



DESIGN 4.0 MEZIČAS 8

Úvodem se tentokrát jen stručně vrátíme k našim někdejším pochybám, kdy jsme začali občasník vydávat. Nebyl to nápad naší skupiny, ale reakce na diskusi mezi odbornými publicisty, z nichž mnozí konstatovali absenci periodika obecně se věnujícímu designu, ale zdůrazňovali především jeho účel pro vykazování publikací při hodnocení vědy a nezbytnost finančního zabezpečení pro špičkové polygrafické a grafické zpracování. Nakonec se však nenašel nikdo, kdo by pro takové „hodnoty“ chtěl obětovat svou energii. Jsme rádi, že se nyní setkáváme s řadou pozitivních ohlasů, které realisticky podotýkají, že je důležité, že vůbec obecně zaměřená platforma pro design na papíře existuje a věří, že pokud se do budoucna najde zodpovědná instituce, tak jistě dojde ke vzniku nikoliv občasníku, ale periodika, jehož placení redaktori dokážou s možností honorování textů aktivně oslovovat autory s žádostmi o konkrétní aktuální témata.

Bohuslava Nekolná

OBSAH

PŘEDNÁŠKA NA UMPRUM	ZODPOVEDNOST V DIZAJNE (5)
ÚBOK PRAHA	ERGONOMICKÉ A DALŠÍ FUNKCE ODĚVU (12)
VÝSTAVA FRAGILITÉS V RUDOLFINU	ERGONOMIE PRO DESIGNÉRY (20)
ETIKA UDRŽITELNOSTI	ZEMI ZACHRÁNÍME OMEZENÍM SPOTŘEBY I BEZBŘEHÉ SVOBODY (21)
POSTŘEH	MUŽ Z RIA, OSKAR NIEMAYER A ROZZLOBENÍ BOHOVÉ (23)
METODY VÝUKY	PROJEKT PROFESORA KOVÁŘE PO 70 LÉTECH NA UMPRUM REALIZOVÁN (23)
OTEVŘENOST MUZEÍ VEŘEJNOSTI	MUZEJA PO ZAVÍRACÍ DOBĚ (25)
FENOMÉN	LABORATOŘ DESIGNU – ZÁKLAD ŠKOLNÍ I MUZEJNÍ PEDAGOGIKY (32)
ROZHOVOR	NEKONVENČNÍ MYŠLENKY BY SE MĚLY ZAKÁZAT (62)
THINK TANK IID	STOJÍ ZA POZORNOST (72)
O ČEM JSME PSALI	OBSAH PŘEDCHOZÍCH VYDÁNÍ (74)

Institut inteligentního designu → Praha → 2023 → Náklad 100 výtisků → Zdarma → institut.id@atlas.cz

Tato dočasná ediční aktivita není z finančních důvodů graficky upravována. Rádi tím však upozorníme na běžnou chybnou toleranci nekvalitního obsahu, funkce nebo ergonomie špičkově esteticky provedených produktů designu včetně grafického.

Zdeno Kolesár

Keď britský kritik Tom Mitchell v polovici 80. rokov uplynulého storočia s optimistickou pointou načrtol vývojové periódy dizajnu, očakával, že po „veku hardvéru“ a „veku softvéru“ v blízkej budúcnosti nastane „ľudský vek“ dizajnu, v ktorom sa zmenia proporcie v prospech dôležitosti ľudských potrieb oproti technickým „inováciám pre inovácie“. Odvtedy uplynulo tridsať rokov, základná paradigma fungovania dizajnu sa nezmenila a my môžeme opäť len konštatovať, že spoločenskou nevyhnutnosťou sa čoraz viac stáva nové definovanie podstaty dizajnu. Koncepcia trvale udržateľného rozvoja núti presunúť zmysel dizajnerských aktivít od potrieb výroby a ekonomickej expanzie k humánnym hodnotám, k sociálnym, ekologickým, kultúrnym otázkam a otázkam špecifickej identity ľudskej individuality, hoci bez rezignácie na väzbu dizajnu na technický rozvoj a na jeho ekonomické funkcie. Je takáto koncepcia reálna, alebo ide o predstavu, ktorú budeme o ďalších tridsať rokov opäť komentovať ako cieľ pre budúcnosť? Kto má prevziať zodpovednosť za jej realizáciu? Dizajnér navrhujúci „spoločensky prospešné produkty“, „osvietený“ výrobca, „čestný“ obchodník či „informovaný“ konzument? Alebo „správne riadený“ štát, ktorý by mal byť principiálne zainteresovaný na trvale udržateľnom rozvoji? Posun k zodpovednejšiemu chápaniu podstaty dizajnu si zrejme vyžaduje aktívnu účasť každej zo zainteresovaných zložiek. Pri hľadaní optimálnych ciest k jeho naplneniu však narážame na problémy, ktorých riešenie je nejednoznačné a plné dvojsedých zbraní. Namiesto pozitívneho posunu môže naopak dôjsť k prehĺbeniu existujúcich negatív. Vo viere, že história je učiteľkou života sa pristavím pri niektorých príbehoch z dejín dizajnu, ktoré by mohli byť poučné aj pre dnešok. Sotva však s ambíciou definovať globálnu stratégiu na dosiahnutie vyššej zodpovednosti v dizajne.

Pokusy predpísať ozdravné kúry sprevádzajú dizajn už od obdobia jeho formovania ako samostatnej profesie. Veľká Británia si na konci 18. a na začiatku 19. storočia vďaka industrializácii vybudovala vo svetovej ekonomike dominantné postavenie, ktoré chcela prehliť zavedením vzdelávania návrhárov priemyselných výrobkov, a tak v roku 1837 v Londýne vznikla Národná škola dizajnu. Lenže namiesto priemyselných dizajnérov v dnešnom ponímaní vychovávala zručných kresliarov ornamentu, ako o tom svedčia práce, ktoré na tejto škole získali ocenenie. Je zrejme, že zodpovedný postoj k dizajnu, nech už pod zodpovednosťou rozumieme čokoľvek, treba začať budovať pri koreni, teda pri vzdelávaní dizajnérov. Ale čo ich učiť, aby boli zodpovední? To je otázka, ktorá sprevádza vývoj dizajnerskeho školstva podnes. A podobne aj otázka, akú úlohu majú pri výchove k zodpovednosti zohrávať múzeá a ďalšie inštitúcie zamerané na vystavovanie a propagáciu dizajnu. Aj tu môžeme zostúpiť hlboko do histórie, pretože prvá ustanovizeň tohto druhu, Museum of Manufactures, dnešné Viktóriino a Albertovo múzeum, vznikla už v roku 1852. Mala inšpirovať dizajnérov, výrobcov, kultivovať vkus publika. Lenže orientácia na exkluzívne, výnimočne spracované artefakty bola vzdialená realite bežnej výroby, a tak sa návštevníci mohli dívať a diviť, ale inšpirovať akurát tak k obkresľovaniu dekorácie alebo zbieraniu kópií historických artefaktov. A znova môžeme konštatovať, že toto dedičstvo vlečú inštitúcie podobné V&A podnes.

Iniciatíva k zriadeniu spomenutej dizajnerskej školy aj múzea vyšla z centra štátnej moci, z priamej blízkosti britského panovníckeho dvora, ale v tom istom čase sa vo Veľkej Británii možno stretnúť aj s úsilím osvietených jednotlivcov nájsť tú správnu zodpovednú cestu. Architekt a dizajnér Augustus Pugin, filozof John Ruskin a okruh britského umelecko-remeselného hnutia vedený Williamom Morrisom ju videli v opustení slepej uličky industrializácie a v návrate k starým zlatým časom ručnej práce. „Rozkvet veku strojov, praktické uctievanie bohyne zisku na trhu zotročilo ľudí a znetvorilo zem. Stroje zabraňujú človeku, aby uplatnil svoje schopnosti – vynaliezavosť, záľubu, silu...Dôsledky strojovej výroby sú dym, špina, kalné farby, násilné línie rušiacie pôvab krajiny...Ľudia žijúci v tak škaredom prostredí a podmienkach nemôžu vnímať krásu.“ tvrdil John Ruskin a pokračoval: „Ten, kto by chcel zhmotňovať výsledky svojho umu akýmkoľvek iným nástrojom, než je ľudská ruka, by, keby mohol, dal verklíky nebeským anjelom, aby sa im lepšie spievalo“. Ruskin videl v kvalitnom, ručne vyrobenom úžitkovom predmete záležitosť morálky. Odmietanie imitácie ručnej práce považoval za otázku etickú, náhrákové materiály sú podľa neho nemravnosť. „Krása všetkej ľudskej práce závisí od stupňa šťastia života pracovníka“ tvrdí, a rovnako ušľachtilo znejú jeho ďalšie vyhlásenia spájajúce etické a estetické hodnoty: „Morálny, sociálny a náboženský základ má umenie a taký musí mať každá ľudská činnosť...Každé umenie je obrazom života, z ktorého vykvitlo.“ píše. Predstavou, že umenie treba spojiť so životom a dokonalé umenie potom bude plodiť ideálne spoločenské podmienky a zároveň z nich logicky vyrastať, ovplyvnil Ruskin nielen okruh britského umelecko-remeselného hnutia, ale niekoľko generácií modernistov 20. storočia. Bohužiaľ, história ukazuje, že aj veľmi nemravné pomery a dokonca nemravní umelci boli schopní splodiť geniálne umelecké diela. V kontexte dejín dizajnu spomeňme aspoň najúspešnejší automobil histórie Volkswagen, ktorý sa zrodil len vďaka priamej intervencii Adolfa Hitlera a o mravnosti životných postojov jeho tvorcu Ferdinanda Porscheho možno mať vážne pochybnosti.

Vráťme sa však ešte do 19. storočia k spomínanému britskému umelecko-remeselnému hnutiu (Arts and Crafts Movement). William Morris a ďalší jeho reprezentanti sa snažili previesť Ruskinove myšlienky do praxe. Morris nadviazal na Ruskinove sociálne cítenie a z pozície salónneho revolucionára vyjadroval úsilie dať kvalitné úžitkové predmety i tým najchudobnejším. Bohužiaľ, ručne vyrábané produkty svojou vysokou cenou nemohli konkurovať strojovým výrobkom a paradoxne sa ich odberateľmi najčastejšie stali zbohatlíci z Ruskinom a Morrisom nenávidenej priemyselnej sféry. Napriek tomu ruskinovsko-morrisovský sociálny pátos vedome či nevedome oživa v mnohých neskorších pokusoch o nasmerovanie úžitkovej tvorby k vyššej zodpovednosti.

Často som sa stretol s názorom, že po revolúcii v roku 1989 sa situácia u nás v Československu podobala dobe raného divokého a agresívneho kapitalizmu 19. storočia. Možno do istej miery, ale na ilustráciu reálnej situácie v 19. storočí spomeňme, že otroci na bavlníkových plantážach v južných štátoch Ameriky mali vtedy vyššiu životnú úroveň než továrenskí robotníci v Anglicku, ktorí importovanú bavlnu spriadali. V mestách žili robotníci v biednych nehygienických domoch, pracovali 16 i viac hodín. Medzi neľútostnými kapitalistami tej doby však pôsobili aj osvietení, humánne premýšľajúci zamestnávateľia, ktorí priemyselný systém výroby vnímali nielen ako prostriedok vlastného obohatenia, ale aj nástroj zvýšenia všeobecného blahobytu. Na rozdiel od idealistov ako John Ruskin, ktorý sa medzi rokmi 1871 a 1884 neúspešne pokúsil vybudovať svoju harmonickú Utópiu pod menom Cech svätého Juraja, však zároveň išlo o obratných pragmatikov a rafinovaných obchodníkov. Ich altruizmus bol sprevádzaný (ako sa ukázalo oprávnenou) vierou, že ak sa budú starať o svojich robotníkov, vyvolá to ducha svedomitosti, obmedzí drinu v priemysle, vytvorí hrdosť na vysokú zručnosť, navodí vôľu po zmene v pracovných postupoch a vytvorí stabilitu pracovnej sily. V tomto smere spomeňme rodinné podniky Cadburyovcov a Leverovcov, ktoré zároveň nadväzovali na špecifické anglické náboženské tradície.

Bratia Cadburyovci, príslušníci náboženskej spoločnosti kresťanských kvakerov, usilujúcich o sociálnu spravodlivosť a spoločenskú rovnosť, pôsobili v Birminghame, ktorý sa v období priemyselnej revolúcie stal „dielnou sveta“ aj s mestskou špinou, ktorá toho bola dôsledkom. Cadburyovci boli presvedčení, že alkohol je príčinou biedy a ďalších spoločenských problémov, a tak sa zamerali na výrobu čokolády a kakaa, v ktorých videli jeho striedmu alternatívu. Obchody sa darili a firma expandovala. Bratia sa zaujímali o životnú úroveň svojich zamestnancov a rozhodli sa na okraji Birminghamu vybudovať továrenské mesto Bournville, ktoré by ponúklo lacné bývanie pre zamestnancov a ich rodiny. Ich filantropia sa rozšírila aj na obyvateľov Birminghamu. Kúpili pôdu a ponúkli ju ako verejný priestor pre rekreáciu. Bournville sa považuje za predchodcu anglických záhradných miest, ktoré boli vzorom i pre Tomáša Baťu. Cadburyovci zamestnali architekta Williama Harveya, ktorý sústredil tradičné vidiecke domy okolo mestskej zelene. Popri nich vyrástol kvakerský dom na zhromažďovanie, dve školy, kostol, múzeum a obchod. Zhromažďovaciu halu pomenovali po Johnovi Ruskinovi. Bohužiaľ, ani tento príbeh nemá šťastný koniec. Cadburyovský podnik ovládla americká firma Kraft Foods, ktorej manažéri nezdíľali sociálnu etiku zakladateľov a nakoniec továreň uzavreli.

Ďalší britskí podnikatelia, Bratia Leverovci, príslušníci protestantskej kongregacionalistickej cirkvi, ako prví na trh uviedli mydlo ako značkový balený tovar. Nazvali ho Sunlight Soap. Svoju továreň založili na nevyužívanej močaristej pôde na polostrove Wirral oproti Liverpoolu. Popri vybudovaní továrne na tomto mieste založili pre ubytovanie svojich továrenských robotníkov osadu v zeleni. Vybudovali priestory spoločenského vybavenia, nemocnicu, školu, kostol, koncertnú sálu, umeleckú galériu, otvorený bazén a hotel, v ktorom bolo zakázané podávať alkohol. Asi nám to znova pripomenie Tomáša Baťu a prohibíciu v Zlíne a ďalších baťovských mestách. Leverovskou snahou bolo „socializovať a kristianizovať obchodné vzťahy a vrátiť sa späť k tesnému rodinnému bratstvu, ktoré existovalo v dobrých starých časoch ručnej práce“. Ruskinovská inšpirácia je tu opäť zrejmá. A ešte jedno vyhlásenie, obracajúce sa k firemným zamestnancom, pri ktorom nás iste znova napadne Tomáš Baťa ako dedič podobných úvah: „Neurobí vám dobre, ak zisk preženiete hrdlom vo forme fliaš whisky, balíčkov cukríkov alebo tučných husí na Vianoce. Ak naopak necháte peniaze mne, využijem ich, aby som vám zabezpečil všetko, čo robí život príjemným – pekné domy, pohodlné bývanie a zdravú rekreáciu.“ A ako sa skončil leverovský príbeh? Firma v 20. rokoch 20. storočia fúzovala s holandským výrobcom Margarine Union, vznikol konglomerát Unilever, takže meno firmy prežilo, ale filantropické ideály sa z nej medzičasom celkom vytratili.

A k britským príkladom z 19. storočia pridajme aj dva z Rakúsko-Uhorska. Napriek tomu, že industrializácia v našich končinách Európy za Veľkou Britániou zaostávala približne o pol storočia, aj tu možno zaznamenať iniciatívy osvietených kapitalistov, niekedy až prekvapujúco podobné tým britským. I tu sa paternalistické princípy riadenia podnikov premietli do organizovania spôsobu života zamestnancov. Najlepšie o tom svedčí história rodinného podniku Thonetovcov. Michael Thonet síce svoju kariéru výrobcu nábytku rozbiehal v nemeckom Bopparde, no v roku 1842 firemné aktivity presťahoval do Viedne. Po polovici storočia sa dominantne zameral na výrobu jednoduchého nábytku z ohýbaného dreva. Veľkosériovú výrobu rozvinul po založení továrne v Koryčanoch na Morave v roku 1856. Tu od roku 1859 začal vyrábať model č. 14, ktorý predstavuje kľúčový artefakt v dejinách dizajnu. V riedko osídlenej oblasti chýbskych bukových lesov predstavovala thonetovská firma dôležitý civilizačný fenomén. Michael Thonet, ktorý v tej dobe už formálne firmu previedol na svojich päť synov, svojich

zamestnancov zabezpečil radom sociálnych a kultúrno-osvetových opatrení. Vybudoval domy pre zamestnancov so záhradkami, nemocnicu, detský útulok a školu, zriadil konzumné družstvo, podporný fond, inicioval vznik podnikovej kapely. Úspech thonetovskej firmy sa premietol do jej expanzie: po fabrike v Koryčanoch vznikla ďalšia v roku 1862 v Bystřici pod Hostýnem a v poradí tretia v roku 1865 vo Veľkých Uherciach na Slovensku. Tu boli Thonetovci ešte výraznejším civilizačným činiteľom. Vybudovali prvé skutočné cesty a mostíky cez koryto potoka, dovtedy jediné cestné spojenie, vysušili bažiny, ktoré spôsobovali týfusové ochorenia. Okrem základnej školy založili podnikovú školu práce, kde sa vyučovala nielen výrobná technológia, ale aj fyzika, chémia, lesné hospodárstvo a ekonómia. Nepripomenie nám to baťovské školstvo? Mimochodom jedno zo satelitných baťovských miest Partizánske, niekdajšie Baťovany, sú od Veľkých Uheriec vzdialené vzdušnou čiarou asi 5 kilometrov. Za predobraz Baťovej komplexnej starostlivosti o zabezpečenie životných potrieb zamestnancov možno považovať vo Veľkých Uherciach aj na tú dobu komfortné bývanie v podnikovej ubytovni, v robotníckej kolónii s domami pre niekoľko rodín a v podnes dochovanom bytovom dome. Pozostáva zo 42 jednoizbových bytov s kuchyňou a veľkou komorou. Ku každému patrila záhradka s možnosťou chovu hospodárskych zvierat. Vodovod, ktorý mali obyvatelia k dispozícii od roku 1899, patrila v tej dobe k pozoruhodným vymoženostiam.

Navonok boli teda Thonetovci dravými podnikateľmi, no dovnútra firemné impérium budovali s láskou k „rodine“ svojich zamestnancov. Ich „osvietenský absolutizmus“ bol z ekonomického hľadiska efektívny, s dlhodobým výhľadom do budúcnosti. Návratnosť niekedy na prvý pohľad zbytočných investícií spočívala vo vysokej zainteresovanosti zamestnancov na kvalite a produktivite práce. Podnikateľské rodiny nemeckých Braunovcov či talianskych Olivettiovcov, ktorých firmy sa v 20. storočí preslávili vynikajúcim dizajnom, mali v Thonetovcoch predobraz zodpovedných „otcov firmy“. V ich prípade už išlo o tandemy osvietených podnikateľov a dizajnerských osobností, Michael Thonet a z jeho synov najmä August však v sebe spojili podnikateľov s dizajnérmami, ktorí v počiatkoch existencie firmy obsiahli navrhovanie celého firemného sortimentu, včítane slávnej „štrnástky“ navrhutej Michaelom a redizajnovanej Augustom.

Demokratickejší model „osvieteného paternalizmu“ sa v našich končinách uplatnil na prelome 19. a 20. storočia v kovospracujúcom podniku Sandrik. Vznikol v roku 1895 v Dolných Hámroch na strednom Slovensku a zameriaval sa na výrobu kuchynských potrieb a ďalších úžitkových predmetov z kovu. Pozornosť si získali príbory a dekoratívne predmety označené štylizovanou šestícipou ružou najmä potom, čo v Sandriku v roku 1900 začal najskôr ako dizajnér a neskôr aj riaditeľ pôsobiť Jan Peterka. Tento rodák z juhočeských Radčíc u Bechyně, absolvent keramickej školy v Bechyni a Umeleckopriemyselnej školy vo Viedni získal hneď po svojom príchode do Dolných Hámrov za neorenesančnú misu s nymfami striebornú medailu na svetovej výstave v Paríži v roku 1900. Inicioval zásadnú modernizáciu firmy a miesto luxusného, ťažko predajného strieborného riadu najväčší objem výroby zameriaval na výrobky z „čínskeho striebra“ – alpaky (zliatiny medi, niklu a cínu). Peterka sa založením učňovskej školy zaslúžil o výchovu domáceho dorastu. Zabezpečil v Dolných Hámroch stavbu podnikových bytov, usiloval sa rôznymi iniciatívami kultivovať miestne obyvateľstvo. Úsmev dnes vzbudzuje jeho bezplatné rozdávanie domácich králikov robotníkom Sandriku s podmienkou, že obdarovaný dá zadarmo ďalšiemu kolegovi králičie mláďatá. Peterka sa tiež venoval pestovaniu ovocných stromov a sám na pozemku pri továrni vysadil ovocný sad. Najmä jeho zásluhou vzniklo v Dolných Hámroch kino, čitateľský spolok, dychová hudba, sláčikový orchester a spevokol. Zároveň navrhovaním komerčne úspešných produktov s progresívnym dizajnom zabezpečoval expanziu firmy. Išlo teda o typ dvojdomej zodpovednosti a angažovanosti, podobne ako v prípade Michaela Thoneta. Na rozdiel od neho však Peterka nebol majiteľom firmy. Vlastníci Sandriku sa v období posledných rokov existencie Rakúsko-Uhorskej monarchie, prvej svetovej vojny a medzivojnovkej Československej republiky viac ráz menili a Peterka sa často musel potýkať s ich nekoncepčným riadením nasmerovaným k maximálnemu okamžitému zisku.

Posunuli sme sa teda do 20. storočia, v ktorom dedičmi ruskinovských predstáv o splynutí umenia so životom, ako aj plánu spoločenskej reformy prostredníctvom umenia boli najmä modernisti. Namiesto ručnej práce však uctievali stroj ako určujúci civilizačný fenomén. S Ruskinom ich spájala predstava, že umenie môže byť efektívnym nástrojom vybudovania nového, spravodlivejšieho sveta. „Náš umelec pochopil, že musí hrať aktívnu úlohu v konštruovaní nového sveta. Samotné dielo nemá žiadnu hodnotu, žiadnu dokončenosť, žiadnu krásu. Všetko to sa objavuje len vo vzťahu k spoločnosti. Cieľ umenia a života je rovnaký – vytvoriť nový sociálny poriadok... Treba poprieť umenie založené na emócii, individualizme, izolovanom romantizme, venovať sa objektívnemu tvoreniu s neformulovanou nádejou, že výsledný produkt sa stane umeleckým dielom“ vyhlasoval El Lisickij. Ako výraz odklonu od vnímania umelca ako izolovaného intelektuála pracujúceho vo veži zo slonoviny a prihlásenia sa ku koncepcii tvorcu nového sveta, ktorý treba vybudovať od jeho výrobnotechnickej základne, sa skupina sovietskych konštruktivistov manifestačne premenovala na produktivistov a hlásila sa k práci pre výrobné závody. Nebolo to len v revolučnom Rusku, ale aj v ďalších krajinách včítane medzivojnového Československa, kde umelci spájali zodpovedné postoje s ľavicovou alebo priamo komunistickou politickou orientáciou. Dokonca aj v Holandsku, ktoré bolo považované za ohnisko formalisticky chápaného modernizmu, umelci brojili za šťastnú

komunistickú budúcnosť, ako to vidno na Leninovom hesle o moci sovietskych a elektrifikácii vysádzanom Theom van Doesburgom jeho vlastným písmom. Modernistom sa síce viac-menej podarilo presadiť to, čo považovali za prostriedok, teda formy, ktoré nasledujú funkcie, alebo skôr efektívne priemyselné technológie, ale vytúženej harmónie života sme sa nedočkali. Aj tento obrázok Hitlera spokojne sediaceho na kresle z oceľových trubiek, ktoré má pôvod na podľa neho židobolševickom Bauhause vidno, aká je ošídna predstava, že morálka či sociálne zámery v dizajne fungujú ako efektívny nástroj budovania spravodlivého sveta.

Do istej miery možno za výhonok ruskinovskej kritiky negatívnych dopadov industrializácie považovať aj iniciatívy spotrebiteľov zamerané na ochranu pred bezohľadnou orientáciou výrobcov a obchodníkov na zisk za každú cenu. V 20. storočí sa svetovým hospodárskym hegemonom stali Spojené štáty a v reakcii na agresívne kapitalistické praktiky tu začali vznikať spoločnosti na ochranu práv spotrebiteľov, napríklad už v roku 1891 Liga spotrebiteľov, ktorá postupne mala 64 pobočiek v 20 amerických štátoch. Tie vydávali zoznamy odporúčaných a neodporúčaných výrobkov, nástupnícke organizácie ako Únia spotrebiteľov, založená v roku 1936 v New Yorku, sa potom čoraz dôkladnejšie zameriavali na testovanie, informácie o sociálnych, ekonomických, zdravotných a environmentálnych parametroch výrobkov aj na kritiku reklamných praktík a predajného tlaku. Podobné organizácie vznikali s hospodárskym rastom aj v európskych krajinách. Zosilnenie kritického tónu zo strany spotrebiteľov možno sledovať po druhej svetovej vojne, keď sa Spojené štáty a postupne aj ďalšie krajiny ocitli v „konzumnom raji“. Spomeňme aspoň Ralpha Nadera, ktorý sa zameriaval na kritiku kľúčového štatutárneho symbolu amerických materiálnych hodnôt – automobilu. Jeho kniha *Unsafe at Any Speed* (Nebezpečné v akejkolvek rýchlosti) v roku 1965 spôsobila poplach u amerických výrobcov automobilov a pokusy o Naderovu osobnú diskreditáciu. Nader odhalil viaceré pokrytectvá producentov automobilov. Napríklad stratégiu umelého zastarávania, ktorá posielala v honbe za „tohtoročným modelom“ predčasne do šrotu funkčné automobily. Vypočítal, že zatiaľčo investície General Motors predstavujú na každé auto 700 dolárov na teatrálny nefunkčný styling, na reálnu bezpečnosť pripadá len 23 centov. Naderova kritika mala reálny dopad, boli prijaté zákony, ktoré zvýšili bezpečnostné parametre amerických áut. Samotný Nader sa v oblasti spoločenskej kritiky stal „odborníkom na všetko“ a tiež viacnásobným prezidentským kandidátom, ktorý pravidelne ukracoval nominantov americkej demokratickej strany o 2-3 percentá voličských hlasov.

Bujnejúci konzum s negatívnym spoločenským dopadom bol po druhej svetovej vojne tiež jedným z dôvodov presadzovania štátneho dirigizmu v oblasti dizajnu. V Európe a v menšej miere aj v Spojených štátoch vznikali štátom financované dizajnérske organizácie, ktoré sa dominantne viazali na koncepciu racionálneho „dobrého dizajnu“ vychádzajúcu z modernistických princípov sformulovaných v medzivojnovom období. Za všetky spomeňme aspoň britskú Radu pre priemyselný dizajn založenú v roku 1944. Nedávno som si vypočul spomienku jej člena Stanley Moodyho na zasadnutie, ktoré navštívil najslávnejší americký dizajnér Raymond Loewy. Členovia Rady začali po jeho príchode dupať a nedovolili mu prehovoriť, pretože ho považovali za šarlatána, ktorého nabubrelý a klamlivý styling nemá nič spoločné so zodpovedným ponímaním dizajnérskej profesie. Zodpovedný prístup k dizajnu bol aj dôležitou témou kongresov Medzinárodnej rady spoločností priemyselného dizajnu ICSID založenej v roku 1957 a podobných, o niečo mladších organizácií grafického dizajnu ICOGRADA a ineriérového dizajnu IFI.

A ako to bolo u nás? V Československu po roku 1948 všetku zodpovednosť za dizajn na seba formálne prevzal štát. Dizajn sa však dostával do polohy platonickkej profesie, ktorá bola síce formálne podporovaná oficiálnou ideológiou (kvalitný dizajn mal prispieť k „všestrannému uspokojovaniu stále rastúcich hmotných a duchovných potrieb človeka“, čo bol jeden zo základných deklarovaných cieľov komunistickej spoločnosti), ale v skutočnosti boli dizajnéri v deformovanej ekonomike s monopolnými výrobcami zbytočnou príťažou. Reálne právomoci výtvarných rád zakladaných koncom 50. rokov a organizácií ako Rada výtvarnej kultúry výroby založenej v roku 1964 a v roku 1972 transformovanej na Inštitút priemyslového dizajnu, ktoré mali dbať o kvalitu dizajnu, boli veľmi obmedzené a neustále sa ukazovalo, že zodpovednosť štátu za fungovanie dizajnu má formálny charakter. A tak bol dizajn prezentovaný predovšetkým na súťažiach a výstavách, množstvo návrhov ostávalo v polohe nerealizovaných prototypov.

Aj v rámci dusného štátneho (či presnejšie stranického) dirigizmu sa však objavili ostrovčeky kvalitného dizajnu, ktoré buď v kontinuite výrobných tradícií, alebo v duchu „peterkovskej“ koncepcie osvieteného vedenia podnikov, či priamo z osobnej iniciatívy dizajnérov priniesli realizáciu pozoruhodných projektov. Niektorí pamätníci dokonca spomínajú na obdobie centrálného riadenia dizajnu ako na „staré zlaté časy“.

Vráťme sa však k širším medzinárodným súvislostiam. O zodpovednosti v dizajne sa viac začalo hovoriť v 70. rokoch uplynulého storočia, keď sa v dôsledku ropnej krízy ukázal byť prehnaný plastový optimizmus (základnou surovinou pre výrobu viacerých plastov je totiž ropa), keď sa prehĺbili ekologické problémy a ďalšie negatívne dôsledky neobmedzeného konzumu v priemyselne rozvinutých krajinách, v ktorom súkolia expandujúceho priemyslu a ekonomiky, ktoré akoby mali zmysel len samé pre seba, pomáhali nezanedbateľnou mierou „mazať“ aj dizajnéri. Vo väčšej miere vtedy zaznievali hlasy volajúce po vyššej spoločenskej zodpovednosti

dizajnárskej profesie. V kontraste k praxi umelého zastarávania a pragmatickému chápaniu výrobku ako nástroja zisku sa niektorí dizajnéri viac začali zaoberať skutočne úžitkovými parametrami dizajnu, ergonómiou, bezpečnosťou a trvácnosťou, ekologickou ohľaduplnosťou. Príznamy viacvrstvej krízy zahŕňajúcej aj celkový hospodársky prepád spôsobili, že diskusie na tému zodpovednejšieho zohľadnenia skutočných spoločenských potrieb prestali mať čisto akademickú povahu. Problémom bol fakt (a je ním dodnes), že záujem dizajnérov o spoločenské, environmentálne či morálne dôsledky ich činnosti bol tlmený reálnymi záujmami ich zamestnávateľov a v tých naďalej dominovala snaha čo najviac na vyrobenom produkte zarobiť. Odvahu pokúsiť sa odstrániť, či aspoň obmedziť komerčný diktát v dizajnárskej profesii našla najmä mladšia generácia dizajnérov, ktorej ideovým vodcom sa stal Victor Papanek. Tento dizajnér a pedagóg svoje presvedčenie o skutočnom zmysle dizajnárskej profesie získaval v konfrontácii nezmyselného plytvania priemyselne vyspelých krajín a nepredstaviteľnej biedy tretieho sveta. Čiastočne nadväzoval na architekta, dizajnéra a vizionára Richarda Buckminstera Fullera, ktorý napríklad upozorňoval na to, že pri rozumnom využívaní by ľuďmi vyprodukovaná energia mohla užiť ešte tri ďalšie zemegule. Prvá časť Papanekovej mimoriadne vplyvnej knihy *Dizajn pre reálny svet* (s podtitulom *Humánna ekológia a spoločenská zmena*) je nemilosrdnou kritikou dizajnárskej profesie v konzumnej spoločnosti: „Existujú zhubnejšie profesie než priemyselný dizajn, ale je ich veľmi málo. A pravdepodobne len jediná je falošnejšia. Reklamný dizajn, ktorý presvedča ľudí, aby si kupovali veci, ktoré nepotrebujú za peniaze, ktoré nemajú, aby zapôsobili na iných ľudí, ktorých to nezaujíma, je pravdepodobne najfalošnejšie pole súčasnej existencie. Priemyselný dizajn kuchtiaci nevkusné idiocie ospevované reklamnými dizajnérmí, hneď nasleduje...Tým, že dizajnéri navrhujú kriminálne nebezpečné automobily, ktoré zabíjajú alebo mrzačia ročne takmer milión ľudí po celom svete, tým že vytvárajú úplne nové druhy neodstrániteľného odpadu, ktorý ničí prírodu a tým, že vyberajú materiály a technológie, ktoré zamorujú vzduch, ktorý dýchame, sa dizajnéri stali nebezpečnou smečkou. A schopnosti potrebné k týmto aktivitám sa pozorne vštepujú mladým ľuďom na školách.“ píše Papanek v roku 1971. Autá sú síce od tých čias bezpečnejšie, ale to je asi jediné, čo sa zmenilo. Aj dnes sa v dizajne uprednostňujú formálne a výrobnotechnologické otázky na úkor skutočne úžitkových hodnôt. Papanekova koncepcia nápravy je však trochu zavádzajúca, pretože negatíva dizajnu naviazaného na konzumnú spoločnosť tzv. prvého sveta sotva možno vyriešiť návrhmi pre tretí svet, napríklad jednoduchou krištalkou z plechovky. Papanekova kritika je teda podobne ako v prípade Johna Ruskina oprávnená, ale navrhované sugestívne podávané a iste aj úprimne mienené riešenia sotva môžu vyriešiť nastolené problémy. To do značnej miery platí aj postmodernistickú kritiku modernizmu, ktorá sa v širšej miere rozvinula práve v dobe publikovania Papanekovej podnes vplyvnej knihy. „...manifesty a modely (myslí sa modernistov) sľubovali svetlo a vzduch, sviežu energiu v záujme o problémy sveta, uvoľnenie od ťažoby minulosti, vízie, ktoré mali transformovať nové technológie do prostriedkov oslobodenia, prostredie, v ktorom sa moderný muž a žena mali cítiť doma. Ale keď sa tieto budovy napokon postavili a ľudia v nich začali žiť a pracovať, najčastejšia reakcia bol pocit väčšej uväznenosti, stratenosti a odcudzenia než kedykoľvek predtým.“ oprávnene konštatoval na konto modernizmu Marshall Berman. Postmodernisti podrobili ostrej kritike všetky základné postuláty modernistickej koncepcie civilizačného vývoja včítane ich technooptimizmu, neboli však schopní ponúknuť alternatívu, ktorá by ju v plnej miere nahradila. Problémom bola predovšetkým (podobne ako kedysi v obrodnom hnutí Arts nad Crafts) finančná náročnosť ponúkaných riešení, a tak bežné artefakty aj naďalej dokumentovali najmä stále sa rozvíjajúce strojové technológie, a je tomu tak dodnes.

Celkove však možno konštatovať, že 70. roky minulého storočia, ktoré v kontraste s dynamickým predchádzajúcim desaťročím bývajú označované za krízové, chudobné, šedivé a nudné, predstavujú v rámci sledovanej problematiky zodpovednosti v dizajne periódu neobyčajne plodnú. V roku 1976 na spoločnom kongrese medzinárodných organizácií priemyselného a grafického dizajnu ICSID a ICOGRADA vypracovali a prijali dokument pod názvom *Vzorový kódex profesionálnej etiky dizajnérov*, ktorý v prvom bode uvádza, že „dizajnér prijíma profesionálny záväzok podporovať sociálnu úroveň spoločnosti“. Na kongresoch ICSID a ICOGRADA, na pravidelných medzinárodných konferenciách v americkom Aspen, na konferencii s témou *Design for need* (Dizajn pre potrebu) na Royal College of Art v Londýne v roku 1976 a ďalších fórach sa viedli neraz provokatívne diskusie o reálnom zmysle dizajnu, o jeho sociálnych konzekvenciách, šetrnejších alternatívnych technológiách a materiáloch a environmentálnych otázkach. Dizajnéri sa okrem situácie v menej rozvinutých oblastiach sveta začali zaoberať autentickými potrebami žien, handicapovaných a ďalších dovtedy neoprávnené marginalizovaných spoločenských skupín.

Je v tom krutá logika, že s tým, ako sa kyvadlo hospodárskeho vývoja presúvalo od polohy úpadku k polohe prosperity, väčšina dizajnérov sa znova radšej nechala opájať sladkým jedom peňazí, než by uvažovala o hlbších rovinách dopadu svojich profesných aktivít. To sa stalo v 80. rokoch, období tzv. dizajnárskej explózie, ale zároveň období panovania nezodpovedného hedonizmu a do seba zahľadených dizajnérskych hviezd. Až obdobie hospodárskeho poklesu a s ním súvisiacej „novej skromnosti“ rokov deväťdesiatych zasa prinútilo dizajnérov viac sa sústrediť na praktickú funkčnosť, úspornosť či ekologickú zodpovednosť v dizajnárskej tvorbe. V rámci koncepcie trvale udržateľného rozvoja, ktorý by naplnil reálne potreby súčasnosti a pritom neohrozil život

budúcich generácií John Elkington, Dorothy Mackenzie, Paul Burall, Brenda a Robert Vale a ďalší propagovali tzv. „zelený dizajn.“ Dorothy Mackenzie vo svojej knihe Zelený dizajn s podtitulom Dizajn pre životné prostredie v roku 1991 píše: „Dizajnér ako hlavný určujúci činiteľ alebo tvorca samotného produktu má...priamy vplyv na rozsah škôd, ku ktorým dôjde v každej fáze procesu. Aké materiály sa použijú a odkiaľ sa získajú? Ako sa bude produkt vyrábať? Budú potrebné zvláštne metódy, aby mal špecifický efekt alebo vzhľad? Ako bude výrobok používaný a zlikvidovaný – je navrhnutý tak, aby bolo jednoduché ho opraviť, alebo sa bude musieť vyhodiť? A pokiaľ sa bude musieť vyhodiť, bude možné niektoré jeho časti znova použiť či recyklovať? Dizajnéri ako tvorcovia zo svojej pozície rozhodujú o bezpočte týchto aspektov.“ Mackenzie a ďalší však poukazujú na to, že aby koncepcia trvale udržateľného rozvoja fungovala, „zelený“ musí byť nielen dizajnér, ale aj štát s legislatívnymi opatreniami, kapitalista, obchodník a spotrebiteľ. V kontraste k jednostranným iniciatívam s diskutabilným významom zameranými napríklad na recykláciu odpadu sa v neskorom 20. a rannom 21. storočí formujú komplexnejšie koncepcie. Spomením aspoň program „Od kolísky do kolísky“ Michaela Braungarta a Williama McDonougha publikovaný v roku 2002 v knihe From cradle to cradle: Remaking the way we make things (tj. Prepracovanie spôsobu ako vyrábať veci), ktorý sleduje celý cyklus fungovania produktov od ich zrodu nie po smrť, ale po nový život. Ide síce o zmysluplné, ale v praxi bohužiaľ stále málo uplatňované riešenia. Obvykle ostáva pri izolovaných iniciatívach zahŕňajúcich len jedno ohnisko z celého reťazca zodpovednosti. Jedna z najväčších hviezd dizajnu nezodpovedných 80. rokov Philipp Starck napríklad v rámci akéhosi svojho „pokánia“ navrhol v roku 1993 televízor so schránkou z pilín lepených bez jedovatých chemických látok, a teda malo ísť o produkt ohľaduplný k životnému prostrediu. Lenže ľudia si ho kupovali najmä kvôli Starckovmu autorstvu často ako druhý televízor a vlastne ho vôbec nepotrebovali. Nakoniec skončí na skládke a napriek „ekologickej“ schránke bude jeho ostatný hardvér rovnako nebezpečný pre životné prostredie ako pri bežných televízoroch. Britský dizajnér Trevor Baylis zasa v roku 1996 navrhol pre tretí svet rádio, ktoré nepotrebuje batérie, ktoré sú pre chudobných príliš drahé. Dokonca výrobu mali zabezpečovať handicapovaní pracovníci. Lenže projekt sa kdesi zadrhol a Baylisovo rádio sa stalo v striebornom prevedení hitom v Londýne, kde si ho kupovali tí, ktorí snáď už rádio ani nepočúvali, ale zabávali svojich známych krútením kľuky na jeho nabíjanie. Podobne neskôr dopadol projekt stodolárového či dokonca tridsaťdolarového počítača pre africké alebo indické deti. Namiesto nich si lacné notebooky užívajú bohatí obyvatelia západného sveta (a k tým už patríme aj my), ktorí ich dostali ako zábavný bonus k záhradnej kosačke alebo telefónnemu paušálu. A ešte jeden príklad, ktorý ukazuje, že dobre mienený úmysel sa môže ukázať ako dvojsečná zbraň. Ešte v 70. rokoch založila Anita Roddick vo Veľkej Británii kozmetickú spoločnosť Body Shop, ktorej rast bol barometrom stúpajúceho záujmu o ekológiu v spoločnosti. Zamerala sa na prírodné a recyklované materiály, viackrát použiteľné obaly, jej kozmetika sa netestovala na zvieratách, firma sa namiesto reklamy venovala upozorňovaniu na environmentálne problémy (napríklad likvidáciu brazílskych dažďových pralesov), riadiaci pracovníci dostali jeden deň v mesiaci voľno na prácu s postihnutými deťmi. Lenže v ovzduší rastúceho záujmu o ekológiu, ktorý sa stal tak trochu módou, firma expandovala a vyvolávala ďalšie stúpanie konzumnej špirály, hoci aj na báze zeleného konzumu. Dosť komicky vyznieva skutočnosť, že v roku 1999, keď firma Body Shop mala vyše 2000 predajní v 50 krajinách sveta, jej šéfka Anita Roddick protestovala v Seattli počas zasadania Svetovej obchodnej organizácie proti globalizácii, kde sa jej ušlo aj slzného plynu. A smutný dovetok: v roku 2006 svoju firmu predala za 622 miliónov libier kozmetickému gigantu L'Oréal, ktorý sa nerozpakuje testovať výrobky na zvieratách.

Nechcel by som však, aby moje komentáre vyzneli príliš pesimisticky a aby vyvolali dojem, že všetko dobre mienené úsilie sa nakoniec na zlé obráti. Spomením napríklad iniciatívu grafických dizajnérov reagujúcu na to, že (budem citovať Charlotte a Petra Fiellovcov) „naše zmysly sú presýtené štylistickou uniformitou konvenčnej komunikácie vedenej strategickým marketingom...a profesia grafického dizajnu je takmer úplne zaslepená chorobami bujnejšieho konzumu.“ Na skutočnosť, že nielen neinformované publikum, ale aj mnohí grafickí dizajnéri prakticky stotožňujú svoju profesiu s prácou v reklame, reagovali viaceré iniciatívy usilujúce sa preniesť akcent grafického dizajnu z komerčných aktivít na oblasť skutočných ľudských potrieb. Spomením napríklad časopis Adbusters utočiaci na stupídňosť reklamnej praxe. Na jeseň roku 1999 v ňom i v ďalších periodikách publikoval Rick Poynor obnovený manifest First Things First (Najprv to hlavné), pôvodne napísaný v roku 1964. V komentári konštatuje, že od čias, keď jeho starší kolega britský grafický dizajnér Ken Garland varoval pred prílišnou komercializáciou grafického dizajnu, proces pokročil natoľko, že namiesto spoločensky prospešných činností sa drvivá väčšina grafických dizajnérov orientuje na diskutabilné komerčné zákazky – propagovanie psích suchárov, tužidiel na vlasy či cigariet. Upozorňuje, že je tu hádam posledná príležitosť vážne sa zamyslieť nad podstatou grafického dizajnu a využiť jeho potenciál na zmysluplné úlohy. „poznáme ciele, ktoré sú pre našu schopnosť riešiť problémy cennejšie.“ Písal už Garland pred polstoročím „Hlboká kríza životného prostredia aj kríza spoločenského a kultúrneho vývoja si žiadajú našu pozornosť. Mnoho spoločensky prospešných činností, kampaní, kníh, časopisov, výstav, vzdelávacích programov, televíznych relácií, filmov, dobročinných akcií a ďalších informačných projektov spojených s dizajnom nutne potrebuje naše znalosti a pomoc. Navrhujeme obrátiť priority

v prospech užitočnejších, tvalejších a demokratickejších foriem komunikácie, myšlienkovy sa posunúť od marketingu k skúmaniu a zavedeniu nového významu dizajnu.“ Netvrdím, že je to zásluha manifestu First Things First, ale zdá sa mi, že značná časť mladej generácie grafických dizajnérov sa dnes rezervovane stavia ku komerčnej tvorbe, ale odmieta sa aj zaoberať dominantne estetickými problémami dizajnu. Ak to zjednoduším, zatiaľčo po širokom nástupe computerov na sklonku uplynulého storočia dominoval v grafickom dizajne formový exhibicionizmus - akási forma bez obsahu, u mladšej generácie je to neraz skôr obsah bez formy, v ktorom sa dizajnerská práca prekrýva so širšie zameranými spoločenskými aktivitami. „Grafický dizajnér súčasnosti musí byť viac aktivistom, organizátorom, propagátorom, teoretikom a žurnalistom v jednej osobe.“ konštatuje mladý slovenský grafický dizajnér Marcel Benčík. Hoci pretrvávajú istá dávka do seba zahľadeného narcizmu, je nepochybné, že mladší tvorcovia chcú opustiť ghetto grafického dizajnu. Chcú preniesť základ svojich aktivít od formového hedonizmu a hermetickej profesnej uzavretosti k široko definovanej angažovanosti za pozitívne premeny vecí tohto sveta. Keďže v našich končinách tieto slová smrdia prílišným ľavičiarstvom, pomôžem si citátom anglického grafického dizajnéra Johnathana Barnbrooka: „Dizajn STÁLE má potenciál meniť spoločnosť a mali by sme začať tým, že si to znova pripomenieme.“ a krátkou ukážkou z jeho tvorby. Samozrejme ani tieto kvintity netreba lakovať príliš na ružovo. Nejedna grafický dizajnér dnes funguje tak, že si zarobí peniaze v reklame a potom sa na spôsob odpustkov angažuje v spoločensky prospešných projektoch. A ani samotnú reklamu by som paušálne neodsudzoval. Aj tá sa dá robiť inteligentne a zodpovedne a má tak niekedy pozitívnejší dopad než jednostranne zamerané odbojné iniciatívy.

Vrátim sa ešte ku kyvadlu, ktoré akoby v novších dejinách dizajnu vyznačovalo nepriamu úmeru medzi hospodárskou prosperitou a zodpovednosťou v dizajne. Začiatok nového storočia bol až do príchodu finančnej a hospodárskej krízy v znamení ekonomického rastu, novej vlny technooptimizmu, v dizajne živenej zhodnocovaním digitálnych technológií a atraktívnych materiálov. Spájal sa trochu paradoxne s historizujúcim romantizmom a neraz prebujnelým dekorativizmom. Následne však prišiel hospodársky pokles, ktorý trvá už 6 či 7 rokov a hoci ešte zotrvačne dobiehajú procesy, ktoré sú viazané na dobu prosperity, v mnohých ohľadoch si už súčasný dizajn musí uťahovať opasok. Poučení históriou však nemusíme zúfať. Dizajnéri bez lukratívnych zákazok si snád zasa sadnú za stôl, nebudú navrhovať nezmyselne luxusné predmety pre zhýčkaných zbohatlíkov a namiesto úvah o exotickej dovolenke budú premýšľať o hlbšom zmysle svojej profesie. Zdá sa, že tak, ako 70. roky minulého storočia vyniesli do popredia Victora Papanka, súčasnosť praje Donaldovi Normanovi, ktorý podobne ako Papanek vníma dizajn ako službu ľuďom a nie ako nástroj obohacovania. Dokonca aj tituly ich kritických kníh, u Papanka Dizajn pre reálny svet a u Normana Dizajn každodenných vecí (v češtine Design pro každý den), je podobný. Aj keď z odlišných pozícií (Norman nie je dizajnér, ale antropológ a psychológ), obaja vidia zmysel dizajnu v demokratickom uľahčení každodenného života bežným ľuďom. Zatiaľčo Papanek akcentuje sociálny rozmer dizajnu, Norman sa zameriava na dizajnerskú ergonómiu v najširšom zmysle. Teda tú rovinu dizajnu, ktorá optimalizuje vzťahy medzi človekom a prostredím, ktorého súčasťou sú dizajnerské riešenia. Dizajn pre Normana predstavuje predovšetkým nástroj humanizácie techniky. Napriek odlišným prostriedkom má teda s Papankom spoločné ciele. Spája ich tiež kritika súčasnej dizajnerskej praxe západného sveta. „Firmy s každou novou technológiou zabúdajú na poučenie z minulosti a chrlia stále rafinovanjšie výtvary, hnané marketingovou potrebou zavádzania zbytočných funkcií. Výsledkom je zmätok a frustrácia.“ píše Norman, ktorého kritická dikcia v mnohom Papanka pripomína.

A v súvislosti so súčasnými hospodárskymi problémami spomeňme ešte tzv. kritický dizajn, ktorého hlavným cieľom nie je riešenie praktickej funkčnosti či podpora predajnosti výrobku, ale upozorňovanie na problematické spoločenské javy. V intenciách spomínaného a iste diskutabilného pohľadu na dejiny dizajnu ako akéhosi kyvadla sa zdá, že tento prúd v aktuálnom dizajne silnie a že jeho prevažne pesimistické, niekedy snád až morbidne zafarbenie, nie je v súvislosti s pretrvávajúcou hospodárskou krízou náhodné. Pre priblíženie podstaty kritického designu citujme jeho popredných predstaviteľov, britských dizajnérov Tonnyho Dunna a Fionu Raby, pôsobiacich na londýnskej Royal College of Art, ktorí tento prúd v dizajne charakterizujú nasledujúcimi otázkami: „Čo sa stane, keď sa dizajn oddelí od trhu? Keď dizajnér miesto toho, aby techniku robil viac sexy, ľahšiu na zhodnotenie a konzum, využije jazyk dizajnu na kladenie otázok, inšpirovanie a provokovanie, aby preniesol našu predstavivosť do paralelných, ale možných svetov?“ V takto naznačených súvislostiach sa Dunne a Raby venujú fenoménom ľudskej úzkosti a namiesto predmetov s tradičnou funkciou navrhujú dizajn eliminujúci fobie, napríklad strach z atómovej bomby. Iný ich projekt je venovaný (možno vymyslenej a možno existujúcej) komunite Foragers, ktorá prispôsobuje schopnosti svojho tela meniacim sa podmienkam na Zemi. Dizajn tu reprezentujú nadstavby ľudského tela, ktoré umožňujú alternatívny kontakt s prostredím. Raby a Dunn však tiež tematizovali úplne reálny problém eutanázie prístrojom umožňujúcim dôstojný odchod človeka z tohto sveta. Oblasti „života po živote“ sa venujú aj iní britskí dizajnéri James Auger a Jimmy Loizeau. Ich dielo nazvané Afterlife predstavuje truhlu s prístrojom, ktorý umožňuje získať z tela zosnulého energiu na nabitie batérie. Tá potom podľa želania

v záveti môže slúžiť na rôzne účely: na svietenie vianočnej gule, ktorá raz za rok blízkym pripomenie pamiatku zosnulého, či pohon vibrátoru pro potešenie milovanej osoby.

Smrti, životu po smrti jednotlivca, ale tiež po civilizačnom kolapse, se venujú aj ďalší dizajnéri. Fiktívne archívne exponáty britsko-americkej trojice Noam Toran, Onkar Kular a Keith Jones v príznačne temnej čiernej farbe zhmotňujú možné alternatívy dejinného vývoja: čajník s iniciálami AH a britským kráľovským znakom odkazuje k historickému diskurzu, v ktorom sa Hitler zmocnil vlády vo Veľkej Británii. Rozlámaná dýka zasa k príbehu, v ktorom bol Kristus po svojom návrate v roku 2401 zlikvidovaný spiklencami neveriacimi v mier a lásku. Holandský dizajnér Daan Van der Berg preveruje dôsledky nezvládnutia digitálnych technológií. Jeho lampa s „nádormi“ ilustruje prenos počítačových vírov do sveta reálnych trojrozmerných predmetov. Skutočnosť, že mnohí dizajnéri sa dnes pohybujú v oblasti kedysi vyhradenej voľnému umeniu a namiesto konvenčne vymedzovanej krásy ich zaujíma skôr „pravda“, potvrdzuje aj britský dizajnér Geoffrey Mann. Jeho porcelánový čajník v tvare vnútornosti akoby manifestačne popieral tézu Johna Ruskina o tom, že škaredé bežne neviditeľné veci sa nemajú prenášať do sveta umenia. Ruskinom sme začínali a Ruskinom skončíme. Myslím, že napriek skepse, ktorú mohli vyvolať viaceré komentované negatívne dopady dobre mienených aktivít sa treba prihlásiť k Ruskinovmu presvedčeniu, že zodpovedne nasmerované iniciatívy v dizajne môžu svet robiť lepším. Pointa mojich komentárov by mohla byť v tom, že niet nejakého čarovného prútika, ktorý by umožnil razom vyriešiť všetky problémy. Takýto prútik nemajú v rukách dizajnéri, výrobcovia, obchodníci ani spotrebitelia a nemá ho ani štát. Ak však každý obozretne, skromne a s pokorou prijme svoj diel zodpovednosti, je tu nádej na možno drobný, ale pozitívny posun.

(19. 3. 2014)



Helena Jarošová

Když jsme s paní PhDr. Helenou Jarošovou probírali možnost publikování jejího textu, který vznikl koncem 70. let na Ústavu bytové a oděvní kultury v Praze, řekla nám, že mezi odbornými pracovníky bylo v té době velmi aktuální mluvit o ergonomii. Proto se její text, který se vztahuje k odívání, pro nás dnes překvapivě zabývá ergonomií oděvu. Musíme potvrdit, že celkově ergonomie tehdy zažívala v Československu velký rozkvět, a to nejen v Praze, ale také na Moravě, na Slovensku pak zejména v Bratislavě a Košicích. K nejvýznamnějším vědeckým pracovištím oboru patřil Výzkumný ústav bezpečnosti práce, gottwaldovská odbočka UMPRUM a Strojní fakulta ČVUT. Je bohužel charakteristické, že ergonomie dnes už opět stojí značně stranou zájmu, což bývá i důvodem k dotazům pedagogů oděvních atelierů – k čemu by jim tento obor vlastně měl být užitečný. Proto jistě bude pro mnohé přínosné začít se do následujícího výňatku z delšího textu autorky a současně si připomenout i její novější práci zabývající se filosofií odívání. Kéž by se našli u nás autoři, kteří by dokázali vytvořit podobné základy pohledu na některé další obory např. soustředěnou tvorbou skript „Filosofie dopravních prostředků“, „Filosofie spotřebního zboží“ nebo „Filosofie propagační grafiky“ ad.

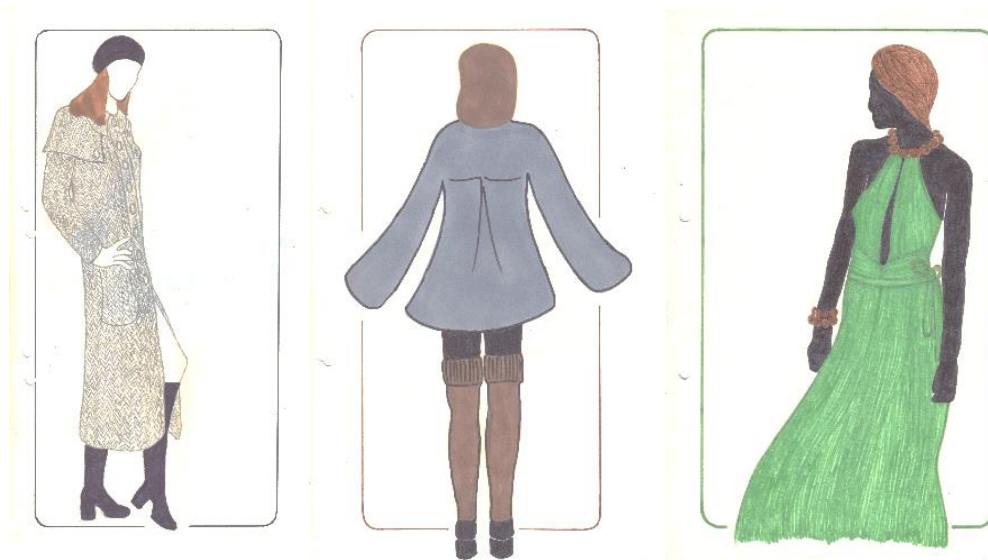
(red)

FUNKCE SOUČASNÉHO SVRCHNÍHO ODĚVU

Všechny funkce oděvu mají svůj historický původ v **procesu adaptace člověka na přírodní a společenské podmínky**, v nichž žil, jež ovlivňoval a vytvářel. Na cestě postupného vývoje člověka byl oděv výrazem jeho polidšťování, chránil jej klimaticky – umožňoval mu například i stěhování z jedné ekologické oblasti do druhé, zmírňoval četnost i následky úrazů, jimž vystavoval jinak nahé tělo v zápasech, při lovu zvěře a dobývání přírody. Peter Farb ve své Ekologii napsal, že člověk „mohl osídlit celou planetu proto, že ovládl oheň a naučil se vyrábět si oděv i přístřeší“. Avšak i později, když už si člověk ke svému životu vybudoval více méně souvisle umělé, jeho vlastnímu životu lépe vyhovující prostředí, přizpůsobuje se stále oděvem vnějším podmínkám, v nichž žije. I v rozvinuté civilizaci jeví se oděnění lidského těla jako základní a původní smysl šatu. Tělo pohybující se v prostředí, vystavené všem jeho přírodním i umělým složkám musí být chráněno; člověk užívající různé pracovní nástroje, ostatní předmětné vybavení a dopravní prostředky musí mít oděv.

Člověk však nepřijme jakýkoliv druh oděnění, byť by i sebe lépe ochraňovalo v daném prostředí, ale jen takové, v němž by se mohl dobře pohybovat, které by mu nepřekáželo v činnostech, netížilo jej nadměrně, hřálo jen tolik, kolik je pro jeho organismus snesitelné. Není to tedy jenom jednostranné působení vnějšího prostředí na člověka, co determinuje oděv. I lidské tělo, živý organismus a smyslově vnímající subjekt ovlivňují vlastnosti oděvu. V rámci takto vymezeného užitkového poslání oděvu setkáváme se s těmito funkcemi: **klimatickou, provozní, ergonomickou, hygienickou, antropometrickou a psychofyziologickou.**

Včlenění člověka do lidské společenské složky prostředí odpovídají sociální a kulturní funkce oděvu: **sociálně-diferenciační, etiketní a morální, estetická a esteticko-erotická**. Jejich upřednostňováním ustupují pak u některých oděvů funkce užitkové do pozadí před požadavky, které mají svůj původ v individuálním (sebeobraz) a společenském vědomí (ohled na platné hodnoty, normy, symboly, instituce apod.), doplňují se a propojují s osobním postojem k oděvní kultuře, která se ve společenském a kulturním životě uplatňuje jako svébytná doména hmotné kultury, podobně jako kultura bytová.



Nezávisle doplněné ilustrace z dochované historické dokumentace tvorby mladých návrhářů pražského tvůrčího sdružení DIA-FILM vznikající ve stejné době jako text.

UŽITKOVÁ FUNKCE KLIMATICKÁ

Český architekt a také příležitostný teoretik oděvu Karel Honzík považuje právě klimatickou funkci oděvu za prvořadou. Ve své kriticko-konstruktivní úvaze „Sloh oblékání“¹ klade funkci klimatickou na první místo. Má za úkol „vyrovnávat vlivy počasí a podnebí, která lidské tělo nesnáší bez ohrožení zdraví“ anebo které, dodejme, nesnáší bez nepříjemných pocitů chladu, tepla, slunce, vlhka, větru a prachu. Protože nás dnes chrání z velké části vymoženosti urbanizovaného prostředí, nepociťujeme tuto funkci oděvu permanentně ani prvořadě. Intenzivní růst urbanizace a architektonizace prostředí, hustota a četnost dopravních komunikací a prostředků, příslušné služby cestujícím (přístřešky a čekárny), pohostinství a lůžková zařízení, to všechno jsou novodobé faktory modifikující přirozené podmínky bezprostředního působení klimatu na člověka.

Klima našeho území i aktuální formy počasí jsou pro náš každodenní život celkem známé a do jisté míry i pravidelné okolnosti a vzhledem k nim řídíme celkovou skladbu osobního šatníku i volbu konkrétního denního oblečení. Volbu oděvu můžeme řídit znalostmi ustálených podnebních podmínek i předpověďmi počasí. Ve svém šatníku najdeme dnes z hlediska klimatického snadno vyhovující – ochraňující oděv. Nespokojenost s vlastním šatníkem či pocit oděvní nouze způsobují spíše jiné funkce, které staví do popředí sociální, kulturní a zejména pak estetické významy oděvu.

Klimatická funkce reguluje však nejenom racionální stránku každodenní praxe oblékání, ale i výrobní a spotřebitelské motivace a v neposlední řadě i oděvní návrhářství. Zaslouhuje si, abychom jí věnovali rozhodně větší pozornost, než se jí obvykle dostávalo. Půjde nám především o její diferencované chápání, a to s ohledem na rozdílnou míru civilizačních faktorů prostředí (urbanizace, architektonizace, dopravní síť, služby cestujícím).

Klimatické vlastnosti současného oděvu, zejména oděvu módního, jsou diktovány převážně podmínkami městského, vysoce urbanizovaného prostředí. Vezmeme-li v úvahu jenom vskutku klimatickou stránku městského prostředí a necháme stranou ostatní specifika forem a životních zvyklostí městského prostředí, napadne nás jistě, že takový oděv nebude pravděpodobně stejně vyhovující pro všechna ostatní prostředí a klimaticky odlišná území, například pro horské oblasti s nižšími teplotami a častějšími povětrnostními výkyvy, kde se obyvatelé musí přemísťovat ke vzdálenějším cílům nejenom dopravními prostředky, ale často i pěšky. V kategorii zimního a podzimního svrchního oděvu anebo u oděvu do vlhkého počasí různých teplotních období, bude obyvatel, jehož denní teritorium je

¹ Honzík, Karel: Tvorba životního slohu, Praha, 1947

intenzivně urbanizované, uplatňovat odlišné potřeby (postačí mu například běžný sezónní převlečník doplněný deštníkem), než obyvatel, který se za prací, zařizování, zdravotními aj. službami přemísťuje z jedné horské, řídké osídlené oblasti do druhé. Návrh, výroba a pochopitelně i distribuce vhodných svrchních oděvů pro různá roční období měly by tedy ve správném momentě přihlížet i k podnebním a vybavenostním specifikám některých území (krajů) v rámci republiky.

Další novodobý faktor ovlivňující plnění klimatické funkce svrchního oděvu spočívá také ve střídání prostředí různých teplotních vlastností. Ve městě i mimo městská prostředí je nutné setrvávat ve veřejných interiérech v plášti, který však zpravidla vyhovuje klimatu vnějšího prostředí, proto by se měly více respektovat požadavky na jeho snadnou rozepínatelnost a zapínatelnost, na snímatelnost i opětné oblékání některých jeho částí a doplňků (snímatelné kapuce, různá úprava límců a případně manžety, umožňující pohotovému rozhalování nebo naopak zapínání apod.

Počasí i v rámci téhož dne bývá u nás značně proměnlivé, zvláště v přechodných ročních obdobích. Na svrchní oděv se proto také vztahují racionální požadavky této odpovídající variabilnosti prvků a částí. Odpínací a přídavné součásti zvyšují nebo snižují hřejivost oděvu. Mnohé z nich mají pak spíše charakter nadsezónních či víceúčelových oděvů, např. pláště nepromokavé úpravy s odpínací teplou vložkou (či reversibl – vlna s nepromokavým materiálem) a s množstvím dalších odpínacích prvků od krátké peleriny přes kapuci, až po opasek a stahovadla manžet.

Nejenom tvary, formy oděvů, či jejich vrstvení, ale především materiály nových tepelných a vodu odpuzujících vlastností, jakož i materiály vzdušné, chladivé i jinak vhodné pro teplé dny vyhovují klimatické funkci oblečení. Také ony splňují funkci vyrovnávat tepelné rozdíly mezi tělem člověka a prostředím, jež obývá a v němž se ovšem také podle svých možností a potřeb různě pohybuje.

Doprava osobním automobilem za každodenním zaměstnáním přináší specifické požadavky na klimaticky vyhovující plášť pro řidiče. Bude se odlišovat od pláště určeného pro ty, kteří se přepravují na delší vzdálenosti železnici nebo jiným prostředkem hromadné dopravy.

Snížená či zvýšená pohyblivost osob netýká se jenom pobytu v různě tepelně zajištěných dopravních prostředcích. Modifikuje způsob zajištění klimatické funkce oděvu i ve vnějším prostředí. Tak například starší, nebo z jiných příčin pohybově omezení lidé, budou vyžadovat velmi teplé, ale přitom velmi lehké pláště. Naproti tomu mladí, pohybliví lidé mají důvod k odmítání těžkých a zejména dlouhých plášťů k dennímu nošení s ohledem na jejich aktivní a pohybově bohatý život, kterému spíše vyhovují krátké kabáty, bundy, blejzry apod.

Evropský oděv, a tedy i náš, dělí se doposud – alespoň verbálně – dle klimatické a vegetační charakteristiky jednotlivých ročních období, pro něž je určen, na jarní, letní, podzimní a zimní. Příkrá sezónní diferenciací oděvů však poněkud pozbývá svou platnost. Nižší teploty i v letních obdobích, převládající chladné dny jara i podzimu a naproti tomu často nepříteli mrazivé zimy aktivizují v šatnících současných uživatelů určité nadsezónní oblečení. Na tento fakt odpovědělo i strukturované – vícevrstvé oblečení oživené v pojetí dávno proběhnuvší módní vlny. V tomto případě už není funkce klimatická už přisuzována jen vrchnímu plášti či podobnému druhu oděvu, ale hned několika vrstvám oděvních částí, které je tak možnost v různých sestavách nosit. Ostatně je to jen zvýrazněná stylizace známé odívací praxe.

Požadavky na klimatickou funkci oděvu, chápeme-li její splnění jako symbiózu oděného těla s podnebním rázem a aktuálním počasím daného prostředí, jsou uplatňovány nejenom fakticky, ale též symbolicky či „metaforicky“. Jak tvůrci, tak i nositelé oděvu (poslední prostřednictvím vlastní praxe oblékání) spontánně i záměrně odpovídají na celkový ráz ročního období, přizpůsobují některé vlastnosti oděvu atmosféře cyklické přírodní změny. Habitus člověka má se tak zprostředkovaně „podobat“ habitu přírody, jeho estetické, biologické a fyzikální charakteristice. Volbou materiálu, stříhovými prvky (jejich oděvními obsahy i charakterem stylu, jednotlivými barvami a barevnými kombinacemi, desény a různými typicky sezónními ozdobami a doplňky odlišuje se tak šat jarní a letní od podzimního a zimního a některými rysy jarní od podzimního.

Adekvátním způsobem vyjádřená sezónnost oděvu připodobňuje vzhled člověka kulturní formou k přírodě. Splnění sezónnosti oděvu v této vzhledové podobě zvyšuje však i dojem splnění klimatické funkce. Často bývá zjevná sezónnost oděvu příznačnou součástí módní normy. To jsou ony v různých módních normách připomínané „typické zimní pláště“ nebo „typické letní šaty“ apod.

Vazba oděvu na klima daného ekologického území se tříbila po staletí. Určitá tradiční, zvyková forma naplnění klimatické funkce má v daném území až symbolický význam. Takovou formu je pak dobré tvůrčím způsobem respektovat, přihlížet k ní, využít ji ke skloubení tradičního a moderního módního oděvu.

Klimatická, svým původem prehistorická funkce oděvu nepozbývá v současnosti svůj význam. Jen zdánlivě ustupuje do pozadí tím, že se naši pozornosti vnucují jiné, většinou mimoužitkové funkce. Rámec klimatické funkce určují obecně i specifické územně (krajově) odlišné vlastnosti klimatu. Na diferencované pojetí klimatické funkce mají však vliv i rozdílnosti v civilizačních faktorech současného životního prostředí: urbanizace a architektonizace prostředí, denní migrace obyvatel, způsoby jejich přepravování a četnost a úroveň služeb cestujících.

Funkce vyrovnávat tepelné rozdíly mezi tělem člověka a prostředím **promítají se do jednotlivých druhů a forem oděvu**, do **vrstvení oděvních částí** a také ovšem do **klimaticky vyhovujících oděvních materiálů**. Obecné pojetí klimatické funkce oděvu **je specifikováno individuálními potřebami** nositele oděvu – např. jeho zvýšenou nebo sníženou pohyblivostí. Jakousi **odnoží klimatické funkce** oděvu je **jeho sezónnost** promítající se do znakových a symbolických stránek oděvu. **Šat je totiž nositelem „sezónní proměny“ vnějšího vzhledu člověka.**



UŽITKOVÁ FUNKCE PROVOZNÍ A ERGONOMICKÁ

Zatímco klimatická funkce odpovídá na vhodnost oděvu vzhledem ke klimatu prostředí, provozní a ergonomická funkce mají splňovat požadavky na vhodnost oděvu vzhledem k hmotné stránce prostředí, k činnosti, úkonům a manipulacím člověka s předměty, s nimiž v daném prostředí zachází nebo se jen dostává do styku.

Tyto stránky prostředí, složitost lidských úkonů, jejich praktické a sociální poslání rozhodují pak o závažnosti a tím i o nutnosti s jakou je třeba respektovat provozní a ergonomická specifika oděvu. Závažnost těchto specifik může nabýt i normativní podoby, zejména tam, kde jde o vhodnost oděvu jako jediné z podmínek bezpečnosti, zdraví a efektivitu pracovního výkonu, sportovního, příp. vojenského apod.

Závažnost bezděčných, individuálně pojatých provozních a ergonomických vlastností projevuje se v běžné oděvní praxi každého uživatele oděvu, který v rámci svého šatníku odlišuje vhodné oděvy, které se hodí „do garáže“, od jiných, které jsou lépe využitelné „na zahradu“, „do lesa“, nebo „k lékaři“ jako může být oděv provozně a ergonomicky vyhovující k lékařským prohlídkám nebo zdravotním úkonům. Měli bychom i jiné podobné případy. Na takový stupeň provozně-ergonomické specializace oděvu průmyslová výroba oděvů nemůže samozřejmě reagovat. Orientuje se jen na určité skupiny ergonomicky a provozně specifických činností pro něž člověk naléhavě potřebuje zvláštní oděv.

Ergonomické požadavky jsou splněny tehdy, jestliže materiálové a formové kvality oděvu nezabraňují, ale naopak napomáhají příslušným pohybům a úkonům těla, berou zvláště v úvahu manipulaci s předměty (pracovními, sportovními apod.), technické, strojní apod. vybavení prostředí.

S uplatněním poznatků ergonomie, která dle J. Wolfa „studuje vlastnosti lidského organismu a hledá předpoklady pro optimální přizpůsobení práce a pracoviště člověka“², setká se oděvní návrhář zejména v oblasti pracovního a sportovního oděvu.

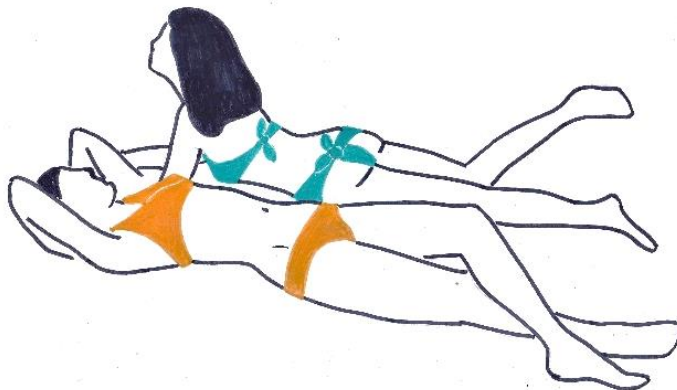
Nejpřípadnější jeví se provozní a ergonomická funkce v oděvu pro specializovaná prostředí a pracovní úkony. Zde je jejich splnění i sociálně nejzávažnější. Provozní a ergonomická funkce musí být respektovány i oděvy sportovními, ať už jsou určeny k výkonům sportovců vrcholových nebo rekreačních. Ve jmenovaných případech se týká splnění obou funkcí oděvu v jeho totalitě.

Velmi úzce týkají se obě funkce rekreačního – víceúčelového oděvu. Dotýkají se oděvu domácího – víceúčelového a specifikují vlastnosti oděvu turistického a do jisté míry i cestovního, nejsou potlačeny ani u oděvu denního – víceúčelového určeného k více různým činnostem a prostředím. Provozní i ergonomická funkce nabývají částečnou platnost i u některých druhů oděvů společenských (taneční).

Provozní a ergonomická funkce splňují požadavky na vhodnost oděvu vzhledem k hmotné stránce prostředí, k pracovním, sportovním, vojenským aj. aktivitám, k nutné manipulaci s předměty, s nimiž v těchto prostředích člověk zachází. Obě tyto funkce charakterizují regionální nebo tzv. funkční chápání oděvů a mnohdy se proto

² Wolf J. a kol.: ABC člověka, Praha, Orbis, 1977

považují spolu s funkcí klimatickou za jádro ryze užitkového-funkčního pojetí oděvu³. Při jejich absolutním uplatnění blížil by se oděv až k jakémusi nástrojově-oděvnímu vybavení člověka k různým specifickým tělesným a pracovním aktivitám, jako je tomu například u oděvu kosmonautů. Případně se proto uplatňují především u specializovaných oděvů pracovních a sportovních.



UŽITKOVÁ FUNKCE HYGIENICKÁ

Hygienická funkce bývá v literatuře spojována nejenom s čistotou vlastního oděvu, ale i s moderním pojetím oděvu prospívajícího zdraví, neomezujícího pohyby a organické procesy v těle člověka. Počátky boje za zdravý oděv vrcholily ve 20. a 30. letech 20. století. Tento aspekt oděvu je aktualizován také ve speciálních požadavcích na oděvy dětí, starších lidí a obézních postav⁴. Tento aspekt hygienické funkce nabývá někdy aktuálnosti, jindy je spíše v ústraní, dle toho jak estetické a zejména módní normy ovlivňují linii, střih, rozměry a zpracování oděvu.

Hygienickou funkcí oděvu myslíme však i oděv jako ochranu proti vlivům životního a pracovního prostředí, činností, používaných nástrojů a různých látek působících znečišťujícím způsobem na člověka.

Konečně třetí výklad hygienické funkce ukazuje i na znečišťující působení lidského organismu na oděv. Znečištěné ovzduší a předmětné vybavení každodenního a pracovního prostředí dnes význam oděvu jako hygienické ochrany zintenzivňují. Také lidské tělo různými sekrety „špiní“ oděv, který je proto třeba měnit a uvádět do patřičného stavu. Tento druh znečištění oděvu nejvíce působí na spodní prádlo, ale i všude tam, kde svrchní šat ulpívá přímo na těle: části košil, halenek, dlouhých kalhot apod.

Společenský význam hygienické funkce oděvu vyplývá z čistého oděvu jako uznávané i reálně pocítované hodnoty. Oděv má být čistý či aspoň vypadat jako čistý a nemá zapáchat. Tento požadavek vyúsťuje také v upřednostňování oděvu, resp. oděvních materiálů v čistotě snadno udržovatelných.⁵

Oděv často se špinící stává se a priori pouze pasivním prvkem šatníku (nepoužívá se, aby se nešpinil nebo je stále v „prádle“). Odmítá se též oděv sice čistý, ale špinavě vyhlížející (materiály, které záhy absorbují a rozkládají tělesný pot a nedají se běžným způsobem odstranit). Jindy je špinavost jenom výsledným dojmem: způsobuje ji kupříkladu vysoká přilnavost poléťavého prachu nebo nedokonalé – špinavě vypadající zbarvení oděvního materiálu.

Požadavek čistoty oděvu může být plněn někdy také jenom symbolicky. S faktickou realizací funkce setkali jsme se již u klimatických stránek oděvu. Hygienickou funkci plní oděv symbolicky zejména tehdy, když je bílý nebo světlý (budí dojem čistoty). Někdy stačí jen jediný světlý prvek, aby tato funkce byla „splněna“ či podtržena: bílý límeček, manžety, náprsenka aj. ozdoba. Tohoto faktu lze proto i vhodně využít, neboť čistý oděv, přesněji řečeno oděv budící zjevný dojem čistoty (světlý, bílý) zůstává dodnes i jedním z tradičních znaků svátečnosti případně i slavnostnosti oblečení.

Zmínkou o faktické a symbolické složce hygienické stránky oděvu dotkli jsme se hodnot, které se vztahují celkově k lidskému zevnějšku a do oděvu se také promítají. Osobní čistotu a čistotu oděvu jako obecně uznávanou hodnotu provází požadavek pořádku oděvu. Sem patří jeho žádoucí hladkost a celistvost oděvu, které vyúsťují

³ Jiným projevem reálné užitkovosti oděvu může být skutečná frekvence jeho nošení. Je závislá na míře kombinovatelnosti s jinými součástmi šatníku, na jeho vhodnosti pro více společensky a provozně různých příležitostí i na možnostech jeho nadsezónního uplatnění.

⁴ Benda J.: Oblečení silných postav a další nepublikované práce, Praha, ÚBOK

⁵ Potřeba čistého oděvu odkazuje k samostatné kapitole kvalit oděvu, k jeho hygienické údržbě. Ta může mít i tendenci prosazovat se jako speciální funkce oděvu a může mít také v některé oděvní kategorii význam zásadní (prádlo, pracovní oděvy, dětské oděvy apod.)

v požadavek nemačkovosti, trvanlivosti materiálu i ve způsob zpracování oděvu, nebo aspoň některých detailů. Tyto aspekty – podobně ovšem jako i hygienické stránky oděvu – nepůsobí vždy jednoznačně. Bývají přehodnocovány aktuálním pojetím estetických hodnot a módou. Jinak řečeno: hygienická stránka oděvu, jeho mačkovost či nemačkovost, celistvost (intaktnost) či „obnošenost“, preciznost způsobu zpracování oděvu jsou relativní hodnoty oděvu, jako takové jsou ovlivňovány dobovými estetickými normami, vztahujícími se k oděvu i k celkovému vzhledu člověka.

Zařazení hygienické funkce oděvu do skupiny funkcí užitekových není jednoznačné. Je mezi nimi příslušná podle toho, že její aktuální aspekt ukazuje na hygienickou ochranu těla před znečišťujícím působením prostředí. Také zdravotní stránka hygieny oděvu řadí ji těsně za funkci ergonomickou, v denním a nespecializovaném oděvu s ní prakticky splývá. **Požadavek pozitivního – faktického i symbolického splnění hygienické funkce ukazuje však také ke sféře kulturních hodnot,** k estetickým normám týkajícím se lidského zevnějšku, a tedy za hranice ryzí účelnosti oděvu. **Bylo by tedy rovněž možné rozlišovat dvě různé funkce: hygienickou – zdravotní,** která by měla své místo mezi funkcemi užitekovými a **hygienickou – kulturní,** která by se pak právem ocitla mezi funkcemi sociálními a kulturními.



UŽITKOVÁ FUNKCE ANTROPOMETRICKÁ A PSYCHOFYZIOLOGICKÁ

Zbývající dvojici funkcí – antropometrickou a psychofyzilogickou – mohli bychom docela dobře označit za užitekové funkce v užším slova smyslu. Doplňují všestrannou vhodnost oděvu nejenom vůči prostředí, ale především specifickým ohledem na tvar, dimenze a obecnou kinetiku lidského těla i na psychofyzilogickou stránku vnímání oděvu jeho nositelem.

Oděv musí odpovídat obecným i typickým tvarům, rozměrům a kinetice lidského těla – tím je plněna jeho antropometrická funkce. Musí zajišťovat také fyzilogickou a smyslovou pohodu člověka v oděvu – tím je plněna jeho funkce psychofyzilogická.

Antropometrické požadavky na oděv jsou plněny tehdy, jestliže je dosaženo optimální rovnováhy mezi dimenzemi, tvary, pohybovostí těla a oděvem. Tento požadavek je u průmyslově vyráběného oděvu (v rozešitém stavu individuálně nezkušeného) velmi naléhavým. Spolu s funkcí psychofyzilogickou podmiňuje reálnou užitekovost oděvu. O něco naléhavěji hlásí se splnění právě těchto užitekových funkcí v oděvech uživatelů s tzv. nekonfekčními postavami: nadměrně velcí a obézní nebo příliš štíhlí a malí, těhotné ženy a staré osoby s deformovaným tělem.

Velikostní kategorie průmyslově vyráběného oděvu nelze určovat s dlouhodobou platností ani po stránce kvantitativní ani kvalitativní. Velikost oděvu v poměru k tělu, otázka „kopírování“ nebo naopak popírání přirozeného reliéfu těla, je závislá na proměnách estetických norem vztahujících se k nošenému oděvu i k tělesné kráse – obě jsou pak značně závislé na módních normách. Vzpomeňme jen na období, které vrcholilo koncem 60-tých let, kdy zejména ženský oděv měl vypadat jakoby byl o jedno či dvě čísla menší a hned následující období, které uznává oděv vypadající mnohem větší.

Jen v pohádkové nadsázce může se městem procházet nahý král a domnívat se (přes reálné pocity, které by jinak musel mít), že má na sobě krásné šaty, že má vůbec nějaké šaty. Člověk oděvní kultury by totiž okamžitě postrádal obvyklé či méně obvyklé prožitky nošeného oděvu. Oděný člověk není loutka, ale prožívající subjekt. **Nošený oděv vyvolává v jeho nositeli i speciální prožitky povahy psycho-fyzilogické.**

Pocity nošeného oděvu jsou historicky proměnlivé jako vlastní formy šatu. Avšak mezi pocity dívky v šustící krinolině a obnaženým dekoltem a účesem složité architektury a pocity dnešní dívky s vlajícími vlasy v obepnutých

kalhotách a s rukama v kapsách svého lemrčeka je rozdíl jen v charakteru a lokalizaci pocitů, které v ní prostřednictvím prožitek sféry vyvolává oděv nošený.

Tyto vjemy jsou druhotnými účinky kulturně a sociálně podmíněných forem šatu jeho závislosti na prožívání lidského těla: na pohybech hlavy, na gestech rukou, způsobu chůze a sezení. Ačkoliv se tyto pocity zpravidla nepovažují za prvořadé, mohou být nositelem oděvu intenzivně prožívány a pravděpodobně motivují výběr a oblíbenost oděvů i jejich odívací frekvenci v rámci osobního šatníku.⁶

Pocity tlaků, stahů, napětí, tahů, volných mezíprostorů nebo naopak těsného sepětí těla a šatu, váha oděvu a podobné prožitky oděvů jsou buď žádoucí, v dané době a v rámci tradičních oděvních pocitů obligátní, (jejich přítomnost signalizuje člověku, že se ocitá v určitém druhu oděvu a ten, že mu „správně sedí“) nebo nežádoucí (přítomnost těchto pocitů signalizuje, že oděv správně nesedí, je velký, malý, škrábe či je jinak nepříjemný). Čím jsou tvary těla plastičtější, reliéfnější, tím je zvýšena možnost nežádoucích ba i zdraví škodlivých pocitů.⁷ Určitý tlak oděvu působený na tělo – „utažení těla oděvem“ – považujeme za normální, adekvátní pocitu – být oblečen, mít na sobě oděv. Silný člověk, který si více připouští roli oděvu jako skořápky, ulity, obalu, „kapotáže“ těla část dobrovolně zintenzivňuje tlaky působené oděvem. Pocit těla staženého vzbuzuje v něm iluzi o zmenšení tělesného objemu. Takový člověk bývá přesvědčen, že svou postavu vylepší, stáhne-li své tělo do užších kalhot, sukní, plavek či svetru. Lze se domnívat, že tento požadavek je do jisté míry pochopitelný.

Ačkoliv jsou textilní a jiné prožitky nošeného oděvu obligátní, přece jenom současný člověk vyžaduje spíše jakýsi druh **oděvního hedonismu**, preferuje pocit pohodlnosti oděvu, pocit „druhé kůže, která se nevnučuje ani jeho vědomí ani nebrání pohybům. Proto se také tvůrci nové technologie i její propagátoři inspirovali pocity z nošení pletených oděvů, lehkých bavlněných kompletů a tzv. neformálního oblečení.

Pocitky, jež vznikají ze spojení těla a šatu, specifikují **prožitky, jež souvisí i se způsobem nošení některých druhů oděvů**. Určitá konstrukce oděvu, střihové prvky a technologie zpracování, množství, váha, doplňky vynucené stylem, módou nebo oděvní etiketou vyžadují od nositele i odlišný způsob nošení, resp. držení a pohybů oděného těla. Volný svetr přes boky a pohodlné kalhoty mohou se nosit ležerně, na odívání pohodlně, ale frak, plesová róba nebo jenom už tradičně vypracovaný krejčovský oblek či dámský kostým pohyby a chování těla příliš předurčují, svazují, někdy i stylizují. Dlouhodobější působení takových pocitů na psychiku nositele šatů přináší únavu.

Další problémy z okruhu těchto užitek funkcí oděvu představuje tzv. **fyzilogie šatu**. Máme zde na myli okruh problémů, které přináší nové druhy materiálů většinou syntetického a směsového charakteru. Tyto ve styku nejen s alergickým, ale i zdravým tělem projevují se často nepříjemným způsobem. Ve své studii píše J. Benda o nutnosti „vytvářet příznivé mikroklima mezi pokožkou a látkou“.

Z hlediska pocitů psychofyzilogické povahy, které způsobuje oděv v textilní i širší prožitek sféře člověka, je rozhodující také **čas strávený v oděvu**. Z hlediska převládajícího způsobu života je ekonomicky aktivní jedinec nucen strávit největší část svého života v jednom, celodenně nošeném oděvu nejméně osm, avšak často deset i více hodin. Po tuto dobu se tělo nemůže odvětrat a nemůže si odpočinout od různých tlaků a stahů, což může ovlivnit i intenzitu fyziologických a sekundárně i psychických pocitů stoupavým způsobem až k nesnesitelnosti. Důvody estetické, oděvně etiketní a morální přitom nedovolují odkládání svrchních oděvů nebo jejich částí ve společnosti. Dochází tak **k únavě z nošeného oděvu**. I z této stránky subjektivních prožitek oděného člověka vycházejí v současnosti potřeby skladebných oděvních kompletů, jejichž částí jsou uzpůsobeny k odkládání. Ideální přitom někdy je, když jsou po sejmutí dále přenosné na těle asi tak, jako se s sebou nosí z hlavy sejmutá kapuce nebo svetr či pletená vesta uvázaná kolem beder nebo ramen za rukávy.

Otázka odkládání, přeměňování a doplňování oděvních součástí rozšiřuje okruh užitek funkcí oděvu o **manipulaci s oděvem**. Vedle oblékání, svlékání a převlékání patří sem i manipulace s oděvem v užším slova smyslu (způsob zapínání, rozepínání, snímání kalhot, hladké ohrnování rukávů apod.). Na tyto prvky klade se požadavek snadné a časově nenáročné obsluhy, technické spolehlivosti, trvanlivosti nebo snadné údržby: zdrhovadel, knoflíků, patentů apod. V souvislosti s tím lze předpokládat určitou, dnes již dosti rozšířenou tendenci zvláště u zaměstnané části populace (zejména zaměstnanci, pracovníci ve službách apod.), totiž být oděn pro celodenní, ba i společenské účely v jednom všestranně vyhovujícím šatu.⁸ Za **celodenní víceúčelové oblečení** můžeme dnes považovat u žen oděv sukňový (nikoliv šaty) nebo kalhotový; u mužů oděv kalhotový (nikoliv oblek). Univerzální celodenní oblečení vzniká jako empirická oděvní kategorie (a proto se také jako takové navrhuje a neprodává), je však ustáleno soudobou praxí každodenního oblékání a vzniká složením jednotlivých oděvních částí: sukně, kalhoty, svetry, košile apod. Na tento druh oděvu uplatňujeme jak nároky užitek, tak i sociální a kulturní povahy – všechny v přibližně stejné intenzitě.

⁶ Hermochová, Soňa: Spotřebitelské vlastnosti výrobků v oblečení svrchního odívání se zvláštním zřetelem k otázce kvality, Praha, VÚO, 1979

⁷ Benda J.: Oblečení silných postav a další nepublikované práce, Praha, ÚBOK

⁸ Hermochová, Soňa: Spotřebitelské vlastnosti výrobků v oblečení svrchního odívání se zvláštním zřetelem k otázce kvality, Praha, VÚO, 1979

Zvláštní pozornost je však věnována právě funkci provozní, ergonomické (tím se projevuje jeho víceúčelovost) a psycho-fyziologické, tím se osvědčuje jako oděv celodenní.

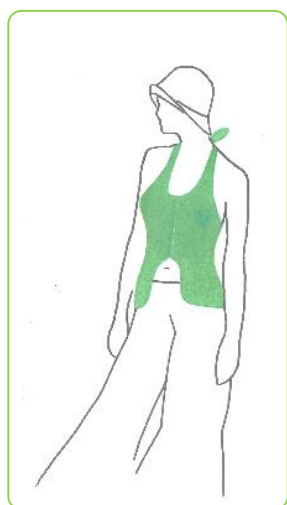
Antropometrická funkce oděvu **nabývá centrálního významu právě u oděvů konfekčních**. Správná **velikostní kategorizace** (proměnlivá v čase i **ovlivňována dobovými estetickými resp. módními normami**) **podmiňuje adekvátní uplatnění všech ostatních funkcí oděvu, dotýká se střihu i faktury** (způsobu zpracování) **všech druhů oděvů bez rozdílu**.

Trs **psychofyziologických aspektů** soustřeďuje pozornost na **pocity nositele oděvu**, který v tomto směru tíhne k určitému **oděvnímu hedonismu**. Nová vlákna a jejich masové směsové využití, nové a inovované druhy oděvních materiálů aktivizují v poválečné době tzv. **fyzilogii šatu, která se zabývá mikroklimatem nošeného oděvu**. **Pokud nové materiály se inovované materiály neodpovídají psychofyziologickým požadavkům na oděv, snižují nebo vůbec popírají užítkovost oděvu**.

(Vybráno z interní publikace Ústavu bytové a oděvní kultury v Praze – Jarošová, Helena: *Funkce oděvu. Otázky estetického hodnocení*. Praha, 1980. Další část textu se věnuje funkcím sociálním a kulturním.)

	FUNKCE UŽITKOVÉ						FUNKCE SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ				
	Funkce klimatická	Funkce provozní	Funkce ergonomická	Funkce hygienická	Funkce antropometrická	Funkce psychofyziologická	Funkce sociálnědiferenční	Funkce mravní	Funkce etiketní	Funkce estetická	Funkce estetickoerotická
Pracovní oděv											
Sportovní oděv											
Společenský oděv											
...											
...											

Tabulka užívaná ve výše uvedené publikaci umožňující přehled o rozložení a intenzitě funkcí jednotlivých druhů oděvu. Funkce byly klasifikovány v šesti stupních. Z hlediska dnešního vývoje vědy spadá většina užítkových funkcí pod obor ergonomie.



Šárka Zahajská

Mezi pedagogy vyučujícími design se stále více šíří zajímavé heslo inspirující studenty: „Nejlepší knihy o designu jsou ty, které nejsou o designu.“ Podobně by se dalo mluvit o výstavách. Pražská galerie Rudolfinum nyní připravila výstavu volné tvorby, která se soustředěně věnuje vztahu lidského organismu a prostředí, tedy ergonomii, která patří k základním kamenům kvalifikace designérů. Zabývá se konkrétně pojmem křehkosti, u níž se snaží upozornit, že ji nesmíme vnímat jen jako slabost, ale také jako přínosnou vlastnost člověka.

„Křehkost se v posledních letech dostala do popředí jako klíčový koncept, jehož prostřednictvím lze vytvářet nové představy o lidských i ekologických poměrech.“ Uvádějí kurátorky Elena Sorokina a Silvia Van Espen „Výstava *fragilités* rozvíjí obavy, vize a citové odezvy tvůrců, kteří se křehkostí hluboce zabývají a reflektují její napětí, spletnosti i paradoxy. Zpochybňuje tradiční význam křehkosti ve smyslu slabosti, bezmoci či pasivity, a naopak ji považuje za zdroj síly a dění, aktivně podporující vzájemné provázanosti.

Smyslná, hloubavá a transformativní křehkost v přináší alternativy k dominantním představám o lidském těle jakožto celistvé a integrované entitě. Hranice mezi celistvostí a roztříštěností, smyslností a bezúčtostí, mužstvím a ženstvím, zůstávají rozostřené a v proměnlivé organické formě. Novátorské průzkumy vystavujících přijaly za své něco, co bychom dnes nazvali *écologie du sensible* (*ekologie citění*) – hlubokou, intuitivní pozornost a reakci na naše prostředí.

Současní autoři zastoupeni na výstavě sdílejí přístup zejména ve vztahu ke zvýšenému povědomí o vzájemných závislostech mezi tělem a měnící se přírodní rovnováhou. Pracují s objekty, procesy a ekosystémy a přicházejí s představami nových, spletných vztahů k našemu prostředí, přičemž navrhuji neotřelé a bezpříkladné způsoby naší spolueistence. Usilují o ztvárnění nestálosti lidské povahy osvojením transfigurace a metamorfózy.

Vědomí závislosti všech živých tvorů na životním prostředí a sobě navzájem ještě posílilo v kontextu současných krizí. Tyto myšlenky již dříve rozvinuli umělci a myslitelé, kteří už léta poukazují na neviditelné vazby spojující nás s ostatními bytostmi a na nesčetné způsoby, kterými jsme provázáni s ekosystémy. Výstava *fragilités* v reakci na tyto myšlenky předkládá křehkost jako prizma a jazyk. Upozorňuje, že ani síla, ani zranitelnost nepřicházejí v očekávaných podobách, a že v křehkých spojeních mezi těly a zemí tkví skutečná síla.“



William Kentridge, *Sibyl*, 2020, single channel HD animated film



Pohled do části instalace (Dominik Lang), která připomíná klasickou problematiku ergonomie. (fotografie Martin Polák)

Tomáš Fassati

Téma pro naivně povrchní média asi nepřípustné, neboť realistické a nepopulistické. O omezení spotřeby se sice píše, ale skutečně funkční způsoby se příliš nepopisují. Spočívají v omezení bezbřehé svobody nedostatečně inteligentních lidí užívat si „své“ peníze bez ohledu na cokoli a kohokoliv. Omezování svobody bývá velmi křiklavě komentováno, ovšem ne celým spektrem společnosti. Slyšet jsou především ti, kteří si cení více svobody vnější než svobody vnitřní. Ti druzí dobře vědí nejen to, že důležitější je ta vnitřní, ale zejména chápou, že lidská práva nemá smysl hájit bez prosazování nezbytných lidských povinností a že každý funkční systém má svá přirozená omezení, která se musí dodržovat, jinak funkčnost padne. Očekávat dobrovolné dodržování omezení u celé společnosti, včetně nedostatečně rozvinutých jedinců je zcela nereálné. Musí nastoupit umělá omezení, která těm slabším „pomohou“.

Vzpomeňme si jen na situaci, kdy ve většině rozvinutých zemí již bylo neomezené kouření ve veřejných prostorách zakázáno a ověřena ekonomika provozů „závislých na kuřácích“. U nás se tabakisté rozkřikovali, že zákaz je extrém, který navíc ohrozí ekonomiku např. restaurací. Na zastávkách veřejné dopravy byl problém kuřáky okřiknout, to i ze strany policie a vše vytvářelo nepřekonatelný dojem, že zákon u nás neprojde. Pak prošel a restaurace nezkrachovaly. Bez ohledu na nedostatek policejních kontrol pravidlo respektují a hlavně diskuse, které se mohly v tu chvíli vystupňovat, v podstatě ustaly. Dokonce mnozí kuřáci potichu přiznávají, že jim zákaz pomáhá značně rizikový zvyk omezovat, protože to samo o sobě je velmi nesnadné. Naštěstí se v této kauze neoperovalo tím, že kuřáci by měli sami uznat, že nemohou zápachem obtěžovat své okolí, a tedy chodit kouřit někam do ústraní. Nebo, že mají sami pochopit zdravotní rizika a přestat kouřit.

Cigaretový kouř ale naši Zemi neohroží, té škodí kouř elektráren a spalovacích motorů včetně dalších negativních jevů. Technologie přitom přinášejí lepší řešení, ale lidé nejsou ochotni je používat a Klausův všespásný trh to nezachrání. Dva velmi názorné příklady: užitečné omezení výroby a distribuce v lahvích balených limonád ani náhrada jednorázových monočládků nabíjecími akumulátory se nechtějí prosadit, přesto, že jsou pracovně (organizačně) i finančně výrazně výhodné.

Sifonové lahve byly vynalezeny už značně dávno. Ještě v dobách vratných skleněných obalů, které sice zatěžovaly životní prostředí výrobou, distribucí a vymýváním, neprodukovaly ale do prostředí nepřírozený odpad, neboť sklo lze považovat na přírodě neškodný inertní materiál. Pokud bychom nebrali v úvahu, že sifonové lahve si kupují ekologicky uvažující lidé, jejich fungování na trhu by mohlo být podmíněno finanční úsporou při pořizování sycených limonád a pohodlím nemuset chodit pro nápoje do obchodu. Je zajímavé, že produkce a užití nápojů v jednorázovém balení bez ohledu na výhody sifonů stoupaly. Mohlo to být způsobeno nedostatečnou kvalitou nabídky sirupů. Ta se však v posledních desetiletích zvýšila, své sirupy už nabízejí i značky Coca-cola nebo Pepsi. Firmy vyrábějící sifonové lahve se sice pokoušejí o svůj marketink, ale je viditelně slabý. Příznačné je, že se kvalitní sirupy dosud u nás neprotlačily do potravinářských prodejen a jsou nabízeny jen obchodech se zbožím elektro. Na Západě je dokážou nabízet i drogerie. Jedna ze sifonových lahví byla u nás dokonce inspirativně oceněna Českou cenou za ergonomii, ale to je také podnět jen pro malou samostatně přemýšlející část veřejnosti.

Ještě hůře se stádovité myšlení projevuje v oblasti užití jednorázových baterií. Jsou obory, kde jednorázové baterie nejsou užívány ani náhodou (např. mobilní telefony) a obory, kde je možné si kupovat dobíjecí monočládky, ale většina uživatelů preferuje organizačně a finančně nevýhodné nakupování neekologických jednorázových zdrojů energie. U všech tržních jevů je přitom zajímavé sledovat paradoxy, které je provázejí. Při zavádění mobilních telefonů měly jejich baterie nižší kapacitu než nyní a veřejnost tlačila na alternativní možnost užití zakoupených tužkových baterií. Její požadavky (ostatně jako mnohé další) zůstaly nevyslyšeny.

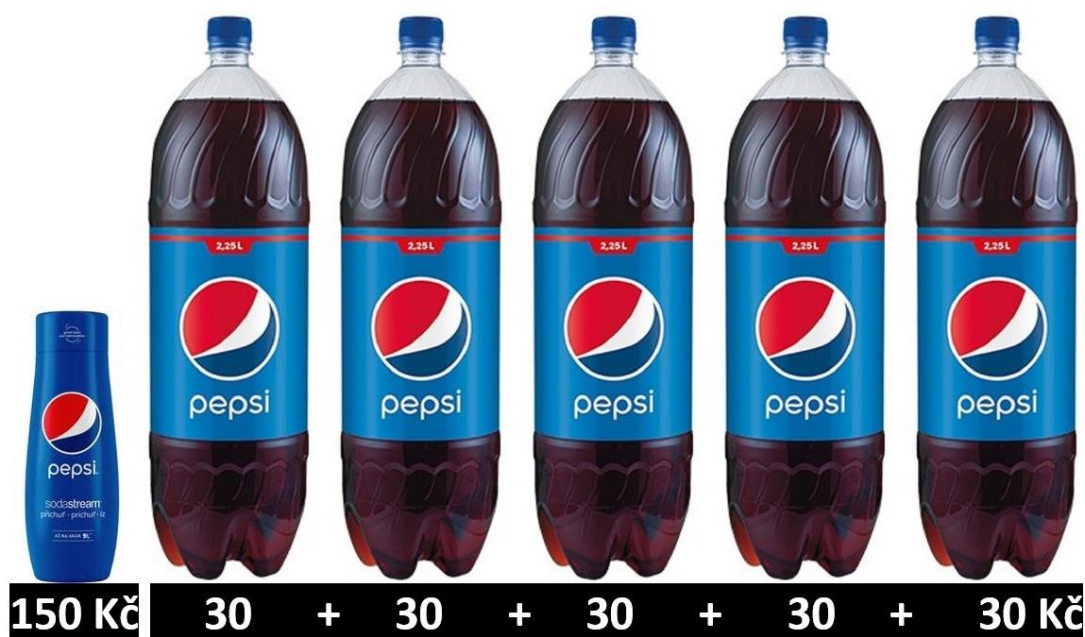
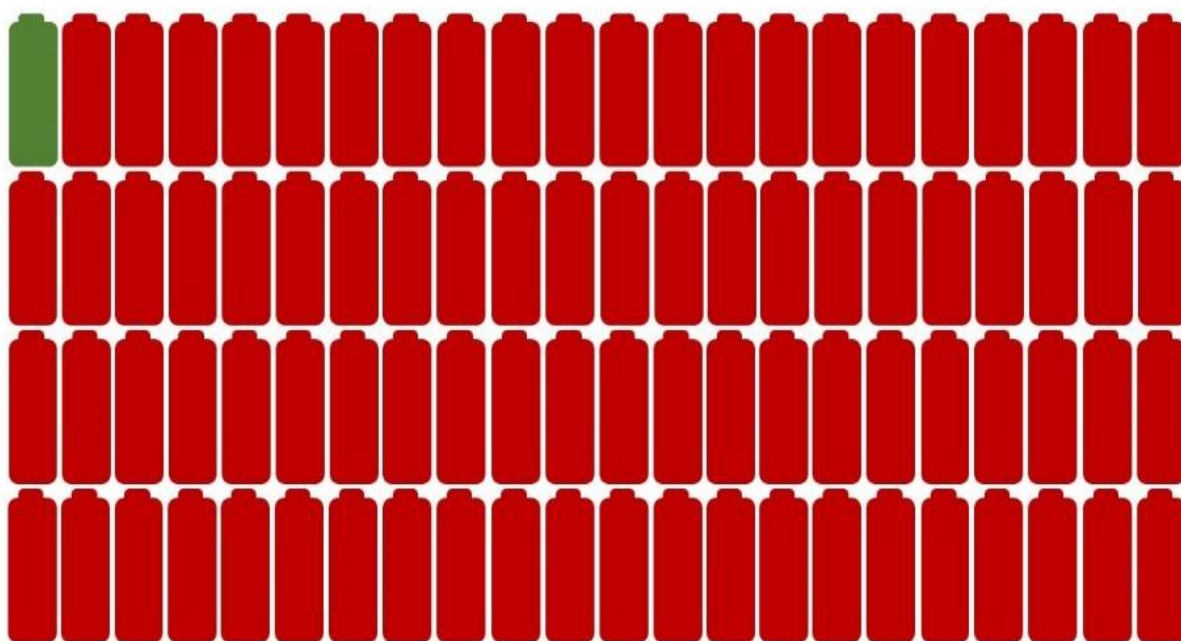
Na rozdíl od telefonů je možné při užívání různých malých elektrických produktů volit mezi monočládky jednorázovými a nabíjecími (akumulátory). Nabíjecí jsou jen 4x dražší a nahradí 80 kusů jednorázových. Nabíječky se prodávají přibližně za cenu 1-2 akumulátorů. Přesto stále jednorázové zdroje energie tvoří na trhu zcela převažující procento.

Vysvětlení je především ve stádovitém myšlení většiny společnosti a neschopnosti zodpovědného využití svobody rozhodnutí, které máme k dispozici. Řešením jsou proto především společenské regulace. Na rozdíl od kouření by u limonád a tužkových baterií asi narazily zejména na odpor výrobců. Řekněme si však rovnou – oni by to ekonomicky přežili, zatímco životní prostředí tupé chování množství lidí prostě přežít nemůže.

Žádný problém ale nemá jediné řešení. Uvedená témata jsou optimálním prostorem pro dnes oblíbený design-research a to bez trapného překračování odborných kompetencí nedostatečně vzdělaných designérů. Například vizuální řešení povrchu tužkových baterií i akumulátorů je komunikačně zcela katastrofální. Mnohdy je problém v šuplíku vinou miniaturních nápisů odlišit jednorázové články od akumulátorů, takže často dojde k jejich mylnému vyhození. „Reversible battery“ by měly mít výrazné mezinárodní vizuální odlišení a namísto velkého

logotypu by výrobci udělalo mnohem větší reklamu uvedení jejich finanční výhodnosti. Celý problém by si zasloužil speciální reklamní kampaň. Podobně u systému sifonů a sirupů. Je s podivem, jaké hlouposti dokáže reklama extrémně vynášet do nebe a tady ekologickou problematiku nahrávající výrobci nechává nepovšimnutu. Mají-li milovníci design-research přesvědčit kolegy o smysluplnosti své metody, uvedené dva problémy nemohou vynechat ani náhodou.

1x60 Kč nebo 80x15 Kč = 1200 Kč?



Kamila Vodrážková

Bylo inspirativní vidět po téměř šedesáti letech znovu v televizi Muže z Ria. Když člověk přistoupil na zavedená schémata dobrodružných filmů o pokladech dávných říší, mohl vnímat závěrečné scény skalami zasypaného gangstera jako symbolickou pomstu bohů, kteří si nenechají vzít svá tajemství.

Film byl ovšem také oslavou nadšení z idealistického budování hlavního města Brasília, které stálo u počátku likvidace amazonských pralesů. Jeden z hlavních protagonistů to výstižně komentoval jako zázrak moderní techniky a civilizace, která tak snadno dospívá k pozemskému ráji podobně jako chtěl jiný z protagonistů rychle dospět k zázračnému bohatství technologiemi podsvětí.

Dobové vyústění děje, kde se ukázalo, že za malým zemětřesením nestojí záhadné magické síly, ale člověk postupující s těžkou technikou napříč pralesem, nemohlo být ještě v 60. letech 20. století vnímáno souvztažně. Dnes ale vidíme, že bezhlavým útokem na nedostatečně prozkoumanou ekosféru jsme rozzlobili „bohy přírody“ opravdu vážně. Snad toto nezbytné zmoudření člověku přinese poučení a z něj užitek v naději dalšího přežití.



Bohuslava Nekolná

Během minulého roku se podařilo společnými silami pedagogů, zaměstnanců a studentů pracovat na vytváření výukové laboratoře ergonomie designu UMPRUM v Mikulandské ulici. Málokdo si už dnes vzpomene, že laboratoř chtěl založit již v 60. letech 20. století designér profesor Zdeněk Kovář. Měl představu, že by sloužila nejen výuce, ale také výzkumu, který by patřičně povýšil úroveň zlínského pracoviště UMPRUM. Konzervativní pražské vedení mu to však nepovolilo. Vinou toho si nemohli studenti objektivně ověřovat funkční vlastnosti svých projektů. K vybudování zlínské laboratoře pak měl v 90. letech nakročeno Kovářův blízký spolupracovník a přítel PhDr. Ing. Podškubka. Podařilo se mu však vytvořit jen první fázi – kabinet odborné literatury a drobných učebních pomůcek. Ten málem při ukončení činnosti UMPRUM ve Zlíně podlehl zkáze, ale zásluhou Jiřího Pelcla a Tomáše Fassatiho se jej podařilo zachránit a uložit v benešovském muzeu designu.

První etapa práce na budování laboratoře designu byla v prosinci 2022 ukončena právě převezením zachráněného fondu do technologického centra v Mikulandské ulici. Je to možné vnímat jako symbolické vyvrcholení někdejších snah slavného profesora. Co budou mít pedagogové a studenti designu i architektury v laboratoři k dispozici?

Základem každé výukové laboratoře musejí být ukázkové produkty, na kterých lze prezentovat funkčnost a měřit kvality (např. židle, hygienické pomůcky, svítidla, drobné předměty). Těch byl pořízen základní soubor, který se bude postupně rozšiřovat nákupy i dary. Mimořádného rozsahu, jaký byl k dispozici v dnes již zlikvidované muzejní laboratoři v Benešově, však nebude možné z prostorových důvodů dosáhnout.

Součástí vybavení jsou také pomůcky, které umožňují ověřovat kvality lidského těla a jeho interakci. Jde například o vahadlo, autotrakční lehátko, ergometr, vibrační masážní stroj ad.

Nezbytná je samozřejmě měřicí technika, která posunuje tradiční subjektivní posuzování známé z hodnotitelských komisí do reálné objektivní roviny. Jde o širokou škálu přístrojů měřících rozměrové, silové, tepelné, světelné, akustické, barevné, mikroklimatické ad. hodnoty.

K dispozici je příruční knihovna odborné literatury související se znalostí lidského těla a jeho interakce. Základní fond pochází ze Zlína, doplněn bude darem rozsáhlé kolekce dalších knih. Součástí knihovny je také archiv studentského výzkumu katedry designu, který je velmi poučný pro výuku.

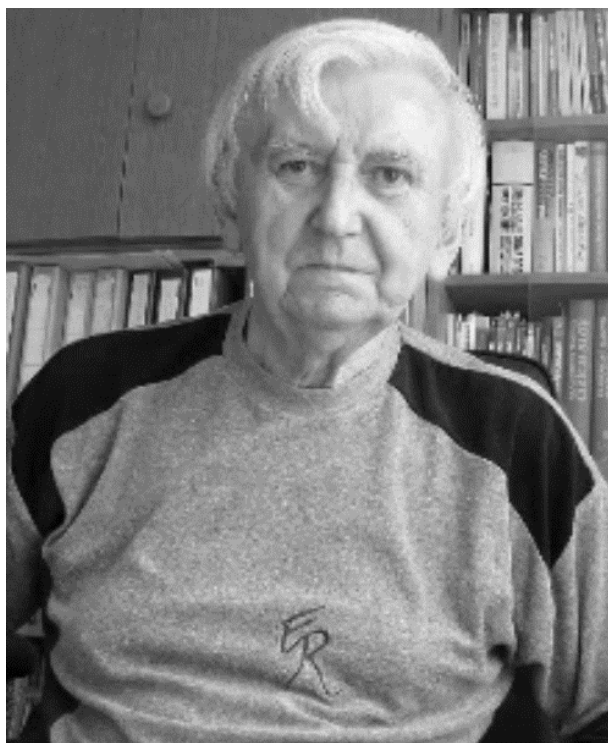
Dnešní přirozenou součástí laboratoří je pro ergonomii specializovaný software, který UMPRUM nyní pořídila jako jedna z prvních českých škol. Umožňuje modelování rozměrové a silové problematiky a částečně také možností zrakového vnímání. Je k dispozici v sousedící počítačové učebně, která je podle průzkumu jako jedna z mála u nás vybavena ergonomickými prvky, jako jsou klávesnice, myši, nastavení výšky sedáku ve vztahu k rovině pracovní desky apod. Je skutečně s podivem, že počítačová pracoviště se přes velký rozvoj ergonomie u nás s velkou mírou lhostejnosti projektují zcela neergonomicky.

Původně měla laboratoř sousedit s knihovnou materiálů, pro kterou mohla vykonávat také různá testování. Nepodařilo se však sladit partnerský vztah nekomerční instituce s komerční, a tak byla v laboratoři založena malá vzorkovna materiálů, která bude postupně rozšiřována zejména o klasické typy.

Pro nově vzniklou laboratoř budou nesmírně užitečné odborné styky s dalšími pracovišti. Již dnes má odborné vazby na vědeckou společnost pro ergonomii, strojní fakultu ČVUT, laboratoř sportovní medicíny FTVS UK Praha, oddělení designu Národního technického muzea, nebo do zahraničí na BCD LAB Fakulty architektury STU Bratislava a International Institute for Information Design Wien.

Nesmírně užitečné je, že odborný garant výuky ergonomie, pedagog UMPRUM Tomáš Fassati, vydal v minulém roce rozsáhlou publikaci k laboratorní výuce, která usnadní studentům vnímání této zatím nepřiliš běžné, progresivní práce (Fassati, Tomáš: Laboratoř ergonomie, ČVUT, Praha, 2022, 450 s.).

Od téhož autora vyšel v odborném periodiku DESIGNUM (č. 4, 2022) přehledný článek o historii evropských výukových laboratoří ergonomie, kde je nové pracoviště UMPRUM již také zmíněno. Na českých uměleckých školách zatím nemá obdoby, takže je předpoklad zájmu studentů různých akademií o možnost jeho využití. Nedobrou shodou okolností totiž příkladné laboratoře ergonomie na ČVUT nepřežily svého zakladatele Ing. Chundelu a v pražském Výzkumné ústavu bezpečnosti práce tvoří dnes „human factors“ jen občasný prvek činnosti. UMPRUM se proto může vrátit k úspěšné historii, kdy byla jedním z předních odborných pracovišť této vědy zajišťující uživatelsky přátelský design u nás.



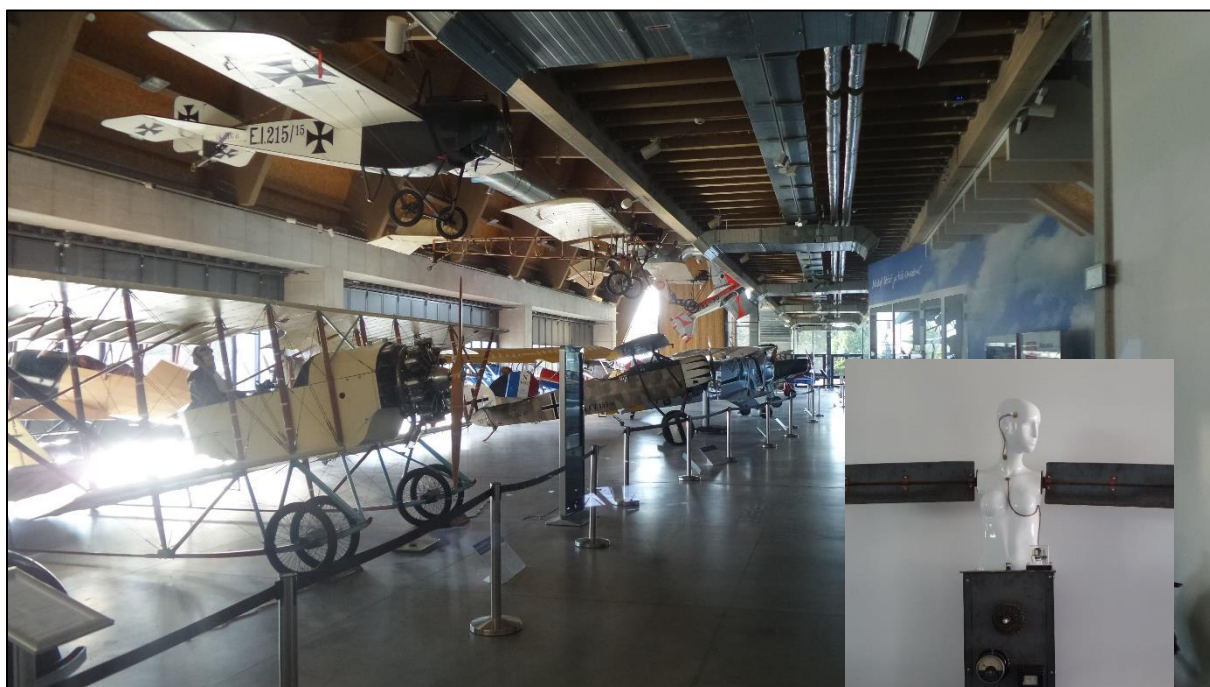
Prof. Zdeněk Kovář a PhDr. Ing. František Podškubka

Bohuslava Nekolná

I po zavírací době se projevuje tzv. otevřenost muzeí veřejnosti. Navštívili jsme tři česká muzea designu, která i večer umožňují alespoň částečný pohled do expozic.



Letecké muzeum Metoděje Vlacha v Ml. Boleslavi má po otvírací době přístupnou kavárnu, malou „startovací dráhu“ pro dětské návštěvníky a na jeho střeše je tribuna k pozorování provozu na sousedícím letišti.

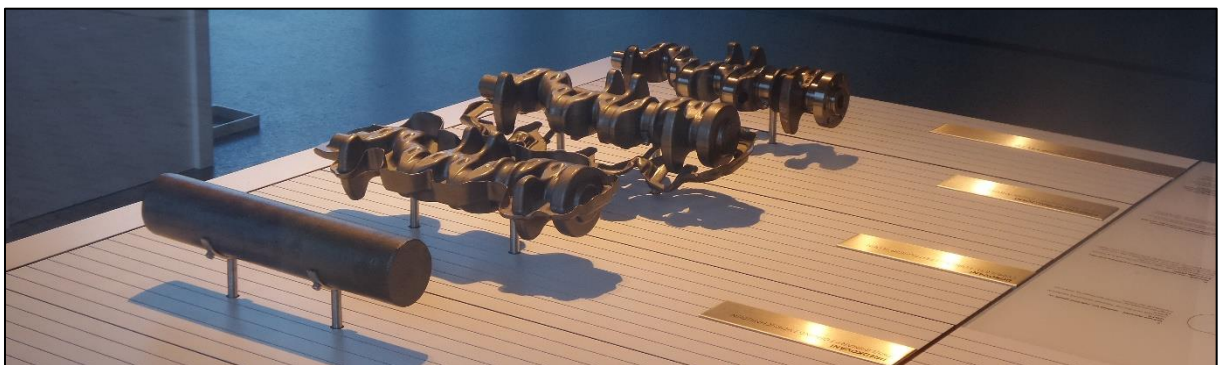
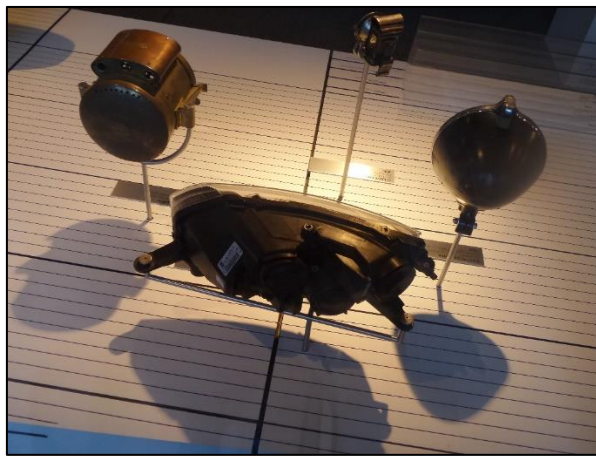


Z interiéru kavárny je průhled od stálé muzejní expozice.

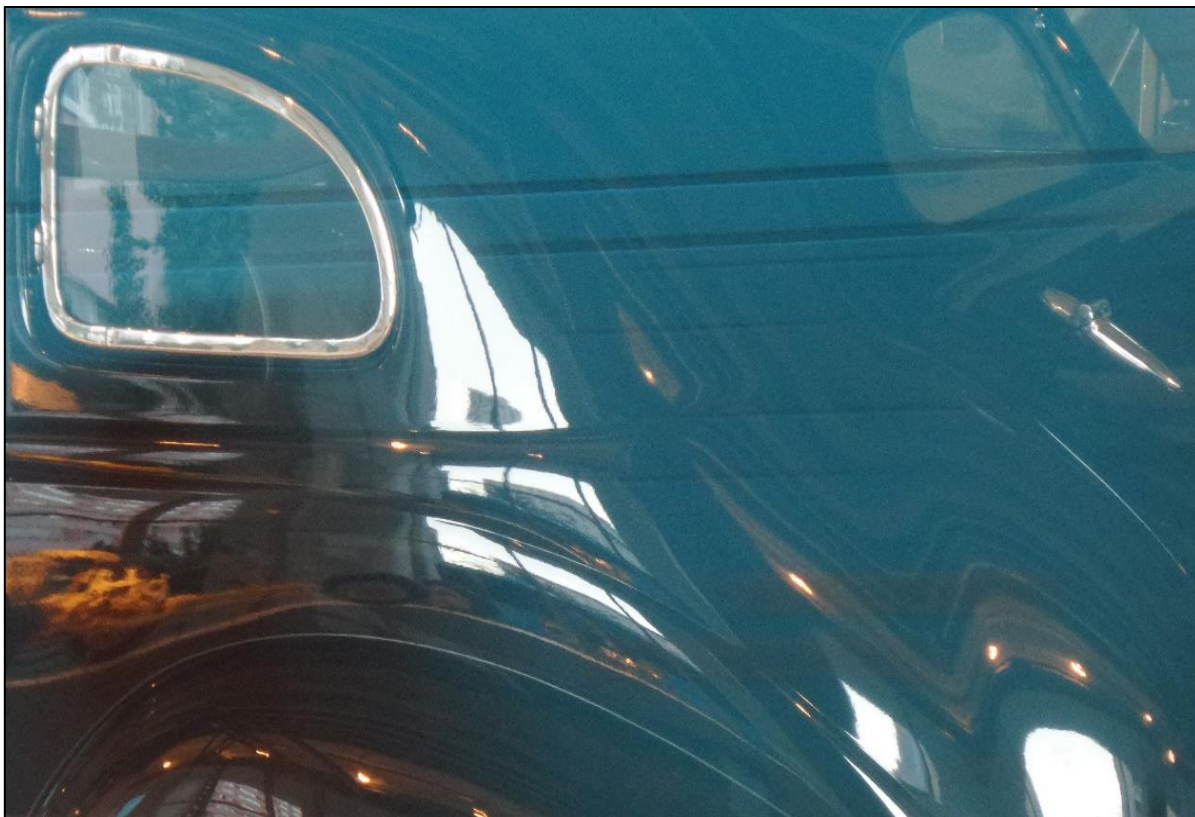




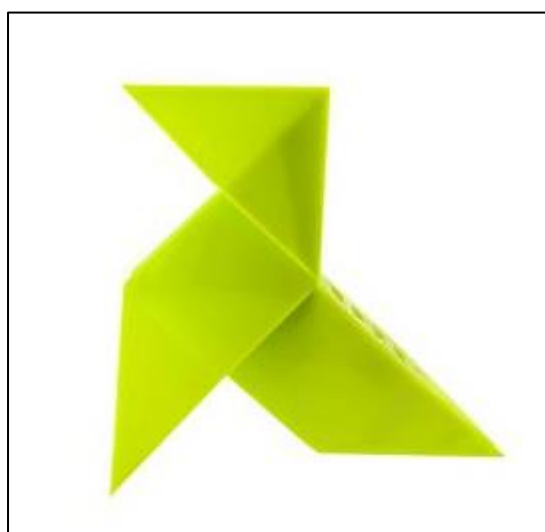
Škoda muzeum v Mladé Boleslavi má řadu otevřených osvětlených výkladních skříní do hlavní ulice s exponáty čitelnými jak zvenku, tak zevnitř.







Při pohledu z chodníku se lze dobře soustředit i na estetiku designu.



Muzeum umění a designu zářilo v době svého největšího rozvoje před rokem 2016 do noci města a nabízelo ve dvou oknech miniexpozici aktuálního designu.

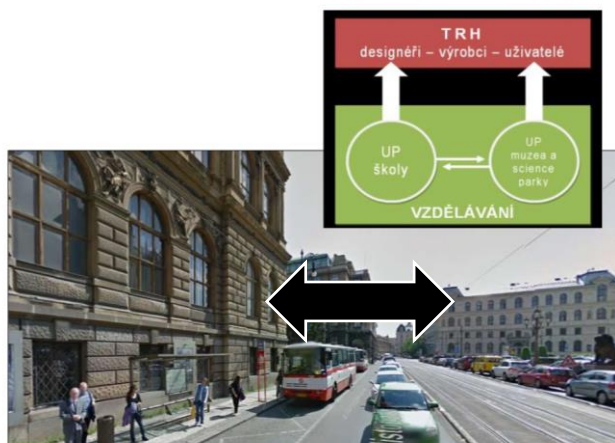
Tomáš Fassati

Zveřejňujeme upravenou a značně rozšířenou formu textu původně publikovaného v časopise DESIGNUM (2022), který vydává Slovenské centrum dizajnu. Ve slovenském periodiku navazoval na starší článek profesora Zdeno Kolesára, upozorňující na progresivní české metody práce s designem na UJEP v Ústí nad Labem a v benešovském Muzeu umění a designu. (red)

NESNADNÉ CESTY K AKTUÁLNÍMU FENOMÉNU VÝUKOVÝCH LABORATOŘÍ ERGONOMIE DESIGNU

S diskusí o metodách výuky na uměleckých školách se poměrně často setkáváme na různých platformách.⁹ Jejich, mnohdy i poměrně velká energie ale nemá téměř žádný dopad do praxe. Je tedy pravdou, že vysoké umělecké školství patří k nejkonzervativnějším prostředím, kde je těžké prosadit skutečně potřebné změny, takže se mění spíše jen povrchně a formálně?

Potvrzovala by to skutečnost, že model ateliérové výuky vytvořený na akademiích v 19. století a stavějící na pedagogickém příkladu slavného umělce se přežívá dodnes, přestože se klima „uměleckého provozu“ zejména od druhé poloviny 20. století zásadně mění. Ponechme jiným úvahám praxi výuky volného umění a soustředíme se na užitou tvorbu. Pro ni byly ve druhé polovině 19. století zakládány umělecko-průmyslové školy v návaznosti na podobně zaměřená muzea. Promyšlený koncept byl postaven na potřebě pozdvižení estetické úrovně průmyslové výroby, a proto šlo o aktivity výrobních sdružení. Pro výuku představovala muzea nesmírně užitečné partnerství, neboť umožňovala studentům pestrý kontakt s novou i starší produkcí. Propojení škol a muzeí je velmi funkční, neboť v rámci tržního mechanismu je nezbytné kultivovat současně výrobu i zákazníky. Jeden bez druhého kvalitu příliš nezvyšují.



Přemýšliví učitelé umělecko-průmyslových škol si často kladou otázku, proč se tato výživná symbióza neuchovala dodnes. Přesvědčivě na to odpovídá teoretik designu Jan Michl, který je přesvědčen, že školy přestaly využívat muzea s nástupem „bezpříkladné pedagogiky“ moderny, která odmítala stylovou kontinuitu designu a stavěla především na revolučních inovacích.¹⁰ Michl si návazně všímá, že designerská tvorba ovlivněná takto změněným školstvím, začala vykazovat větší známky povrchnosti a formálnosti, neboť studenti se neopírají od dostatek komplexní praktické zkušenosti s produkty.

Při úvahách nad metodami výuky je proto nezbytné se vždy zabývat kvalitou praktických cvičení, která vytvářejí potřebnou protiváhu verbálním přednáškám ilustrovaným pouze dvojrozměrnými projekcemi z data-projektorů. Jsou na většině škol samozřejmostí. Na designérských školách se běžně vytvářejí funkční modely různých produktů v dílnách dělených podle řemesel, technologií. Málo se však testují vlastnosti hotových výrobků v laboratořích. Laboratoře také mohou předvádět mnohé procesy, které ani při promítání videa nejsou dostatečně názorné.

Mechanické převzetí ateliérového systému výuky pro užitou tvorbu bylo mylné i proto, že na rozdíl od volného umělce má být designér především univerzálním profesionálem schopným plnit velmi různorodé

⁹ Např. Bérešová,; Prešnajderová; Puimeuff (eds.): Škola ako laboratórium moderného života, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava, 2020

¹⁰ Michl, Jan: Funkcionalismus, design, škola, trh. Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu, Praha, 2003, s. 237-240

požadavky zakázkové tvorby. Pro takovou výuku je vhodný jiný přístup, například takový, který zavedl ve 2. polovině 20. století prof. Ján Šmok pro zakázkové fotografie na pražské FAMU. Studenti v něm pod vedením výrazných osobností postupně absolvovali řadu odlišných specializovaných kursů, což zajistilo jejich skutečně univerzální profesionalitu v praxi. Přitom nebyla vyloučena ani podpora rozvoje jejich volné tvorby, která ovšem netvořila dominantní složku studia.

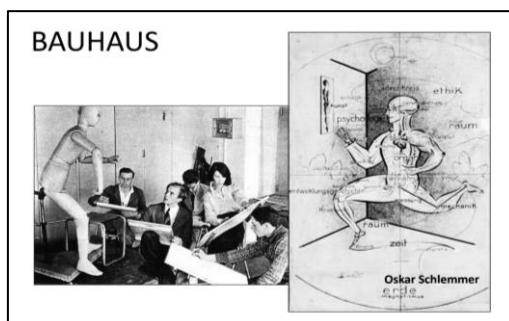
Dnes je ale zřejmé, že dotýkat se exponátů v muzeích, natož je rozebírat, není z důvodu ochrany sbírkových předmětů samozřejmostí. Narážíme také na předpis, který bezpochyby v 19. století neexistoval, kdy každý funkční elektrospotřebič v instituci musí splňovat soudobé bezpečnostní parametry, což úředně potvrzují povinné každoroční elektro-revize. To ovšem neznamená, že výuku nelze v muzeích vůbec provádět. Je jen třeba ji doplnit praxí v laboratorních ergonomiích, které mohou vznikat jak ve sbírkotvorných institucích, tak ve školách. Jejich smyslem je shromáždit na jednom místě potřebné produkty ke srovnání kvalit a mít k tomu měřicí techniku i speciální software pro ergonomii. Takový účel žádná exkurze studentů do terénu dostatečně nenahradí, byť i ta patří k nezbytným prvkům názorné výuky.

Vzhledem k tomu, že dnešní provozní podmínky muzeí designu příkladnou původní praxi přímo neumožňují, našly si nejprogresivnější sbírkotvorné ústavy cestu, jak pro výuku vytvořit podmínky, a přitom udržet přísné předpisy ochrany sbírkových předmětů. Je k tomu zapotřebí zavedení speciálního režimu akvizice, a vytvoření výukových laboratoří s možností ochranného režimu prezentace. Kvalitní muzea designu pochopila, že musí funkčně sloužit nejen školám, ale také široké veřejnosti. Design, jako výtvarný produkt nepatří za sklo vitríny, ale do rukou uživatele. Tento problém rozhodně nevyřeší občasné edukační koutky na některých výstavách.

Výuková laboratoř představuje nejen prostor, ale zejména systém práce, kde veřejnost včetně studentů přímo s produkty pracuje v jejich funkční rovině a tam, kde to není možné, předvádí činnost muzejní pracovník. To vše doprovází ještě třetí důležitá rovina, kdy mnohé předměty z technických a finančních důvodů nelze udržet dlouho ve funkčním stavu, a proto je včas pořízena přiměřená videodokumentace. Celou metodiku podrobně popisují specializované texty pocházející z muzeí, která ji dokázala uvést do praxe.¹¹

Dnes se ovšem slovo laboratoř v přeneseném smyslu s oblibou používá i pro čistě tvůrčí prostory nebo seskupení. Umělci tím chtějí naznačit určitý postoj k práci, ale většinou se nesnaží pracovat skutečně vědeckými metodami. Podobně je tomu také u postupů nazývaných „umělecký výzkum“ nebo „design-research“. Umělecký výzkum tvoří jeden ze tří pilířů lidského poznání, používá odlišné metody od vědeckého výzkumu, nemůže jej nahrazovat, ale musí jej doplňovat.¹² Pokud mají být výsledky uměleckého výzkumu přínosně využity ve veřejné praxi, je velmi často potřebné, aby se tak dělo v následné spolupráci s vědci. Samotný design-research¹³ má z různých důvodů blízko k marketinku a svou metodikou nesměřuje ke skutečnému, ale k tržně uplatnitelnému povrchnímu komfortu. Tomu právě mohou laboratoře svými racionálními vědeckými metodami vytvořit pro podporu skutečného komfortu potřebnou protiváhu. Každá laboratoř může plnit současně více funkcí – výzkumnou, kontrolní, vzdělávací či prezentační. Specializovaná laboratoř ergonomie se pak může zabývat základem vztahu uživatel-produkt, tedy interakcí člověka a designu (architektury), nebo jen dílčím způsobem testovat vlastnosti jedné ze stran interakce.

Výuková laboratoř se tedy stala jedním z nejvýznamnějších fenoménů dnešní pedagogiky, bez níž se neobejdou školy stejně jako muzea. Vývojová cesta k ní nebyla snadná a rychlá, proto stojí za pozorné ohlédnutí. Náš pohled do minulosti bude pro stručnost spíše namátkový, aby upozornil na charakteristické příklady, ze kterých je vhodné si vzít poučení pro dnešní práci. K tuzemským příkladům budou proto připojeny i zahraniční.

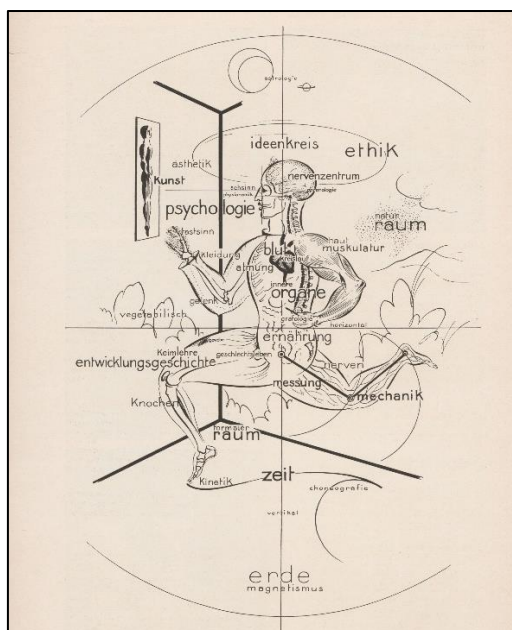


Již obsah a metody výuky na Bauhausu signalizovaly potřebu školních laboratoří.

¹¹ Např. <https://artalk.cz/2015/12/28/muzea-designu-v-digitalni-dobe/>

¹² Zkušenost a smyslové poznání, stejně jako pojmy "vnímání", "vědomí" ad. jsou silně podmíněny emočními mechanismy, které jsou doménou umělecké reflexe bytí, proto je umění považováno za jeden z pilířů poznání. (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Epistemologie>)

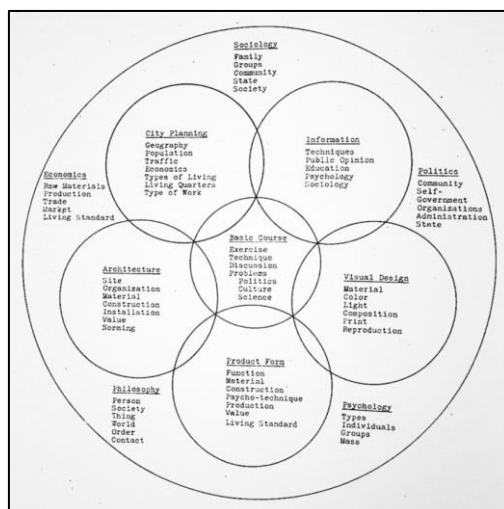
¹³ Viz design-thinking (https://cs.wikipedia.org/wiki/Designov%C3%A9_my%C5%A1len%C3%AD)



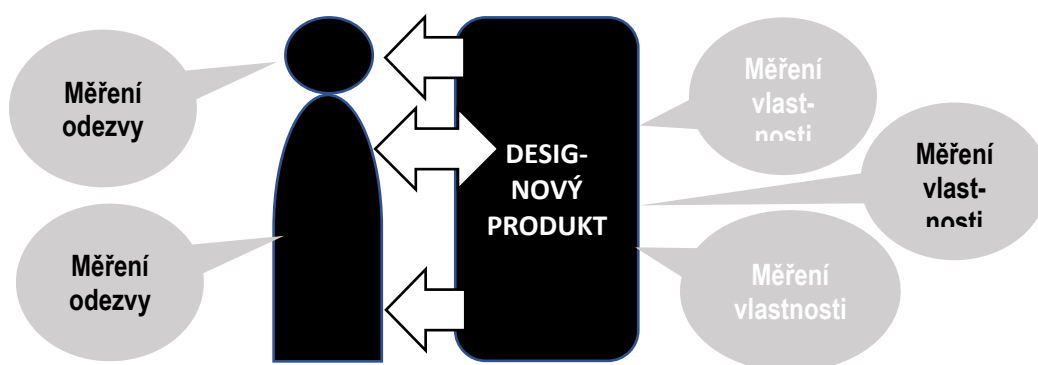
*Příkladné komplexní vnímání člověka coby tvůrce a uživatele architektury a designu (Bauhaus)
Schématický přehled multidisciplinárního kursu Oskara Schlemmera nazvaného „Lidská bytost“.
Kurs zůstává optimálním příkladem pro výuku designu a architektury doplněnou o laboratorní praktika dodnes.
Ilustrace Oskar Schlemmer*



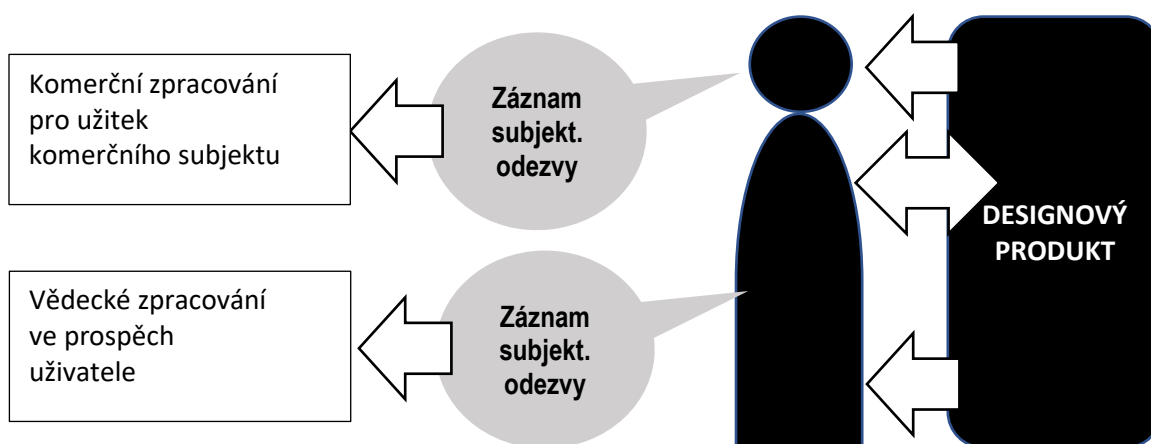
Ještě více se přiblížila k laboratorní výuce Hochschule für Gestaltung Ulm svým propojením s vědou a technologiemi. Ergonomické testování zde patřilo k základům výuky i univerzitního výzkumu. Je ale třeba připomenout, že dominance vědy na škole vedla k opakovaným silným konfliktům s tradičně umělecky zaměřenými pedagogy. Z dnešního hlediska je zajímavé, jak velké vědecké nároky tehdejší studenti zvládali.



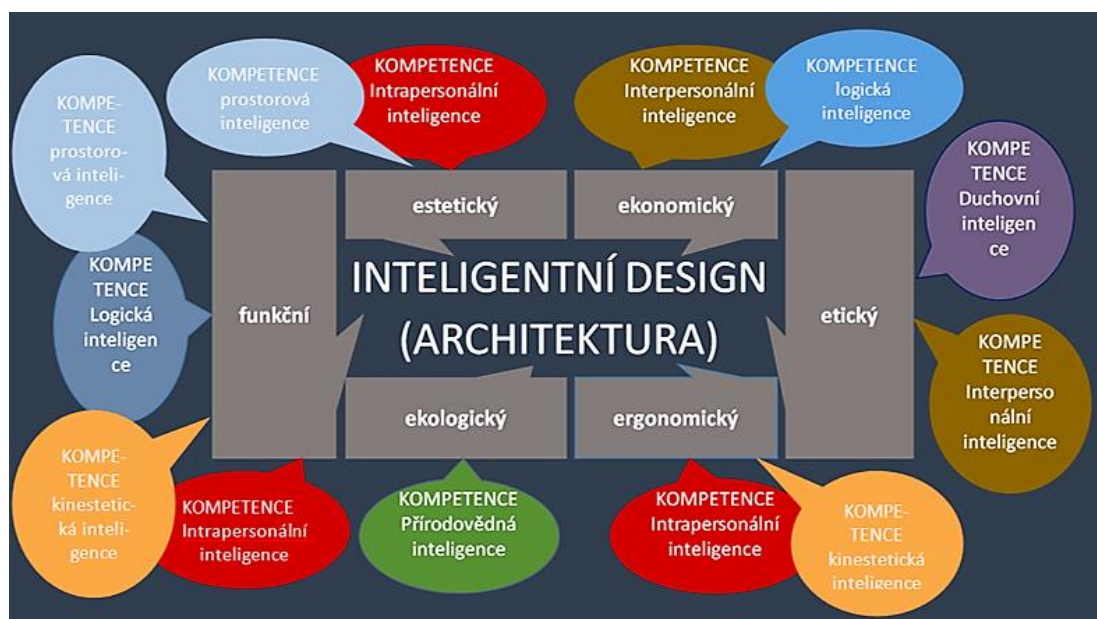
Slavná ulmská škola designu dala v 50. letech, v době intenzivního rozvoje vědy příklad začlenění věd do výuky umělců. Ilustrace HFG Archiv, Ulm



Laboratoř pracuje s objektivizujícími metodami vědeckého výzkumu ve prospěch nepovrchního komfortu uživatele.



Z uměleckého výzkumu (design-research) je profesionálně použitelná jen část dále zpracovaná vědci.

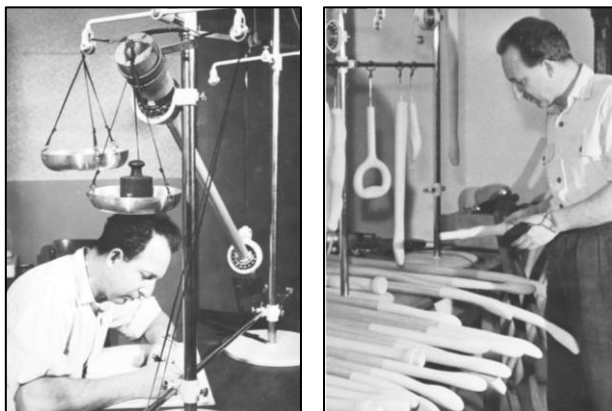


Komplexní model analýzy kvalit užitě tvorby použitelný pro práci laboratoří.

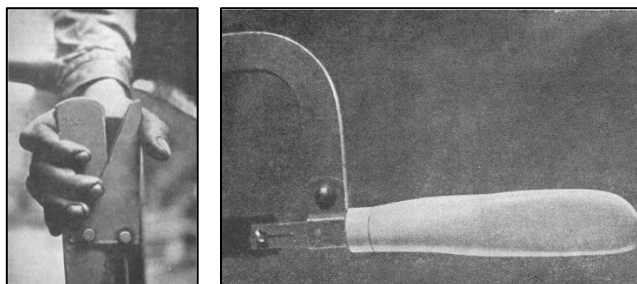
Model je postaven na struktuře kolektivní inteligence tvůrčího týmu, jehož produktem může být v optimálním případě inteligentní výsledek.

Ilustrace Tomáš Fassati

Naše ohlédnutí započne 50-tými léty 20. století, kdy designér Petr Tučný sestavil na pražské Vysoké škole ekonomické odborný tým, který v Laboratoři experimentální a užité estetiky testoval a vyvíjel ergonomické tvary jak běžného ručního nářadí, např. pro stavební dělníky, tak ovladačů strojů.¹⁴ S podporou některých politiků se mu podařilo prosadit mnohé návrhy do malosériové výroby, ale celkově nebylo v totalitním státě pro zdravotní potřeby manuálně pracujících dostatek pochopení, přesto, že návrhy měly vliv na zvýšení produktivity práce. Činnost laboratoře byla přirozeně velmi užitečným doplňkem studia ekonomů, kteří měli možnost při zkoumání lidské výkonnosti vnímat také problematiku designu nástrojů a jejich ergonomie. Literatura uvádí, že pro užití Tučného zlepšení byl spíše předpoklad v zahraničí, zejména v Sovětském svazu.¹⁵ Laboratoř publikovala výsledky svého výzkumu jak v odborném, tak v populárním tisku. V každém případě jde u vědeckého týmu i laboratoře o čin v té době u nás výjimečný.



Pohled do laboratoře na Vysoké škole ekonomické v Praze (Petr Tučný)



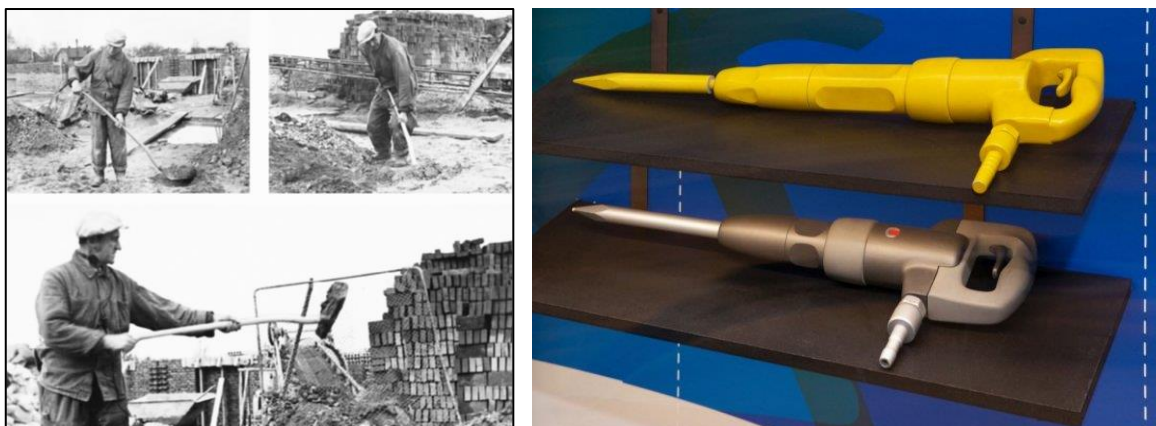
V laboratoři byl vytvořen kvalitní dokumentační archív, kde byly uloženy výsledky vlastního i cizího výzkumu.



Testování nově vyvinuté násady lopaty v laboratoři

¹⁴ Klivar, Miroslav: O pracovním prostředí, strojích a nástrojích (In: Honzík, Karel: Věci kolem nás, Mladá fronta, Praha, 1961)

¹⁵ Tučný, Petr: Současný stav vývoje nářadí a mechanizovaných výrobních prostředků ve stavebnictví z hlediska zájmů pracujícího člověka (z osobního zápisníku designéra), nedatováno



*Ověřování kvalit na pracovišti v terénu
Pozornost designéra Petra Tučného se později přenesla na mechanické nástroje.
(foto Národní technické muzeum)*

SNAHY O LABORATOŘ VE ZLÍNSKÉ POBOČCE UMPRUM

Zlínské (gottwaldovské) pracoviště Vysoké školy uměleckoprůmyslové bylo s výukou designu jedním ze tří rozhodujících míst prvního rozvoje ergonomické vědy u nás. Již před založením pobočky UMPRUM tu probíhala spolupráce designérů s odborníky pracovního lékařství. Vztah tvarování nástrojů a strojů k ergonomii pak zde nejvíce posílil sochař – designér Zdeněk Kovář. Z hlediska výzkumu a výuky šlo o vnímavé využití vědeckých poznatků umělci.¹⁶ Profesor Kovář byl inteligentní a uvědomoval si, že to nestačí. Pochopil, že je třeba založit ve škole regulérní výzkumnou a výukovou laboratoř. Připravil její koncepci, která byla otevřena i odborné veřejnosti, ale konzervativní pražské vedení školy mu ji opakovaně odmítalo schválit. Z hlediska vývoje pražské UMPRUM v tom lze nalézt přirozenou logiku. Zlínská pobočka školy spolupracovala s vědci, jejichž zaměření pražským umělcům bylo zcela cizí. Mezi nimi svou optimálně kombinovanou kvalifikací vynikal psycholog a inženýr František Podškubka, který se stal Kovářovým blízkým přítelem. Když nebyl možný vznik laboratoře, zkvalitnili alespoň výuku o člověku – uživateli produktů designu. Měla větší rozsah čtyř semestrů a studenti v rámci ní zpracovávali podrobné vědecké studie. Podškubka rozvíjel studium i po Kovářově odchodu ze školy. V 90. letech zde vznikl specializovaný kabinet ergonomie vybavený bohatou odbornou knihovnou. Ten však vinou pražského vedení školy neměl potřebné přístrojové vybavení pro praktická cvičení. Studenti se svými pracemi dokonce zúčastňovali i ergonomických konferencí. Sám Podškubka ale bohužel odborně nepublikoval, přesto že byl členem vědecké společnosti pro ergonomii.¹⁷ Při stěhování zlínské pobočky do Prahy se nejprve se samozřejmostí počítalo s převzetím celého promyšleného výukového programu. Nakonec bylo ale vše podřízeno zjednodušené pražské tradici. Naštěstí se podařilo zachránit knižní a archívní fond kabinetu ergonomie, který může být dále využíván.¹⁸



Profesor Kovář se svými studenty

¹⁶ Hubatová, Pachmanová, Ressoová: Zlínská umprumka (1959 – 2011), VŠUP, Praha, 2013

¹⁷ Většina informací pochází z osobních rozhovorů s ním a později s jeho manželkou.

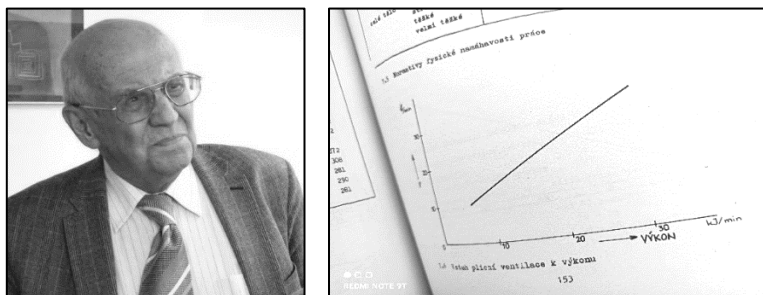
¹⁸ Zásluhu na tom měl prorektor Prof. Jiří Pelcl a Muzeum umění a designu Benešov.

LABORATOŘ STROJNÍ FAKULTY ČVUT

Strojní fakulta pražské ČVUT je druhým tuzemským místem, které v rámci výuky navrhování strojů přispívalo k pozvolnému etablování nového oboru ergonomie (human factors) v českém prostředí. Bylo to, podobně jako u zlínské pobočky VŠUP zásluhou konkrétní osobnosti – (pozdějšího profesora) Ing. Lubora Chundely, který zde studoval a pedagogicky působil od 50. do počátku 90. let 20. století.¹⁹

Lubor Chundela na Strojní fakultě²⁰ postupně systematicky vybudoval komplexní systém ergonomické výuky, který doprovázel řadou učebnic a návodů k praktickým cvičením. Systém nebyl v ČR zatím nikým překonán. Je přirozené, že k provádění praktických cvičení byly potřebné výukové laboratoře, což naštěstí nebylo na technické univerzitě nezvyklým řešením. Chundela vybudoval tři – pro počítačem řešené úlohy, pro objektivní měření kvalit produktů a pro subjektivní ověřování interakce stroje a člověka. Z hlediska tehdejšího rozvoje technologií a omezených možností uzavřeného totalitního režimu to byl mimořádný čin. Zařízení laboratoří vyvíjeli specializovaní technici. Jeho široké spektrum se dá se dovodit ze skript představujících návody ke cvičením. Pracoviště ergonomie provázal zajímavý paradox. Chundela rozvinul výuku ergonomie pro obor management strojí výroby, který garantovala jeho katedra. Pokusil se jej přirozeně nabídnout také do programu výuky konstruktérů strojů. S tím však uspěl jen na krátkou dobu, poté byla ergonomie pro strojní inženýry opět zrušena. Lubor Chundela také shodou okolností krátce přednášel v 80. letech 20. století vědy o člověku na pražské UMPRUM. Zde však působení tohoto uznávaného odborníka nezanechalo mezi uměleckými pedagogy žádnou inspirativní stopu.

Mimořádné počiny jsou mnohdy přímo závislé na osobnostech, které je zajišťují, což potvrdil další vývoj. Po odchodu profesora Chundely do důchodu nebyla laboratoře průběžně inovovány, a postupně v 90. letech 20. století zanikly. Dnes na ně navazuje v dejvickém areálu pražské techniky jen úzce zaměřené pracoviště. Chundelův odkaz se zde pokouší křísit mladý pedagog Ing. Martin Kyncl. Škola nadále vydává profesorova skripta, která svou nadčasovostí stále dobře slouží i dalším školám v celé republice.



Profesor Ing. Lubor Chundela, CSc.

Pohled do návodů k praktickým cvičením prozrazuje, že zaměření výuky bylo vztaženo k přesným měřením a matematickým výpočtům.



Nová učebnice pro designéry a architekty věnovaná laboratorní práci
Fassati, Tomáš: Laboratoř ergonomie, ČVUT, Praha, 2022

¹⁹ Jeho akademický titul nesmí budit mylný dojem, že bylo možné se v teprve etablojícím oboru ergonomie habilitovat nebo získat profesuru. Není to možné ani ve třetím desetiletí 21. století. Chundela získal tituly v rámci zaměření katedry managementu strojí výroby, kde působil. To, že mu kolegové umožnili zahrnout do habilitace téma ergonomie představuje v našich podmínkách mimořádnou lidskou toleranci. Chundela se po roce 2000 také neúspěšně pokusil podpořit habilitační proces pro ergonomii na VŠUP.

²⁰ Její pracoviště dlouho sídlilo v Horské ulici v Praze 4.

LABORATOŘ ERGONOMIE PRÁCE STROJNÍ FAKULTY ČVUT

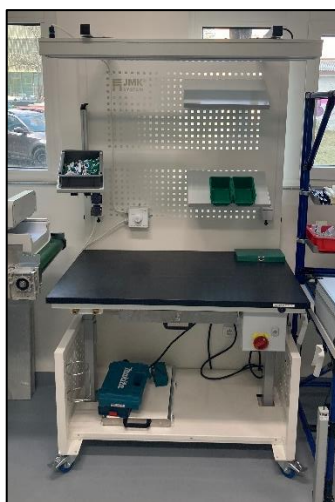
Dnešní specializované pracoviště navazuje na někdejší univerzální výukové laboratoře profesora Lubora Chundely. Umožňuje především navrhování a kontrolu montážní práce manuální i kombinované s robotickou podporou. Jde o významnou podporu ekonomiky práce, případně zdravotní prevence. Laboratoř umožňuje výuku i výzkum a je funkční podporou pro spolupráci univerzity s výrobními firmami.



Ergonomické montážní stoly (Beewatec, JMK System) umožňují modelování dílenské práce ve stoje i v sedě. Pod oknem model dopravníku. Návaznost pracovních míst a dopravníků patří k základní problematice fyzické ergonomie. (Fotografie z laboratoře ergonomie práce Martin Kyncl)



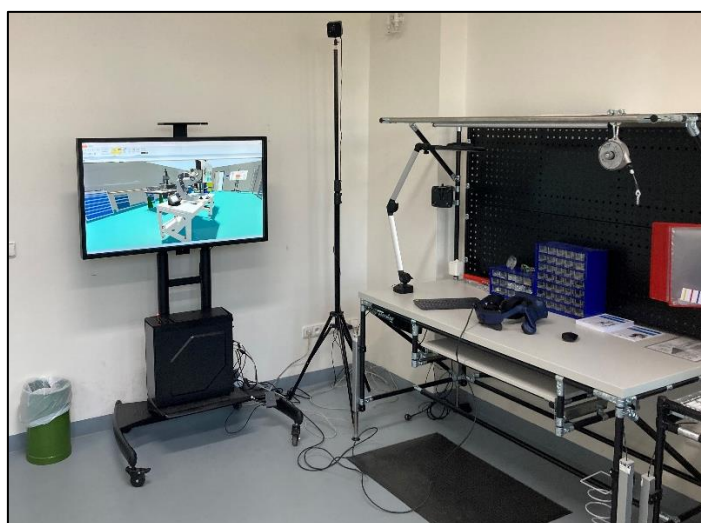
Podavač šroubů. Modelovací zařízení skladu součástek Pick-by-Light.



Montážní stoly umožňují různorodé nastavení polohy pracovní desky i pomocných prvků.



Modelování pracoviště s kolaborativními roboty YuMi (ABB). Vlevo stůl s 3D tiskárnami.



Laboratoř má k dispozici virtuální realitu CEIT.



Testovací oblek Motion Capture s detektory pohybu a síly od firmy AXS. V pozadí pracovní plocha stolu s barevně vymezenými zónami dosahu.

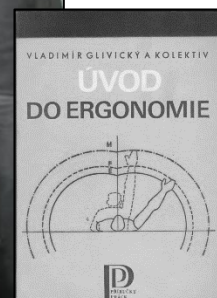
LABORATOŘ ERGONOMIE VÝZKUMNÉHO ÚSTAVU BEZPEČNOSTI PRÁCE V PRAZE

Vznik laboratoře ergonomie ve státem zřízovaném Výzkumném ústavu bezpečnosti práce Praha (VÚBP) lze považovat za přirozený krok. Nesmíme ale přitom zapomínat, že problematika akutní bezpečnosti práce je na tomto pracovišti díky snazší prokazatelnosti souvislostí vždy více preferována. K tomu z dlouhodobé bezpečnosti práce přistupují přiměřeně doložitelné nemoci z povolání. Část ergonomie, která se zajímá „jen“ o harmonizaci činností, nebo zvýšení produktivity práce, by už zase mohla patřit do jiných institucí, podobně jako podpora sportovní výkonnosti je „doma“ na výzkumném pracovišti Fakulty tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy. Laboratoř ve VÚBP sloužila potřebám státního výzkumu a kontroly, ale v širším vnímání měla zásadní vzdělávací přínos pro československou veřejnost, neboť vydávala naučné letáky a publikovala články nejen v odborných, ale i v populárních médiích.

Samostatné oddělení ergonomie s laboratoří fungovalo ve VÚBP v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Pak bylo sloučeno s jiným oddělením. Vedl jej Vladimír Glivický. Výsledky výzkumu byly publikovány jednak v interních dokumentech, jednak v odborném a populárním tisku. Vysokou kvalitu práce a zaměření asi nejlépe dokládá první česká komplexní publikace o ergonomii, kterou pracovní tým vydal.²¹ V knize dominuje problematika psychické ergonomie. O činnosti oddělení a laboratoře se ale v archivu VÚBP zachovalo velmi málo dokumentů.²²



Dochované fotografie naznačují na svou dobu vysokou úroveň technického vybavení laboratoří.



*Pracovní tým oddělení ergonomie VÚBP se svým vedoucím V. Glivickým (dole v bílém plášti)
Publikace Glivického týmu svou kvalitou slouží odborné veřejnosti dodnes.*

²¹ Glivický, Vladimír (ed): Úvod do ergonomie, Práce, Praha, 1975

²² Proto nemohl být významné osobnosti Glivického ani sestaven medailon pro wikipedii.



*Jedno ze základních zařízení laboratoře představuje ergometr, který se podobá rotopedu.
Laboratoře VÚBP Praha. Ilustrace archiv Výzkumného ústavu bezpečnosti práce Praha
Laboratoř pro testování ochranných pracovních pomůcek, které představují zajímavý úkol pro každého designéra.
Laboratoře VÚBP Praha. Ilustrace archiv Výzkumného ústavu bezpečnosti práce Praha*

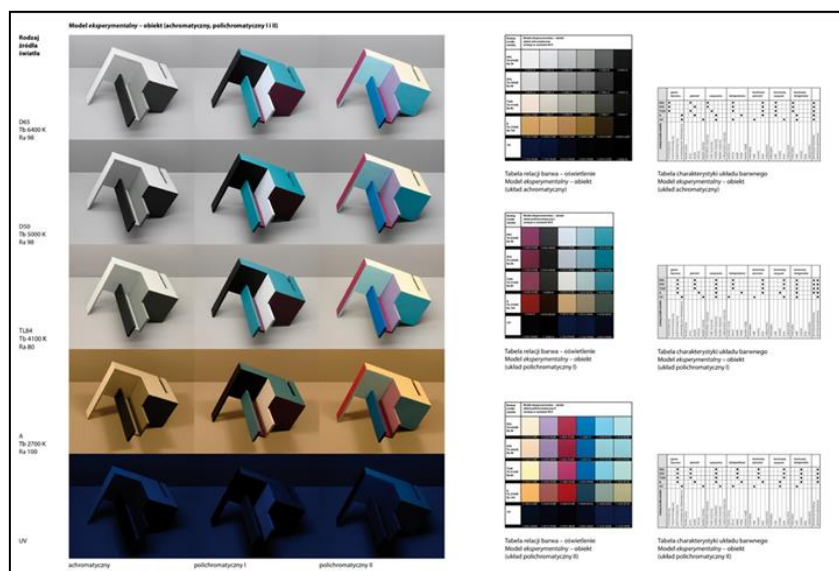


*Zařízení na testování funkčnosti respirátorů
Laboratoře VÚBP Praha
Ilustrace archiv Výzkumného ústavu bezpečnosti práce Praha*

LABORATOŘE KRAKOVSKÉ AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

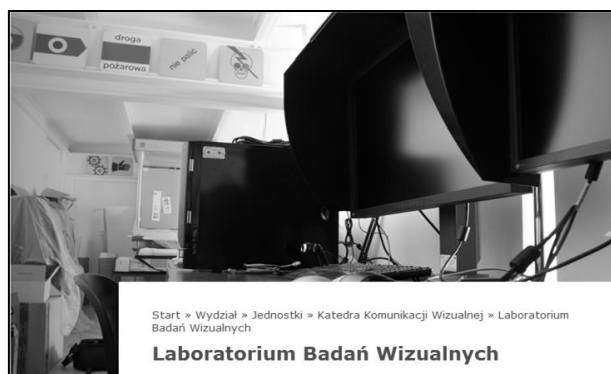
Mezi školami designu v zahraničí odborně vyniká Akademie výtvarných umění v Krakově, jejíž historie sahá až do roku 1818. Fakulta průmyslového designu zde má tradici ale jen od roku 1964. Lidé respektující skutečné požadavky kvality ji nazývají dnešním pokračovatelem Bauhausu, veřejnost zaměřená jen na povrchní slávu ji nezná. K základům bakalářské výuky na této škole patří vedle ergonomie také psychologie vnímání, v magisterském programu jsou zařazeny základy logiky, sociologie kultury a teorie komunikace a teorie znaku. Škola považuje za nezbytné, aby výuka v ateliérech byla odborně podporována řadou vědecky obsazených laboratoří. Vzhledem k dnešní oblibě termínu „laboratoř“ se vedle skutečných vědeckých pracovišť se zde setkáme i s laboratořemi tvůrčími.

Ve škole funguje ateliérový systém výuky, mezi ateliéry však lze častěji přestupovat. Existují zde mj. ateliéry zaměřené pouze na ergonomii designu. Jsou vybaveny laboratorním zařízením sloužícím k ergonomickým testům a analýzám.

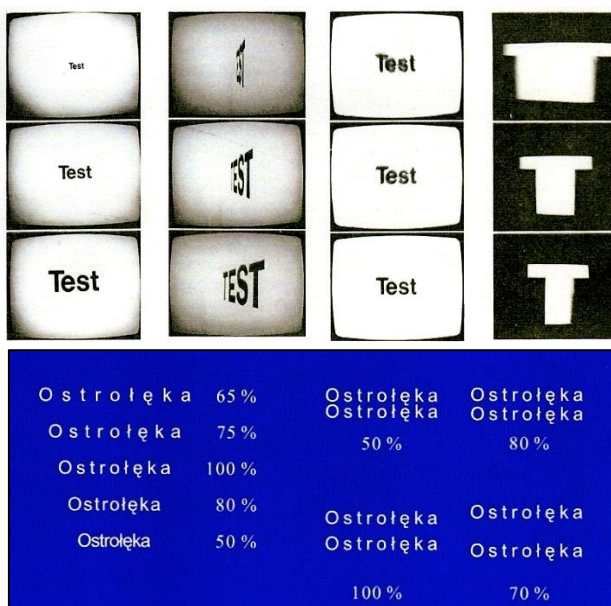


Škola má také samostatné specializované výukové laboratoře sloužící všem ateliérům. Dvě z nich se věnují pouze problematice barev, což je na umělecké škole opodstatněné. Je známo, že studenti mívají problém si funkčně propojovat poznatky z oddělené výuky estetických teorií barev a teorií fyzikálních a psychologických.

Většinou se ale fyzikální a psychologické poznatky o barvách na uměleckých školách nevyučují, vše běžně supluje psychologizujícími snahami estetika, což je v době rozvoje věd i technologií nepřijatelné.



Jiná samostatná laboratoř se na této škole věnuje obecné vizuální problematice, kde hraje významnou roli objektivní testování čitelnosti a srozumitelnosti grafických sdělení, které se neobejde bez měřicích přístrojů. Laboratoř doplňkově slouží i veřejným účelům, čím škola nejen získává finanční prostředky, ale především si posiluje ve společnosti autoritu respektovaného odborného pracoviště.



Škola výsledky svých laboratorních výzkumů přirozeně publikuje v odborných i populárních médiích i vlastních monografiích. Mnohé z nich přesvědčivě dokládají, že podobně kvalitní a pro praxi užitečný výzkum se provádí na málokteré slavné škole designu ve světě.



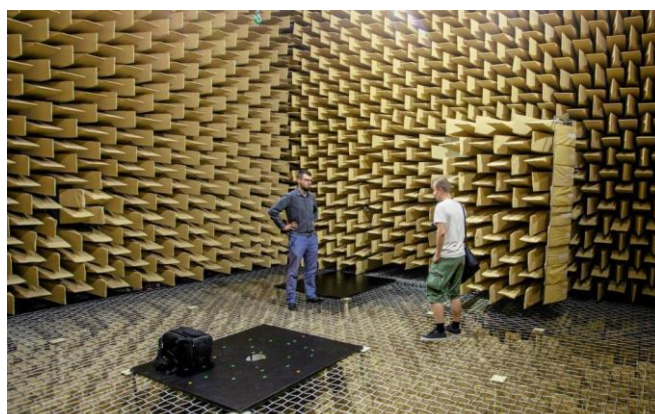
Jiná laboratoř se v Krakově věnuje praktické funkčnosti designu. Jde o široký soubor jevů, které jsou vzájemně propojeny, a proto se mohou ovlivňovat.



Podobně jako jiné laboratoře, mohou i v této používat přenosné pomůcky vázané k softwaru intranetu k zapůjčování do jednotlivých tvůrčích ateliérů. Důležitá je odborná garance specializovaného oboru jak v rovině fyziky, tak kognitivní psychologie, chemie a estetiky. Laboratoře Akademii Sztuk pięknych, Krakow. Ilustrace Akademia Sztuk pięknych Krakow, <https://www.asp.krakow.pl>



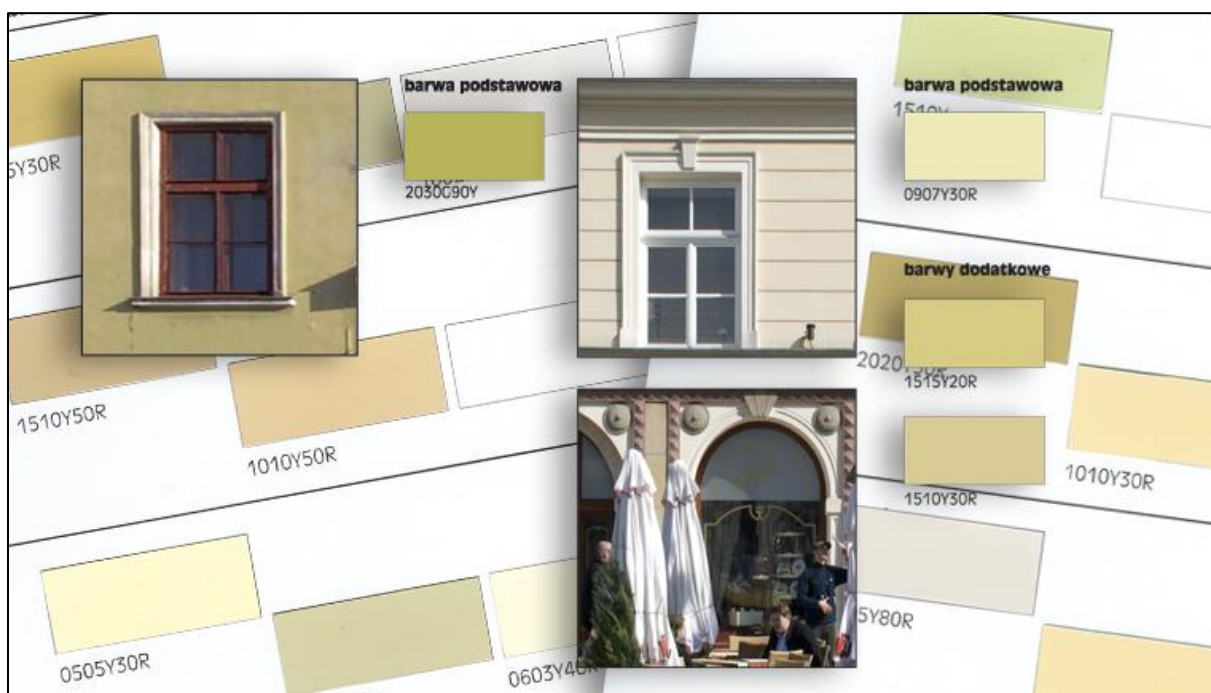
Laboratoř barvy by se mohla považovat na umělecké škole za samozřejmou, přesto je zřízena málokde. Laboratoře Akademii Sztuk pięknych, Krakow. Ilustrace Akademia Sztuk pięknych Krakow, <https://www.asp.krakow.pl/>



Pro kontrolu kvalit designu je velmi důležitá také např. laboratoř akustiky. Laboratoře Akademii Sztuk pięknych, Krakow. Ilustrace Akademia Sztuk pięknych Krakow, <https://www.asp.krakow.pl>



*Laboratoř barvy
Laboratoř Akademii Sztuk pięknych, Kraków
Ilustracja Akademia Sztuk pięknych Kraków, <https://www.asp.krakow.pl/>*



*Ukázka z analýzy studentů architektury vzniklé v laboratoři barvy
Laboratoř Akademii Sztuk pięknych, Kraków
Ilustracja Akademia Sztuk pięknych Kraków, <https://www.asp.krakow.pl/>*

Druhý zahraniční příklad si vezmeme z Bratislavy, kde nezvykle na Fakultě architektury (opět díky iniciativě výrazné osobnosti) vznikla počátkem našeho století laboratoř zabývající se „tělu přátelskými produkty“ (Body Conscious Design Laboratory).²³ Slouží výzkumu i výuce, proto pořádá přednášky, diskuse, vytváří z nich AV-záznamy stejně jako připravuje naučné filmy a vydává učebnice. BCD Lab tvoří interdisciplinární tým, který je sestaven z odborníků zkoumajících člověka a prostředí v různých úhlech pohledu. Jsou to experti z oblasti designu, architektury, ergonomie, neuroergonomie, sociálních věd a medicíny.



Ředitelka profesorka Veronika Kotradyová v laboratoři před vzorníkem dřeva.



Testování různých povrchů podlah.



Spolupracovník laboratoře při výzkumu vlivu dotykových prožitků různých materiálů a povrchů na mozkové vlnění.



V laboratoři jsou vyvíjeny a testovány různá provedení nábytku.

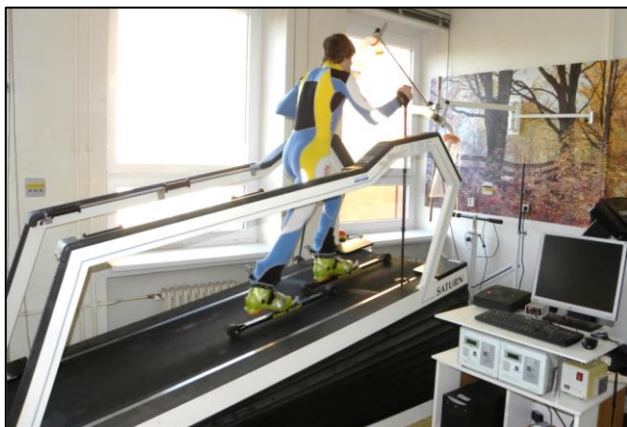
²³ <http://www.bcdlab.eu/index.html>

Biomedicínská laboratoř FTVS UK se dlouhodobě zabývá výzkumem vztahů mezi zdravím a pohybovou aktivitou či sportem, soustředí se zejména na rozvoj a ověřování biomedicínských technologií a metodik, které poskytují informace o reakcích a projevech adaptací na tělesné zatížení. Studuje morfofunkční, metabolické a kineziologické determinanty pohybu a pohybových činností a zabývá se objektivizací odezvy organismu na pohyb a pohybové zatížení. Rozvíjí a ověřuje spektrum metod funkční a biochemické laboratorní i terénní zátěžové diagnostiky, zabývá se výzkumem i poradenstvím v oblasti sportovní a klinické výživy, studuje a ověřuje metody stanovení tělesného složení i další antropometrické a kineziologické postupy, s cílem diagnostikovat a pozitivně ovlivňovat hraniční stavy zdraví a nemoci, související s fyziologií a patofyziologií tělesné zátěže.²⁴

Výzkumné výsledky aplikuje v teoretické a zejména v praktické laboratorní výuce posluchačů, doškolení trenérů a tělovýchovných pracovníků i v odborném servisu a poradenství pro sportovní veřejnost. Tím je laboratoř přístupná i jiným školám. Kromě této laboratoře slouží výuce ještě další: kineziologická, sportovní motoriky, tréninkové adaptace a biomechaniky extrémních zátěží. Oblastí sportovních pomůcek a oděvů, které tvoří součást interakce lidského organismu a prostředí, se ale škola bohužel laboratorně nezabývá.



Exkurze studentů designu do laboratoře FTVS ověřovala, že zaměření tohoto výukového pracoviště je užitečné i pro návrháře. Vedoucí laboratoře Prof. MUDr. Jan Heller předvádí jeden ze základních měřicích přístrojů – ergometr, který kontroluje reakci na pohybovou zátěž.



*Pohyblivý chodník, známý z fitcenter, umožňuje simulaci chůze a běhu.
Vpravo přístroj na měření síly.*

²⁴ <https://ftvs.cuni.cz/FTVS-601.html>



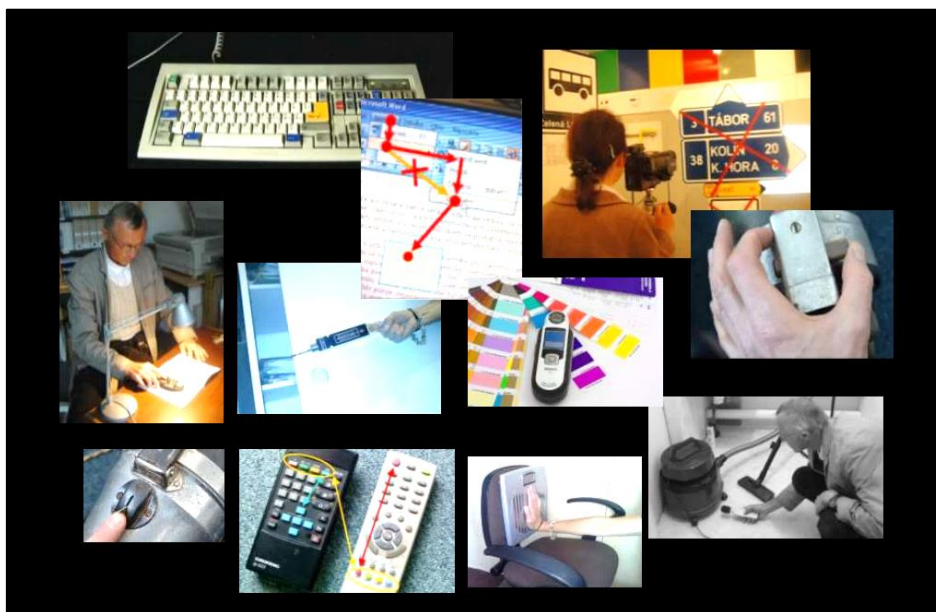
Studenti si ověřili, jaký je rozdíl mezi tím, když užití dané metody předvede jen pedagog a tím, kdy si ji vyzkouší sami.



Univerzálně užitečný přístroj i mimo sportovní oblast, který měří rychlost reakce na zvolený podnět.



Přesnější vyšetření tělesného složení, než jen z propočtu váhy a výšky, umožňuje tento přístroj, jediný svého druhu v ČR.



Když se počátkem 90. let začaly ozývat první hlasy po návratu uměleckoprůmyslových muzeí k původní funkci školních výukových „kabinetů“, Muzeum umění a designu v Benešově u Prahy založilo výukovou laboratoř. Nejprve byla zaměřena pouze na vizuální komunikaci, postupně se však rozšířil její záběr na celou ergonomii designu i architektury. Začali do ní dojíždět nejen studenti UMPRUM, ale i dalších škol, výjimečně i z Bratislavy.

Benešovská laboratoř umožňovala předvádět široké veřejnosti pomocí kontrastních kvalitních a nekvalitních produktů různé funkce výrobků a měřicími přístroji objektivně testovat jejich mimoestetické vlastnosti. Kolem ní bylo nezbytné shromáždit interdisciplinární tým odborníků, který byl prostřednictvím Institutu ID provázán se zahraničními specialisty.²⁵ Tuzemská veřejnost byla o činnosti laboratoře průběžně informována v odborných médiích²⁶ i prostřednictvím referátů na sympoziích. Pro příklad budování nových laboratoří v muzeích i na školách stojí za pozornost další podrobnosti.

Laboratoř harmonicky zapadala do celkové koncepce činnosti muzea, neboť to svou vzdělávací orientaci přeměrovalo od samotného umění k podpoře osobnostního růstu a deklarovalo, že tvorba je „jen“ nástrojem vzdělávání veřejnosti v oblasti sociální, ekologické a duchovní inteligence. Víceméně se tak již více než dvacetiletá snaha tohoto muzea shodovala s postojem ke vzdělávání veřejnosti v pražském centru umění DOX. O DOXu se dá v přeneseném slova smyslu říci, že je ukázkovou sociologickou laboratoří. Navenek je takový typ činnosti charakterizován nejen tématikou výstav, ale i doplňkovými přednáškami, besedami a dalšími aktivitami, které na první pohled s uměním jakoby vůbec nesouvisí. Takovému přístupu byla v Benešově podřízena nejen širší podoba akvizice designu včetně grafického, ale i specializace sbírkové kolekce sociální reklamy.

Pro muzejní laboratoř byla od počátku důležitá spolupráce s Mezinárodním institutem informačního designu ve Vídni. Byl založen v 80. letech vysokoškolskými pedagogy a designéry za účelem podpory vzdělávání v oblasti vizuální komunikace. Hned po sametové revoluci vznikla jeho česká pobočka, která umožnila přísun odborných textů včetně učebnic z celého světa, účast na mezinárodních diskusích, odbornou podporu a spolupráci na českém výzkumu i zahraniční prezentaci jeho výsledků. V tomto prostředí vznikaly první české slovníky a učebnice praktické globální vizuální komunikace, jejichž kvalita byla zpětně ověřována mezinárodním kontaktem v rámci Institutu. Zaměření české pobočky Institutu se po roce 2010 rozšířilo také na problematiku funkčnosti produktového designu i architektury a jeho název byl proto zobecněn na Institut inteligentního designu.

Benešovské muzejní laboratoře sloužily přirozeně nejen výuce, ale také samotnému výzkumu. Pro zajímavost stručná informace o několika vybraných výsledcích jejich badatelské činnosti. K nejstarším patří vytvoření vizuálního informačního systému pro kvalitu životního prostředí ve spolupráci s katedrou ekologie PF UK. Na to navázala tvorba souboru pro značení kvalit potravin a pak i souboru pro značení ergonomických vlastností. Velmi

²⁵ Laboratoř odbornými konzultacemi i specializovanou literaturou podporoval International Institute for Information Design ve Vídni.

²⁶ Např. <https://artalk.cz/2015/12/28/muzea-designu-v-digitalni-dobe/>

zajímavé bylo v tomto institutu testování různých typů ovladačů včetně komplexních klávesnic. Užívá se na nich (s výjimkou počítačů) barevný kód a symboly podle mezinárodní technické normy ISO. V rámci výzkumu proto byla řešena barevná a další optimalizace klávesnice PC. Testování výsledku potvrdilo, že harmonizovaná klávesnice nejen urychluje prvotní zaučení, ale návazně posiluje paměťové ovládání a lidem, kteří pracují i nadále s dílčí nebo celkovou zrakovou kontrolou kláves, podstatně urychluje práci a zmenšuje procento chybování. Pro usnadnění mezinárodní komunikace pomocí grafických symbolů a znaků byla také navržena úprava sady piktogramů textového software Word, který komunikaci v daném stavu programu komplikoval nebo neumožňoval v dostatečné šíři.

Intenzivně byly v laboratoři testovány potravinářské obaly, které na povrchního pozorovatele mohou působit nekonfliktně, ale ve skutečnosti jsou mnohé promyšleným, mimořádně negativně funkčním nástrojem neetické manipulace a omezování svobody a práv zákazníků. Byl tak zpracován inspirační model „zákazníkovi přátelského obalu“, jehož kvality ještě dlouho budou vinou slabosti českých spotřebitelských sdružení nedosažitelným cílem. Jeden z nejrozsáhlejších výzkumů se týkal ergonomie veřejné hromadné dopravy od interiérů vozidel po terminály, kriticky zaměřený na aktuální českou situaci. Podařilo se zpracovat dosud i v mezinárodních podmínkách zcela chybějící soubor standardů pro místo sedícího pasažéra, včetně výrobci nedostatečně zvládané problematiky mikroklimatu. Také čitelně roztrdit kvality do tří přehledných tříd a navrhnout minimální standardy i pro zastávky a terminály, neboť z hlediska ergonomie panuje v tomto směru obrovská svévole dopravců provázená jejich klamavou reklamní masáží, aniž by čeští cestující měli pro svou ochranu fungující spotřebitelskou organizaci. Na toto téma pak bylo roku 2010 na VŠUP připraveno první české odborné sympozium, z něhož byly vydány inspirující sborníky. Na sympozium pak v Praze několik let opakovaně navázala akce RAILWAY INTERIORS.

V laboratorním výzkumu dále figurovala témata: Rozvoj metodik pro testování čitelnosti, Městské orientační systémy, Metody vyučování vizuální gramatiky, Testování vizuální gramotnosti, Testování vyšších typů inteligence (EQ, SQ), Metodika testování ergonomie mobilních telefonů ad.

Laboratoř připravila k veřejné osvětě řadu testů a analýz, např. Vizuální komunikační funkčnost vybraných evropských mincí a bankovek, Grafika hlaviček českých periodik 90. let 20. století, Etický obal potraviny – test tuzemských obalů, Testy ergonomie české železnice a autobusové dopravy, Testy funkčnosti sociální reklamy, Test funkčnosti českého silničního značení a návrh odstranění nekvalitních vlastností, Problematika interiérů budov a hromadné dopravy se syndromem SBS ad.

Řadu laboratorních projektů realizovali studenti designu českých vysokých škol. Šlo například o témata: Optimalizovaná komunikační souprava notebook-telefon-hodinky (oceněno Českou cenou za ergonomii), Multikulturní svatyně pro 21. století (podpora rozvoje existenciální inteligence), Optimalizované WC do prostředí s vyšší hygienickou zátěží (nádraží, vlaky), Systém vizuální prezentace pro železnici, Univerzální nábytkový prvek pro práci s notebookem (oceněno Českou cenou za ergonomii), Ekonomicky úsporná rekonstrukce zastaralých oddílových vagonů (oceněno Českou cenou za ergonomii), Univerzální vozítko kočárek-nákladní vozík-sedátko (oceněno Českou cenou za ergonomii), Podnikové relax-centrum, Univerzální relaxační deska do kanceláře (oceněno Českou cenou za ergonomii) ad.

Přirozenou součástí veřejné služby laboratoře tvořily odborné konzultace, které využívaly úřady (př. Ministerstvo životního prostředí, Ministerstvo obchodu), obce (př. České Budějovice, Praha, Tábor, Sedlčany, Votice ad.), státní i soukromé podniky (DP hl. města Prahy, ČD, Iveco – Karosa, Siemens) i jednotliví tvůrci vč. diplomantů škol. Partneri ocenili, že laboratoř se nezabývá po staru jen fyzickou ergonomií, ale klade aktuální důraz na psychickou a organizační část oboru.

Ergonomie je interdisciplinární vědou, která se neobejde bez meziprofesní spolupráce. Laboratoř koncipovala expertní síť posilující potenciál kolektivního myšlení. Muzeum designu i přes úzkou návaznost na mezinárodní IIID nemohlo přímo zaměstnávat množství odborníků, a proto stavělo především na využití potenciálu vzájemné kooperace externích specialistů – obecných ergonomů, psychologů, sociologů, pedagogů, kulturologů, lékařů, fyziků, strojních inženýrů, specialistů IT pro ergonomii, teoretiků komunikace a také tvůrců oboru designér, typograf a architekt. Po roce 2015 pak byl vytvořen specializovaný think tank diskutující kolem tématu inteligentního designu. Veřejný vzdělávací efekt byl podpořen nejen webovou prezentací, ale zejména Facebookem a pro studenty škol Instagramem s drobnými aktuálními podněty.

Institucionální provázání fungovalo zejména k International Institute for Information Design, vědecké společnosti pro ergonomii (ČES), Výzkumnému ústavu bezpečnosti práce, mnoha školám, muzeím a kolegiálním laboratořím.

Laboratoř silně ovlivnila rozvoj muzejní odborné knihovny, která byla k dispozici veřejnosti. Nacházely se v ní v ČR ojedinělé publikace z oboru informační design včetně státních a mezinárodních technických norem vztahujících se ke globální vizuální komunikaci, ergonomii a designu. Knihovna obsahovala i některé publikace o špičkovém soudobém výzkumu ergonomie designu, např. z amerického Národní agentury pro letectví a kosmonautiku (NASA).

Pro práci bylo rozhodující dobré technické vybavení laboratoře, které bylo náročně sestavováno dlouhá léta. Těžko jej stručně optimálně charakterizovat. Proto jen namátkou jmenujme některé prvky měřicí techniky: základní sada pro antropometrii, sady siloměrů a teploměrů, měřiče hladiny osvětlení nebo teploty chromatičnosti, kolorimetry, měřiče barevného odstínu v systému Pantone, rotopedový ergometr pro základní veličiny vč. měřiče krevního tlaku, hlukoměry a měřiče faktorů mikroklimatu, infракamera se zobrazením tepelného vyzařování, souprava biofeedback, zařízení pro zjišťování těžiště, videosoupravy pro profesiogramy nebo pro srovnávací metody testu čitelnosti, měřicí lavice pro tvarování sedáku a opěráku židlí a křesel ad.

Pro výuku byly důležité předváděcí pomůcky: Sada pro barvu a optiku, soubor obrazců pro zrakové vnímání, srovnávací sada světelných zdrojů, audiovizuální stimulátor mozkové frekvence, masážní opěrák, boxerská hruška s rukavicemi, vibrační masážní stroj, model kostry s pohyblivými klouby, nahrávky relaxačního tréninku, Schultzova autogenního tréninku ad, testovací formuláře vizuální gramotnosti, IQ, EQ, SQ a mnohé další.

Za nejvýraznější ale musíme u muzejních laboratoří považovat jejich sbírkové zázemí. V Benešově se například podařilo shromáždit přes 120 různých typů židlí z posledních 150-ti let historie nábytku. Z těch současných ty specifické s výkyvným nebo rotačním sedákem, klekačky, různé dětské velikosti židlí i autosedaček apod. Užitečná byla velká sada nástrojů s různými typy rukojetí včetně překonaných historických, sada telefonů, série varných konvic, sada dětských hraček, soubor ovládacích klávesnic, sada dálkových ovladačů, předměty s užitými signálními barvami, dopravní a orientační značky, jízdní kola, koloběžky, série kolečkových zavazadel, svítidla, domácí elektronika ad.

Ukázkové produkty byly ve vybraném ochranném režimu k dispozici z celé sbírky produktového designu čítající kolem čtyř tisíc položek. V tom spočívá výhoda muzejních laboratoří, neboť školní pracoviště si tak rozsáhlé soubory testovatelných produktů nemohou dovolit z hlediska prostorového, ani finančního.

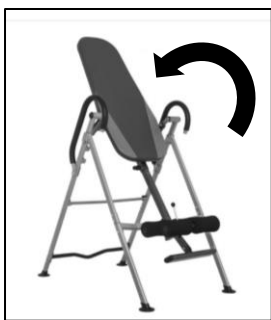
Posláním výuky v laboratoři ergonomie není jen poznávání produktů a jejich vztahu k lidskému tělu, ale i lepší poznávání vlastního a obecně lidského těla, což je aktuální právě pro méně zkušené mladé lidi. Proto je vhodné při výuce zařazovat i zvláštní „tělocvik“, který zkoumá např. fyzická a mentální těžiště, možnosti soustředění, uvolnění apod. Optimálním partnerem při výuce ergonomie může být pedagog tělesné výchovy, který systematicky učí prvky nejen fyzické, ale i psychické jógy. Příklady je možné si brát už z historie, kdy např. na Bauhausu patřil k výuce i tanec. V samotném muzeu designu proto probíhaly také kurzy jógy.

Laboratoř publikovala výsledky své práce na mnoha místech. Patřily k nim i později recenzované sborníky Institutu informačního designu, jeho web, muzejní ročenky, populární i odborná periodika např. Signmaking, Veřejná správa ad. podporující vzdělávání široké veřejnosti.

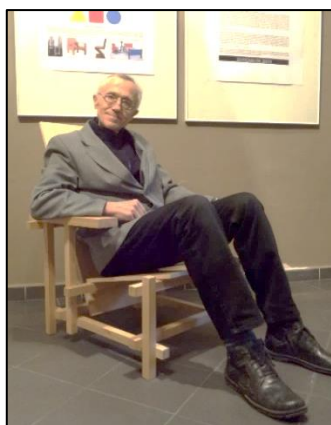
Benešovská muzejní laboratoř inspirovala mnohé školy k zatím nerealizovaným úvahám či projektům směřujícím k vytváření vlastních laboratoří. Vedle pražské VŠUP to byla FUD UJEP v Ústí nad Labem, Fakulta architektury ČVUT Praha a Fakulta stavební ČVUT Praha ad.

Ilustrace tohoto textu názorně přibližují některé příklady činnosti. Všechny prezentované pomůcky a designové produkty byly součástí koncepčně vytvářeného inventáře laboratoře a na ni navazující sbírky designu se vzdělávacím posláním.





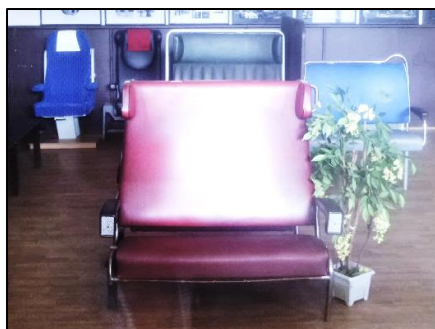
Dnes už si školy ukázky slavného mobiliáře od osobností historie designu, které byly k dispozici v muzejní laboratoři, nekoupí. Levnější verze a použité zboží zmizely pro mimořádný zájem z trhu a ceny stoupají.



Laboratoř nabízela studentům vyzkoušet si sestavit stavebnice slavných dřevěných křesel z okruhu Bauhausu a potom si porovnat komfort sezení na nich.



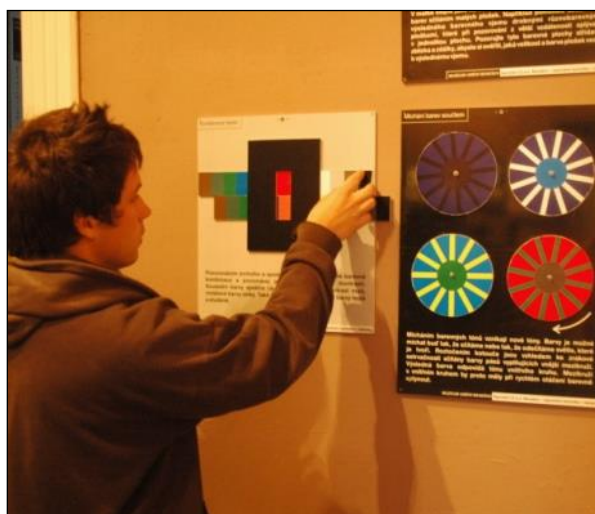
Charakter laboratorních pokusů měly interaktivní pomůcky pro vizuální komunikaci, které si zapůjčili pro výuku i edukátoři z Veletržního paláce NGP.



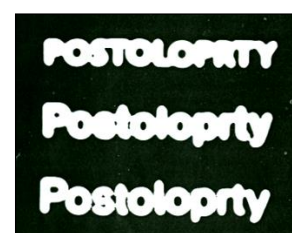
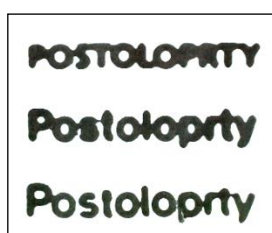
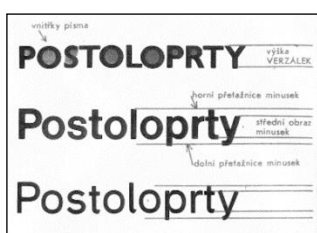
*Schématický model lidské postavy na testovací lavici.
Pro potřeby kvalitativního srovnávání byla shromážděna série železničních sedadel v expozici na nádraží.*



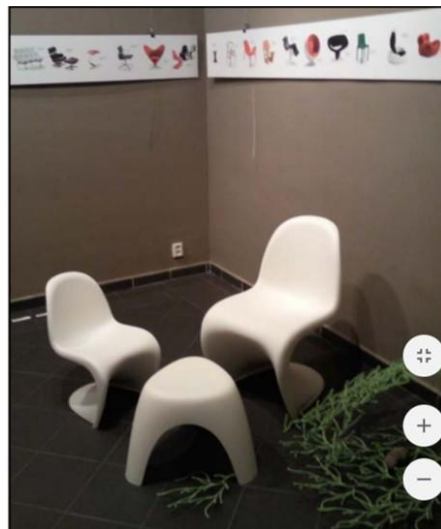
Laboratoř byla kvalitně vybavena pomůckami pro měření barev a světla.



*Celá řada pomůcek prohlubovala zkušenost s vlastním tělem.
Vpravo interaktivní prvky laboratoře barvy.*



Ukázka z testu grafika Jiřího Rathouského, jednoho ze zakladatelů české pobočky Institutu (IID 1975 a 1996) dokládající negativní vliv verzálek a silnějších tahů na čitelnost nápisů.



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Většina muzejních výstav v Benešově umožňovala návštěvníkům komplexní interakci s předměty.
Výstava Fenomén Vitra v rámci Designbloku.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Fenomén Vitra obohacený o české nafukovací hračky.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Benešovská sbírka designu je bohatá na předměty vázané k historii Bauhausu.
Hra Bauhaus Schachspiel od J. Hartwiga byla k dispozici návštěvníkům k vyzkoušení.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Pohled do části stálé expozice designu nazvané „Večeře“*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Testování trojkolečka na nákupní tašce.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Je dobré, když si každý může vyzkoušet slavné polohovatelné lehátko Le Corbusiera.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Testování vlivu vibrace na relaxaci organismu.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Barevné tabulky umožňují vnímat odlišné kvality světelných zdrojů.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Téměř nezbytnou součástí každé výukové laboratoře musí být testování čitelnosti praktické vizuální komunikace
nahrazující subjektivní hodnocení grafiků.*



*Muzejní výuková laboratoř ergonomie designu Muzea umění a designu Benešov u Prahy
Vahadlo pro hledání těžiště těla*



Doplňkovým prostorem laboratoře pro edukaci byl facebook Institutu inteligentního designu.



*V části nazvané Experimenta se pracovalo s robotickými pomůckami Lego, Apple ad. značek.
A také s klasickými dřevěnými, plastovými a papírovými stavebnicemi architektury.*

Na závěr je nezbytné dodat, že úspěšná benešovská laboratoř patří již také historii, neboť podlela násilným politickým zásahům po převratu na benešovské radnici uprostřed volebního období v roce 2016. Odborná veřejnost z celé republiky (včetně IIID z Vídně) tehdy bojovala za její zachování, ale vzhledem k nekvalitní legislativě, v níž fungují česká muzea, byly snahy odborníků marné.²⁷

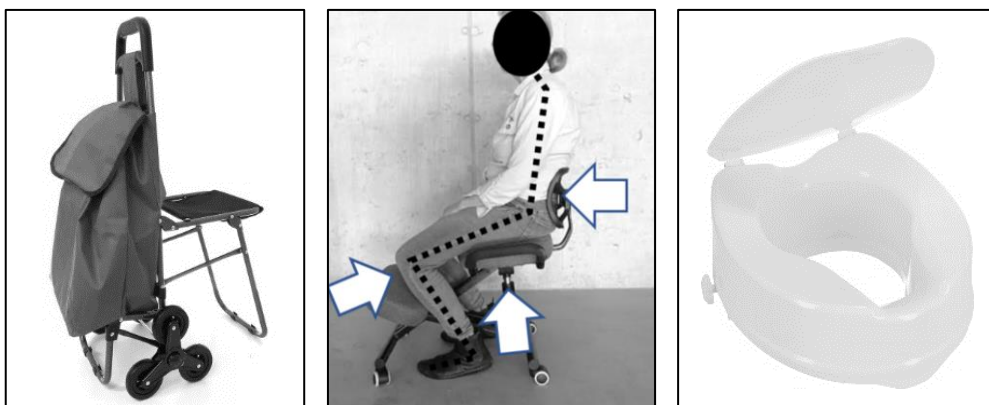
Z našeho přehledu mj. vyplývá, že pomalu se etabluje progresivní obor ergonomie, který tvoří vědecký základ laboratorních činností to u nás nemá snadné. Odborná pracoviště se pracně zakládají a tam, kde se podaří úspěšně rozvinout a déle provozovat jejich užitečnou činnost, stejně snadno dojde k jejich zániku nebo dokonce k promyšlené likvidaci. Neměli bychom se s tím smířovat jen proto, že špatné zkušenosti jsou časté. Obor ergonomie je nejen jednou z podstatných záruk kvalit designu a architektury, ale zejména zdraví a pohody lidí, kteří je užívají.

PRAŽSKÉ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ MUZEUM

UPM se ve své historii opakovaně dotklo výzkumů překračujících čistě umělecko-historickou oblast zejména ve vztahu k technologickému vývoji užité tvorby.²⁸ Po roce 1946 se například dokumentační oddělení průmyslového výtvarnictví zabývalo výzkumem užití plastických hmot v praxi. Světelný designér Zdeněk Pešánek pak roku 1956 při muzeu na krátké období založil vědecký institut pro zkoumání světla. Vzešly z něj návrhy na přeměnu parteru v laboratoř světelných technologií. Ta ale nebyla uskutečněna a zásadnějším způsobem se vědecké disciplíny související s výrobní a užitnou praxí designu nepodařilo nikdy v odborné práci muzea integrovat.

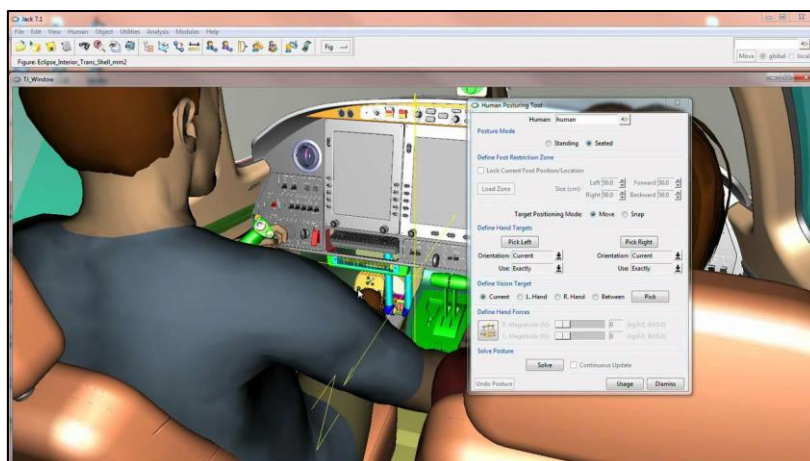
PRAŽSKÁ LABORATOŘ UMPRUM

Na pražské UMPRUM se s laboratoří pro výuku designu začalo počítat od doby neuskutečněného návrhu výstavby nové Pleskotovy budovy v Ďáblicích. Vzhledem k odložené realizaci projektu škola zatím po jistou dobu užívala veřejnou muzejní laboratoř v Benešově u Prahy. Když došlo v roce 2016 k její likvidaci, začínala již rekonstrukce nového objektu školy v Mikulandské ulici. Po jejím dokončení byl pro výukovou laboratoř přidělen prostor, na jehož vybavení škola od r. 2022 pracuje. Pro výuku a ukázkové testování je zde shromážděn vzorek základního mobiliáře (židle, stoly, lehátka, hygienické prvky), pořizuje se potřebná měřicí technika a započala také akvizice různých vzorků materiálu příkladných pro různé typy testování. Podařilo se zajistit také specializovaný software pro ergonomii. Laboratoř bude rovněž využívat zachráněný fond odborného archivu někdejšího zlínského kabinetu ergonomie. Někdejší záměry profesorů UMPRUM Kováře a Podškubky se tak po dlouhé době dočkávají svého naplnění.



²⁷ <https://historie-muzea-umeni-a-designu-benesov.webnode.cz/>

²⁸ Knobloch; Kubištová: Posadte se, UPM, Praha, 2021, s. 6



*Výuková laboratoř ergonomie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze
K nejvýznamnějším pomůckám patří software pro ergonomii, který dokáže modelovat nejen rozměrové vztahy,
ale také sílu, zatížení kloubů a páteře, výdej energie ad.*



Laboratoř má k dispozici přístroje na testování užitných vlastností materiálů.



Neurologické laboratorní pomůcky pro ověřování interakce lidského organismu.



Laboratoř UMPRUM – základní mobiliář k testování

POUČENÍ Z HISTORIE?

Poučení z historie si bohužel vždy odnáší jen malá, nejvyspělejší část veřejnosti. Michlovy myšlenky citované v úvodu preferuje například historik designu Zdeno Kolesár²⁹. Problém se zásadně dotýká dnes často skloňovaného pojmu společenské odpovědnosti. V jejím jménu by muzeím designu mělo stát za to překonat nepříjemné překážky a přijmout edukační formu výukových laboratoří jako významnou výzvu doby. Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně zůstalo v tomto směru po dokončení nových stálých expozic v půli cesty. Roku 2022 sice otevřelo avizovanou „laboratoř“ designu, ale ukázalo se, že jde v podstatě jen o výtvarný atelier pro tvůrčí dílny.³⁰ Možná se kvalitního edukačního řešení dočkáme v pražském UPM, které chystá nové stálé expozice v následujících měsících.



V uměleckoprůmyslovém muzeu zatím nevznikla výuková laboratoř, ale jen tradiční výtvarná dílna.

²⁹ <https://janmichl.com/rec-kolesar.pdf>

³⁰ <https://www.designcabinet.cz/brno-laborator-designu-nebo-atelier-pro-workshopy>

Bohuslava Nekolná, Jiří Novák ad.

Designu se v českém prostředí podařilo za posledních dvacet let výrazně prosadit. Měl na to jistě vliv i mezinárodní vývoj a přirozená touha mladé generace po moderních inovacích. Svě udělal i marketing, který pochopil, že prodávat prostřednictvím atraktivního designu je výnosnější než se snažit o finančně náročné zvyšování komplexní kvality produktů. Tím však komerční sféra podpořila staré problémy, které jsou nyní ještě výraznější. **Design je totiž svou povahou dnes prostředníkem povrchního předstírání různého typu**, s nímž se o to hůře bojuje. V českém prostředí se těmito souvislostmi málokdo opravdu komplexně zabývá. K výjimkám patří třeba náš kolega, autor publikace „Inteligentní je víc než jen chytrý“ (ČVUT, Praha, 2019), pedagog pražské UMPRUM Tomáš Fassati. Následující rozhovor s ním, obsahující řadu aktuálních témat vznikl postupně (bezprostředně i písemně), proto je třeba v něm spíše než návaznost hledat komplexitu vztahující se k fenoménu designu. (Zvýraznění v textu redakce)

● *Mezi studenty a z veřejných diskusí o designu a architektuře jste znám jako hlasatel značně nekonvenčních přístupů.*

Tomáš Fassati: Nerad bych, aby to znělo neskromně, že jsem jediným autorem myšlenek, které propaguji. Myslím, že pro každého z nás je důležité, abychom neprosazovali jen své nápady, ale **především si dokázali všimnout kvalitních názorů jiných a uměli je podporovat**, protože nekonvenční myšlení to nikdy nemá lehké.

● *Pojďme se tedy o tom konkrétně bavit. Zdůrazňujete, že budoucnost je závislá na minulosti, a že se na to stále zapomíná. Co tím myslíte?*

Tomáš Fassati: Lidé se z historie velmi často nedokážou poučit, ale inteligentní člověk by si měl aspoň být vědomý, co se v minulosti podstatného dělo a když už nejde přítomnost ovlivnit, tak ji alespoň vnímat s vědomím znalosti historie. To je mimo jiné **základ kritického myšlení**, o kterém se v poslední době rádo mluví, ale ne moc se používá. Když se designér nezajímá o historii, často „objevuje“ to, co už bylo vymyšleno, protože se domnívá, když to nevidí běžně kolem sebe, že to ještě vymyšleno nebylo. To je ale osud mnoha dobrých nápadů, že zaniknou, zatímco ty špatné se drží. Objevovat zapomenuté inovace je mnohdy zajímavější a užitečnější než vymýšlet nové. Spoléhat v inovacích na tržní mechanismus je stejně naivní, jako dělat s vážným cílem zákaznické průzkumy. Už to bylo řečeno mnohokrát, ale stále to bereme málo na vědomí – mnohé inovace jsou změnou nedobrou a jejich jediným účelem je podnitit rychlejší „stárnutí“ výrobků. Design k tomu svým tíhnutím k formálnosti a povrchnosti často nedobře přispívá.

● *V souvislosti s kritickým myšlením jsem dokonce slyšel užívat i termín „kritická muzea“.*

Tomáš Fassati: U muzeí designu by se dal aplikovat na větší pozornost ke **komplexním kvalitám sbíraných produktů**. Pokud postupujete podle staré jednostranné filosofie, že rozhodující kvalitou užitě tvorby je estetika, můžete dojít k závěru, že do akvizice patří jen stylově hodnotný design. Jakmile se ale podíváte kriticky na celý komplex kvalit, zjistíte, že produkty s vyrovnanými komplexními kvalitami téměř neexistují a musíte se rozhodnout sbírat předměty, jež v některých rovinách vynikají, v jiných ne. Pro tradičně orientované kunsthistoriky to může být v případě absence estetické kvality velmi bolestný a někdy těžko realizovatelný postup. Ale mít ve sbírce **produkty různorodých kvalit je velmi užitečné z hlediska vzdělávání veřejnosti!**

● *Dejte ještě nějaký konkrétní příklad opomíjení historie.*

Tomáš Fassati: Nedávno se třeba slavilo výročí Bauhausu. Všichni se soustředili ke vzpomínkám na jeho slavné osobnosti, ale téměř nikdo nevyzdvihl myšlenky, které by mohly být potřebně inspirativní pro dnešek. Dokonce se někdy pohodlně říká, že Bauhaus je už z dnešního hlediska zcela překonaný. Ke známějším myšlenkám školy patří třeba sociální vnímání designu, které souznělo s představami zlevnění špičkových produktů sériovou tovární výrobou tak, aby byla kvalita dostupná i nemajetným vrstvám. Je to nezbytná připomínka pro dnešní tupé adorování luxusního designu, případně běžného designu za vysoké ceny. U nás se u oslav výročí Bauhausu vyskytla i snaha o diskusi nad jeho pedagogikou. Nikdo ale nezdůraznil pro dnešek výrazně inspirativní myšlenky, například, že v té škole jednostranná dominance uměleckých pedagogů, převzatá mechanicky z akademií volného umění, byla vyrovnána partnerstvím jejich řemeslných kolegů. To by dnes mělo vést ještě **k dalšímu rozvoji**

interdisciplinarity ve vedení výukových ateliérů, například zapojením vybraných vědců. Bauhaus zaznamenal první pokus o průnik dobové vědy do výuky, což pak v 50. letech vyvrcholilo ve slavné škole designu v německém Ulmu, ale dnešní postavení vědy při výuce je opět horší než v minulosti.

● **Proč?**

Tomáš Fassati: Myslím, že z pohodlnosti. Ona je náročná nejen věda samotná, ale zejména interdisciplinarita. Osobnostní předpoklady jedinců běžně nejsou dost komplexní, vše by mělo vést k týmové spolupráci, ale egoistická atmosféra podporuje spíše atraktivnost slavných jedinců. Obecně jde o **vyvážení principů soutěže a kooperace, kdy kooperace je výhodnější, ale vyžaduje vyspělejší jedince i společnost.**

● *Vy tedy nevidíte užitečné zvýrazňovat jednotlivé osobnosti Bauhausu?*

Tomáš Fassati: Osobně chválím třeba velmi inspirativní pedagogiku méně známého Oskara Schlemmera, zaměřenou na celostní poznání člověka, neboť člověk je tvůrcem produktů, a následně značně jinak definovaným uživatelem. **Schlemmer byl symbolem velmi vnímavého pojetí potřeb komplexity výuky i hodnocení.** Toto zaměření na skutečně vědecké úrovni dnes chybí i ve velmi uznávaných školách designu a architektury.

● *Není to způsobeno také tím, že i velmi talentovaní designéři mají problémy se studiem textů, natož textů vědecky orientovaných?*

Tomáš Fassati: Ano, o tom se často mluví. Ale na druhou stranu mnozí mladí designéři vyhlašují, že se chtějí zabývat designem služeb, nebo tzv. „designem všeho“ a aby nebyli považováni za naivně nekompetentní, uvádějí, že za součást své práce považují seznámení s vědeckými poznatky, které se daného problému týkají. Pak je tu také zajímavé srovnání studijní morálky v českém prostředí s tím, co vyprávějí Češi studující na některých zahraničních školách. Tam považují za normální, správné i možné se přizpůsobit velmi náročným studijním režimům. A opět je tu příklad z historie, tedy ze známé ulmské Hochschule für Angewandte Kunst: Málokde zaslechnu nebo se dočtu něco o vůdčí myšlence této školy, která chtěla „**vychovávat šlechtice mezi designéry**“ **právě nezbytnou výukou mnoha vědeckých disciplín**, jež tvorbu a fungování designu propojují v moderní technologicky rozvinuté společnosti. I v samotném Ulmu se náročnost musela probojovávat, docházelo k ostrým sporům a někteří pedagogové kvůli nim opustili školu. Chápu, že to není zvládnutelné pro každého, takže jistě by měly nadále existovat i umělecké školy, které vědu příliš nenabízejí. Ale ty pro „šlechtice“ jsou důležité a dnes v podstatě neexistují. V zásadě **jde o společensky zodpovědné vnímání profilu absolventa.** „Šlechtici“ mohou být vedoucími interdisciplinárních tvůrčích týmů, ostatní jen jejich členy. Architekti to tak mají rozdělené: Ti co jsou „jen umělci“ bez státních zkoušek, nemají autorizaci k samostatnému projektování.

● *Není to ale silně ovlivněno také nekomplexností výuky teoretiků a historiků designu?*

Tomáš Fassati: To je tradiční obor společenských věd, kterého si osobně velmi vážím. V minulosti k němu samozřejmě patřilo dostatečné zasvěcení o technikách nejen volné, ale i užité tvorby. Dnes by to ovšem znamenalo **mnohem větší průnik inženýrských věd, na což nejsou filosofické fakulty zvyklé.** Před časem mi například děkan pražské filosofie potvrdil, jak nereálný je větší průnik i jen oboru psychologie do dalších studijních programů jeho fakulty, a to je přitom psychologie na této fakultě „doma“. Psychologie znamená pro filosofy důležitou vazbu s realitou, ale mnozí si toho nejsou vědomi.

● *To vše musí mít vliv na komplexní hodnocení kvalit designu, nejen na školách.....*

Tomáš Fassati: Design, který představuje přirozený průnik vědy a umění, nemá smysl hodnotit jednostranně jen z pozice teorie umění. Její metody všichni respektují a ona zase musí respektovat metody dalších vědních oborů, které se na posouzení komplexní kvality podílejí. Jsou převážně objektivizujícího typu a patří do testovací laboratoře. Měří se v ní kvality, které nemůže žádná komise dostatečně zjistit, mnohdy ani odhadnout. Pokud interdisciplinární komise obsahuje například ekology, ergonomy nebo některé inženýrské profese, musejí tito specialisté vždy trvat na tom, že v krátké chvíli očima produkty neposoudí. Předkladatel hodnocené práce samozřejmě dodává komentář, kde se snaží vyjádřit k různým kvalitám svého projektu, ale to nemůže nahradit písemné doklady příslušných testů. Všude, **kde je motivace studentům nebo veřejnosti předložit objektivní komplexní hodnocení, měly by se předběžně písemné testy vyžadovat.** Tam kde ne, mělo by se deklarovat, že jde jen o estetické hodnocení. Nic mezi těmito dvěma možnostmi nemá smysl. Je to jen nedůslednost a předstírání.

● *Jak prosté, ale jak nepříjemné! Vidím, jak všichni udělají vše pro to, aby se taková seriózní praxe neprosadila!*

Tomáš Fassati: Dnes jistě, ale jednoho dne bude samozřejmostí.

● *Akceptování průniku vědy a umění by uměleckoprůmyslové školy mohly dát najevo také složením svých odborných rad, kde by vedle stávajících kunsthistoriků a umělců měli přiměřeně zasedat také další specialisté – inženýři, psychologové, antropologové.*

Tomáš Fassati: To je příliš nekonvenční myšlenka. Chtěl bych vidět, kdo by ji dokázal probojovat. Já bych považoval za dostatečné, kdyby výuka disciplín, které jsou dnes výstižně nazývané jen jako „doprovodné“, byla odborně navzájem koordinována. Není možné nechat externisty učit bez vzájemného prolnutí cokoliv. **Nejlepší školy k tomu mají dokonce diskusní seminář o integraci dílčích poznatků.**

● *Je zajímavé, jak se dnes zapomíná na známý problém „umění pro umění“. Vy jste neměl vzdělávací činnost svého muzea umění soustředěnu na samotné umění, ale na podporu osobnostního rozvoje prostřednictvím umění, což bylo pro některé nepochopitelné, jiné to dráždilo.*

Tomáš Fassati: To byl problém lidí jednostranně zaměřených na samotné umění. Ti ostatní si tohoto odlišného východiska naopak cenili. A já jsem si cenil spolupráce kunsthistoriků, kteří uměli prohloubit filosofický základ svého vzdělání a do práce s uměním i veřejností promítali více obecnou filosofii života než estetiku. Není jich mnoho a nemají to v konvenčním prostředí lehké. Co se týká designu nebo architektury, nezapomínejme, že **tvorba, distribuce i užití každého produktu se řídí nějakou specifickou „filosofií“**, kterou není třeba vnímat příliš vědecky, je ale zcela nezbytné ji v praxi průběžně analyzovat. Což se většinou neděje. Často adorujeme design mizerné filosofie a je nám to jedno, nebo jsme si toho třeba ani nevšimli.

● *Velmi zajímavý příklad vlivu historie na současnost uvádí ve své knížce vydané Vysokou školou uměleckoprůmyslovou profesor Jan Michl. Mluví o vlivu tzv. bezpříkladové modernistické pedagogiky na tvorbu designérů. Co si o tom myslíte?*

Tomáš Fassati: Tato Michlova relativně nenápadná myšlenka patří k těm, jejichž význam v bohatém spektru odborné publicistiky je důležité rozeznat a podpořit. Nemusí s ní každý souhlasit, ale pak ji musí umět zpochybnit. Je zřejmé, že v soudobé designérské tvorbě dominuje estetický zájem, který vede k nevyváženosti kvalit, povrchnosti. Zda je jeho příčinou modernistická pedagogika nebo pozdější zjednodušení prezentace příkladů jen vizuálními reprodukcemi můžeme diskutovat. Ale dostatek neformální zkušenosti absolventům škol určitě chybí a je proto **nezbytné studentům umožnit častější praxi nejen s užíváním, ale i rozebíráním, opravami a dnes i způsobem recyklace produktů**. Výukovým místem k tomu musí být dobře vybavená laboratoř umístěná buď v uměleckoprůmyslovém muzeu, nebo science parku. Také i přímo ve škole, ale tam těžko může mít dostatečně velký kabinet nabízející komplexní vzorky různých produktů včetně historických.

● *Ale nejsou to moc idealistické představy? Dokáže to někdo někde dnes realizovat?*

Tomáš Fassati: Dokáže, ale není snadné si toho v záplavě atraktivních informací všimnout. Je oblíbeným zvykem s obdivem vzhlížet ke slavným školám designu směrem na západ. A přitom opačným směrem, v polském Krakově existuje **Akademia sztuk pieknych, kterou zasvěcení označují jako pokračovatelku Bauhausu**. Design se tam vyučuje sice až od 60. let 20. století, ale při poctivé analýze různých souvislostí se rozhodli ve škole budovat různé výukové laboratoře, které přiblížily design i studenty vědě a reálné praxi. Postupně šlo o laboratoř barvy, vizuální komunikace, praktické funkčnosti, ergonomie nebo akustiky. V 90. létech škola mezinárodně vynikala například v objektivním testování funkčnosti grafického designu, čehož si mohli pozorní lidé všimnout i u nás díky publikacím, které vydala. Je zajímavé sledovat, že ani na této škole to nemají progresivní přístupy lehké, dochází tam k různým bojům, jejichž výsledkem jsou občasné změny k horšímu a pak zase k lepšímu. Nesnadnost prosazení a dlouhodobé obhajoby progresivních metod se týká i dalšího příkladu z oblasti muzeí. Výukovou laboratoř a vzdělávání systematicky přizpůsobenou sbírku designu budovalo po čtvrt století např. Muzeum umění v Benešově u Prahy. Kromě veřejnosti sloužilo podle historické tradice i studentům designu pražských, ale i vzdálenějších škol. Potvrdilo se, jak je **kvalita vzdělávání závislá na vhodné akvizici konceptu**. Třeba z hlediska testování ergonomie sezení bylo k dispozici téměř 150 různých židlí od konce 19. do začátku 21. století. Díky dlouhodobé systematické snaze se i technické vybavení laboratoře podařilo dostat u nás asi na nejvyšší možnou úroveň. No a pak stačí náhodná politická konstelace, vycházející z tradičních mocenských tahanic a všemu je konec. Vinu na tom má

samozřejmě, jak potvrdil ministr kultury Zaorálek, nekvalitní česká legislativa, která nebrání politikům ve svévolných zásazích do činnosti vědeckých institucí.

● *Mnozí lidé mají názor, že prostředí univerzit a dalších vysokých škol vykazuje výraznou míru konzervativnosti. Ale jak je to s muzei?*

Tomáš Fassati: To je užitečné srovnání. Jde v podstatě v obou případech o vzdělávací instituce. Východiskem práce muzeí jsou historické sbírkové předměty, východiskem škol „myšlenkový depozitář“ historických poznatků vědy, umění a náboženství. Oba typy institucí se mnohdy snaží předstírat svou aktuálnost prací se soudobými produkty výroby, tvorby či myšlení, ale jejich skutečná aktuálnost spočívá v optimálním přizpůsobení metod práce. A to už je méně snadné. Dnešní svět potřebuje prosadit do produktů více ekologie, ergonomie a nikoli krátkozraké hospodárnosti, ale o tom podle poznatků psychologie pedagogiky nikoho nepřesvědčíte vystavováním designu izolovaného ve vitrínách nebo promítáním ilustrací ke slovní přednášce. **Lidská psychika je nastavena tak, že problémy musí člověk cítit všemi smysly.** Pokud se budeme držet samotných muzeí designu, je evidentní, že vývoj technologií a kvality produktů si vyžadují celostní přístup ve všech rovinách. Při podpoře poznání prostřednictvím jeho vědeckého, uměleckého a náboženského pilíře musí mít věda adekvátní multidisciplinární prostor a v rovině nazývané tradičním termínem náboženství musíme dnes umět pracovat s hlubšími duchovními prožitky a hodnotnými systémy. I samotná **umělecká recepce designu se nemůže násilně vymezovat jen do vizuálního módu, když jde také o prožitky hmatu a dalších smyslů.** Design není kresba, která je vytvořena pro oči a její izolace za sklem neškodí. Mohlo by se zdát, že konvenční přístup je větší chybou ve školách, ale pokud budeme muzea vnímat především jako vzdělávací instituce sloužící k podpoře celoživotního růstu dospělých, tak v tom není rozdíl. Nakonec muzea a školy pojí také vědecká výzkumná činnost, na kterou je třeba klást stejně vysoké nároky.

● *Učíte na dvou rozdílných školách, na UMPRUM a Ústavu designu technické univerzity. To umožňuje asi užitečné srovnání.*

Jsou lidé, kteří UMPRUM přehnaně adorují a Ústav designu FA ČVUT přehnaně podceňují. To vychází z upřednostňování slávy, proslulosti pedagogů a estetiky při hodnocení designu. **Slavný vědec nebo umělec není automaticky dobrým pedagogem,** i když sláva učitele samozřejmě studenty motivuje. Lidé, které zajímají komplexní kvality tvorby a konkrétní pedagogika, mohou srovnávat školy pod jiným úhlem pohledu. Na FA je například promyšlenější skladba oborů, které se přednášejí, studenti běžně během pěti let přecházejí mezi všemi ateliéry a Ústav má blíže k výuce různých technologií dalších fakult ČVUT. Tato škola má díky své velikosti také lepší podmínky pro podporu studia vydáváním vlastních učebnic.

● *Existuje názor, že veřejná muzea umění, tedy i muzea designu jsou konzervativní v setrvání v přežilé akviziční koncepci, kterou kdysi převzala podle způsobů vytváření soukromých šlechtických sbírek.*

Tomáš Fassati: To je pozoruhodný postřeh, který je zatím slyšet opravdu jen vzácně. Jde především o rozdíl mezi soukromými sběrateli a veřejně-právními institucemi. Ti první vytvářejí svébytnou specializovanou sbírku pro své potěšení a reprezentaci, mohou se soustředit na vybraná témata. **Paměťové instituce mají vytvářet sbírky především za účelem komplexní dokumentace tvorby,** což může být náročnější a někdo to musí koordinovat. Například profesní sdružení, metodické centrum nebo přímo ministerstvo kultury. Komplexní sbírka také lépe slouží vzdělávání než specializovaná. Celkově je to problém společenské odpovědnosti instituce.

● *Naznačil jste důležitou vazbu mezi hlubšími duchovními prožitky a hodnotovými systémy...*

Tomáš Fassati: V nedávné minulosti proběhly diskuse o řešení různých způsobů zneužívání moci, šikany nebo sexuálního obtěžování zejména na uměleckých školách. Komentáře k tomu se ale zabývaly značně formálně jen směrnicemi, dílčími ideologiemi, metodami a nevím čím ještě. Přitom jde o obecně etickou problematiku, o které nepadlo ani slovo. **Etika je základ, na kterém vše stojí, včetně kvality tvorby.** Ale nějak se nám do něj v českých zemích nechce a nechce. Zatímco na sousedním Slovensku mají etickou výchovu již na základní škole jako volitelný předmět, u nás ji musí pomalu a těžce probojovávat skupina nadšenců sdružených v Etickém fóru a učí se stále jen nepovinně, tam kde se najde osvětlený ředitel a obětavá učitelka. Byl jsem svědkem diskuse o metodách výuky na vysokých uměleckých školách před dvaceti lety, lidé kteří nechápali a nechtěli výuku etiky zařadit, byli v silné většině. Pak se vždy také najde nějaký taktik, který se tváří, že etika by „přeci měla být součástí výuky každého předmětu“, ale dobře ví, že není, nebo je tak nedostatečně, že vůbec nemá smysl s tím argumentovat.

Přitom nejde metodicky o žádnou novinku, ale vyzkoušená řešení tvořená diskusním seminářem etiky, kterého se účastní vždy několik pedagogů, etickým kodexem školy, který dává neznalým najevo požadovanou úroveň jednání a etickou komisí, která je povinna se veřejně vyjadřovat k místním problémům. Samozřejmě to může mít mimořádně užitečné dopady na výuku z hlediska řešení etiky oboru jako takového.

● *To, že je etika východiskem kvalit tvorby mnoho lidí nechápe a pro některé je to nepříjemné téma, které je obtěžuje a omezuje.*

Tomáš Fassati: Týká se to známých diskusí o svobodě nebo svobodě tvorby. **Lidé, kteří nechápou souvislosti by chtěli svobodu – tedy práva bez povinností.** Zkuste se nad tím zamyslet, to nemůže fungovat. Není to ale jednoduché téma, proto je třeba o tom diskutovat na speciálních seminářích. Když takové semináře fungují, většinou lidi přesvědčí, mají velký přínos i pro samotné pedagogy, kteří tím osobně také mohou růst a lépe poznávat své studenty. Ale nejtěžší je semináře prosadit do výuky.

● *V diskusích o svobodě je také často cítit, že většina lidí vnímá jen povrchní rovinu svobody a má proto v životě problémy.*

Tomáš Fassati: To je také vinou absence výuky etiky na základních školách. A má to mnohem větší negativní dopady než jen v tvůrčí oblasti. **Pokud nerozlišujeme svobodu vnější a vnitřní, jsme snadno manipulovatelní populistickými politiky.** Můžete chtít učit kdejaké mediální gramotnosti nebo rozvíjet vyšší typ jazykové inteligence, ale bez základů etiky jste na vodě. Mimochodem samotné metody výuky etiky jsou také rozhodující. Teoretické přednášky mají smysl jen proto toho, kdo se sám aktivně o etické myšlení zajímá. Na základních školách je nejlepší metodou cílené navozování konkrétních problémů pedagogem a jejich živá animace zapojením žáků. Na vysokých školách, zejména uměleckých je namísto suché přednášky lepší diskusní seminář, nejlépe vedený dvěma odlišnými typy pedagogů, například umělcem a filosofem a doporučená domácí četba spojená s vypracováním seminární práce.

● *Design a svoboda, to je fantastické téma. Určitě je možné ho vnímat i v souvislosti s deklaracemi společenské odpovědnosti výrobců designu. Výborné je přísloví „Nemá smysl vyrábět všechno, co se vyrobit dá!“.*

Tomáš Fassati: Jistě, ale mně teď náhodně napadlo, že by stálo za to vymýšlet také deklarace společenské odpovědnosti uživatelů. Tam je zase **poctivé heslo „Nemám právo si kupovat cokoliv, na co mám peníze!“**. Udržitelný rozvoj je jen jedním z prvků společenské odpovědnosti. Ona by se tím slovním spojením sice dala zastřešit i etika, ergonomie a mezilidské vztahy, ale to by bylo pro mnohé málo čitelné. Je třeba s jednotlivými fenomény pracovat samostatně. Právě při vnímání různých deklarací společenské odpovědnosti si musejí lidé všimnout jednotlivých témat. Ale je tu jedno velké riziko, kterému nemusí zabránit ani vyšší jazyková inteligence nebo mediální zkušenost. Dobrý právník dokáže za dobrý honorář zpracovat výrobcí tak atraktivní znění deklarace, že bude čtenář nadšen, ale samotný podnik se přitom nebude nucen nijak omezovat. Pronikat do interních procesů komerční sféry je velmi náročné, organizačně, odborně i časově. Nemůžeme spoléhat na malé množství nadšených odvážných žurnalistů, důležitá je promyšlená legislativa a její kontrolní systémy. Vzhledem k vývoji musí být dynamická, aby se dokázala stále přizpůsobovat. Je to jako známý boj mezi ochranou majetku a zloději. Zloději se stále zdokonalují, tak se musí i ochrana a je zajímavé průběžně sledovat, kdo má v danou chvíli navrch.

● *A co spotřebitelské organizace?*

Tomáš Fassati: Ty mohou dokázat hodně, pokud mají dobré postavení. U nás je postupně získávají, ale stejně stále čeští designéři i uživatelé o nich téměř nevědí. Například časopis D-TEST vydávaný Sdružením ochrany spotřebitelů by neměl chybět v žádné umělecko-průmyslové knihovně, ale nemají ho nikde. Jsou v něm mimořádně poučné, skutečně odborné testy produktů, protiváha lidových „rádoby-recenzí“, jakými se to hemží na internetu. Samostatnou ochrannou organizaci mají v mnoha zemích také cestující hromadné dopravy. U nás sice existuje, ale v podstatě vůbec nepracuje s veřejností, jak to dělá D-TEST. **Symposium o komfortu dopravy na UMPRUM před časem potvrdilo, jak dokážou dopravci ohlupovat veřejnost,** které se nikdo nezastane. České dráhy se dokonce pokusily vytvořit funkci ombudsmana pod svým ředitelstvím, aby mohly kontrolovat jeho činnost. Naštěstí to po roce s hanbou zrušili. V prostředí české hromadné dopravy vznikla i deklarace práv cestujícího, ale dopravci si při své neomezené moci stejně diktují bez ohledu na ergonomii, co má být považováno za komfort a co ne.

- *Řekl jste, že je třeba s jednotlivými hodnotami tvorby designu a architektury pracovat samostatně, aby byly čitelné.*

Tomáš Fassati: Soustředíme se například na dnes respektované ekologické kvality. Ale k čemu je ekologie? K udržení ekosystému. A při tom je třeba vnímat, že všechny ty ekologické kvality směřují k vytvoření optimální interakce s lidským organismem. To je náplní vědy zvané ergonomie. Ale kdo dnes umí přesvědčivě prezentovat vztah ekologie a ergonomie? Projekt každého produktu vyžaduje vyvážené znalosti mnoha oborů. I kdyby je některá škola dokázala včlenit do výuky, stejně bude výsledná kvalifikace závislá na osobních předpokladech studenta. **Každý člověk oplývá různou mírou rozvoje devíti specializovaných typů intelligence.** Málokdo má osobní schopnosti rovnoměrně vyrovnané. Někdo je vnímavější na pocitové kvality, jiný na racionální. Proto je při navrhování optimální vytvářet týmy s vyváženou kolektivní inteligencí. Jsou zárukou komplexních kvalit produktů, které podle toho můžeme nazývat „inteligentní“.

- *Ale to slovo je zvykem používat pro výrobky využívající software k podpoře zejména samočinných funkcí.*

Tomáš Fassati: Lidé, kteří nedbají na výstižnost vyjadřování, používají slova libovolně. Při přesnější komunikaci převažuje užití termínu „chytrý“ (smart) pro technologie s vlastním software a termín „inteligentní“ je upřednostňován pro náročnější systémy blízké se umělé inteligenci nebo, a to především, pro nejnáročnější inteligenci lidskou. V přeneseném slova smyslu produkty, které odrážejí nekvalitněji lidskou inteligenci, jistě není chybou nazývat „inteligentními“. Už dlouho je například zvykem v tomto směru používat slovní spojení „**to je inteligentní řešení**“.

- *Vy se problematikou intelligence, lidské i umělé hodně zabýváte. Co je na tom nejaktuálnější pro dnešní designéry?*

Tomáš Fassati: Všechno. Jakmile se začalo pracovat s vývojem umělé inteligence, bylo důležité vědět co nejvíce o inteligenci lidské. Je docela vzrušující sledovat, jak pokračuje vývoj obou těchto velmi náročných oblastí. **Je přitom nepochopitelné, když se setkáte s odborníky na umělou inteligenci, kteří o té lidské téměř nic nevědí.** Lidské inteligenci věnuje věda pozornost už déle. Její zkoumání vede k vytváření různých typů modelů, které se navzájem velmi užitečně doplňují. Zpočátku vědci zkoumali operační schopnosti mozku z hlediska obecně logických vazeb a slovní komunikace s doplňkem prostorového vnímání. Byl tak stanoven způsob srovnávání známý po názvem inteligenční kvocient (IQ). Brzy však bylo zřejmé, že tento typ schopností nezaručuje úspěšnou adaptaci člověka v prostředí a pozornost byla nasměrována k emocím. Začala tak práce s emočním kvocientem (EQ), který má na naše schopnosti výrazný vliv. Je známo, že většina rozhodnutí homo „sapiens“ je motivována silně emočně. Zkoumání emočních schopností se zaměřilo jednak na vztah člověka k sobě samému, jednak na sociální vazby. A přitom začalo být jasné, že je třeba k tomu doplnit vztahy člověka k celému ekosystému. Vznikla z toho teorie vícečetné intelligence, která třídí lidské adaptační schopnosti na osm typů, ale může jít i o podrobnější členění. Nastal pak prostor k úvahám o hodnotových systémech, které všechny operační schopnosti mozku ovlivňují. Vedlo to k definici **existenciální inteligence, která představuje schopnost vnímat a pracovat s hodnotami a přirozeně také s dalšími náročnějšími jevy, které smyslově, časově nebo jinak překračují lidské vnímání.**

- *To je zajímavé, ale proč se v praxi užívá a mluví stále jen o IQ?*

Tomáš Fassati: Ze setrvačnosti a pohodlnosti. Přitom testování pro potřebu sestavování pracovních týmů, nebo výběru uchazečů do škol či na různé profese je k dispozici. Když ale lidé vědí, že samotné IQ není dostačujícím předpokladem, zaleknou se testování dalších typů intelligence jako komplikace a raději se mu vyhnou. **Modelů klasifikace lidské intelligence ale existuje více.** Inspirativní je třeba rozlišování intelligence tekuté (fluidní) a krystalické. Ta první je charakteristická pro mladší jedince, kteří díky ní dokážou rychle zpracovávat větší množství informací, ta druhá pro starší, kteří již nasbírali množství zkušeností a umějí je využívat pro kvalitu svých myšlenkových „výstupů“. V optimálních pracovních týmech by tedy měli být zástupci mladé a starší generace. Celkově pak velmi záleží na stavu a vývoji kolektivní intelligence celého lidstva.

- *Jak vidíte současné trendy v designu?*

Tomáš Fassati: Aby přinášely užitek, je třeba je vnímat pozorně kriticky. Inteligentní lidé už začínají komentovat, že slovo „udržitelost“ se hodně zprofanovalo. A to proto, že jej mnozí užívají strašně mechanicky, povrchně. Přitom jeho obsah je mimořádně důležitý. Musíme s ním proto zacházet citlivě. Snažit se vždy hodnověrně

dokladat, v čem konkrétně u dané produkce udržitelnost spočívá. Jsou řešení více a méně udržitelná a ta horší nesmí kazit jméno těm kvalitním. Podobně je na tom obor ergonomie. Ergonomií se kdekdo zaštiťuje, ale málokdo ji reálně dokládá, a navíc zůstává stranou pozornosti, že nejdůležitější ergonomické kvality jsou dnes ty psychické, ne fyzické. A taky se zapomíná, že ergonomie je odborným základem UX-designu, který bez ní nemůže nikdo tvořit ani hodnotit. To vše má na svědomí marketink, který využívá předstírání těžko ověřitelných vědeckých faktů ve prospěch obchodu. Takže potom je lepší se **soustředit na podporu méně módních trendů, jako je třeba slow-design nebo permakulturní design**. Oba přístupy je třeba se naučit pozorně vnímat. Slow-design vede k celkově potřebnému přibrzdění bezhlavého plýtvavého vývoje. Mnohem víc, než všechny „udržitelné“ postupy stojí na opětovném užívání již vyrobených věcí. Permakulturní design na první pohled vypadá, že se týká jen tvorby zahrad, ale je to obecná filosofie vedoucí k celostnímu vnímání a řešení života. Oba tyto trendy dobře podpoří aktivita nazývaná např. i-fixit, ale i jinak. Její podstatou je boj proti domnělé i umělé neopravitelnosti dnešních produktů. Nabízí množství manuálů, jak si poradit s krátkou životností výrobků, speciální nářadí umožňující komplikované vniknutí do útrob přístrojů i jejich opravu a vede například také k zakládání společných komunitních dílen sloužících k poradenství, odbornému servisu, samoobslužným opravám i recyklačnímu rozebírání produktů po skončení jejich životnosti. Dílny jsou nejen ekonomické, ale také ergonomické, protože drobná činnost vede k lepšímu pochopení funkcí přístrojů a brání vzniku digitální demence způsobené jednostrannou pozorností dálkovým ovladačům a displejům. A pak je tu ještě důležité téma milovníky cizích slov nazývané inkluze. Všiml jsem si, že spousta lidí si to slovo špatně překládá. A přitom jeho český ekvivalent zní přesvědčivě: „zahrnutí“ nebo „přijetí“.

● *Byl jste na milánském Trienále a Designbloku v Praze? Co říkáte vývoji designu?*

Tomáš Fassati: Tak jako se dlouhodobě vyvíjí design, tak se vyvíjí i společnost a může se v rámci života vyvíjet i jedinec. V umění je to velmi zajímavé sledovat. Někdy se vyčítá autorům, že jsou celý život stejní, jindy se za to chválí. Hodnotný autorský vývoj asi není v tom, že se tvůrce přizpůsobuje dobovým trendům, ale že lidsky vyžívá a je to v jeho práci cítit. **Vyžívání společnosti je mnohem pomalejší proces**, ale ve vývoji designu je to v posledním období trochu cítit, protože ekologické problémy nás k tomu přímo nutí. Bylo by však chybou to přičítat samotnému designu, jde o vývoj celé civilizace a technologií. Ve vývoji samotného designu lze spíše sledovat tradiční stylové proměny, které ale nejsou to nejpodstatnější a dlouhodobě nemohou nepovrchního člověka upoutat. Proto si myslím, že navštěvovat přehlídky designu má smysl spíše pro potěšení, ale pro skutečný užitek je důležitější vnímat aktivity, které analyzují vývoj technologií, ekosystému a společnosti. Kdo má na to, měl by číst přímo vědecké texty, nepřežvýkané laickými publicisty. Kdo nemá, musí dát velký pozor, aby nečetl zavádějící informace. V tom je to dnešní velké umění využití internetu – naučit se ve velkém množství informací kvalitně hledat. Ale nejhorší je nečíst vůbec. Svět je dnes natolik složitý, že prostým pozorováním se k potřebným poznatkům dospět nedá. **Oblíbený „selský rozum“ je vhodný opravdu jen na něco a intuice musí být podložena dostatečnou zkušeností.**

● *Vedle vědeckých textů ale existují i výborné popularizační publikace, které jsou snadno pochopitelné i pro neodborníka.*

Tomáš Fassati: Máte pravdu. Možná je ale větší překážkou nechuť ke čtení než neschopnost chápání. Potom mnozí studenti s obdivem sledují dlouhý seriál o tom, jak si Philip Starck vybírá složitým konkursem spolupracovníky, namísto aby si přečetli něco od mnohem inteligentnějšího designéra Papanka. To je takový Beuys užitého umění, kterého by měl každý učitel designu citovat několikrát denně. A vedle něj jsou tu další, například R. Buckminster Fuller, Donald A. Norman nebo Cennydd Bowles. Podstatou je, že mluví o tom, co mladou generaci zajímá, o udržitelnosti, UX-designu a společenské odpovědnosti. Ale ono se nestačí povrchně zajímat. Potom jsme snadno ovlivnitelní nenápadně agresivním protimarketinkem. Je třeba poznávat četbou problémy do hloubky a tříbit poznání diskusí. Studentům říkám trochu z hecu, že **nejlepší knihy o současném designu jsou knihy, které nejsou o designu**. Tedy knihy o myšlení, společnosti, přírodě nebo lidském organismu. Přináším jim řadu příkladů, ale chápu, že pro mnohé z nich je nutné, aby měli pevný záchytný bod – text vztažený přímo k designu. Tak kdyby aspoň četli toho Papanka. Ale oni jim ani mnozí uznávaní učitelé nejdou příkladem. Mladí lidé v tom věku pak vnímají, že slavnými se mohou stát i bez čtení, tak co by se přemáhali. Dobrý je také výrok uznávaného profesora UMPRUM Solpery: „Nejlepší knihy jsou ty bez obrázků!“. On to sice myslel kvůli pozornosti samotné kvalitě typografie, ale je v tom skryt problém dnešní doby – všichni pohodlně čumí na obrázky a netrénují **vyšší verbální gramotnost, na které je závislé nepovrchní vnímání světa**. Víte, co je to „podcast“? To je ústupek těm, které nebaví číst. Ale člověk se na řeč hůře soustředí než na text, který může číst svou rychlostí a vracet se zpět.

● *Když mluvíte o verbální gramotnosti, vzpomněl jsem si na vaše opakované zdůrazňování, že muzea umění a školy se musí výhodně doplňovat v podpoře vyšších typů gramotnosti.*

Tomáš Fassati: To je úplně základní věc, která většině lidí uniká. Jde o podporu vyššího typu verbální a vyššího typu vizuální gramotnosti. Poměrně často se mluví o tom, že lidé, kteří neumějí dekódovat symbolickou úroveň jazyka a komunikují jen na úrovni prostých primárních obsahů, nejenže jsou ochuzeni o hlubší myšlenky, které jak známo se většinou primárně sdělovat nedají, ale jsou také snadno ovladatelní různými populistickými projevy – od obchodní reklamy po politiku. Proto se zcela správně občas ve vzdělávacích programech základních škol zdůrazňuje podpora vyššího typu verbální gramotnosti. Výuka v tomto směru není snadná a může u některých žáků narážet na to, že jsou více vizuálními typy, méně jazykovými. V takové situaci by mohla pomoci podpora vyššího typu vizuální gramotnosti. **Slovní a obrazové symboly stojí na stejném principu a jejich společné působení může posílit vnímání.** Podpora rozvoje vyššího typu vizuální gramotnosti patří, aniž si toho jsou mnozí vědomi, k hlavní vzdělávací náplni muzeí umění. Jde o známý problém interpretace složitěji kódovaných obsahů moderního a současného umění, který je příčinou poloprázdnosti galerií. Kdyby školy a galerie dokázaly spojit výuku, mohlo by to mít zajímavé výsledky. Namísto toho chodí školy na výstavy s jakousi omezenou představou, že se musí lépe seznámit s uměním jako takovým a potenciál synergie podpory gramotnosti není využit!

● *Když ale mluvíme o vyšším typu vizuální gramotnosti, je třeba něco říci také o základech vizuální gramotnosti, kterými se intenzivně zabýval International Institute for Information design i jeho česká pobočka. Učebnice a slovníky, které byly pro české školy zpracovány, jsou mimořádnou pomůckou pro podporu druhé gramotnosti, nazývané také jako „praktická globální vizuální komunikace“.*

Tomáš Fassati: O tom by se dalo podrobně mluvit, ale já spíše zdůrazním jeden paradox. Přesto, že se novodobá globální vizuální komunikace se svou gramatikou vyvíjí v podstatě od počátku 20. století a je dnes unifikována mnoha mezinárodními i státními standardy, spousta lidí stále žije v domněnku, že je to čistě věc živelného vývoje a spontánního příjmu. Přitom titíž lidé plně respektují řadu dílčích komunikačních systémů, které jsou přesně dány, není možné je laicky obměňovat a jejich obsahové vyznění je často velmi závazné. Ještě bych se nedivil ignoranci grafických designérů, kterým gramatická a další pravidla nepříjemně omezují jejich „tvůrčí svobodu“. Nejpozději **do konce „století vizuální komunikace“ měl v Praze začít fungovat Ústav vizuální komunikace** Akademie věd, který by byl evidentně přínosnější než Ústav pro jazyk český. Potvrzuje to i obsah výzkumného programu české pobočky Institutu informačního designu a zájem o její odborné konzultace. Ta ale rozhodně nemohla suplovat činnost plnohodnotného vědeckého pracoviště. Přitom bohužel ani v psychologickém ústavu AV není věnována velká pozornost vizuální rovině kognitivní psychologie.

● *Otevřená, veřejně přístupná diskuse o odborných problémech je opravdu nezbytná. Každý obor by měl mít svůj think tank, který soustředí pozornost těch, jež těší o své práci přemýšlet. Vy fungujete v think tanku INTELIGENTNÍ DESIGN, který vydává také občasník DESIGN 4.0.*

Tomáš Fassati: Nerad bych, aby to dělalo dojem, že jde o nějaký prestižní klub špičkových odborníků. Jeho předností je především interdisciplinarita, která je v designu u nás zatím stále vzácná, protože mnozí humanitní vědci mají nějaký problém v kontaktu s inženýry a přírodovědci. Já naopak patřím k lidem, které nesmírně těší komentář například strojního inženýra k dopravnímu prostředku, o jehož design se zajímám. A také mne potěší, když se najdou lidé včetně studentů, kteří sledují myšlenky think tanku na facebooku Inteligentní design a řeknou, že jinde se s takovým pohledem na realitu u nás nesetkali. Podobné je to s občasníkem DESIGN 4.0. Má velmi prostou ambici: zaplnit mezeru ve vydávání nějakého časopisu pro design po ukončení DESIGNTRENDU a předtím, než nějaká centrální instituce pochopí, že by takovou činností nejen lépe plnila své poslání, ale současně si posílila také autoritu. Časopis má podtitul „MEZIČAS“, čím odměřuje délku nešťastně vytvořené pauzy. Od zániku DESIGNTRENDU uplynulo už více než deset let, samotný občasník už vychází pátým rokem. Když jsme se s přáteli snažili hledat spojence pro vydávání našeho občasníku, ověřili jsme si smutný fakt – v českém prostředí má spíše předpoklad vzniknout málo otevřený časopis, který bude uspokojovat požadavky výkaznictví vztahujícího se ke grantům a dalším finančním podporám nebo sloužit k reprezentaci jedné instituce, úzké skupiny lidí nebo dílčího úhlu pohledu. A to vše se dá skrýt pod masku určitého typu náročnosti. **Aktuální filosofie vědeckého i uměleckého výzkumu, kterou zatím většina lidí neakceptovala, je ale posunuta k větší komunikativnosti s veřejností.** Přesvědčivě o tom píše Bruno Latour a z našich vědců třeba Jan Motal z brněnské Masarykovy univerzity, jehož stať si můžete přečíst v posledním vydání našeho občasníku.

● *A jak vidíte česká webová média věnující se designu?*

Tomáš Fassati: Jednak je design hmotný produkt, takže jeho tvůrci i uživatelé by měli mít médium více hmatatelné. Psychologové dobře vědí, jaký je rozdíl ve vnímání obsahu displeje a informací na papíře. Pak jde také o nepovrchní obsah. Obě **nejčtenější média o designu používají převážně marketinkový typ komunikace, který nedobře podporuje povrchní pohled na obor**. Většinu vizuálně vnímavých lidí atraktivní povrch přirozeně přitahuje a jen malé menšině přemýšlivých dovoluje proniknout hlouběji. Čtenost a marketinkový přístup spolu souvisí. Obecněji zaměřený ARTALK, který je nepovrchní, se věnuje designu jen občas a z určitého úhlu pohledu. Jedině na webu DESIGNCABINETU se častěji objevují smysluplná témata a nezbytné kritické pojetí myšlení. Design cabinet je nemajetným pokračovatelem Design centra. To vydávalo časopis DESIGNTREND, ale ten nedosahoval komplexnosti svého předchůdce nazvaného PRŮMYSLOVÝ DESIGN, kde byla více vyvážena estetická, inženýrská, ekonomická, ergonomická a částečně i ekologická tematika. V posledním období tu ještě jsou dva kvalitní časopisy – MATERIAL TIMES a MAGAZÍN 519, ale jsou dost úzce zaměřené, nepokrývají celou oblast, o které obor potřebuje komunikovat. Ten první navíc z ekonomických důvodů byl nucen přejít také jen na internetovou verzi.

● *Ale nedělá DESIGN 4.0 svým názvem také dojem speciálně zaměřeného média?*

Tomáš Fassati: Názvem možná ano, obsahem ale ne. Lidé podílející se na jeho vydávání vymezili „Design 4.0“ šířeji. Nejde jen o produkci Průmyslu 4.0, ale jde také o užívání designu v době převážně ovlivněné Průmyslem 4.0. To je velmi komplexní problematika. Týká se jí i vzdělávání definované jako 4.0, které dává lidem předpoklady nejen fungovat v průmyslové výrobě, ale také v prostředí ovlivněném všemi důsledky tohoto průmyslu. Pro zajímavost – **Vzdělávání 4.0 se týká např. i postdigitální pedagogiky, která pochopila, že musí virtuální digitální výuku vyvážit přirozeným kontaktem s realitou**. Ale zase bych nerad, aby tato slova vedla k příliš ambicióznímu dojmu. Časopis je velmi skromný nejen materiálně, ale i obsahově. Je šířen zdarma, vychází bez dotací, což neumožňuje cíleně objednávat a honorovat všechna důležitá témata, která je třeba dnes publikovat.

● *Vy také působíte ve vědecké společnosti pro ergonomii, která se snaží o osvětu mezi veřejností. Ergonomie je dnes nezbytnou součástí uživatelsky přátelského designu.*

Tomáš Fassati: O té společnosti se moc neví. A přitom každý, kdo rád mluví o ergonomii svých produktů, by měl mít důvod ji vyhledat aspoň na webu a požadovat nějaké odborné konzultace. Tato společnost sdružuje v podstatě většinu vědců, pedagogů a praktiků oboru v republice. Kromě ní existují jen poměrně skrytá malá pracoviště, které vyhledat je mnohem náročnější. **Ve světě rozvinutý obor ergonomie je u nás totiž stále v průkopnickém stádiu**, nemá vlastní studijní obor na žádné univerzitě, ani samostatné komplexní výzkumné pracoviště a je veřejností vnímán značně postaru. Bez pochopení, že dnes hlavní náplní není fyzická ergonomie, ale psychická a organizační. Po roce 2000 jsme se proto rozhodli začít udělovat inspirativní Českou cenu za ergonomii produktům, které jsou příkladné a k nim později přibyla i anticena, která nezbytně posiluje názornost příkladů a plní požadavek chybějícího kritického myšlení.

● *Ale o té ceně také média moc neinformují...*

Tomáš Fassati: Ono to je ale přirozené. Lidé jsou zvyklí u cen na vnější atraktivnost a když oceníte za špičkové vlastnosti produkt, který není současně ukázkově estetický, tak jsou nesví. Ale existuje tu i další zajímavé srovnání z oblasti kinematografie. Možná jste v životě neslyšel o ocenění TRILOBIT. To je každoročně udělovaná cena za hlubší filosofii filmu, kterou garantuje profesní sdružení FITES. S Trilobitem je udělována i anticena „Kyselý citrón“. Další příklad je ještě výraznější. Na mnoha mezinárodních filmových festivalech fungují poroty, které se také zabývají hlubšími rozměry díla. Jejich ocenění ale nemohou být vyhlašována na hlavním ceremoniálu, musí se krčit nenápadně stranou. Ale popravdě, **pro hlubší rozměry tvorby je sláva zbytečným rizikem**. Zato běžná ergonomie, týkající se každého člověka, by měla být prezentována, kde to jde.

● *Jako zakladatel a ředitel muzea designu jste se poměrně nedávno setkal s bezprecedentní politickou svévolí. Bylo úžasné, jak za vás lidé z celé republiky bojovali, ale v podstatě neměli šanci.*

Tomáš Fassati: Nejlépe to vysvětlil nedávný ministr kultury Zaorálek, který řekl, že **současnou legislativu je třeba obohatit o nějakou formu správních rad muzeí, aby na ně nemohly být vykonávány přímé politické tlaky**. Jinak myslím, že se k důsledkům celého puče v různých rovinách města poctivě vyjádřili mnozí publicisté, takže to mohu nechat bez komentování. Ale řeknu vám, přesto že jsme v profesním sdružení muzeí dlouhodobě sledovali

a dokumentovali různé příklady zneužívání moci, takovou bitku jsme si ani v nejčernějším snu nedokázali představit. Na mnoha místech v Benešově přitom padala hlava za hlavou, příslušníci obou stran často končili na psychiatrii, ale nakonec to náhodně nabralo pozitivní vývoj – političtí útočníci se navzájem mezi sebou zlikvidovali a poslední zbytek odstranili v následujících volbách po necelých dvou letech benešovství voliči.

● *Postiženým zakladatelům muzea pak udělilo mimořádné uznání profesní sdružení muzeí a dostali ocenění od ministra obrany za boj proti totalitě.*

Tomáš Fassati: Ale pozor, ministr obrany uděluje ocenění za boj proti totalitě mezi léty 1948-1989. To jsme dostali za ilegální činnost v 80. letech v Galerii F. Byla to ale příjemná satisfakce, protože **proti benešovskému muzeu umění se také museli útočníci spojit s místními komunisty**, kteří si tím schladili svůj vztek na naše dlouholeté veřejné protikomunistické akce. Dělali jsme například pravidelné antioslavy „Vítězného Února“ a s dětmi po městě hráli bojovou hru „Po stopách benešovské totality“.

● *Dotkli jsme se řady příkladů nekonvenčního myšlení, které ale v českých zemích nemá na různých ustláno. Spíš mám pocit, že jen obtěžuje zastánce pohodlných nebo povrchně atraktivních přístupů. Nemělo by se raději zakázat?*

Tomáš Fassati: Díky za nahrávku. Připomnělo mi to, jak málo se v prostředí českého designu setkáme s humorem. Je to škoda, **humor je odklonem od těžkopádnosti**, nejen v individuálním myšlení, ale i ve vzájemných vztazích. Moc mě potěšila výjimka potvrzující tento domácí stav na webu Design Cabinetu nazvaná „Čili-chili design“. Vzala si za vzor jedno z mála českých médií, kde se setkáte s inteligentním humorem – ČILI CHILI. Ale ne že by nekonvenční diskuse v českém designu neexistovaly. Jen je slyším pouze „v kuloárech“ a nějak nemají šanci se dostat na veřejné platformy. Může to souviset s dnešní oblibou sociálních bublin, může to souviset s českým vývojem, kdy jsme si za totality zvykli, že otevřená veřejná diskuse ohrožuje naše existenční jistoty. To je obecný princip, který platí i v demokracii. Problém je v tom, jak mladá generace, která totalitu nezažila, nedokáže vnímat, že eticky problematické prostředí rodičů a prarodičů ji nenápadně ovlivňuje. Velmi důležité téma pro sociology a sociální psychology. Moc rád bych si přečetl nějakou jejich analýzu. Určitě by tam byla zajímavá zmínka o tom, jak **někdejší striktní totalitní zákazy dokáže dnes dokonale nahradit jistý typ autocenzury různých médií spojený s funkčním marketinkovým „vymýváním mozků“** které je závažnější spíše v komerčním než v politickém prostoru.

●●●



Facebook Institutu inteligentního designu jistě nepatří mezi nejčtenější média. Kdyby patřil, trpěli bychom velkými pochybnostmi o jeho kvalitě. Nejčtenější nemůže být z principu příliš kvalitní. Na nejčtenější médium mohou být jeho vydavatelé nejvýš pyšní, ale rozhodně ne hrdí.

DESIGN PRODUKTU A DESIGN ČLOVĚKA

Lidé jsou většinou nedokonalí, ale jejich nekvalita se projevuje jen při konkrétních interakcích, jinak o ní nemusíme vědět. Proto běžně posuzujeme druhé podle jejich „designu“. Tedy toho, jak dokážou být komunikačně příjemní. Nahrazuje nám to krásně jejich skutečné kvality. Neuvědomujeme si většinou, že mnozí lidé mohou mít příjemné vystupování vrozené, stejně jako skryté zásadní nedostatky. Dobří herci toho dokážou zneužívat. Snaží se chovat příjemně, tam kde je to pro ně výhodné. Pokud to dělají prodavači v obchodě nebo úředníci, považujeme to za správnou součást profese. Jinak je to zlá podoba.

Podobný princip přitažlivého designu uplatňujeme u výrobků. Také můžeme mít tendenci omlouvat špatnou funkčnost u jinak překrásných produktů. Vystává z toho ale nedobře působící kontrast – starosti a problémy s krásně vypadajícími věcmi.

Zkusme se soustředit na to, že existuje tzv. vnitřní krása. Uživatelsky přátelský výrobek, který nemusí mít zrovna přitažlivý design. Ještě důležitější je vnitřní krása u člověka.

KDY JE DESIGN-RESEARCH K NIČEMU

Když jej málo vnímavý designér postaví především na rozhovorech s málo vnímavými uživateli. Obě strany plavou po povrchu, netuší komplexní souvislosti, ale jsou spokojené. DESIGN-RESEARCH je především vnímavé pozorování uživatelských interakcí s produkty a přemýšlení. Co nejméně mluvení. Namísto něj je většinou třeba zařadit dobře vybrané objektivizující laboratorní testy.

PROČ CITUJEME?

Je to často marný boj, ale nesmí se vzdávat. Citujete-li nekonvenční myšlenku, je jedno, zda pochází od slavné zahraniční osobnosti, nebo méně známého českého autora. Stejně se lidé budou věnovat hlavně povrchním atrakcím. Podívejte se třeba na přesvědčivá slova profesora Guy Juliera ze slavného Victoria & Albert Muzea v Londýně:

„V muzeích a na výstavách designu se stále pracuje podle kritérií 20. století. Dnes ale musíme prezentovat design jako něco komplexního, co mnohonásobně přesahuje pouhé estetické ztvárnění. (...) Mainstreamová designová publicistika stále přináší stejná témata stejným způsobem A VLASTNĚ TAK ODVÁDÍ POZORNOST OD VĚCÍ, KTERÉ JSOU OPRAVDU DŮLEŽITÉ. Měli bychom přestat tolik mluvit o hvězdných designérech, jsou sice dobří, ale už je to nudné!“ Slova pocházejí z publikace „Co je to design a výzkum“, kterou vydal nejčtenější český web o designu – CzechDesign. Uvedené zcela rozhodující myšlenky mají ale stejně malý dopad, jako článek v našem občasníku „Design 4.0 – Mezičas“ o tom, že ředitel Muzea umění a designu Tomáš Fassati Julierovy myšlenky ve své instituci mnoho let důsledně přiváděl do praxe. PRŮKOPNÍCI MUSEJÍ MÍT NEZMĚRNOU TRPĚLIVOST!

CITUJEME

Ti skutečně zajímaví a pro společnost přínosní lidé často nejsou veřejně známí.
Jiří Boudal, sdružení Rekonstrukce státu, Respekt

CITUJEME

Archivář, kurátor, publicista a „vizuální básník“ Jiří Hůla věděl, že v životě i práci je dobré mít na mysli poněkud jiné hodnoty. O formě úspěchu měřitelné cenami či obecnou, dnes tedy především mediální známostí neměl valné mínění. Před osmi lety k tomu řekl: „Tím, že se ty věci medializují, tak se z nich hodně ztrácí. To znamená, že by měly být zapomenuté, neznámé nebo někde zastrčené, ale vždycky je medializace nebezpečná. A to je ta moje fousatá věta: spolehlivá obrana proti úspěchu? Být neúspěšnej.“

NEBUĎME NAIVNÍ

Mnozí lidé si naivně myslí, že je třeba upřednostňovat kolegy, kteří nám přitakají, kteří mají shodný styl myšlení a „zbytečně“, nediskutují. Pro inteligentního člověka jsou ale důležitější lidé, kteří jsou kritičtí, mají odlišný názor. I kdyby neměli pravdu, je kontakt s nimi užitečnější. Neuzavírejte se před nimi.

INOVACE? ALE KTERÉ?

Pozorní lidé si všimli, že vývoj technologií příliš předbíhá vývoj lidského organismu. Vytváří se tak škodlivý rozdíl. Proto na každou inovaci technologií je třeba vymyslet, a hlavně uplatnit dvě inovace pro rozvoj samotného člověka. Je to těžší, nepůjde to tak snadno a rychle. Aspoň se tak zmenší úprk do neznáma....

KONSTATUJEME

Studentskou konferenci Dějiny umění v rozšířeném poli uspořádali studenti doktorského programu z Katedry dějin umění a estetiky VŠUP v Praze mezi 17. a 19. zářím 2011 v prostorách výcvikového střediska AMU v Poněšicích. Cílem projektu bylo narušit akademickou izolovanost dějin umění a prostřednictvím navázání vazeb mezi studenty dějin umění z českých i slovenských univerzit a studenty jiných oborů (filosofie, estetiky, literární vědy) vytvořit novou, rozšířenou platformu této disciplíny. K ROZŠÍŘENÍ MYŠLENÍ DO POTŘEBNÉHO PROSTORU VĚD O ČLOVĚKU ALE UŽ STUDENTI ODVAHU NENAŠLI.

ČESKÝ MINDRÁK – JSME SVĚTOVÍ?

Lidé, kteří mají problém s přiznáním vlastních nedostatků, považují za český mindrák sebekritiku. Vztekla ji nazývají „sebemrškačství“. Nemusíte přečíst mnoho moudrých knih, abyste se přesvědčili, že sebekritika ještě nikomu neuškodila, naopak vzbuzuje úctu zkušených. Co je ale opravdu směšné, je neustálá snaha o světovost. V obchodě je to ještě pochopitelné, když někdo chce vydělat peníze a proniká na světové trhy. Ale jinam to nepatří. K čemu je, aby naši umělci byli světoví? Potřebuje to jejich ego, nebo ego české veřejnosti? K čemu je, aby se naše školy zařadily na nejvyšší místa formálních žebříčků úspěšnosti? Vždyť si stejně studenti jezdí studovat po celém světě. Kdo to řeší, zcela ignoruje, že ve vzájemném kontaktu je mnohem cennější princip vyvážené spolupráce než soutěže. Soutěž je jen pomocná motivace pro ty méně náročné, které spolupráce neumí dostatečně oslovit.

BUĎME POZITIVNÍ?

Ve světě vždy pozitivní věci vyvažují ty negativní a naopak. Lidská psychika to potřebuje. Buďme proto pozorní k tomu, co se tváří jen pozitivně. Je to třeba marketink. Rád by kritizoval druhé a chválil vlastní značku, ale kritizovat má zakázáno. Tak musí zůstat jen u sebechvály. A ta, jak známo, smrdí. Každá jednostranně pozitivní řeč musí počítat s naivitou části veřejnosti. Bez ní by neměla efekt. Až bude veřejnost vyspělejší, bude muset marketink přiznat i negativní kvality. U inteligentních lidí si tím nijak nepohorší. Naopak.

DESIGN RESEARCH

musí především umět sledovat různorodost spektra názorů veřejnosti a umět mezi nimi odlišovat ty společensky odpovědné od těch do sebe sobecky omezeně zahleděných. Teď například začala diskuse o zákazu benzinových sekaček. Názory, které se vyrojily, v žádném případě nejsou kvalitativně rovnocenné.

SLEPÁ ULÍČKA UMĚNÍ

Umění vzniklo kvůli komunikaci, ale protože bylo provázáno emocemi, začali na sebe umělci poutat obdivnou pozornost veřejnosti. Ta byla pro mnohé tak příjemná, že začala převažovat tvorba ne kvůli komunikaci, ale kvůli získání obdivu. Komunikační funkce umění je evidentně důležitá. Kdyby na ní umělcům záleželo, budou se více zajímat o metody edukátorů, než o názory historiků umění.

● MEZIČAS 1 (2017)

DESIGN A ARCHITEKTURA V SÍTI KOMPLEXITY SOUDOBÉ SPOLEČNOSTI (ROZHOVOR) Jiří Hulák, Jaroslav Kadlec, Jan Němeček, František Podškubka, Jiří Šetlík, Ján Šmok, DESIGN 4.0 – POKUS O VYMEZENÍ PROSTORU (MYŠLENÍ) Tomáš Fassati

● MEZIČAS 2 (2018)

PRŮMYSL A DESIGN 4.0 (VZDĚLÁVÁNÍ) Jan Velek
TŘI INSPIRATIVNÍ ŠKOLY (VZDĚLÁVÁNÍ) Dana Kloucká
VŠE SE MĚNÍ, ALE STOJÍME NA MÍSTĚ (MYŠLENÍ) Filip Vostal
TŘI BUDOVY PRO ČESKÁ MUZEA DESIGNU (DISKUSE) Josef Hanák
MURPHYHO ZÁKONY O DESIGNU (MYŠLENÍ) Artur Bloch
TAK TROCHU JINÉ OCENĚNÍ DESIGNU (METODY HODNOCENÍ) Bohuslava Nekolná
INSTITUT INFORMAČNÍHO DESIGNU (HISTORIOGRAFIE) Bohuslava Nekolná
BENEŠOVSKÁ LABORATOŘ DESIGNU (HISTORIOGRAFIE) Anna Fassatiová
SBÍRKA DESIGNU VÍCE DIMENZÍ (METODY AKVIZIČNÍ ČINNOSTI) Anna Fassatiová
NEJVĚTŠÍ ČESKÝ DESIGN SHOP DESIGNU (HISTORIOGRAFIE) Jitka Dvorská
KNIHY PRO DESIGN (ANOTACE) Anna Fassatiová

● MEZIČAS 3 (2019)

PŘÍKLADNÉ ŠKOLY (ODEZVA) Slávka Zaňková
BUDOUCNOST A „BUDOUCNOST“ (DISKUSE) Dana Kloucká
MISIJNÍ STANICE DESIGNU (PRÁCE S VEŘEJNOSTÍ) Tomáš Fassati
PĚT VÝSTAV SMĚŘUJÍCÍCH KE 100. VÝROČÍ BAUHAUSU (MUZEJNÍ EDUKACE) Anna Fassatiová
MUZEUM BUDOUCNOSTI? (DISKUSE) Josef Hanák
UMĚNÍ JE METODOU K DOSAŽENÍ JEDNOHO Z TYPŮ POZNÁNÍ (DISKUSE) Bohuslava Nekolná
PRO ŠLECHTICE MEZI DESIGNÉRY (FACEBOOK IIID)
MYŠLENKY ANTROPOCÉNU (CITUJEME) Eliška Fulínová
ŠKOLNÍ SBÍRKA PORCELÁNU SUPŠ KARLOVY VARY (AKVIZIČNÍ ČINNOST) Jiří Kožíšek
SBÍRKA DESIGNU ČESKÉHO ROZHLASU (AKVIZIČNÍ ČINNOST) Jitka Dvorská
KAM S NÍM? (AKVIZIČNÍ ČINNOST) Bohuslava Nekolná
METODICKÉ CENTRUM PRO SBÍRKY DESIGNU (DISKUSE) Karel Hajský
SPOLEHNUTÍ NA KNIHOVNY? (DISKUSE) Beata Synková
DESIGN A KREATIVITA PROTI HROZBĚ APOKALYPSY (PŘEDSTAVUJEME MÉDIA) Pavel Noga
INÝ ČESKÝ DIZAJN (POHLED ODJINUD) Zdeno Kolesár
E-LEARNING A INSTAGRAM (POSTDIGITÁLNÍ PEDAGOGIKA) Tomáš Jílek
KEIN ŠTRES (SLOW-DESIGN)
KOLEKCE POHLEDNIC BENEŠOVSKÉ SBÍRKY GRAFICKÉHO DESIGNU (AKVIZIČNÍ ČINNOST) Anna Fassatiová
ODBORNÁ LITERATURA O ZRAKOVÉ KOMUNIKACI (RECENZE) Lukavský, Míšek, Simlinger, Kadlec
OSM OMYLŮ MODERNÍ SPOLEČNOSTI (CITUJEME)

● MEZIČAS 4 (2020)

SVĚT NENÍ ODSOUZEN KE KATASTROFĚ (EXISTENCIÁLNÍ INTELIGENCE) Lukáš Jirsa
ETIKA A ROBOTIZACE ŽIVOTA (TRENDY)
INTELIGENTNÍ DESIGN (Z NAŠEHO INSTAGRAMU)
DEKLARACE LIDSKÝCH POVINNOSTÍ (DESIGN V SOUVISLOSTECH)
KOMFORT V ARCHITEKTUŘE A DESIGNU (TEORIE) Irena Hradecká
HUMAN ENGINEERING: ČLOVĚK AŽ NA PRVNÍM MÍSTĚ (ROZHOVOR) Henrieta Nezpěváková
SPACE (VÝSTAVA DESIGNU)
CO JE NA PAPIŘE, TO SE POČÍTÁ: MATERIAL TIMES (MÉDIA)
HLEDÁNÍ DESIGNU V ČESKÝCH SBÍRKÁCH (BADATELSKÁ PRÁCE) Tomáš Fassati
UP MUZEA A ŠKOLY SPOLUPRACUJÍ (PEDAGOGIKA)
SLOVENSKÉ CENTRUM DESIGNU PŘÍKLADEM (ZAHRANIČNÍ DOBRÁ PRAXE) Tomáš Fassati
SBÍRKA NOVOROČENK (BENEŠOVSKÁ SBÍRKA VÍCE ROZMĚRŮ) Anna Fassatiová
Z BENEŠOVSKÉ LABORATOŘE ERGONOMIE (DESIGN V PRAXI) Bohuslava Nekolná
SMĚŘOVÁNÍ K NEPOVRCHNÍMU KOMFORTU ČD (DESIGN V PRAXI) Bohuslava Nekolná

● MEZIČAS 5 (2020)

A CENU CZECH INTELLIGENT DESIGN DOSTÁVÁ... (CZECH GRAND DESIGN)
CO TŘEBA OCENĚNÍ SQ DESIGN? (DISKUSE)
ZLOMENÁ PŘÍRODA (PŘEDSTAVUJEME MAGAZÍN 519) Richard Vodička
ŠPIČKOVÍ A MARGINÁLNÍ GRAFIČTÍ DESIGNÉŘI (HODNOTY FORMÁLNÍ A PODSTATNÉ) Sylva Fišerová
ZPRÁVA OD PAPEŽE FRANTIŠKA (TO DO MÉDIA O DESIGNU NEPATŘÍ?)
TRENDY BEZ ALTERNATIV! (POSTŘEHY)
MÁME PRVNÍ ČESKÉ ODBORNÍKY NA ERGONOMII (DOKUMENT DOBY) Jiří Dolánek
DOVOLENÁ NA ZÁPADĚ BEZ DESIGNU? (SOCIOLOGIE) Karel Lhoták
KNIHY PRO DESIGN (ANOTACE)
ČESKÁ CENA ZA ERGONOMII 2020 (DOKUMENT) Bohuslava Nekolná
DOVĚTEK K CENĚ ZA ERGONOMII (DISKUSE) Jiří Hulák
UČEBNÍ POMŮCKA PRO VÝUKU DRUHÉ GRAMOTNOSTI (DISKUSE) Iva Dáková
NENÍ NAD KONTRASTNÍ SROVNÁNÍ (EDUKACE)
HMOTNÁ KULTURA A ŽIVOTNÍ PROSTŘEDÍ V OBDOBÍ NORMALIZACE (HISTORIOGRAFIE) Pěta Matějovičková
PŘESEDNĚME Z NEMOCNÝCH VLAKŮ, TRAMVAJÍ A BUSŮ DO ZDRAVÝCH (SYNDROM SBS) Tomáš Fassati
DESIGNOVÁ ROUŠKA JE HEZKÁ, NETĚSNÍCÍ JE SMĚŠNÁ (FORMA A FUNKCE) Tomáš Fassati

● MEZIČAS 6 (2021)

{ZAMYŠLENÍ STUDENTKY ARCHITEKTURY) **ZMĚNA ZAČÍNÁ U JEDNOTLIVCŮ** Adéla Vaříková
(APLIKOVANÁ TEORIE) **SPIRITUÁLNÍ INTELIGENCE PRO FIRMY** Jan Bilý
(TEORIE VÍCEČETNÉ INTELIGENCE) **OD PROSTÉHO IQ K HODNOTOVÉ INTELIGENCI** Tomáš Fassati
(DESIGN 4.0) **DIGITALIZACE PRŮMYSLU A UMĚLÁ INTELIGENCE** Zdeněk Havelka
(OHLÉDNUTÍ) **FRANTIŠEK HRUBÍN 4.0**
(K ČEMU JE DESIGNÉŘŮM PATOČKOVA FILOSOFIE) **HARMONICKÉ VNÍMÁNÍ SVĚTA** Tomáš Fassati
(METODIKA) **HODNOCENÍ NOVÝCH DOPRAVNÍCH ZNAČEK Z HLEDISKA VIZUÁLNÍ PERCEPCE A INTERPRETACE** Šimeček, Tučka, Bidovský
(METODIKA) **TESTOVÁNÍ SROZUMITELNOSTI A ČITELNOSTI VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE** Tomáš Fassati
(ČESKÉ SBÍRKY DESIGNU) **OBALY FOTOGRAFICKÝCH MATERIÁLŮ** Anna Fassatiová
(MIMO SVĚTLA REFLEKTORŮ) **PRŮKOPNÍCI OBORU SI ZASLOUŽÍ VĚTŠÍ ÚCTU** Bohuslava Nekolná
(MÍSTO AKTUÁLNÍCH NEPOVRCHNÍCH MYŠLENEK) **THINK TANK IID**
(NAMÁTKOVÝ TEST) **HODNOTOVÁ INTELIGENCE VEDENÍ ČESKÝCH DESIGNÉRSKÝCH ŠKOL** Jana Kloudová
(AKTUALITA) **ZPRÁVA ROKU PRO DESIGNÉRY I ODBORNOU KRITIKU**
(VZDĚLÁVÁNÍ) **STUDENTI DESIGNU SE INSPIRUJÍ ANTICENOU ZA ERGONOMII**
(MUŽŮ NÁM NENÍ LÍTO) **FEMINISMU CHYBÍ VYVÁŽENÁ FILOSOFIE VZÁJEMNÉHO VCÍTĚNÍ**
(ANOTACE) **LITERATURA K EXISTENCIÁLNÍ INTELIGENCI**

● MEZIČAS 7 (2022)

(VZDĚLÁVÁNÍ) **KDY NASTANE NOVÝ ROK DESIGNU?** Tomáš Fassati
(ESEJ KE ZKOUŠCE Z ERGONOMIE) **POTENCIÁL ARCHITEKTURY POZEMŠŤANŮ** (7)
(POLEMICKÝ ESEJ) **OD UMĚLECKÉHO VÝZKUMU K RADIKÁLNÍMU BĚDÁNÍ, OD VĚDY K DIPLOMACII** (9)
(CITUJEME ZDEŇKA NEUBAUERA) **PODNĚT KE TŘETÍMU PILÍŘI VÝZKUMU** (18)
(METODOLOGIE) **SYSTÉMOVÉ POJETÍ PRACOVNÍCH TÝMŮ PRO TVORBU A HODNOCENÍ DESIGNU** (21)
(UMĚLECKÝ VÝZKUM) **ZÁKLADY METODOLOGIE DESIGN-RESEARCH** (28)
(VYBRALI JSME Z FACEBOOKU INSTITUTU INTELIGENTNÍHO DESIGNU) **THINK TANK IID** (29)
(DESIGN SLUŽEB) **PREVENCE, ZMĚNA KLIMATU, ŠKODY NA MAJETKU / CSR JAKO BYZNYS MODEL** (30)
(PROJEKT COVID PRINTABLE) **PANDEMICKÁ KOMUNIKACE MUSÍ BÝT JEDNODUCHÁ** (35)
(DOKUMENT) **IIID AWARD ZA INFORMAČNÍ DESIGN** (40)
(DOKUMENT) **ČESKÉ CENY ZA ERGONOMII 2021** (42)
(DISKUSE) **NOVÁ STÁLÁ EXPOZICE DESIGNU V MORAVSKÉ GALERII** (44)
(SBÍRKY DESIGNU) **KUNSTHALLE PRAHA UMÍ DESIGN!** (48)
(MUZEOLÓGIE) **MUZEA DESIGNU JSOU POTŘEBNÝMI METODICKÝMI CENTRY PRO SOUKROMÉ SBĚRATELE** (53)
(SBÍRKY DESIGNU) **IKONY ČESKÉHO DESIGNU V BENEŠOVĚ** (58)
(MUZEA A VEŘEJNOST) **NEUSKUTEČNĚNÉ DARY DO BENEŠOVSKÉ SBÍRKY GRAFICKÉHO DESIGNU** (61)
(SBÍRKY GRAFICKÉHO DESIGNU) **SOCIÁLNÍ REKLAMA** (65)
(LITERATURA A NORMY) **UX-DESIGN** (85)

