Peter Ascher, Ascher Family Archive.

Pre firmu Ascher však i v tomto období stále zostávala dôležitá spolupráca s mladými umelcami. Zaujímavou ukážkou sú v kontexte tradičných kvetinových motívov dizajnové návrhy umelkyne Althey McNish, pôvodcom z karibského ostrova Trinidad, ktorá sa presadila ako vôbec prvá britská dizajnérka afrického pôvodu. Pre firmu Ascher vytvorila na sklonku päťdesiatych rokov dizajn *Tropic*, kombináciu exotických kvetinových tvarov a farieb. Firma Ascher experimentovala i s ďalšími vzormi, často súvisiacimi s aktuálnymi trendmi v oblasti voľného umenia, ako boli abstraktné motívy alebo inšpirácie v oblasti op artu a pop artu. Vracali sa i ku klasickým vzorom inšpirovaným secesiou, art decou, ale napríklad i slovenskými ľudovými motívami. Túto inšpiráciu Ascherovci čerpali predovšetkým z knihy *Slovenské ľudové umenie* z roku 1953, ktorú im darom zaslala česká dizajnérka Květa Hamsíková.

Pohľad do výstavnej sály, v pozadí model blúzky s textilným motívom väčších bodiek od firmy Ascher, v pozadí fotka princeznej Diany v tomto modeli blúzky od návrhára Davida Sassoon.

Záverečná časť výstavy je venovaná prehľadu ďalšej činnosti Ascherovcov, predovšetkým ich neúfňajúceho experimentovaniu v oblasti tvorby textílií a textilných vzorov. Veľký záujem európskych návrhárov priťahli ich úspešné pokusy kombinovať vlnu so syntetickými vláknami alebo ďalšie experimenty s rôznymi neobvyklými materiálmi, ako bola napríklad gázovina alebo svojho času obľúbená papierovina.⁷

Lída si v roku 1961 otvorila obchod *Lída Ascher Boutique*, ktorý fungoval až do jej smrti na začiatku osemdesiatych rokov. Prácu s novými materiálmi a technickými prístupmi kombinovala s ikonickými vzormi firmy Ascher, ako boli napríklad rôznorodé motívy drobných bodiek. Nadčasovosť tohto dizajnu sa naplno potvrdila v priebehu osemdesiatych rokov, keď si modely s týmito vzormi niekoľkokrát zvolila princezná Diana. Ikonickými sa stali predovšetkým Dianine zelené šaty s motívom drobných bodiek, ktoré z látok firmy Ascher navrhol pre princeznú jej dvorný dizajnér David Sassoon.

Zika pokračoval v tvorbe aj po Lídinej smrti, narážal však na čoraz väčšie finančné problémy, keď klasické textilné remeslo začala vytláčať veľkoprodukcia ázijského textilu. Svoju podnikateľskú i dizajnovú činnosť musel na sklonku života takmer úplne utlmiť. Záverečným umeleckým vyvrcholením činnosti Ascherovcov sa stala retrospektívna výstava vo Victoria & Albert múzeu v roku 1987, ktorá firmu Ascher natrvalo zaradila do panteónu významných európskych dizajnových ateliérov druhej polovice 20. storočia.

Výstava v Umeleckopriemyselnom múzeu tak po dlhých desaťročiach prináša reprezentatívny prierez tvorbou Ziku a Lídy Ascherovcov i českému divákovi, čím sa jej darí na veľmi vysokej odbornej i populárnej úrovni sceliť jednu z hlbokých rán našej stredo-európskej umeleckej histórie.⁸ ■

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

- ¹ Lída v mladosti absolvovala prestížne západoeurópske dievčenské internátne školy, kde sa okrem iného naučila svetové jazyky a základy kreslenia, čo jej pri začiatkoch v oblasti dizajnerskej tvorby určite pomohlo.
- ² Edward Molyneux (1891 – 1974), ktorý otvoril v roku 1919 svoj slávny módný dom haute couture v Paríži, sa preslávil luxusnými modelmi pre najvyššie spoločenské triedy vrátane kráľovských rodín a dobových filmových hviezd ako boli Marlene Dietrich alebo Greta Garbo. V období druhej svetovej vojny presťahoval dočasne svoj salón do Londýna.
- ³ Firma sa snažila osloviť aj Pabla Picassa, k spolupráci však nakoniec z finančných dôvodov nedošlo. Výstavy *Ascher Squares* sa v krátkom čase konali vo všetkých častiach sveta. Na sklonku roku 1947, pár mesiacov pred komunistickým pučom, vystavovali tieto diela aj v pražskej výstavnej sieni Mánes.
- ⁴ Názvom *Bourec* vtipne nadviazali na Zikovu starú športovú prečývku *Šílený hedvábnik*. Do názvu zároveň vložili určitú iróniu, keďže pomenovanie hmyzu produkujúceho drahé hodvábne nite (po česky bourec morušový, po slovensky priadka morušová) použili pre názov firmy predávajúcej lacné bavlnené výrobky pre masový trh.
- ⁵ K východoázijskej tematike sa vracali opakovane, inšpirovali sa napríklad slávnym motívom veľkej vlny z drevorezu japonského umelca Kacušiku Hokusai a rôznymi japonskými dekoratívnymi motívami, ktoré využila vo svojej kolekcii z roku 1964 Nina Ricci.
- ⁶ V londýnskom Victoria & Albert Museum je až do septembra tohto roku otvorená rozsiahla výstava nazvaná *Christian Dior: Designer of Dreams* (*Christian Dior: Návrhár snov*), ktorá predstavuje Diorovu tvorbu vo vzťahu k britskej spoločnosti. Už názov výstavy pripomína základnú charakteristiku Diorovho prístupu, ktorou dodnes zostáva zhmotnenie sna o žene ako o kvintesencii ladnosti a prepychu.
- ⁷ Ide o netkaný materiál z viskózy, ktorý bol najmä v päťdesiatych rokoch obľúbený v USA.
- ⁸ Ako pocta manželom Ascherovcom, ktorí sa celý život snažili podporovať tvorbu mladých umelcov, prebieha v Umeleckopriemyselnom múzeu súbežne s výstavou projekt Ateliéru módnjej tvorby Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe s názvom *Ascher Challenge*. V rámci projektu mali študenti možnosť navrhnuť vlastné modely s použitím klasických dizajnových látok firmy Ascher.

ASCHER CHALLENGE: **Z VITRÍN DO ULÍC**

Text Lenore Jurkyová

Foto Ateliér fotografie II UMPRUM v Prahe

Zároveň s hlavnou výstavou *Šílený hedvábník*. *Zika & Lída Ascher: textil a móda* pripravilo Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe v spolupráci s Vysokou školou umeleckopriemyselnou v Prahe (UMPRUM) výstavu *Ascher Challenge*. Prezентuje modely študentov Ateliéru módnej tvorby, ktoré originálne látky firmy Ascher reinterpretujú a privádzajú späť do života. O oboch výstavných projektoch, ich previazanosti a vzájomnej spolupráci sme sa porozprávali s Konstantinou Hlaváčkovou, kurátorkou výstavy *Šílený hedvábník* a vedúcou kurátorkou zbierky textilu 20. a 21. storočia Umeleckopriemyselného múzea v Prahe, a Pavlom Ivančicom, kurátorom výstavy *Ascher Challenge* a vedúcim Ateliéru módnej tvorby UMPRUM v Prahe.



Dizajn: Karolína Liberová,
foto: Markéta Slaná,
Agnes Willow, Barbora Žentelová



Dizajn: Barbora Kotěšovcová,
foto: Viktorie Macánová, Adéla
Zlámalová, Barbora Žentelová

Pani Hlaváčková, vaša práca na projekte *Šílený hedvábník* trvala niekoľko rokov. V akej fáze a prečo ste sa rozhodli osloviť Pavla Ivančica a Ateliér módnjej tvorby UMPRUM?

↓

Počiatočná myšlienka sa začala rodiť v roku 2011, ale intenzívna práca na samotnej výstave a publikácii trvala tri roky. Počas mojej prvej návštevy u Ascherovcov v roku 2017 prišla Robin Ascherová s nápadom zapojiť do projektu taktiež mladých návrhárov. Zika Ascher totiž vždy podporoval mladých umelcov a Ascherovci chceli osloviť ateliér, ktorému by svoje látky poskytli. Chceli tak pokračovať v tom, čo robil Zika celý život: v podpore mladých dizajnérov.

Pavel, akým spôsobom teda prebiehala spolupráca so študentmi Ateliéru módnjej tvorby?

↓

Po tom, čo nás Konstantina oslovila s ponukou spolupráce na tomto skvelom projekte a prepojila nás s Ascherovcami, nasledoval rok intenzívnej komunikácie. Rodina nám láskavo poskytla originálne látky archívu firmy Ascher, s ktorými sme mohli pracovať. Nakoniec sme sa dohodli, že projekt pojmem ako interpretáciu pôvodných potlačí pohľadom súčasnej generácie študentov, ale zároveň cez optiku dostupných technológií, ktoré sú dnes k dispozícii. Chceli sme naviazať na tradíciu podpory mladých dizajnérov, ale zároveň previesť túto myšlienku do súčasného kontextu. Počas práce na kolekcii sme sa sústredili na remeslo a súčasné možnosti práce s daným materiálom, akou je napríklad 3D tlač či práca s laserom. Na pôvodný koncept sme naviazali, ale zároveň sme sa ho snažili rozvinúť.

Bolo pre študentov náročné pracovať s materiálmi niekoľko desaťročí starými? Beriete to ako poctu či skôr ako výzvu?

↓

P. I.: Hneď od začiatku som sa snažil študentom vysvetliť, že je dôležité uvedomiť si, čo látky firmy Ascher predstavovali. Napríklad štylizované kvetinové motívy a neónová farba boli v sedemdesiatych rokoch niečo úplne nové. Dnes nám tieto motívy môžu pripadať ako bežné, ale musíme si uvedomiť, čo znamenali vo svojej dobe, a skúsiť podporiť tento ich charakter. Ďalej sme mali k dispozícii



Dizajn: Mikuláš Brukner
foto: Jakub Delibalta

Dizajn: Markéta Kaplanová,
foto: Anna Pospíšilová, František
Svatoš, Barbora Žentelová



Dizajn: Julie Doležalová,
foto: Anna Pospíšilová,
František Svatoš,
Barbora Žentelová

Dizajn: Linda Vondrášková,
foto: Markéta Slaná, Agnes
Willow, Barbora Žentelová





Dizajn: Jakub Hojgr, foto: Anna Pospíšilová, František Svatoš, Barbora Žentelová



Dizajn: Tatiana Piusi, foto: Adriána Ingeliová

pružný satén, čo bola takisto novinka umožňujúca pracovať s látkou inak.

Čím viac sme s látkami pracovali, tým sme ich mali radšej. Začali sme si uvedomovať, ako skvele sú zvládnuté. Takáto prvotriedna kvalita je v dnešnej dobe ťažko dosiahnuteľná. Po čase sme sa teda na látky vyladili, mali sme čas pochopiť ich hodnotu, ich charakter. Následne sme boli schopní pristúpiť k nim s adekvátnym rešpektom a úctou.

V akom momente prerástol semestrálny projekt *Try Your Hand* do samostatnej výstavy *Ascher Challenge*?

↓

P. I.: Bolo to veľmi rýchle. Na počiatku sme predpokladali, že vznikne 6 až 12 modelov. Potom ale prišla osobná prezentácia rozpracovanosti odevov Petrovi a Robin Ascherovcom. Tí boli nadšení a o budúcnosť projektu prejavila záujem taktiež britská ambasáda. Vzápätí zareagovalo Umeleckopriemyselné múzeum, ktoré na výstavu vyčlenilo priestor, a zrazu z toho bol veľký projekt.

K. H.: Naozaj, na začiatku som mala predstavu, že študentské práce budú začlenené do výstavy *Šílený hedvábnik*. Ale to sa potom kvôli množstvu vystavených exponátov ukázalo ako nereálne. Nakoniec sa vďaka britskej ambasáde, ktorá sa do toho vložila aj finančne, rozhodlo, že z toho vznikne samostatná výstava, za čo som veľmi vďačná.

Do projektu si okrem svojich študentov zapojil taktiež študentov z ďalších ateliérov UMPRUM. Študenti Ateliéru typografie vytvorili grafický dizajn a sprievodný katalóg k výstave, študenti Ateliéru produktového dizajnu zas architektúru výstavy. Fotografie do katalógu nafotili študenti nového Ateliéru fotografie II. Snažíš sa udržovať „umprumácku“ tradíciu spolupráce, alebo jednoducho vnímaš študentov už teraz ako kolegov, s ktorými rád spolupracuješ?

↓

P. I.: Myslím si, že umenie spolupráce je veľká devíza UMPRUM. Takýto výkon sme boli schopní podať len vďaka nadšeniu a možnostiam, ktoré v našej komunite máme. Škola nám taktiež poskytla grant na realizáciu katalógu. Je skvelé, že Umeleckopriemyselné múzeum nám dalo priestor a dôveru.



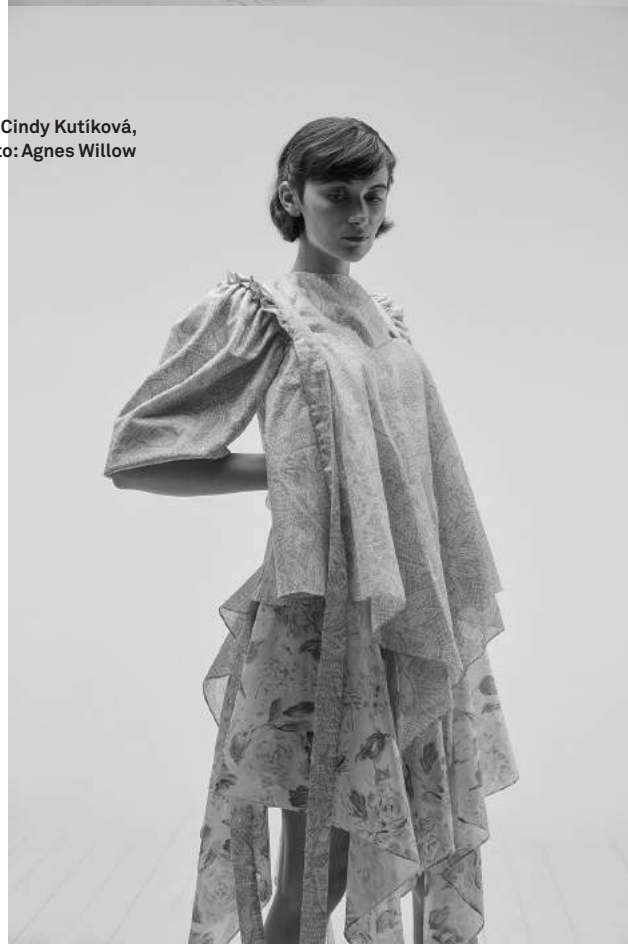
Dizajn: Nataliya Grimberg,
foto: Johana Kovářová



Dizajn: Anna Tran, foto: Viktorie
Macánová, Adéla Zlámalová,
Barbora Žentelová



Dizajn: Sára Sedláková,
foto: Johana Kovářová



Dizajn: Cindy Kutiková,
foto: Agnes Willow



Dizajn: Julie Doležalová,
foto: Anna Pospíšilová,
František Svatoš,
Barbora Žentelová



Dizajn: Jan Grabowski,
foto: Johana Kovářová, Justina
Urbanová, Agnes Willow

K. H.: A s výsledkom sme spokojní všetci.

Projekt *Ascher Challenge* bol mimo výstavy prezentovaný aj formou módnych prehliadok na Mercedes-Benz Prague Fashion Week a vernisáži výstavy *Šílený hedvábník*. Vnímáte modely v kontexte rôznych spôsobov ich prezentácie odlišne?

↓

P. I.: Osobne ten výstup vnímam pozitívne vo všetkých rovinách. Snažili sme sa, aby boli všetky odevy predovšetkým dobre remeselne zvládnuté. Tým pádom znesú aj detailný pohľad diváka vo výstavnom priestore.

Aký osud bude čakať vystavené odevy po ich deinštalácii? Bude projekt *Ascher Challenge* v nejakej forme pokračovať ďalej?

↓

P. I.: Výstava v tejto chvíli končí, ale *Šílený hedvábník* pokračuje až do septembra. V septembri má v Českej televízii premiéru dokument o živote Ziku a Lídy Ascherovcoch, ktorého je *Ascher Challenge* súčasťou.

K. H.: Umeleckopriemyselné múzeum pripravuje k výstave *Šílený hedvábník* medzinárodnú konferenciu, ktorá by sa mala konať v septembri. V prípade, že sa nám to podarí, projekt *Ascher Challenge* na nej nebude chýbať. ■

Vystavujúci: Tatiana Piussi, Linda Vondrášková, Mikuláš Brukner, Julie Doležalová, Tatiana Dvořáková, Martin Franček, Jan Grabowski, Nataliya Grimberg, Jakub Hojgr, Vanda Ivica Jandová, Markéta Kaplanová, Aleftina Karasyova, Barbora Kotěšovcová, Cindy Kutíková, Martina Lhotová, Karolína Liberová, Sára Michailidisová, Jakub Patka, Sára Sedlaková, Anna Tran

Lenore Jurkyová je študentkou Katedry teórie a dejín umenia Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe, kde pôsobila aj ako teoretička v Ateliéri módnej tvorby Pavla Ivančica. V rámci svojej kurátorskej a kritickej praxe sa zameriava predovšetkým na stredoeurópske súčasné umenie, dizajn a módnú tvorbu.

REPAIR- ABLY

OPRAVI- TEĽNOSŤ MÁ BU- DÚCNOSŤ

Text Daniela Lалуňová, Zuzana Procházková
Foto archív Repairably

Donedávna sa recyklácia považovala za najlepší spôsob, ako nakladať s odpadmi. V súčasnosti sa však ukazuje, že tento spôsob zďaleka nestačí. Odpad pribúda oveľa vyššou rýchlosťou a recyklácia nie je natoľko efektívna, aby problém riešila. Zároveň sa v recyklačnom procese spotrebúva energia a vyžaduje si ďalšie vstupy. Preto sa nezisková organizácia Repairably angažuje v oblasti cirkulárnej ekonomiky. Najefektívnejšie riešenie problému je obmedziť vznik odpadu na čo najnižšiu možnú mieru, respektíve ho úplne prestať produkovať. A práve k tomu chce organizácia prispieť certifikátom opraviteľnosti. V súčasnosti nezisková organizácia udelila prvé certifikáty a oslovuje ďalšie spoločnosti s ponukou na certifikáciu produktov. Na dosiahnutie čo najväčšieho vplyvu je dôležitý aj aktívny záujem medzinárodných výrobcov. Vo svete doteraz neexistoval certifikát, ktorý by komplexne riešil opraviteľnosť. Repairably z nej chce spraviť tému dňa. Usilujeme sa, aby sa certifikát opraviteľnosti stal kľúčovým prvkom pri navrhovaní, výrobe a kúpe produktov na celom svete, a veríme, že sa časom stane takým štandardom, akým sú dnes napríklad bezpečnostné normy.

Vďaka označeniu znakom a kódom Repairably spotrebiteľ ľahko identifikuje produkt, ktorý si bude môcť kedykoľvek jednoducho a cenovo dostupne opraviť. Na druhej strane je označenie produktu aj dobrou vizitkou pre zodpovedného výrobcu, ktorý aktívne reaguje na potreby doby.

Priblížme si teraz podrobnejšie koncept opraviteľnosti, aký vplyv môžeme dosiahnuť jej certifikáciou, aktuálne dianie v tejto oblasti a vzťah medzi opraviteľnosťou a dizajnom.

Opraviteľnosť v cirkulárnej ekonomike

Zmena pravidiel – všeobecný koncept

Naša budúcnosť si žiada zmenu našej prítomnosti. Tak spoločnosť, ako aj jednotlivci začíname reálne zažívať negatívne dôsledky nášho konzumného spôsobu života. Štandard, aký sme si vybudovali a v ktorom fungujeme, nie je udržateľný. Jeho koncept musíme zväžiť. Naliehavá potreba prehodnotiť zaužívané pravidlá, bežné zvyklosti a naše nazeranie na realitu, ako aj dôsledky doterajšieho fungovania spoločnosti – tieto výzvy klopú na dvere. Konkrétne spomenieme znečisťovanie vzduchu a následné globálne otepľovanie, nekontrolovanú tvorbu odpadu, znečisťovanie morí, stratu biodiverzity či vyčerpávanie niektorých nerastných surovín.

Systém s aktuálnym nastavením pravidiel zhoršuje stav nášho životného prostredia, preto musíme zmeniť jeho základné piliere, zaviesť efektívne riešenia, priniesť nový pohľad. To je rozhodne veľká výzva, avšak, ak

si uvedomíme, že väčšinu pravidiel, na základe ktorých naša spoločnosť funguje, sme si vytvorili sami, sa zmena zdá realistickejšia. Len niektoré pravidlá, napríklad fyzikálne, sú naozaj nemenné. Všetky ostatné závisia od našej predstavivosti a viery jednotlivých členov spoločnosti v systém a jeho stanovené pravidlá.

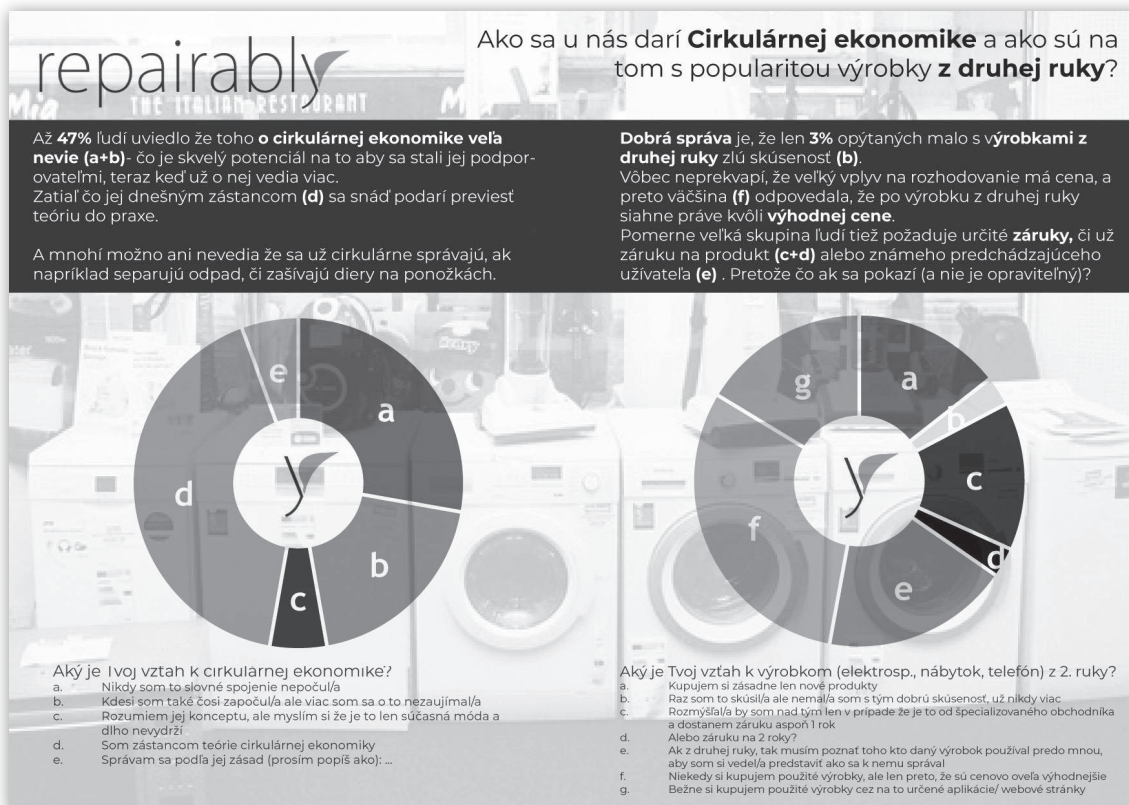
Ako píše Yuval Noah Harari v knihe Sapiens: „Neexistujú bohovia, národnosti, peniaze alebo ľudské práva, okrem tých, ktoré sme si vytvorili v našej kolektívnej predstave.“ Napríklad peniaze sú výsledkom predstavivosti konkrétneho človeka. Ak by sme sa všetci naraz rozhodli, že peniaze nemajú význam, v tom momente by stratili akúkoľvek hodnotu.

Z potreby zmeniť zaužívané, avšak nefunkčné pravidlá, vznikla aj myšlienka Repairably a certifikácie opraviteľných výrobkov. Cieľom Repairably je výrazne znížiť tvorbu odpadu, zvýšiť efektívnosť zdrojov a podporiť plynulý prechod na cirkulárnu ekonomiku.

Cirkulárna ekonomika (CE) – širší pohľad

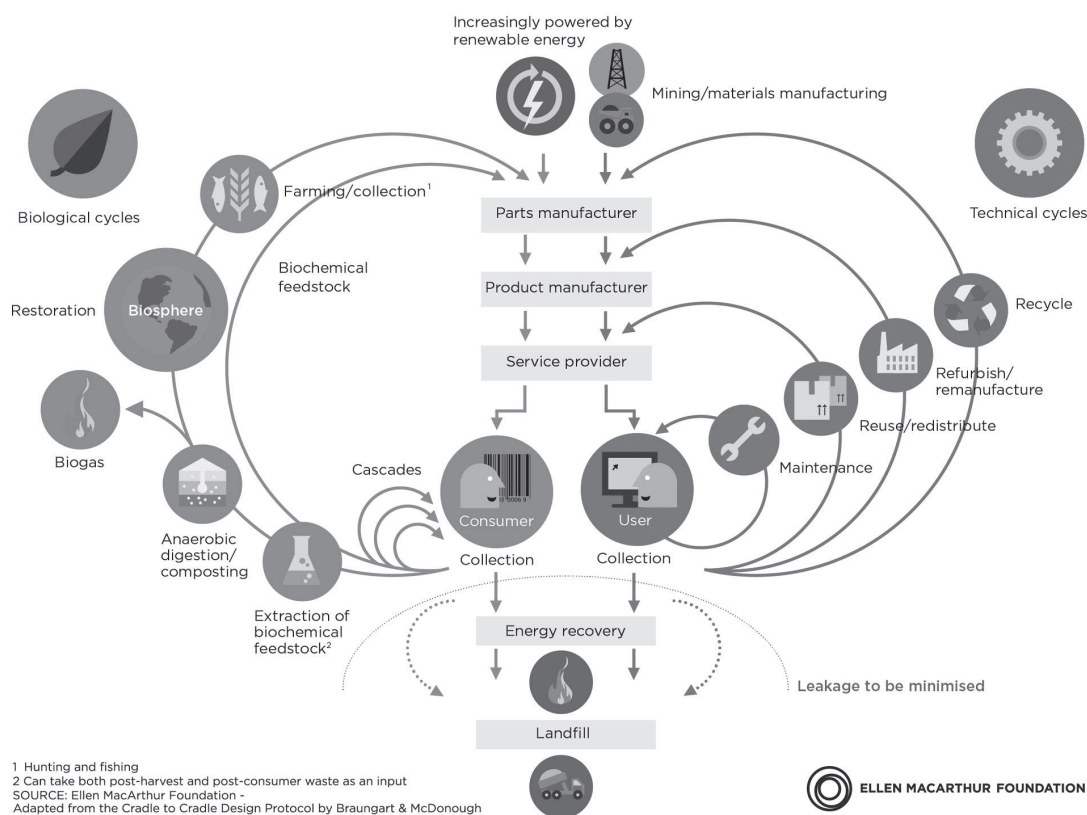
S cieľom ponúknuť efektívne riešenia fungovania spoločnosti bez negatívnych vplyvov na životné prostredie prichádza cirkulárna ekonomika. Je to pomerne nový pojem, o ktorom podľa nášho prieskumu z roku 2018 ešte veľa ľudí na Slovensku ani nepočulo.

Podľa Ellen MacArthur Foundation, organizácie, ktorá sa touto témou intenzívne zaoberá, ide o prístup k ekonomike, ktorý presahuje súčasný ťažobno-priemyselný model vyťaž – vyrob – vyhoď. Cirkulárna ekonomika sa usiluje znovu definovať ekonomický rast. (obr. 1) Zameriava sa pritom na pozitívne vplyvy pre celú spoločnosť. To má za následok postupný odklon ekonomických aktivít od čerpania energie z neobnoviteľných zdrojov a vylúčenie odpadu zo systému. Cirkulárny model ráta s prechodom na využívanie obnoviteľných zdrojov energie, pričom sa zmeriava na



Obr. 1
Výsledky prieskumu
o opraviteľnosti

(Zdroj: Repairably, Prieskum o opraviteľnosti na festivale Pohoda 2018)



Obr. 2
Motýlí diagram

(Zdroj: Ellen MacArthur Foundation)

budovanie ekonomického, prírodného a sociálneho kapitálu. Tento model je založený na troch princípoch:

- Vylúčiť tvorbu odpadu a znečisťovanie prostredia.
- Udržať produkty a materiály čo najdlhšie užívateľné.
- Regenerovať prírodné systémy.

Tzv. motýlí diagram graficky vyjadruje princípy a nástroje cirkulárnej ekonomiky. (obr. 2) Na jeho ľavej strane možno pozorovať prírodný cyklus, na pravej zase technický. Pre všetky súčasti cyklu (napríklad výrobky alebo časti výrobkov), ktoré nie je možné navrátiť do prírody, kde by sa prirodzene a v adekvátnom čase znovu stali zdrojom, treba brať do úvahy zásady technického cyklu. Motýlí diagram upozorňuje na možnosti návratu daného produktu alebo jeho časti naspäť do jeho aktívnej fázy (užívanie). Čím menší je kruh, ktorý reprezentuje danú možnosť, tým menej energie, zdrojov a času treba na opätovné užívanie produktu alebo zdrojov, ktoré obsahuje. Údržba a oprava sú na prvom

mieste. Obe prispievajú k tomu, aby bol výrobok čo najdlhšie použiteľný.

Opravitelnosť – konkrétny nástroj CE

Cirkulárna ekonomika je teda systémovým riešením s množstvom súvisiacich aktivít a oprava je jednou z nich. *Opravitelnosť* je vlastnosť výrobkov, ktorá umožňuje vykonávanie opravy. *Certifikácia opraviteľnosti* by mala pomôcť zmeniť systém a jednoduchšiemu prechodu na cirkulárnu ekonomiku.

Pozrime sa v tomto kontexte na dosah, aký má jednoduchá oprava. Hlavným cieľom zavedenia konceptu opraviteľnosti je zodpovednejšie nakladanie so zdrojmi a zníženie tvorby odpadu. Ak je napríklad chladnička opraviteľná, nielenže sa stará chladnička nestane odpadom, ale nespotrebuje sa ani zdroje a energia na výrobu a prepravu novej chladničky. Ak ľudia vymenia svoju rýchlovarnú kanvicu každé štyri roky namiesto každé

dva, vyprodukuje sa iba polovica potenciálneho odpadu. Na svete sa ročne vytvorí približne 50 miliónov ton elektronického odpadu.

Nemenej dôležité sú aj ďalšie pozitívne vplyvy zavedenia konceptu opraviteľnosti, ako je napríklad rozvoj second hand trhov. Tým, že opraviteľný výrobok bude dlhodobo použiteľný, si udrží svoju hodnotu. Človek nakupujúci v second hande bude vedieť, že si výrobok bude môcť kedykoľvek opraviť.

Taktiež prináša rozvoj servisov, lokálnej zamestnanosti a následne aj (cirkulárnej) ekonomiky. Pridruží sa informovanosť zákazníka a následne jeho zodpovednejší postoj k nakupovaniu. Opraviteľnosť tiež prispeje k rozvoju 3D tlače na účely náhradných dielov, čím sa zníži potreba ich prepravy a urýchli sa oprava.

Certifikácia repairably

Filozofia repairably

Repairably vychádza z myšlienky opraviteľnosti výrobkov. Je to jednoduchý koncept, no zároveň veľký krok pre spoločnosť k efektívnej zmene jej fungovania a k cirkulárnej ekonomike v oblasti výrobkov pre domácnosť a individuálne použitie, ako domáce spotrebiče, mobilné telefóny, nábytok či bicykle.

Oprava bola kedysi bežnou súčasťou života. Vplyvom konzumu a s cieľom neustáleho rastu zisku sa postupne stala komplikovanou, drahou, nežiadúcou a niekedy aj nemožnou. Každý máme vlastné bohaté skúsenosti s pokazenými výrobkami.

Vplyv tohto vývoja poznáme: neustále nakupovanie nových vecí, vyhadzovanie pokazených produktov, spotrebičov, nekontrolovaný nárast odpadu, plánované zastarávanie, nemožnosť zohnať súčiastky na opravu, špeciálne náradie, ktorým

disponuje iba výrobca, nemožnosť opravy (pretože výrobok je napríklad zlepený a pri oprave sa poškodí) alebo strata kedysi bežných zručností.

Repairably prináša koncepčne jednoduché riešenie, ktoré výrazne prispeje k riešeniu problémov neustálej potreby obmeny výrobkov za nové – certifikáciu, ktorá jasne označí opraviteľný výrobok. Tak pomôže spotrebiteľom orientovať sa na trhu pri hľadaní výrobkov s dlhou trvácnosťou a výrobcom tým, že ukážu, že ich výrobky disponujú hodnotou opraviteľnosti.

Prvými lastovičkami medzi certifikovanými výrobkami sú sada kompostérov Premium od spoločnosti JRK Waste management, s. r. o. (obr. 3), a fitness sústava Rack MX na cvičenie s vlastnou váhou od spoločnosti OCTAGO CORPORATION, j. s. a.

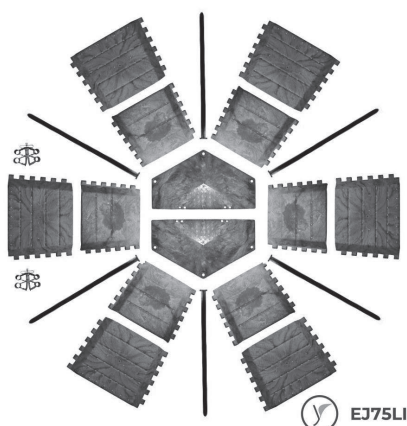
Tieto výrobky ako prvé splnili všetky podmienky a dosiahli certifikát Repairably. Vďaka tomu si spotrebiteľ

nájde na stránke www.repairably.com návod na ich opravu, informácie o každej súčiastke a nástroji na opravu. V prípade potreby si objedná náhradný komponent v deklarovanej cene (podľa bodu 1 a 2 Repairably manifestu, obr. 4) a produkt si môže opraviť aj sám v domácich podmienkach.

Opravitelnosť podľa repairably

Ako vlastne možno definovať opraviteľnosť? Kde je hranica toho, čo je ešte opraviteľné a čo nie? O definíciu sa pokúšali rôzne organizácie aj štandardy, berúc do úvahy početné aspekty, napríklad zložitosť opravy, dostupnosť náhradných dielov či informácií o postupe opravy.

Repairably nastavilo podmienky tak, aby bola oprava jednoduchá a pohodlná, aby bol užívateľ produktu motivovaný naozaj ho opraviť. Oprava musí dávať zmysel aj z ekonomického a časového hľadiska. Ak je súčiastka takmer taká drahá



Obr. 3
Kompostér Premium
od spoločnosti JRK
Waste management.

Obr. 4
Repairably Manifest,
10 princípov pre
opraviteľné výrobky

REPAIRABLY MANIFEST: 10 pravidiel na získanie certifikátu opraviteľnosti

20

PRAVIDLO 20 %
Žiadny z komponentov výrobku
nepresahuje 20 % z celkovej ceny výrobku.



DOSTUPNOSŤ NÁVODOV NA OPRAVU
Návody sú vždy dostupné.

120

PRAVIDLO 120 %
Celková suma všetkých komponentov
nepresahuje 120 % ceny výrobku.



PRODUKT JE OPAKOVANE ZMONTOVATEĽNÝ
Produkt je viackrát plne rozobratelný a opäť
zmontovateľný, pričom sa neznehodnotí.



DOSTUPNOSŤ KOMONENTOV
Výrobca je zodpovedný za dostupnosť
komponentov minimálne počas prvých
5 rokov. Potom platí pravidlo č. 8.



PRAVIDLO OTVORENÝCH ZDROJOV
Ak výrobca prestane vyrábať komponent,
bude voľne dostupný návod na jeho výrobu.



DOSTUPNOSŤ NÁSTROJOV NA OPRAVU
Nástroje na opravu musia byť štandardné
alebo podporované výrobcom.



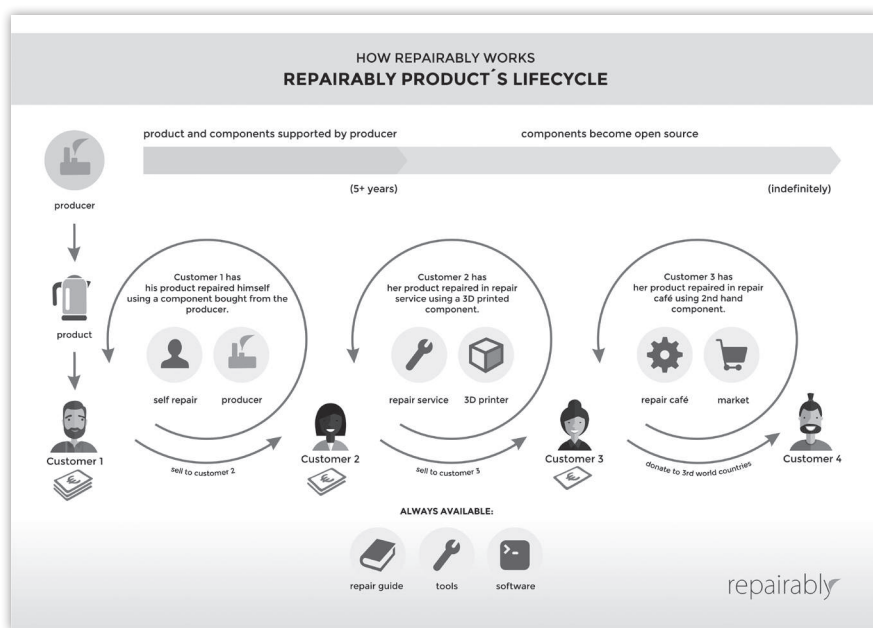
ŽIADNE PRÁVNE OBMEDZENIA
Opravitelnosť výrobku nie je právne obmedzená
ničím iným ako možnosťou prísť o bežnú záruku.



DOSTUPNOSŤ SOFTVÉRU
Softvér je vždy dostupný a aktualizovaný.



PRAVIDLO REPAIRABLY
Všetky návody na opravu, zoznamy
komponentov a nástrojov sú publikované na
stránke www.repairably.com



Obr. 5 Životný cyklus certifikovaného výrobku

ako nový produkt alebo na ňu treba mesiac čakať, oprava nedáva zmysel a opraviteľnosť je len teoretická.

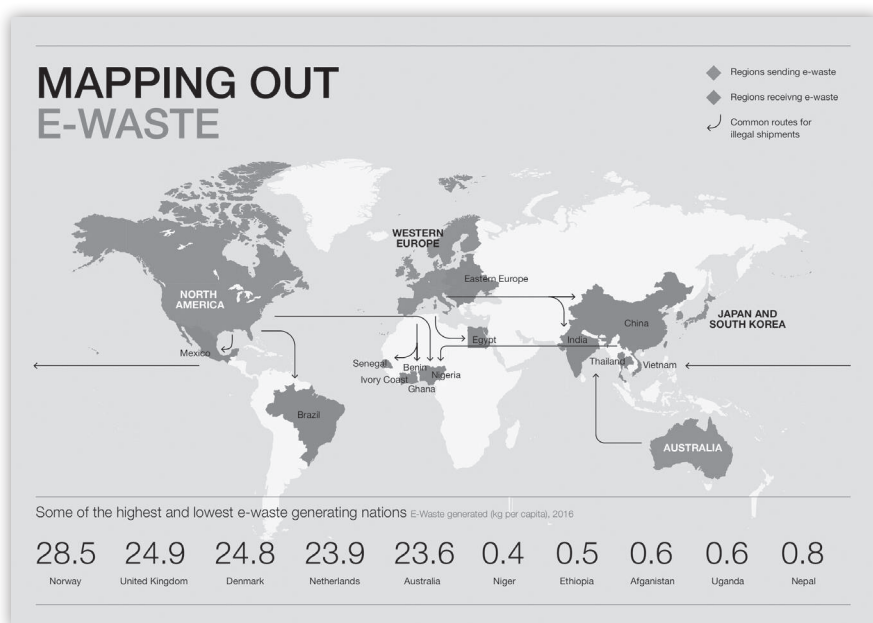
„Repairably manifest“ ako východiskový dokument certifikácie Repairably reflektuje túto potrebu jednoduchšej a dostupnej opraviteľnosti. Predstavuje desať bodov opraviteľnosti, ktoré musí výrobok spĺňať. Plnenie pravidiel sa testuje v procese, na ktorého konci sa rozhodne o udelení certifikátu Repairably.

Repairably je jednoduchá certifikácia, ktorá bude mať pri globálnom uplatnení rozsiahly pozitívny vplyv na životné prostredie aj spoločnosť.

Životný cyklus certifikovaného výrobku

Ako funguje životný cyklus certifikovaného výrobku? (obr. 5) Pozrieme sa naň cez optiku motivácie a výhod pre spotrebiteľa. Určitá skupina spotrebiteľov si kúpi „zelený“ výrobok, pretože tak chráni životné prostredie a cíti sa lepšie. Zaručená opraviteľnosť však prináša aj inú hodnotu, a to pre každého, hoci aj celkom egoistického spotrebiteľa. Kúpi si výrobok, ktorý mu vydrží omnoho dlhšie, preto za svoje peniaze dostane oveľa vyššiu hodnotu. Aj keď sa mu prestane páčiť, opraviteľný výrobok ľahko predá, pretože takýto výrobok nestráca hodnotu ani po uplynutí záručnej doby. Tzv. trh z druhej ruky poskytne výrobku druhú šancu.

V konečnom dôsledku tu nachádzame aj ďalšiu sociálnu hodnotu. Keď už výrobok prestane byť zaujímavý pre spoločnosť, v ktorej sa práve nachádza (fenomén nazývaný kultúrna obsolescencia), stáva sa odpadom aj napriek tomu, že je stále funkčný. V takom prípade výrobok často končí na smetisku v niektorej rozvojovej krajine sveta. (obr. 6) Ako opraviteľný produkt však môže byť poslaný nie ako odpad, ale ako plne funkčný, aj keď možno esteticky nie celkom dokonalý produkt.



Obr. 6 Mapa elektronického odpadu

(Zdroj: A New Circular Vision for Electronics, Time for a Global Reboot, January 2019)

Aktuálne dianie v oblasti opraviteľnosti

Argumenty a stratégie

Chcieť od výrobcov, aby vyrábali opraviteľné výrobky, je na prvý pohľad ako bojovať s veternými mlynmi. Ak výrobky vydržia dlhšie, výrobcovia predajú menej, a tak sa znížia ich tržby. Napríklad spotrebiteľ si nekúpi novú rýchlovarnú kanvicu každé dva roky, ale každých päť rokov, pretože si ju po dvoch rokoch opraví a ďalej používa.

Áno, svet kapitalizmu je v rukách firiem, ktoré sa musia starať o svoj profit. Ak aj nachádzame na ich webových stránkach zmienky o environmentálnej politike, jej záujmy prichádzajú na rad väčšinou len v prípade, že negatívne neovplyvňujú profit. Tiež počujeme o tom, že v Bruseli sa odohráva lobing proti zákonom a tendenciám v prospech kupujúceho. Avšak realita, našťastie, nie je tak šedivo kapitalistická.

Po prvé, na výrobu nových výrobkov sú potrebné stále nové zdroje. Ich získavanie je čoraz ťažšie, pretože začínajú platiť prísnejšie pravidlá. Navyše, niektoré z nich sa stávajú nedostatkovou surovinou. Dôsledkom je, že pásová výroba už nie je to, čo bývala za čias Forda (ktorý rozbehol masovú výrobu automobilov a umožnil, aby si omnoho viac ľudí mohlo dovoliť auto kúpiť). Náklady na získavanie surovín sú teda výrazne vyššie.

Po druhé, k spotrebiteľovi sa dostáva stále viac informácií, a nie je mu jedno, odkiaľ jednotlivé suroviny na výrobu pochádzajú. Zaujíma sa, či ich vyrobili niekde na Ďalekom východe a nebodaj detské ruky, či pritom spôsobili znečistenie prostredia alebo mali vplyv na zdravie ľudí v okolí.

Tieto a ďalšie faktory prispeli k uvedomeniu si niektorých výrobcov, že cesta masovej produkcie a nekonečného mámiaceho marketingu, vábiaceho na stále nové modely telefónov, či domácich spotrebičov už nebude dlho fungovať. Lineárna ekonomika (vyťaž – vyrob – použiť – zahodiť), tak ako ju poznáme, už nedáva zmysel. Teda, nikdy nedávala, len sme nevideli jej dôsledky.

Čo teda takíto osvietení výrobcovia vymysleli? Mohli by sme identifikovať minimálne dve stratégie. Jednou z nich je prechod na inú filozofiu predaja – vytvoriť zisky niekde inde. Jednou z možností sú služby, napríklad servis a oprava.

Druhou stratégiou je apel na ľudí, ktorým nie je jedno, čo sa deje s ich planétou. Je nás stále viac a veci ako green, bio, eko, organické a podobne na nás pôsobia pozitívne. Keď si kupujeme takto označený výrobok, cítime sa lepšie. Niektorí výrobcovia, napríklad Fairphone, postavili svoju marketingovú stratégiu na takýchto slovíčkach. Ak si kupujete „fair“ telefón, viete, že všetky materiály prišli z kontrolovaných zdrojov. Tak pomáhate životnému prostrediu.

Iné organizácie – revolúcia opraviteľnosti

Na to, aby myšlienka opraviteľnosti mohla dosiahnuť potrebný vplyv, a tak priniesť spoločnosti a životnému prostrediu spomínané výhody, však treba vytvoriť ekosystém, v ktorom je oprava prvou a logickou voľbou – je dostupná, jednoduchá a rýchla. Na to by samotná certifikácia opraviteľných výrobkov, samozrejme, nestačila, avšak, našťastie, ani nemusí.

V Európe a USA sa odohráva proces, ktorý by sa dal nazvať revolúciou

opraviteľnosti. V uliciach či na sociálnych sieťach možno vidieť boj za right-to-repair, alebo právo na opravu. Ľudia protestujú pred bránami Európskej komisie za to, aby opraviteľnosť bola povinnosťou pre výrobcov, Apple či Samsung dostávajú pokuty za plánovanú obsolescenciu, Francúzsko proti nej vydáva zákon a stále viac organizácií pracuje na tom, aby sa oprava znovu stala súčasťou slovníka našej doteraz konzumnej spoločnosti.

Organizácie ako Repair cafe a Restart project organizujú „opravovačky“ a Restart party. Tam nájdete viac či menej profesionálnych opravárov, ktorí pomôžu návštevníkom s pokazeným televízorom či sušičom na vlasy. Takýto koncept si môžete vyskúšať už aj v Komunitnej obývačke Bystro v Bratislave, na Opravovačke v Trnave a podobne.

Americká organizácia iFixit ponúka návody a pomôcky na všemožné i takmer nemožné opravy telefónov a iných elektro zariadení. Rreuse lobuje v Bruseli za sociálne podniky zamerané na opravu. Ecos pripravuje regulatívy pre Ecodesign, ktorý je štandardom pre výrobu produktov. Aj v susedných Čechách sa opraviteľnosť dostáva do povedomia. Iniciatíva „Opravme Česko“ oslovuje všetkých aktérov spomínaného ekosystému a nabáda ich k zodpovednosti, a teda opraviteľnosti a oprave.



Fairphone parts.jpg

Legislatívny rámec

Na druhej strane, aby opraviteľnosť nezostala iba vecou aktivistov a nadšencov, musí sa odzrkadliť aj v legislatíve. Dobro spotrebiteľa a planéty Zem totiž nie je typickou motiváciou pre výrobcov, ktorí musia zápasíť s neľahkými pravidlami trhového hospodárstva. Aj v tejto oblasti boli zaznamenané známky života. Ako Repairably sme sa v júni minulého roka zúčastnili na rokovaní Joint Research Center, ktoré spadá pod Európsku komisiu, kde sa riešil budúci zákon

o „Repairability Scoring System“, na základe ktorého by jedného dňa malo byť povinné na každom výrobku uvádzať mieru jeho opraviteľnosti.

Okrem toho sa opraviteľnosť spolu s „modernizovateľnosťou“ (upgradeability) a dlhou životnosťou dostala aj do balíčka Ecodesign. Tento štandard vstúpi do platnosti v apríli 2021 a stane sa tak prvým legislatívnym vymedzením v rámci opraviteľnosti.

Aj napriek tomu, že už toto je skvelá správa a krok vpred, ide len o prvé

kroky. Napríklad výrobcovia budú povinní sprístupniť manuály na opravu a náhradné diely iba profesionálnym servisným miestam, takže ideál Repairably, keď si každý môže opraviť svoj výrobok v domácich podmienkach, ostane z hľadiska legislatívy vzdialený realite ešte aj v roku 2021.

Preto je veľmi dôležité vytvárať rovnako aj tlak zdola, označovať a uprednostňovať opraviteľné výrobky a nepriamo tak výrobcov motivovať či tlačíť k tomu, aby ich výrobky boli ľahko a jednoducho opraviteľné.

Opraviteľný dizajn

Cirkulárny dizajn

William McDonough a Michael Braungart uvádzajú vo svojej knihe *Cradle to Cradle* jednoduché prirovnanie a privádzajú nás k dizajnu: „Všetky mravce na planéte tvoria spolu viac biomasy ako ľudia. Mravce boli neuveriteľne pracovití (z angl. industrious) milióny rokov. Teraz ich produktivita vyživuje rastliny, zvieratá a pôdu. Ľudský priemysel bol v plnom prúde len niečo vyššie jedného storočia, no priniesol úpadok takmer každého ekosystému na planéte. Príroda nemá dizajnový problém. Ľudia áno.“

Tak ako pri opraviteľnosti nevyhnutne spomíname cirkulárnu ekonomiku, ktorá napodobňuje prírodný cyklus, pri opraviteľnom dizajne treba predstaviť širší rámec, do ktorého tento pojem zapadá, a tým je cirkulárny dizajn. (obr. 7)

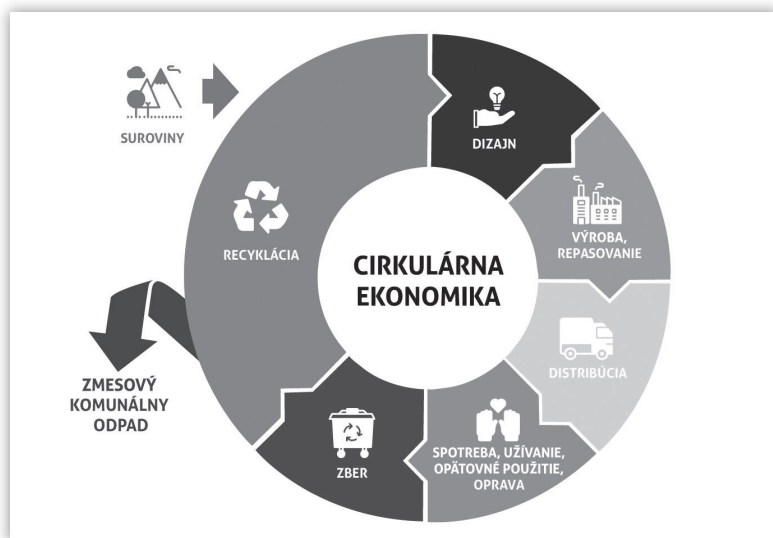
Na pomyselnom začiatku kruhu obehového hospodárstva stojí dizajn. Jeho postavenie je nesmierne dôležité, pretože určuje efektívnosť všetkých nasledujúcich častí. Závisí od neho jednoduchosť výroby. Výrazne tiež ovplyvňuje dĺžku používania a možnosť opravy výrobku. Premyslený dizajn uľahčí aj

finálnu recykláciu, ak sa materiály dajú jednoducho oddeliť a znovu použiť v biologickom alebo technologickom cykle, ako bolo spomenuté vyššie.

Princípy cirkulárneho dizajnu sa prejavujú vo výbere materiálu a v samotnom produktovom dizajne, napríklad nástrojmi ako sú štandardizácia a modularizácia komponentov, čistejší tok materiálov či dizajn pre jednoduchšiu rozoberateľnosť (design for disassembly).

Cirkulárny dizajn úzko súvisí s konceptom Cradle to Cradle, ktorý vytvorili William McDonough a Michael Braungart. Ide o filozofiu dizajnu, ktorá považuje všetky materiály, rovnako biologické a technologické, za živiny (nutrients) systému. Zameriava sa na navrhovanie efektívnych produktov s pozitívnym vplyvom. To znamená, že rieši celý životný cyklus každého z použitých materiálov tak, aby bol uzavretý. Čiže, každý biologický materiál by sa mohol v čistej podobe vrátiť naspäť do prírody a každý technologický materiál by mohol znovu prejsť svojím technologickým procesom. Tento proces sa nazýva regeneratívnym či obnovujúcim (restorative).

Prirodzenou súčasťou takéhoto systému je možnosť opätovného použitia, opravy, opätovnej výroby (remanufacture) a recyklácie. To všetko sú nástroje na zvýšenie efektívnosti zdrojov a zníženie tvorby odpadu.



Obr. 7
Dizajn v cirkulárnej ekonomike

(Zdroj: INCIEN – SR)

Zmena orientácie a cieľov v ekonomike a vo výrobných procesoch znamená aj výraznú zmenu v procese navrhovania: dizajnér sa nemôže riadiť už len estetickým aspektom a nestačí ani prihliadať na sociálne, kultúrne a ekonomické hodnoty. Treba, aby dizajnér poznal a chápal jednotlivé biologické a technologické procesy materiálov, ktoré používa, aby vedel, odkiaľ dané materiály pochádzajú, a aby si bol vedomý vplyvu, aký má jeho navrhovaný produkt na životné prostredie.

Dizajn pre opraviteľnosť

Dizajn je teda špecifickou a veľmi dôležitou časťou ekosystému opraviteľnosti. To, či je výrobok možné rozobrať a opätovne zložiť bez toho, aby stratil funkčné a estetické charakteristiky (7. pravidlo Repairably), je výhradne v rukách dizajnérov. Len čo sú jednotlivé časti výrobku spojené lepidlom alebo napríklad vyrobené technikou, ktorá spôsobí nedostupnosť jednotlivých súčiastok bez nezvratného poškodenia iných (napríklad vodeodolné výrobky), je výrobok odsúdený na „neopraviteľnosť“. Správny

dizajn je absolútnym a nevyhnutným základom opraviteľného výrobku.

Repairably práve z tohto dôvodu v rámci osvety opraviteľnosti a dôležitosti jej certifikácie komunikuje nielen s ďalšími organizáciami, zaoberajúcimi sa opravou a cirkulárnou ekonomikou a s výrobcami, ale aj s dizajnérmi a, samozrejme, študentmi produktového dizajnu. Práve oni sú totiž generáciou, ktorá môže vstúpiť do praxe s pojmom opraviteľnosti ako s neoddeliteľnou súčasťou navrhovania produktov.

Repairably Design a dizajnéri

Repairably sa rozhodlo, že okrem certifikátu a označenia Repairably pre produkty, ktoré už fyzicky existujú a sú dostupné na trhu, bude hodnotiť aj návrhy produktov v ich dizajnovej fáze. Návrh, ktorý preukáže potenciál stať sa opraviteľným výrobkom, získava certifikát Repairably Design.

S cieľom podporiť tvorbu takýchto návrhov spolupracuje Repairably aj s univerzitami, na ktorých sa vyučuje priemyselný dizajn, a to najmä

s Vysokou školouýtvarných umení v Bratislave pod vedením Ferdinanda Chrenku, Ústavom dizajnu Fakulty architektúry STU v Bratislava v spolupráci s Petrom Paliatkom a Elisava Escola Universitaria v Barcelone s manažérom pre udržateľnosť Pere Llorach Massana.

Aj medzi už praktizujúcimi dizajnérmi je možné nájsť príklady takých, ktorí sa zaujímajú o cirkulárny dizajn a opraviteľnosť.

Príkladom je dizajnér Gautier Roussilhe, ktorý sa v Talking Repairably 10/2018 vyjadril, že jedným z jeho profesijných cieľov je pomáhať budúcim dizajnérom preorientovať ich prax do kontextu klimatickej zmeny a všetkých jej implikácií.

Toto smerovanie vyplýva aj z nášho rozhovoru s Frame Design Studio. Na otázku, aký je ich hlavný profesijný cieľ do budúcnosti, odpovedali, že je to mať príležitosť pracovať so spoločnosťami, ktoré viac reflektujú udržateľný a poctivý dizajn. Vo svojich projektoch aplikujú princípy cirkulárneho dizajnu, využívajú lokálne materiály a techniky a prihliadajú na opraviteľnosť.

Záver

V úvode sme riešili otázku závislosti systému od viery ľudí v systém. Ak zoberieme do úvahy všetky spomenuté fakty týkajúce sa rozvoja cirkulárnej ekonomiky a prebiehajúcich aktivít v oblasti opraviteľnosti, môžeme prísť k záveru, že naša spoločnosť postupne opúšťa konzumné hodnoty. Prechádza na novú, udržateľnejšiu víziu fungovania nášho druhu.

Je zrejmé, že sme ešte len na začiatku týchto zmien, avšak tendencia je pozitívna. Opraviteľnosť našla svoje miesto v legislatíve, občianske iniciatívy sa starajú o to, aby sa oprava znovu stala bežnou súčasťou nášho života, existujú dizajnéri a výrobcovia, ktorí zavádzajú teóriu do praxe a spotrebiteľom záleží na tom, aký ekologický výrobok si kupujú.

Naším hlavným cieľom je vytvoriť efektívny nástroj, ktorý podporí tieto

tendencie a pomôže eliminovať vznik odpadu. Certifikácia opraviteľnosti umožní zákazníkom na celom svete jednoznačne identifikovať výrobok, ktorý, keď sa pokazí, nemusia vyhodiť, ale môžu ho jednoducho a efektívne opraviť. Opraviteľnosť produktu by v budúcnosti mala byť bežným štandardom, ktorý umožní zákazníkom ušetriť peniaze, predĺžiť životnosť produktu a zachovať jeho hodnotu. Okrem toho, samozrejme, chráni životné prostredie, pretože sa nezmení na odpad. Dosiahnuť tento cieľ nie je nemožné.

Ako píše Harari: „Študujeme históriu nie preto, aby sme poznali budúcnosť, ale preto, aby sme si rozšírili svoje obzory a pochopili, že naša súčasná situácia nie je ani prirodzená, ani nevyhnutná, a že máme pred sebou neustále omnoho viac možností, než si vieme predstaviť.“

Veríme, že aj týmto článkom sme prispeli k predstave o novej možnosti formovania našej budúcnosti. ■

Daniela Lalahová pôsobí v oblasti vzdelávania. Je zástankyňa ochrany životného prostredia a podporuje efektívne riešenia udržateľnosti. Repairably konceptu sa venuje od jeho vzniku.

Zuzana Procházková je architektka, pôsobí v oblasti inovácií v architektúre v rámci ateliéru Pich Architects, Španielsko. Jej dlhodobým záujmom je energetická efektívnosť a vplyv stavieb na životné prostredie.

Zdroje:

<https://www.ellenmacarthurfoundation.org/circular-economy/concept>

A New Circular Vision for Electronics, Time for a Global Reboot, January 2019.

<https://www.ellenmacarthurfoundation.org>

<https://www.circulardesignguide.com/resources>

Yuval Noah Harari, Sapiens: A Brief History of Humankind. Harper Collins Publishers, 2015.

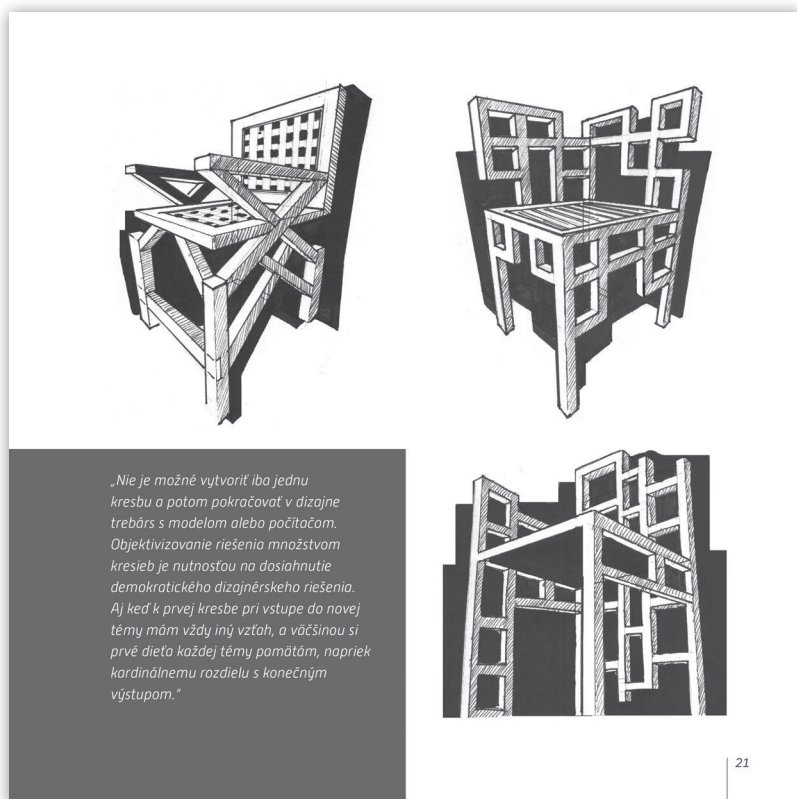
Monografia Podoby dizajnu — Marián Ihring

Text René Baďura
Foto archív autora



Farkašová, Elena:
Podoby dizajnu – Marián Ihring.
Vydavateľstvo Technickej univerzity
vo Zvolene 2018, 137 s.

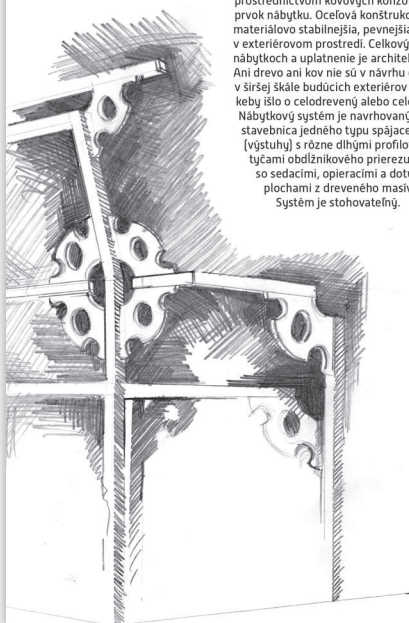
Publikácia Eleny Farkašovej zachytáva tvorivý príbeh dizajnéra Mariána Ihringa. Text je určený tak pre odborníkov, ako aj laických fanúšikov dizajnu a umenia. V hlavnej línii sa autorka zameriava na myšlienky dizajnéra a pútavo približuje jeho osobnosť, sleduje a predkladá strasti i radosti jeho tvorby. Všetky tvorivé činy podchytené v knihe sú ilustrované obrazom – fotografiami, vizualizáciami a v neposlednom rade kresbami Mariána Ihringa.



Druhá osnovná línia sleduje kontexty Ihringovej tvorby v časovej postupnosti. Marián Ihring začal pôsobiť na profesionálnej dizajnerskej scéne začiatkom deväťdesiatych rokov, v období odznievajúcej postmodernity. Toto turbulentné obdobie bolo charakteristické práve prebiehajúcou zmenou systému, keď vznikol voľný trh a s ním aj nové požiadavky praxe. Výrobné firmy vznikali a zanikali, zákazníci si začali uvedomovať svoju dôležitosť, klienti sa (aj na vlastných chybách) učili, čo a za akých podmienok môžu požadovať od dizajnéra, rovnako dizajnéri sa (aj na vlastných chybách) učili existovať na trhu. Forma tvorby dizajnu prechádzala ohromným vývojom a generačným skokom. Práve v tomto období začala klasické výtvarné médiá a postupy, aké dovtedy využívali priemyselní návrhári, pomaly, ale o to razantnejšie dopĺňať nastupujúca výpočtová technika. V knihe, zrejme aj z dôvodu autenticity, sú dokumentované výstupy zodpovedajúce danému softvérovému a hardvérovému vybaveniu. Čiže kniha dáva vnímať čitateľovi aj obraz situácie v nedávnej minulosti. Sprostredkúva pocit a ducha doby, síce nie takej vzdialenej, no vyznačujúcej sa neuveriteľnou akceleráciou.

V tomto momente sa už zrodili prvé náznaky výsledného princípu riešenia – konzoly zvierajúce v pravom uhle dva ocelové (jäcklové) profily, spájané zvarom. Pri kresbových návrhoch začal autor naplňať aj ďalšiu dôležitú vlastnosť budúceho nábytku a to jeho výrobnú variabilitu. Snažil sa nájsť základný tvar budúceho kresla alebo stoličky, ktorý by umožnil naplniť výrobok ako systémovú stavebnicu. V tejto etape, kedy sa už filozofia nemenila, je výsledným výtvarným návrhom exteriérového

nábytku systémová konštrukcia z ocelových jácklových profilov, spájaných zvarom prostredníctvom kovových konzol, ktoré tvoria výtvarno-technologický a pevnostný prvok nábytku. Ocelová konštrukcia má oproti drevenej rýchlšie výrobné časy, je materiálovo stabilnejšia, pevnejšia, opticky menej nápadnejšia a trvacejšia v exteriérovom prostredí. Celkový výraz je priestorovo ľahší ako pri celodrevených nábytkoch a uplatnenie je architektonicky širšie práve vďaka kombinácii materiálov. Ani drevo ani kov nie sú v návrhu očitne dominantné a tak sa môže nábytok uplatniť v širšej škále budúcich exteriérov ako keby išlo o celodrevený alebo celokovový. Nábytkový systém je navrhovaný ako stavebnica jedného typu spájajúcej konzoly (výstuh) s rôzne dlhými profilovými tyčami obdĺžnikového prierezu so sedacími, opieracími a dotýkovými plochami z dreveného masívu. Systém je stohovateľný.



36 – 37 / G-RUST – konštrukcie záhradného kresla a štúdia modálneho systému doplnkov, skice a PC návrh

Dizajn čalúneného nábytku DIVAN výroba Mobilier Design, s.r.o., Piešťany 2012

Sentiment je silný emočný nástroj na spustenie kreatívneho procesu dizajnéra. Ak sa toto tvorivé duševné presvedčenie spojí s požiadavkou zákazníka „chcel by som to“, môže byť dizajnerská tvorba tým najprijemnejším povoláním na svete.

Firma¹⁵ zaoberajúca sa výrobou čalúneného nábytku hľadala do výroby nové dizajny. Marián Ihring bol oslovený na spoluprácu v čase začínajúceho si uvedomovania vlastného veku, filozoficky hľadajúceho svetlé body vlastnej osobnosti v minulosti. Samozrejme s nadväznosťou ich zúžitkovania v následnom formovaní svojej tvorby – aj tej najbližšej.

47 – 48 / Pohovka DIVAN, sériový produkt a vizualizácia



Môžeme oceniť aj fakt, že predmetom autorkinho skúmania je dizajnér, výtvarník a pedagóg pôsobiaci na periférii. Tento rozmer je tiež veľkým benefitom publikácie, pretože z umenovedného, ako aj historického kontextu nám dopĺňa a zachytáva dobu mimo kultúrneho centra, a tým sa stáva „tehličkou“ v stavbe nášho komplexného poznania.

Autorka v publikácii pracuje s informáciami, ktoré spracovala do logických obsahových celkov v kapitolách: Dizajnér a múzy, Kresba – predĺžené vedomie, Nábytkový dizajn, Priemyselný dizajn, Interiérový dizajn, Exteriérový dizajn, Voľná tvorba, Prezentácia a reklama, Učiteľ dizajnu, Namiesto záveru. Toto členenie umožňuje výborne charakterizovať tvorbu a činnosť Mariána Ihringa vo všetkých jeho podobách. Výber zobrazených prác predstavuje hlavné témy a kľúčové diela jeho profesionálnej dráhy. Obsahová štruktúra monografie je odrazom súhrnnej kategorizácie tvorby tohto dizajnéra za uplynulých vyše tridsať rokov.

Pri pozornom čítaní možno vycítiť, že publikácia vznikla z veľkej časti na základe série osobných rozhovorov a analýz materiálov z publikačného, umeleckého a osobného portfólia dizajnéra, ale tiež na základe rozhovorov s jeho spolupracovníkmi, ktorí sa podieľali na uvedených projektoch, či s absolventmi štúdia, ktorí v minulosti navštevovali ateliér dizajnu pod Ihringovým vedením.

UNDERGROUND I., II., III. sympóziium A. Warhola, Košice 2002

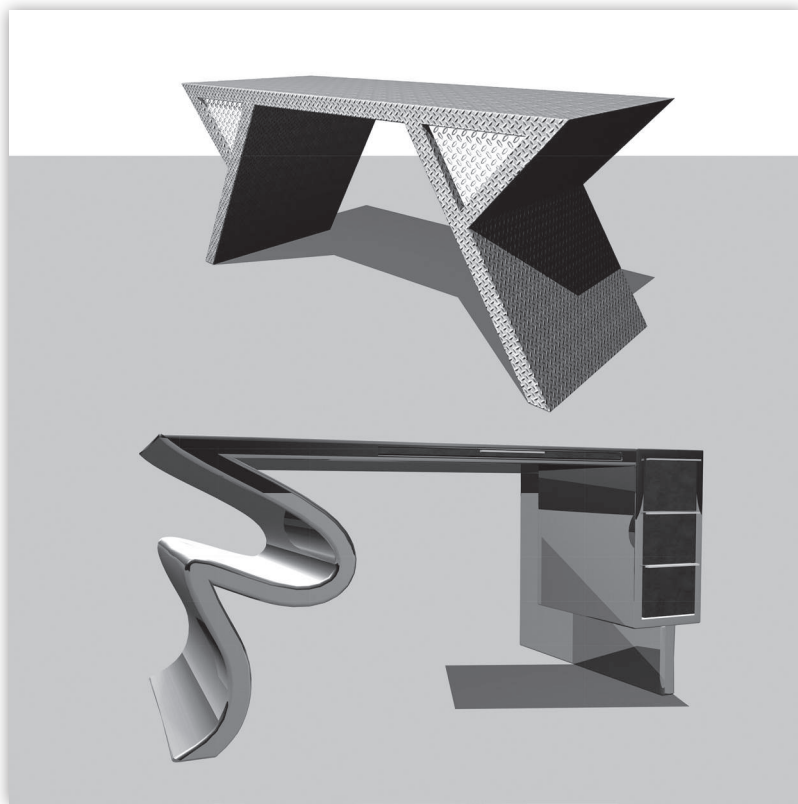
Tvorivé sympóziium, adresne určené voľnej tvorbe dizajnérov, je na slovenskej výtvarnej scéne unikát. O to väčšia vďaka patrí organizátorom takéhoto podujatia, Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. V roku 2002 usporiadali pilotné sympóziium zo série názvanej Inšpirácie v kove. Prvý ročník bol venovaný odkazu Andyho Warhola, pričom Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach zohralo úlohu jedného z odborných garantov. Podujatie spolugarantovali tiež oceliari z U. S. Steel Košice, čím sa vymedzila jasná osnova tvorby. Ohraničenie dizajnu – Warhol – železo vytvorilo priestor, v ktorom sa Marián Ihring, preferujúci ako médium autorského vyjadrenia práve prácu s kovaním, dokonale našiel. Pri práci na dielach sa zameriaval na komunikáciu, hlavnú mediálnu os showbiznisu ako ho Warhol manažoval. Ihring vo svojom príspevku reagoval

bohémskou komunikáciou s prehnými tvarmi, ktoré sa predvážajú pred divákom, či v rámci komunikácie s ním. Samozrejme použil nábytkové formy, pre ktoré hľadal nové tvarové možnosti. Ponúkli mu ich polotovary a konkrétny výrobný odpad z U. S. Steelu, ktorý si účastníci sympózia vzbierali priamo v prevádzke podľa svojich tvorivých zámerov. Ťažké formy a kovový vzhľad kombinoval do príbehu avangardného podzemia, jeho neútlutného drsného kovového vzhľadu a pocitu z neho. Excentricnosť hudobnej produkcie The Velvet Underground či

130 – 131 / Stôl UNDERGROUND I. a stolička UNDERGROUND II., foto z výrobnej haly v Šaci



84



Výsledný materiál je do značnej miery poznamenaný, ako konštatuje autorka monografie, aj osobným poznaním, čerpajúcim z dlhoročnej vzájomnej spolupráce na odborných, výskumných, umeleckých či pedagogických aktivitách, a z tohto pohľadu je obsah a výber informácií celkom iste ovplyvnený aj týmito osobnými kontaktmi.

Vnímanie a hodnotenie úžitkového výtvarníka (súčasníka) nie je príliš frekventovaným predmetom záujmu teoretikov. Aj preto považujem takéto publikačné počiny za potrebné, aby podchytili súčasné dianie v umení a dizajne, ktoré vychádza z nedávnej minulosti.

Autorka prispela svojou čiastkou k rozšíreniu poznania o peripetiách tej generácie slovenských dizajnérov, ktorá nastúpila do praxe vzápätí po nežnej revolúcii a páde komunistického režimu, a teda aj k bádaniu novodobej histórie slovenského dizajnu. Na jednej strane publikácia rozširuje umelecké, dizajnérske a teoretické skúmanie v oblasti tvorby nových produktov, nábytku a prostredia a na druhej strane je aj príjemným obohatením domácej knižnice fanúšikov súčasného umenia a dizajnu. ■

René Baďura je dizajnér, pedagogicky pôsobí na Katedre dizajnu nábytku a interiéru Technickej univerzity vo Zvolene.

Etablovaní tvorcovia mladšej generácie – písma na trhu

Text Samuel Čarnoký

Aj v aktuálnom čísle časopisu *Designum* sú v typografii nadpisov použité písma od domácich tvorcov. Tento výber je opäť selekciou autorov a ich písom prezentovaných v publikácii *Fonts SK* a nadväzuje na tradíciu predošlých dvoch ročníkov (kde sa na stránkach časopisu *Designum* prezentovali písma od študentov a absolventov Ateliéru typografie Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave). Výberom pre toto číslo sú etablovaní autori, ktorých písma sú dostupné na komerčnom trhu s fontami. Ondrej Jób a Ján Filípek sú výraznými osobnosťami súčasnej generácie slovenských písmarov. Po štúdiu na VŠVU v Bratislave (v prípade Jána Filípka aj na UMPRUM v Prahe) obaja vycestovali do Holandska na postgraduálne štúdium do ateliéru TypeMedia na Kráľovskej akadémii umení v Haagu (kde pedagogicky pôsobí aj Peter Biľak). Po návrate z Holandska sa obaja autori začali venovať dizajnu písma profesionálne a založili vlastné digitálne písmolejárne – Ondrej Jób Setup (predtým Urtd) a Ján Filípek DizajnDesign. Ich písma sú dostupné cez ich vlastné predajné možnosti alebo prostredníctvom monopolných

distribútorov ako je MyFonts v USA. V prípade Jóba je možné výber z jeho písom exkluzívne licencovať aj v písmarskom kolektíve Village, v Biľakovej písmolejárni Typotheque alebo prostredníctvom aplikácie Fontstand, ktorá umožňuje prenajímať písma na obmedzený čas za zlomok ich celkovej ceny. Podobnou cestou sa vydala aj Slávka Pauliková, ktorá po štúdiu na FaVU v Brne a VŠVU v Bratislave študovala dizajn písma taktiež na KABK v Haagu. Pauliková však nezakladá vlastnú písmolejareň, ale svoje písma ponúka licencované u renomovaného distribútora FontShop. Medzi profesionálnych autorov tvoriacich originálne písma pre komerčný trh sa radí aj Andrej Dieneš, ktorý po štúdiu na VŠVU (stáž v Ateliéri tvorby písma a typografie na UMPRUM v Prahe) zakladá vlastnú písmolejareň AdTypo. Jeho písma (podobne ako v prípade mnohých nezávislých tvorcov) sú dostupné v distribučnom predaji na platforme MyFonts. Otvorený trh a rozličné možnosti licencovania tak umožňujú, že fonty od domácich písmotvorcov sa stávajú globálne prístupnými a používajú sa v rozličných situáciách po celom svete.

Andrej Dieneš



Densit je titulkové písmo, obsahujúce šesť rezov. Jeho cieľom je čo najväčšia tučnosť na minimálnom priestore – teda extrémne zhustenie. Znaký preto balansujú na tenkej hranici vzájomného dotyku. Použiteľné je pre krátke, výrazné texty s možnosťou vyseknutia podkladovej fotografie. Tri základné štýly sú vlastne paródiou na obvyklé delenie písom (sans, serif a stencil). Odlíšené sú len dĺžkou tenkých línií, naznačujúcich vnútorné kontúry. Každý štýl má ešte dva varianty – vyplnený a obrysový. Špecialitou písma sú mnohé voliteľné ligatúry pre hru s estetickými kvalitami textu a šetrenie miestom. Veľmi krátke doťažnice ponúkajú možnosť zhustiť aj riadkovanie textu. Použiteľné je všade tam, kde môžeme uprednostniť grafický účinok pred čitateľnosťou.



Woodkit je písomový systém inšpirovaný historickými písmami tlačenými z dreva a pozostáva z troch rodín – Solid, Print a Reprint. Každá má šesť samostatných štýlov, ktoré obsahujú viaceré dizajnové varianty písmen, číslíc, komponentov a rôznych ornamentov. Woodkit podporuje latinu, cyriliku a gréčtinu. Najdôležitejšou vlastnosťou písma Woodkit z estetických aj funkčných dôvodov je to, že každý znak vyplňa štvorec, a to nielen horizontálne, ale aj vertikálne. Táto vlastnosť je odkazom a zároveň poctou skutočným dreveným štočkom v minulosti používaných na akcidenčnú tlač. Podnietila nielen nové a možno aj prekvapivé konštrukčné riešenia, ale taktiež dala písmu výraznú verzatilitu, jednoduchú kombinovateľnosť štýlov, mnoho vizuálnych prvkov nevyskytujúcich sa v porovnateľných písmach, a čo je najdôležitejšie – hravosť. Niektoré zo štýlov a tvarov sú priamo inšpirované detskými kockami a písmenami. Preto je používanie Woodkitu nielen dizajnom, ale aj hrou.

Dora Display DORA DISPLAY

FF Dora je písomová rodina navrhnutá v piatich štýloch; regular, italic, bold, bold italic a display. Každý štýl bol navrhnutý samostatne a písmo tým dodáva typografii veľmi individuálny štýl. Dora je knižné písmo, vhodné pre sadzbu najmä tlačových médií ako sú magazíny a knihy. Primárne bola navrhnutá pre použitie v malých veľkostiach, ale jej charakter jej dovoľuje použitie aj v titulkových veľkostiach.

Hairline Thin ExtraLight Light Regular Medium DemiBold SemiBold Bold ExtraBold Black Ultra

Kontrast Grotesk Display a Grande sú titulkové písma k rodine Kontrast Grotesk (textové písmo). Interpretujú vizuál Kontrast Grotesku s množstvom nuansí na lepšiu použiteľnosť písma pre veľké nadpisy. Je tu hneď niekoľko zmien, ktoré fungujú lepšie vo väčších veľkostiach. Sú to napríklad rovnaká výška verzálok a horných doťažníc, užšie medzery medzi písmenami, odstránenie „inktraps“ a užšia diakritika prispôbená pre titulkové písmo. Proporcie sú tiež jemne zmenené. Rodina písma sa zväčšila z pôvodných 5 na 12 rezov (od super tenkého Hairline po veľmi tmavý Ultra Black). Kontrast Grotesk Display – Display bol navrhovaný pre použitie v nadpisoch a väčších veľkostiach. Kontrast Grotesk Grande – verzálky, mínusky a čísla sú rovnaké ako v rodine (štýle). Kontrast Grotesk Display. Ostatné symboly a diakritické znamienka sú tenké. Grande môže byť použitý v ešte väčších veľkostiach. Kontrast Grotesk Display&Grande – oba štýly sú spojené do jedného fonu.



I Play at Instruments

Interview with Tomáš Brichta

Written by Helena Cibulková

Tomáš Brichta (1977) studied woodcarving at the Josef Vydra School of Applied Arts and industrial design at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. After graduation, he was designing swimming pools, jewellery for *Nehera*, gastronomy venues; Brichta pursued woodcarving or another design and crafts works. However, he is mostly known as a designer of musical instruments who, despite the focus of the university study, mainly pursues solitaires.

In which period did you get to designing musical instruments?

↓
I wanted to design musical instruments when I was still in high school. I have been playing since puberty, and I even had a band, but back then; I did not yet get the opportunity to give it a try as a part of some topic. It presented itself when, already at the AFAD in the studio of Ferdinand Chrenka, demand from outside came up for an electric cello to which I, of course, responded. It was a very interesting job which made me become acquainted with the ergonomics of the cello, and with the client, we saw eye to eye so much that after all, he played this cello also in my band.

That is where it started. Also, my teacher understood that I enjoy it, and he allowed me to make solitaires in the industrial design studio. Back then, he told me that if I enjoy it, it is ninety per cent of success, and he let me take my path.

Where did you find the information you needed to design the instruments at that time?

↓
From musicians – they were telling me what an instrument needs to be, and they explained why the such-and-such instrument is held the way it is held, and how to play it. It all has its logic.

And is it possible for a non-musician to design musical instruments?

↓
It is definitely possible. Even a person with no music education or talent can design an instrument. However, the instruments like cello, or violin – the fretless instruments – may cause issues because there is a need to test ergonomics with them. And without that knowledge, it is necessary to follow all the technical parameters of the given instrument, which is rather complicated. In it, it is a must to follow models, but there is freedom in the remaining work. But I think that we all have ears, just like we all have an aptitude for motion, dance, visual art; but we often do not develop these natural abilities when we are young, and these aptitudes become blocked.

Bystrík Míček and WERKEMOTION

Written by Veronika Baráková

Bystrík Míček (1988) is a designer specialising on transport vehicles, machinery, electronics, medical device; but also drones or innovative furniture. He graduated from the Design Department in the Transport Design Studio at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava (2007 – 2013). During his studies, he gained work experience in the development centers of Volkswagen (Wolfsburg, Germany) and Mercedes-Benz (Sindelfingen, Germany). In the year 2013, he established the WERKEMOTION design studio pursuing industrial and transport design.

You established WERKEMOTION immediately after graduating from university. What were the conditions?

↓
I started up from a flat in Bratislava, and the company was based in Galanta. I travelled great distances to meetings, and until they finally became real projects, I was already losing my perseverance. I only used my PhD student pay at AFAD to provide for myself; I worked there in parallel with company



activities for two years. Then I was forced to decide. I left my PhD study; it was impossible to combine the time with my company.

What were the most significant obstacles you had to overcome at the beginning?

↓
The first year: since the mid-2013 to mid-2014, was very critical, many people did not believe that it could work in Slovakia; and, over time, I alone started to doubt it too. But this approach never stopped surprising me because we are in the EU and can reach the world market. Only now I understand that the reactions were more of people's mental barriers than practical limitations. I was unaware of that at the time, however. Getting first projects was demanding because I had a minimum of references as long as I do not include school projects, my automobile results from Germany, and a typical CV; what many experienced clients consider as insufficient references. Part and parcel of it is actually a realised project on the market. Not a super sketch or visualization.

Were you considering giving up then?

↓
In the first year, I was considering whether it was a good idea and if I should not go back to the automobile industry to take a full-time job. But I somehow could not do it, I wanted to go on. But I also counted with the option it could fail. I was twenty-five, so I had nothing to lose just time and maybe be a disgrace as some would say. But I think that at that age, nobody should feel ashamed of an experience that did not work out.

However, I am sure that the best affirmation and stabilisation came when other people joined me, they also – just as me – naively believed in the idea, and they liked the alternative way. If Šimon Kožička and Miloslav Melichárek had not joined me, there is a probability that WERKEMOTION would not have existed anymore. In the process, there have been more top professionals and great people working with us, such as Filip Čík, René Gabrielli, or Miroslav Truben.

Motion Design, Vision, and Progress

Written by Lucia Dubačová

The fourth year of the Mouvo festival focused on the fields of motion design took place on 22 – 23rd February 2019 in Prague. The festival's ambition is to strengthen the professional environment of motion design. The personalities such as Ash Thorp – an illustrator, graphic designer, and creative director of the feature films *Ghost in the Shell*, *X-Men*, and *Total Recall*; and Nidie Dias – a designer working with great clients such as Microsoft, Adidas, and Nike; contributed to the rich programme of lectures and workshops. Thanks to Memo Akten's lecture, the festival reached beyond the limits of motion design. The conference opened with Ilenia Notarangelo & Luca Gonnelli from Illo – an Italian design studio which, apart from motion design, devotes illustration and scenography with minimalist but colourful aesthetics.

The festival also featured the YouTube animation phenomenon – Kurzgesagt – his educational videos won a viral success over the past year. Federica Fragapane, whose data visualisations you can also find at the Wired UK, spoke about the clarity and aesthetics of data visualisation. She does not only use her visualisations in print media but also in some interactive projects such as *The Stories Behind The Line*. It is an interactive online story and visual narrative on the path of four asylum applicants travelling from their homes to Italy. The project lays these people's stories forward using data forming their personal travel path.

The Mouvo festival is an important contributor to the professionalisation of the local community of designers and artists. Anyone, not just motion designers, working with visual storytelling could find inspiration here. Finally, this year's numerous participation confirmed the interest in motion design, too.

How did the Mouvo festival come into existence?

↓

Vladka Cimbáľníková: In 2009, we established the Oficina design studio with Lukáš and Marek in Prague. Back then, it was one of the few studios in the Czech Republic. We travelled for inspiration abroad because there was not much known or told about the field in Czechia. Still today, it is demanding to explain to some clients what motion design is, and why it is crucial to consider it yet from the beginning of the creative process as a discipline which is essential in brand creation.

Within our capabilities, there was only one path present in how to get the field we pursue to the same level of interest as, for example, graphic design, illustration, or digital technology. Also, with a bit of exaggeration, we can say that Mouvo is Oficina's first client who gives it a free rein at creative identity generation.

How do you choose the guests?

↓
Every year we decide on a topic according to which we choose guests who fit into it. Some fit only marginally, the critical indicator is the quality of work, and what is also essential is whether the guest can perform.

The whole of this year's programme is quite practically focused. What motivated you to invite Memo Akten who is more of an artist than a designer and has a rather philosophical view on creative practice?

↓
Memo is one of the guests who we wanted to invite yet from the beginning. We want to have similar lectures at Mouvo also in the future. It is a challenge to find such guests, but we are convinced that it is essential to try it and bring these philosophical considerations into our motion-design community and draw on them further.

What was it Like in Milan or How to See Design

Written by Jana Oravcová

The title of this year's international exhibition, XXII. Triennale (1. 3. – 1. 9. 2019) *Broken Nature: Design Takes on Human Survival* suggests it regards the topics concerning threats to nature and life of the humankind from a global perspective. The Curator of MoMA, New York, Paola Antonelli, explains her curator's intention: "*Broken Nature* highlights the concept of restorative design and studies the state of the threads that connect humans to their environments (economic, social, cultural, political) and other species (animals, plants, microbes – the whole tree of life, as well as all the species you know) in all scales and systems. *Broken Nature* considers sustainability not only concerning pollution, material consumption, and global warming, but also with other fundamental structures such as family, sex, race, class, and nationality – they are supposed to become fluid and open because the changing circumstances require it."

Understanding the curator's intention requires not only reading with comprehension, a certain amount of orientation in design approaches less based on the presentation of "finished" products, but also the same amount of patience, and most importantly: enough time. It is certainly more than necessary when visiting the exhibition, getting acquainted with designer designs and projects, concepts, video projections, research teams projects. "It invites to a deeper understanding of complex and mutually interconnected, multi-species systems we inhabit," Antonelli explains the exhibition's concept. "Engineers, artists, but also institutions, corporations, organisations, governments – and what is important – citizens of all casts and origins."

Even though Slovakia did not have a national presentation at the Triennale, in the myriad of events taking place during the Milano



Design Week in several parts of the city (Tortona, Ventura, Brera, Romana, Isola, etc.) – apart from the commercially-focused presentation Salone del Mobile at the Rho exhibition center – it was impossible to miss the works of Vlasta Kubušová and Miroslav Král from crafting plastics! studio, or by Kristína Šipulová. They were located in Alcova Sassetti, in the premises of the former factory which currently provides a platform for independent design activities. Crafting plastics! studio & Studio Moritz Maria Karl arrived in Milan with a new project. They introduced their research on the scent of the bioplastics material to express experience and demonstrate how many materials of the future can contribute to our health and the perception of materials. Using the designed objects, it explores emotional connections with various scents as a conscious response to the circular economy and another step towards a fully circular design. Breathe In / Breathe Out introduces a world of bio scents for innovative and future materials. As designers say: “The *Post-Process* garment collection by Kristína Šipulová attracted attention not only because it is made of reused linen hand-woven fabrics, but the juxtaposition with the Ondula furniture series by Flatwig Studio made from corrugated metal sheet brings an interesting dialogue. Both projects reference to the material and its origin, trying to point out at new possibilities and reflect on how these two contrasting flat materials (metal sheet and fabric) can transform to sustainable elements for everyday life.

Leopold Wolfgang Rochowanski – Austrian Explorer of Modern Slovakia

Written by Klára Prešnajderová

The School of Arts and Crafts in Bratislava (1928 – 1939), even

shortly after its establishment, presented itself as an institution with an international focus. There are known connections with the former Bauhaus members: László Moholy-Nagy, Hannes Meyer, and Josef Albers; or with the most renowned promoter of modern typography – Jan Tschichold. However, we know little about the School's cooperation with Vienna, even though the proximity of both cities yet after the dissolution on monarchy continued to offer ideal conditions for intensive relations. Julie Horová and Dagmar Rosůlková remembered the School also turned to Vienna when they mentioned not only the mutual excursions of the School and the Viennese Kunstgewerbeschule, but also the visit of the ‘famous Viennese theoretician’ Leopold Wolfgang Rochowanski. Even though his name, if at all, resonates only in the expert circles, at the time, Rochowanski belonged to significant protagonists of the Viennese culture scene. Even less known, however, is his relationship to Slovakia and his cooperation with people from the circle of the School of Arts and Crafts on a unique guide to Slovakia.

Although it is unknown how and when Rochowanski's contacts with Slovakia started, his first project in Bratislava likely took place in 1928 with the exhibition *Moderné rakúske maliarstvo, plastika a architektúra* [Modern Austrian Painting, Sculpture, and Architecture] in Slovak Art Forum where, apart from others, he also introduced Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, or Egon Schiele. At about the same time, he started to intensively flirt with the idea of writing a publication on the Czechoslovak modern architecture. He planned to publish the book in a non-specified German publishing house, focusing on public buildings, residential buildings, housing estates, remodelling, department stores, cafes, cinemas, shop windows, modern street advertising, industrial structures, and their interiors. For this purpose, the first contacted the architects Bohuslav Fuchs, Friedrich Weinwurm, and Alois Balán with Jiří Grossmann. It Fuchs who helped him gain contacts to another nine architects from Brno, also including Jiří Kroh, Emil Králík, or Arnošt Wiesner, and most of them replied by return of post the required photographs and texts to Vienna. Only the names of addressed architects



testify to the fact that Rochowanski's guide to modern Czechoslovak architecture had the potential to bring a cross-section of the best that was built in the ten years of Czechoslovakia's existence. We do not know why this ambitious project could not be realised. However, we can say with certainty that it was far from the only collaboration of Rochowanski with the Czechoslovak environment.

Three-Hundred Years of Modernism: Chippendale's Director at The Met

Written by Ladislav Zikmund-Lender

At the turn of 2018/2019, the New York's Metropolitan Museum hosted an exhibition dedicated to the hundredth anniversary of the birth (2018) and also the two-hundred-fortieth anniversary of the death (2019) of the famous furniture producer and designer Thomas Chippendale (1718 – 1779).

The exhibition was situated in two exhibition rooms, i.e. in terms of its extent, it belonged to the rather cabinet ones. According to the introductory board, “the exhibition explores how [Chippendale] complied *Director* during his early years in London, and how the far-reaching influence of this book guaranteed him an iconic position he still enjoys until today.” While there is almost no original Chippendale furniture, the central point of the exhibition are drawings and, above all, engravings which generally do not belong to the most attractive exhibition medium. The drawings and design books are not only most amply represented here, but they also more perfectly depict the context of the era and the works to which Chippendale entered.

The exhibition is a lot more penurious as regards the furniture exhibits which they chose exclusively from The Met's collections. The only piece of furniture attributed to Thomas Chippendale himself in the exhibi-



tion is a chair from a fourteen-part set from the period around the year 1772. The other furniture pieces are typologically very diverse, but chairs prevail. They are mostly imitations of Chippendale's furniture, his decorative forms were taken from *Director* and Chippendale's drawings in the 18th and the first half of the 19th century when many revivals and their intersections, combinations, and variations corresponded to elite taste.

It is a pity that the exhibition pursues seeking the "surviving" and revival of Chippendale's furniture only to a minimal extent and especially at the American continent. A great theme would be the return of Chippendale in Viennese Modernism in the circle of Jewish architects and designers of the twenties such as Jozef Frank, Fritz Reichl, and the school of Adolf Loos, and it would mostly concern the interiors of Loos himself. In the Czech territory, a conservative group of furniture producers was adopting Chippendale's ornamental forms, most importantly it was the Prague factory of Emil Gerstel who arranged Prague realisations of Loos's Müller Villa, the villa of Otto Petsch, or the flat of Václav Maria and Božena Havel.

Genius Silkmen: Textile Designers Zika and Lída Ascher

Written by Petra Polláková

The Museum of Decorative Arts in Prague prepared in this year's season several attractive exhibitions focused on the tradition of Czech fashion and textile design. A successful exhibition on the works of Hana Podolská's Prague salon is greatly complemented by a project mapping destiny of the textile designers, husband and wife, Zika and Lída Ascher. The Aschers escaped Nazism in Britain, where they cooperated for several decades with the most famous fashion houses such as Dior, Balenciaga, or Nina Ricci. Some of their fabrics were used to create models for the Queen of the United Kingdom or Princess Diana. They invited world artists

to create textile designs, and at the same time, they also gave opportunities to emerging creators. They attempted to interconnect free art with quality textile production. They always not only reacted to the current fashion trends, but also to new technical possibilities of production and artistic fabrics treatment.

The grandly conceived exhibition gradually uncovers for the Czech environment almost-forgotten fascinating life and professional story of the textile entrepreneur Zika Ascher and his wife and collaborator Lída who, after leaving pre-war Prague, succeeded in breaking through in the global textile design competition. In Zika Ascher's story, we not only uncover the tragic history of the Central European region of the 20th century but also the courage, talent, and resilience of a person who has always been able to face his fate while maintaining a high professional and personal integrity.

The exhibition can also be seen as a tribute to the tradition of Czech pre-war art craft and design interrupted in the period of Nazi occupation and subsequently long-term devastated under the rule of Communist dictatorship. Immediately after entering the exhibition, it evokes a sense of some historical loss, forcible memory erasure, unsettled debts with past. It is, after all, also reflected in the introduction of the exhibition catalogue by the curator Konstantina Hlaváčková where she emphasises that in the history of Czech art and culture, there are still many forgotten chapters necessary to rediscover and put into the contemporary context.

With its primary focus, the exhibition already has a robust international overlap even more accentuated by the cooperation with major foreign institutions such as Victoria & Albert Museum in London, Manchester Art Gallery, and Musée Matisse in Le Cateau-Cambrésis. At the heart of the exhibition, however, there are mainly samples of designer textiles, models, correspondence, and other documents from the affluent family archive that Peter Ascher, the son of Zika and Lída, holds in trust today.



Ascher Challenge: From Vitrines to Streets

Written by Lenore Jurkyová

Together with the main exhibition *Šilný hedvábík. Zika & Lída Ascher: textil a móda* [Mad Silkman: Zika & Lída Ascher: Textiles and Fashion] The Museum of Decorative Arts in Prague prepared, in cooperation with the Academy of Arts, Architecture & Design (UMPRUM), the *Ascher Challenge* exhibition. It presents the models by students of the Studio of Fashion Design which re-interpret the Ascher company fabrics and bring them back to life. We talked with Konstantina Hlaváčková, the curator of *The Mad Silkman* and the Head Curator of the 20th and 21st century textile collection of the Museum of Decorative Arts in Prague; and with Pavel Ivančič, the curator of the *Ascher Challenge* exhibition and the Head of the Studio of Fashion Design at UMPRUM in Prague; about both exhibition projects, their interconnection and collaboration.

Mrs Hlaváčková, your work at *The Mad Silkman* project lasted several years. At what stage and why did you decide to contact Pavel Ivančič and the Studio of Fashion Design, UMPRUM?

↓
The initial idea started to emerge in 2011, but an intensive work on the exhibition itself and the publication took three years. During my first visit at the Aschers in 2017, Robin Ascher came up with an idea to also engage young designers to the project. Since Zika Ascher always supported young artists and the Aschers family wanted to contact a studio to which they would provide their fabrics. That way, they wanted to continue in that Zika did all his life: supporting young designers.

Pavel, how did the cooperation with the students of the Studio of Fashion Design go?

↓
After Konstantina approached us with the offer to cooperate on this magnificent project and introduced us to the Aschers, a year of intense



communication followed. The family kindly provided us with original fabrics from the Aschers family archive with which we could work. Finally, we agreed that the project would be made as an interpretation of the original prints through the eyes of the current generation of students, but also through the perspective of available technology accessible today. We wanted to build on the tradition of supporting young designers, but at the same time, transfer this idea to the contemporary context. While working on the collection, we focused on craftsmanship and current options in working with the given material such as, for example, 3D printing or laser work. We have followed on the original concept, but at the same time, we have tried to develop it further.

Repairably – There is Future in Repairability

Written by Daniela Luluová, Zuzana Procházková

Until recently, recycling was considered the best way to manage waste. However, it currently seems like this way is insufficient by far. Waste accumulates a lot faster, and recycling is not efficient enough to fix this problem. At the same time, the recycling process is energy-consuming and requires additional inputs. That is the reason why the nonprofit organisation Repairably commits itself to the field of the circular economy. The most effective solution to the problem is reducing waste generation to the lowest possible extent, or to stop producing it altogether. And that is precisely what the organisation aims to contribute to with a certificate of repairability. At present, the nonprofit organisation has awarded the first certificates and is contacting other companies with the offer to certify their products. International manufacture's active engagement is also crucial in maximising the impact. In the world, there has not yet existed a certificate dealing with repairability in a complex way. We are aiming to make the certificate a key element when designing, producing, and buying products around the world; and we believe that it will



eventually become a norm such as safety standards today. With the Repairably label and code, customers can quickly identify a product that they can have efficiently repaired at any time. On the other hand, the product labelling reflects well on a responsible producer who actively responds to the needs of the era.

Repairably's Philosophy

Repairably is based on the idea of repairable products. It is a simple concept but also an excellent step for society to change its system of operation and to the circular economy in the fields of home and individual use products such as home appliances, mobile phones, furniture, or bicycles. Repair used to be a normal part of life. Under the influence of consumerism and with the aim of the constant profit growth, it has gradually become complicated, expensive, undesirable, and sometimes impossible. We all have our own extensive experience with defective products. We are aware of this development's influence: constant buying of new things, disposing of broken products, appliances, uncontrolled waste growth, planned obsolescence, inability to get spare parts, special tools available only to the manufacturer, impossibility to repair (for example, the product is glued and breaks at repair), or the loss of then-common skills.

Repairably brings a conceptually simple solution that significantly contributes to solving the problems of the constant need for product replacement for new – a certification that will visibly mark a repairable product. This way, it will help consumers with orientation on the market when looking for long-lasting products; and it will help producers by showing that their products have a repairability value.

Monograph *Podoby dizajnu – Marián Ihring*

Written by René Baďura

The publication by the author Elena Farkašová captures the creative story of the designer Marián Ihring. The text is designed for both professionals and laic fans of design and art. In the main line, the author pursues the designer's ideas and engagingly explains his personality, follows and presents the sorrows and joys of his creation. All the creative acts captured in the book are illustrated with images: photographs, visualisations and, last but not least, with drawings by Marián Ihring.

The second warp line follows the contexts of Ihring's works in a time sequence. Marián Ihring started to be active in the professional designer scene at the start of the nineties, in the period of fading postmodernism. This turbulent period was characteristic right with the ongoing change of the system when the free market was emerging together with new practice requirements. Manufacturing companies were appearing and vanishing, customers started to realise their importance, clients (also from their own mistakes) were learning what and under which conditions, they can expect from a designer; equally, designers (also from their own mistakes) were learning how to survive on the market. The form of design creation went through tremendous development and generation leaps. It was right during this period when the traditional art media and the techniques used by industrial designers started to be slowly, but even more sharply, complemented with the emerging computing technology. In the book, apparently also for the sake of authenticity, there are documented outputs corresponding to the given software and hardware equipment. So to a perceptive reader, the book also provides the picture of the situation in the recent past. It mediates the feeling and spirit of the time, even though not so distant, but characterised by incredible acceleration.

Začínate s investovaním? Skúste podielové fondy

J&T BANKA

Aj keď sú Slováci pri zhodnocovaní ich voľných peňazí ešte konzervatívni, investovať začínajú čoraz viac. Svoje zohrávajú najmä lepšia finančná gramotnosť a rozhľad, ale aj prostredie nízkych úrokových sadzieb a zrýchľovanie rastu spotrebiteľských cien. Zhodnotenie peňazí na klasických sporiacich produktoch tak v súčasnosti nepokrýva ani infláciu. Investori preto hľadajú riešenia, ktoré aspoň uchovajú kúpnu silu ich peňazí.

Pre tých, ktorí začínajú s investovaním, býva jednou z prvých volieb nákup podielových fondov. Predstavujú totiž pohodlný spôsob investovania na finančných trhoch, pričom človek nemusí byť expertom na investície a nemusí ani sledovať finančné správy na dennej báze.

Nemusíte byť expertom na financie

O zverené prostriedky sa stará profesionálny portfólio manažér, ktorý pravidelne prispôsobuje zloženie fondu aktuálnej a očakávanej situácii na trhoch. Hľadá najlepšie investičné príležitosti vzhľadom na danú investičnú stratégiu tak, aby maximalizoval výnosy, minimalizoval náklady a vhodne rozložil riziko.

Na trhu je široká ponuka fondov s rôznymi stratégiami, ktoré závisia od očakávanej výšky výnosov, sklonu investora k riziku, investičného horizontu či od samotného cieľa investovania. Odlišujú sa tým, do akých aktív (dlhopisy, akcie, reality) a v akých geografických regiónoch investujú.

Veľkou výhodou podielových fondov je, že umožňujú investovať už od malej sumy vo výške niekoľko desiatok eur. Na investičný trh tak získavajú prístup aj investori, ktorí by napríklad na priamy nákup dlhopisov a na širšiu diverzifikáciu portfólia potrebovali oveľa vyšší kapitál.

Dlhodobou obľúbeným fondom medzi klientmi J&T Banky je J&T Bond. Od jeho založenia v septembri 2013 doň klienti banky investovali už viac ako štvrt miliardy eur. „J&T Bond je zložený z korporátnych dlhopisov. Objem investovaných prostriedkov dokazuje, že práve dlhopisy sú u našich investorov veľmi obľúbené. Vnímajú ich ako možnosť investovať do lokálnych firiem a projektov, ktoré môžu priamo vidieť, poznajú ich a môžu tak participovať na ich rozvoji. Navyše tak podporujú domácu slovenskú ekonomiku,“ hovorí riaditeľka J&T Banky na Slovensku Anna Macaláková.

Výnos vám vyplatia každý rok

Preto J&T Banka spustila predaj nového fondu s názvom J&T Profit, ktorý tvoria až z 90 percent práve podnikové dlhopisy silných skupín na slovenskom trhu, akými sú napríklad J&T Finance Group, J&T Real Estate, Tatry Mountain Resorts, JOJ Media House a mnohé iné. Dopĺňať ich budú investície do ďalších finančných aktív, napríklad do akcií. Určený je najmä konzervatívnejšie orientovaným investorom. „Špecifikom nového fondu je, že investorom sa bude výnos vyplácať pravidelne každý rok. Reagovali sme tak na požiadavku klientov, ktorí mali práve o takýto druh fondu záujem,“ vysvetľuje Anna Macaláková s tým, že klienti dostanú výnos vyplatený každý rok najneskôr do konca marca.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 02
rok / year 2019
ročník / volume XXV
cena / price 3,40 €

**vydáva / published by**

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

dátum vydania / date of publishing

Jún 2019

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,
Densit, Woodkit, Dora,
Kontrast Grotesk

obálka / cover

Bystřík Miček:
Torsus-praetorian, 2018
Tomáš Brichta: Guitarcello, 2017

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Keaykolour Parchment Grey 250g

tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa

**v kníhkupectvách a galériách
v Bratislave**

Satelit SCD, Artforum, Slovenská
národná galéria, Martinus, Slávica
**v kníhkupectvách a galériách
mimo Bratislavu**

Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

© 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