



**DESIGN 4.0 MEZIČAS 3**



Je dobré myslet na to, jak často se nám stává, že konáme spíše podle zvyklostí a vnějších tlaků, než podle rozmyslu respektujícího podstatu. Mnohým lidem v našem okolí to z pohodlnosti nebo zjištění vyhovuje a od těch samozřejmě nemůžeme očekávat nápravu. Přemýšlející poctivá menšina zase nemusí mít sílu formální stereotypy změnit. Nezbytné je ale odkrývat tyto mnohdy nevědomé mechanické procesy, aby byly veřejně čitelné. Není nic horšího, než když je chyba pod vlivem dlouhodobého návyku vnímána jako kvalitní standard.

V minulém úvodníku jsme poukázali na škodlivou formálnost přístupu k pedagogickým (nikoliv vědeckým) titulům na vysokých uměleckých školách. A protože to je jeden z problémů, který nepůjde snadno napravit, navrhli jsme alespoň potřebný postoj k němu, který sami v našem občasníku budeme používat: uvádět jména autorů bez titulů, jak již je shodou okolností dlouho zvykem v oblasti teorie umění.

Tentokrát chceme nabídnout zamyšlení nad dalším problémem. Patří také do hodnotové oblasti. Jde o posuzování vědeckých výkonů pomocí mechanismů započítávajících citace. Metodika byla vytvořena v oblasti přírodních věd, které pracují s měřitelnějšími jevy. Pak byla ale pod tlakem převzata společenskovědními obory, které se velmi snadno smířily s její malou funkčností, nebo si ji někdy ani nechtějí připouštět. Praxe postupně přivedla i přírodovědnou oblast k mnoha problematickým jevům takového způsobu hodnocení, ale připusťme, že tam mohou klady převažovat, nebo se k dílčím nedostatkům dají nalézt „podpůrné léky“.

Společenskovědní oblast bude ale muset hledat jiné metody, což ovšem v konečném důsledku může vést k její větší emancipaci v rámci fungování společnosti včetně ekonomického. Shodli se na tom kompetentní účastníci debat, které se na toto téma konaly před časem v pražském DOXu. Zazněl tam jeden velmi potřebný požadavek: U přírodních věd zajišťuje praktickou aplikaci komerční sféra, u společenských tomu tak není, a proto by měli být vědci za účelem motivace hodnoceni i za aplikace svých výzkumů v praxi!

My bychom k tomu rádi dodali poznámku k recenzní praxi. Všichni známe snahy o vymezení odborných periodik, která jsou respektována orgány přidělujícími finanční prostředky vědě. Do jisté míry křečovitý vývoj, ke kterému v posledním období došlo, prozrazuje nevyvážené kvality systému. V oblasti teorií umění, designu a architektury jde především o to, respektovat jejich multidisciplinaritu. Ta vyžaduje spíše přístup síťový/relační než hierarchický. Odborná média tedy nemá smysl třídit na obyčejná, recenzovaná a impaktovaná, ale spíše podle jejich schopnosti akceptovat všechny obory, které se oblasti týkají. Je to samozřejmě mnohem pracnější způsob, pro který bude ještě třeba hledat jeho aplikaci v grantových systémech. Nabízí se např. číselné indexování kvalit jednotlivých hodnocených oborů, podle nichž by se mohly grantové komise orientovat, aby se jejich rozhodování stalo transparentnější a společensky odpovědnější. To by odpovídalo i občas se již v odborných médiích objevujícím myšlenkám, které poukazují na to, že v tak komplexní tvorbě, jakou je volné umění, design či architektura, je už nejvyšší čas skončit s hodnocením typu „celkově nejlepší, horší a nejhorší“.

Pro odborná periodika o umění z toho vyplývá poměrně náročný úkol. Pokud se rozhodnou recenzovat některé své texty, neměla by to dělat zavedeným formálním způsobem dvou recenzí, ale pokusit se k hodnocení článku zajistit několik odborníků, kteří potřebně pokryjí multidisciplinaritu problému. Jde o úkol náročný mj. pro nedostatek financí vydavatelů, ale cesta je to nezbytná. A opět při prezentaci recenzentů bude důležitější uvedení oborů, kterými se zabývají, než formálního pedagogického titulu.

V daných souvislostech je dobré sledovat současné české snahy o vydávání periodik věnovaných designu. Zatímco někdejší časopis Průmyslový design vydávaný Institutem průmyslového designu měl přiměřeně našlápnuto ke kvalitě a multidisciplinaritě (estetika – technologie – human factors – sociologie – ekonomika), v navazujícím Design Trendu, který zanedlouho skončil, začala opět dominovat estetika. V současné době je zejména v pražských institucích cítit zájem o vznik celostátního periodika, ale je vidět, že by se musela nalézt mezi publicisty obětavá osobnost, která by takový čin podnítila. V tomto smyslu zcela selhávají česká ministerstva průmyslu, kultury, případně školství a vědy, která nejsou schopna ani napravit škody vzniklé unáhleným zrušením metodického Design centra ČR.

Bohuslava Nekolná

Institut inteligentního designu → Praha → 2019 → Náklad 150 výtisků → Zdarma → institut.id@atlas.cz

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

## OBSAH

PŘÍKLADNÉ ŠKOLY

BUDOUCNOST A „BUDOUCNOST“

MISIJNÍ STANICE DESIGNU

PĚT VÝSTAV SMĚŘUJÍCÍCH KE 100. VÝROČÍ BAUHAUSU

MUZEUM BUDOUCNOSTI?

UMĚNÍ JE METODOU K DOSAŽENÍ JEDNOHO Z TYPŮ POZNÁNÍ

PRO ŠLECHTICE MEZI DESIGNÉRY

MYŠLENKY ANTROPOCÉNU

ŠKOLNÍ SBÍRKA PORCELÁNU SUPŠ KARLOVY VARY

SBÍRKA DESIGNU ČESKÉHO ROZHLASU

KAM S NÍM?

SPOLEHNUTÍ NA KNIHOVNY?

DESIGN A KREATIVITA PROTI HROZBĚ APOKALYPSY

INÝ ČESKÝ DIZAJN

E-LEARNING A INSTAGRAM

KEIN ŠTRES

KOLEKCE POHLEDNIC BENEŠOVSKÉ SBÍRKY GRAFICKÉHO DESIGNU

ODBORNÁ LITERATURA O ZRAKOVÉ KOMUNIKACI

OSM OMYLŮ MODERNÍ SPOLEČNOSTI

Slávka Zaňková

O metody výuky na UP školách je opravdu potřebné se zajímat ve více rovinách. Na jednu stranu si dnes žádná škola nedovolí být netrendovní, ale trendy sledují kromě výtvarné stránky spíše jen potřeby komerční sféry. Není to málo, ale v žádném případě to není dost. V tomto smyslu jsou velmi podnětné texty, které rozlišují zásadní rozdíly mezi zákazníkem a uživatelem produktů. Ve vztahu k úvodníku pak dodám, že kdyby pedagogické tituly byly udělovány jen za skutečně aktuální metody výuky, asi bychom měli na uměleckoprůmyslových školách dost málo docentů a profesorů.

Chtěla jsem ale především dát do srovnání další příkladnou školu, byť není z uměleckoprůmyslového oboru. Jde o uměleckou školu, kde je tvorba silně spojena s technologiemi, a která vychovává pro zakázkovou tvorbu – pražskou FAMU. Z hlediska Vzdělávání 4.0 má škola mimořádný náskok v rovnocenném vnímání oborů multidisciplinární teorie tvorby. Již v 70. letech 20. století byli zástupci technických věd partnersky respektováni společně s historiky umění v umělecké radě a byla jim umožněna habilitační a profesorská řízení. Z formálního hlediska vyžadovalo takové propojení umění, technických a společenských věd značnou toleranci, bylo však pro všechny zúčastněné, a tedy i pro školu a její studenty jednoznačným přínosem. Vzájemný kontakt různých typů věd, stejně jako uměleckého a vědeckého výzkumu představuje setkání odlišných metodologií, které zatím u nás vede ke zbytečné rivalitě a zapouzdřování sociálních bublin namísto přínosné spolupráce.

Dana Kloucká

Kolem vztahu k budoucnosti se točí mnoho lidských úvah a kalkulují s ní i různé technologické a podnikatelské předpovědi. Při práci s pojmy Průmysl nebo Design 4.0 je nutné si všimnout stupně reálnosti různých představ. Opakovaně se totiž setkáváme s naprosto naivními interpretacemi vývoje, které nám zbytečně berou vzácnou energii vloženou do pokusu o účelné inovace.

Jedním z příkladů může být současné náhlé procitnutí z problematického vztahu k letecké dopravě. O uhlíkové stopě se už mluví dlouho, ale kdo se podle ní opravdu řídí? Nehledě k tomu, že jediná účinná forma respektování problému uhlíkové stopy spočívá ve vyvážené daňové regulaci podpořené promyšlenou legislativní regulací. Mediální titulky typu „Švédové se stydí létat“ jsou na postkomunistické české poměry sice obdivuhodné, ale každý poctivý inteligentní člověk kdekoli na světě ví už hodně dlouho, že se musí stydět létat.

V tomto smyslu je třeba obdivovat mladou generaci, která nyní začala se silnými demonstracemi proti příčinám globálního oteplování. Od mladých lidí jsme totiž zvyklí na naivní módně trendovní vnímání technického vývoje. Uvedu konkrétní příklady, které stojí za pozornost.

Již déle se mluví o předpokladu změny velkovýroby, jejíž produkty se musí ekologicky náročně distribuovat na velké vzdálenosti, na systém drobnějších lokálních výrobců. Ekonomicky by to měla podpořit i robotizace vč. 3D tiskáren, které zabrání neustálému stěhování velkovýrobních komplexů do míst s levnější a levnější pracovní silou. Na obhajobě klauzurních prací architektů a designérů na jedné z předních českých vysokých škol jsem byla překvapena, jak omezeně mladí lidé konstruují aspekty budoucnosti. Studenti navrhovali lokální terminál, do něhož kamiony přivážejí zboží, které je dále distribuováno pomocí dronů na jednotlivé adresy. Mělo jít o stavbu vzdálenější budoucnosti, která bude mít k dispozici technologie, které ještě dnes nemáme. V tom měla být podstata výuky tvůrčího myšlení. Studenti však navrhli budovy a systémy, které vycházely z naprosto souběžného organizačního modelu výroby a distribuce. Na lokální nebo dokonce domácí 3D produkci nedokázali ani pomyslet a ještě těžší pro ně bylo uvědomit si, jakou pozitivní roli pro klesající fyzickou kondici lidí by měla pěší docházka odběratelů využívající např. různých vozíků do místního distribučního centra. Také je ani nenapadlo, jak by psychicky působila nejen na lidi, ale i na živočichy obloha průběžně zaplněná drony. Futuristická zobrazení tohoto typu bývají skutečně jednostranně naivní. Co ovšem studie nepostrádaly, neboť na to se studenti s chutí zaměřili nejvíce – pokus o futuristický styl architektury. I v tomto směru je zajímavé sledovat kresby minulých desetiletí, jak si lidé minulosti vizuálně stylizovali tvary budoucnosti. Většinou šlo o dobově progresivní styl nebo o úlet někam úplně jinam, ale z dnešního pohledu to skutečný vývoj neanticipovalo.



Druhým příkladem byla diskuse studentů designu o budoucnosti dopravy. Měla vytvořit východisko pro návrhy dopravních prostředků vzdálenější doby. Studenti zvažovali zdokonalování konstrukcí soudobých strojů a samozřejmě jejich vzhledu. V jejich myšlení nebyl cítit ekologicky a ekonomicky žadaný posun od individuální k hromadné dopravě. Šlo stále o starý technologický optimismus počítající s tím, že všechny známé problémy technika vyřeší. A už vůbec je nenapadlo to, s čím pak přišel do diskuse jeden starší pedagog: A sice, že technologie naopak vyřeší mnohé z dnešních důvodů cestování a přepravování a objem pohybu bude moci užitečně klesnout. Například, že obchodní cesty nebudou nutné, protože dálková komunikace bude tak věrná, že bude plnohodnotně nahrazovat osobní kontakt. Nebo že potřebně zdražené exotické dovolené si mnozí lidé nahradí virtuální realitou. Průzkumy tady dokládají, že jen velmi malé procento lidí dokáže využít cestovatelské poznání pro osobní růst (známý efekt tzv. „planého turismu“). K důvodům poklesu dopravy se přidává i výše zmíněná lokální nebo domácí automatická výroba množství životně důležitých produktů. Takže pravděpodobně smysluplnou budoucností dopravy bude především snížení jejího objemu. Diskutující studenty tento názor viditelně zaskočil. Nepostavili se však argumentačně proti němu. Je logické, že pro lepší odhad dalšího vývoje má předpoklady spíše ten, kdo už nějaký vývoj sám prodělal.



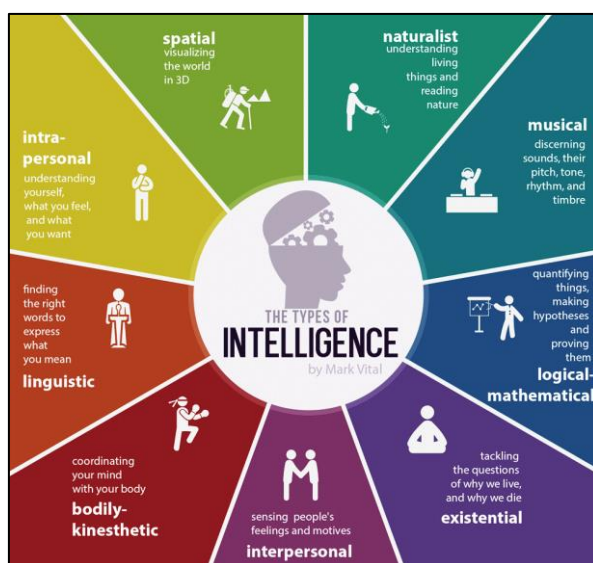
*Sadofsky & Trantina: Zvířata obdivující industrializaci (2017),  
z výstavy Omezená viditelnost obyčejných věcí (DOX červen – září 2019)*

Pro kvalitu inovací je důležité umět vnímat nejen jednoduché vlastnosti produktů, k nimž patří jeho cena, způsob obsluhy, efektivnost funkcí a přímá energetická náročnost, ale i náročnější vnitřní a vnější systémové kvality – na jakých principech produkt funguje „pod kapotou“ a jaké všechny role hraje v sociálním a ekologickém systému. Běžný spotřebitel je totiž často jen hbitým ovládačem funkcí. Věda nám sice říká, že technologie a společnosti se přirozeně vyvíjejí do stále větší složitosti, ale základní technické a sociální principy jsou ještě stále do přijatelné míry pochopitelné i průměrným laikem. Zkuste se např. zamyslet, co se děje v jednotlivých částech nejběžnějších strojů jako je počítač, auto, dataprojektor, lednička, nebo jak velké ekonomické a technologické rozdíly jsou mezi různými typy recyklace či jak funguje jedinec v davu?

Další příklad pochází z diskusí o umělé inteligenci (AI). Studenti s její existencí rádi operují, ale nezabývají se sociálně-ekonomickým rozměrem problému. Umělou inteligenci představuje obecně jakýkoliv data zpracovávající samočinný program. Už dnes je možné si všimnout, jak je kvalita software závislá na ceně. Běžné programy,

kteří užívá veřejnost ve svých počítačích, telefonech ad. zařízeních jsou známé velkým procentem chybování a dalších nedokonalostí. Kdyby jimi byly ovládnány nebezpečné technologie, měli bychom svět zamořený různými haváriemi. V letadlech nebo atomových elektrárnách musí být k dispozici programy mnohem kvalitnější a tedy dražší. Bohatí lidé si samozřejmě dopřávají kvalitnější software vč. jeho servisu i na běžnější procesy. Na umělou inteligenci v budoucnu můžeme tedy spoléhat asi tak, jako na odstranění bídy a hladu ze současného světa, který pro to má jistě technologické předpoklady.

Stále častější diskuse o umělé inteligenci postrádají ale i některé významné poznatky. Protože AI tvoří člověk, je užitečné ji srovnávat s inteligencí lidskou. V době samoučících se programů už nestačí uvažování o inteligenci jen z hlediska celkové operační kapacity, je třeba podobně jako u člověka vnímat specializované typy inteligence, které mají odlišný výkon v různých typech úloh, jež jsou jim zadávány. V lidské centrální nervové soustavě to řeší teorie vícečetné inteligence.<sup>1</sup> Její základní znalost by měla patřit k běžným vědomostem maturantů. Ale ti bohužel vědí něco jen o IQ a nedovedou si to vztáhnout k problému fluidní a krystalické inteligence nebo inteligence emoční.



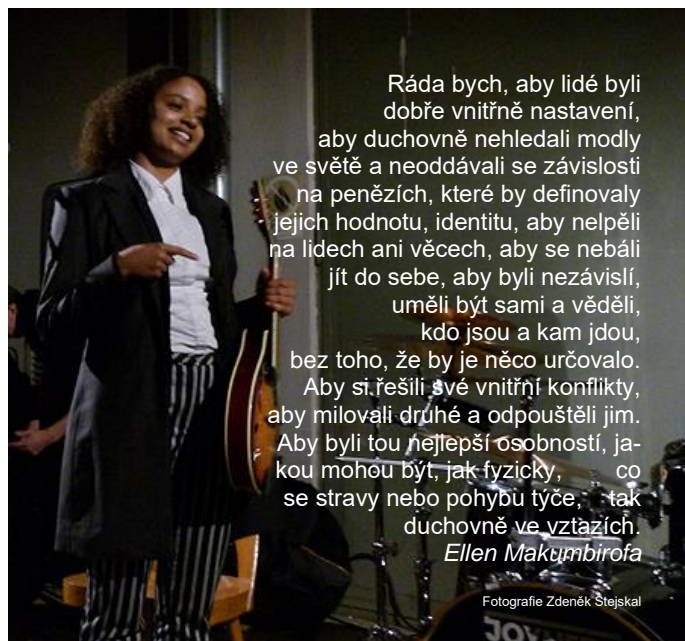
Mnozí lidé se oprávněně obávají, kam se může AI vyvíjet. Kdyby znali základy o lidské inteligenci, byly by jejich diskuse podloženější a měli by i předpoklad další vývoj kvalitně ovlivňovat. Jde například o jednoduchý poznatek psychologie: Jednoduché typy inteligence – logická, jazyková a prostorová – se společně podílejí na IQ, které je nejvyšší v době mládí (vysoká kapacita operačního výkonu mozku), ke stáří klesá. Ale stoupá naopak inteligence krystalická, postavená na získávání zkušeností. Tento komplementární jev zajímavě souvisí s teorií vícečetné inteligence, která používá základní rozdělení specializovaných operačních schopností lidského mozku na devět typů. Nejde o třídění rovnocenné, ale hierarchické. Základ tvoří pět jednodušších typů inteligence: logická, prostorová, jazyková, kinestetická a hudebně-zvuková. Navazují náročnější typy – intrapersonální, interpersonální a ekosystémová. Všechny pak řídí (podle své kvality neeticky nebo eticky) inteligence existenciální, která mj. pracuje hodnotovým systémem. Umělá inteligence může mít problémy s rovinnou intra- a interpersonální, případně existenciální, protože v nich jsou zpracovávány také emoce. Vytvořit pro ně čidla nebo hodnotící algoritmy může být velmi obtížné. Člověk si také bude muset položit otázku, zda a jaký smysl má vytvářet umělou náhradu těchto výsostně lidských schopností.

Lidská inteligence je závislá jednak na dědičných faktorech, jednak na celoživotním kondičním tréninku. Je evidentní, že do současné průměrné kondice se postupně vyvinula dlouhodobými vlivy a může se vyvíjet dále, což by u jejích náročnějších typů mělo vliv na potřebnou harmonizaci společnosti i vztahu k přírodě. Během 20. století byl dokonce měřením zjištěn rozsah posílení průměrného IQ člověka.<sup>2</sup> Při nedostatečném tréninku může ale i klesat, což bylo zaznamenáno v testech vinou užívání IT člověkem počátkem našeho století. V tomto směru by bylo naivní a nebezpečné pohodlně spoléhat na posílení naší snížené inteligenční kondice v budoucnosti pomocí implantací čipů.

To jsou některé z důležitých faktorů při uvažování o budoucnosti. Pro jeho úspěšnost je třeba odstranit velký rozpor mezi rychlostí technologického vývoje a nedostatkem chuti široké veřejnosti studovat jeho aspekty.

<sup>1</sup> Gardner, Howard (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, ISBN 978-0133306149

<sup>2</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Inteligence%C4%8Dn%C3%AD\\_kvocient](https://cs.wikipedia.org/wiki/Inteligence%C4%8Dn%C3%AD_kvocient)



Ráda bych, aby lidé byli  
dobře vnitřně nastavení,  
aby duchovně nehledali modly  
ve světě a neoddávali se závislosti  
na penězích, které by definovaly  
jejich hodnotu, identitu, aby nelpěli  
na lidech ani věcech, aby se nebáli  
jít do sebe, aby byli nezávislí,  
uměli být sami a věděli,  
kdo jsou a kam jdou,  
bez toho, že by je něco určovalo.  
Aby si řešili své vnitřní konflikty,  
aby milovali druhé a odpouštěli jim.  
Aby byli tou nejlepší osobností, ja-  
kou mohou být, jak fyzicky, co  
se stravy nebo pohybu týče, tak  
duchovně ve vztazích.  
*Ellen Makumbirofa*

Fotografie Zdeněk Štejskal



PRÁCE S VEŘEJNOSTÍ MISIJNÍ STANICE DESIGNU

Tomáš Fassati

Karlovarská Galerie SUPERMARKET WC se možná pojetím svého názvu příliš neliší od mnoha malých českých galerií, zaměřením své činnosti však zcela vyniká. Nevěnuje se volné tvorbě, ale designu a nabízí komplexní vzdělávací program, za který by se nemuselo stydět ani větší muzeum s pestrým profesním obsazením. Působí navíc v regionu, kde soudobý design nemá ve veřejném prostoru dostatečnou tradici. Byla za to nominována v rámci Czech Grand Design, ale akademici nakonec vždy dají ocenění raději nějakému komerčnímu showroomu v Praze. O galerii, kterou znám dlouho, jsem mluvil s Terezou Vlašímskou. V závěru rozhovoru jsou myšlenky, kterých si velmi vážím, zvýraznil jsem je proto tučným písmem.



■ Jaká myšlenka vás vedla k založení galerie SUPERMARKET WC a kdo se na tom podílel?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Kombinace naivity, mládí a energie ☺ Když nad tím přemýšlím, tak mě ovlivnilo spousta lidí různých profesí, vše se to v jednu chvíli v hlavě spojilo, a pak už to stačilo „pouze“ vytvořit. Milníky byly, že jsem studovala plakát u pana Míška na FUD v Ústí a byla jsem dlouho na stáži v Polsku. To mě naučilo myslet. Již před tím jsem organizovala výstavy a kulturní akce a nakonec jsem končila školu, kde jsem dělala magisterskou práci na téma „umění ve veřejném prostoru“. Kromě toho jsme potkala lidi, kteří byli ve správný čas na správném místě, a to dlouholetého kolegu Jirku Hanka, u vzniku byl také Pavel Frič a Radek Medal. Podnětem pro mne také bylo, když jsem zjistila, že do galerie lidi nechodí a chodit nebudou, že je tedy lepší se posunout směrem ven za nimi. Myslela jsem si možná naivně, že když paní půjde naším podchodem, kde jsme začínali, do práce a z práce a budou zde sociální plakáty, tak ji to nějak ovlivní. I proto má naše galerie takové příznačné jméno SUPERMARKET



wc. Supermarket proto, že tam v dnešní době stejně jako před 14 lety co fungujeme, chodí lidé trávit volný čas. Chtěli jsme jim nabídnout kulturní alternativu, kde si prohlédnou výstavu, dají si kafe, koupí si něco v design shopu a děti si budou moci něco vytvořit. To byl cíl a to se nám povedlo. Jen teď již řešíme, že nám kapacita bývalých WC, které mají pouhých 45m<sup>2</sup> nestačí a potřebovali bychom se pohnout dál. Nápady jsou a energie kupodivu taky.



■ Spolupracujete nějak s karlovarskými institucemi – výrobci či muzeem – zabývajícími se sklem a porcelánem?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Navázali jsme dobrou spolupráci s Karlovarským muzeem a Městskou knihovnou. Jde spíše, ale o vzdělávací akce, které spolu děláme. Učíme děti myslet, jsme zde v kraji takoví buditelé. Spolupracujeme ale i s dalšími organizacemi v kraji, od podnikatelů přes vzdělávací, až po městské a krajské. Společným jmenovatelem pro všechny je designové myšlení, které se snažíme propagovat a začlenit do přirozeného fungování organizací již minimálně sedm let.



■ Jaký máte kontakt s karlovarskou uměleckoprůmyslovou školou?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Oba jsme s kolegou tam vystudovali, takže minimálně je to nostalgie. Já jsem ještě studovala obor Pozemní stavitelství, neboť obory grafický design, fotka a podobně v té době nebyly. Jinak jsme tam oba po škole chvíli učili a začali projekt „Banání“, který byl naší vlajkovou lodí, když jsme začínali jako neziskovka. Je to akce se studenty k svátku 17. Listopadu, aby nezapomněli, že demokracie není automatická. Je skvělé, že tento projekt si již pod svá křídla vzali studenti, se kterými jsme jej dělali před asi 10 lety a nyní ho dělají oni pro další mladší generaci. Škola u nás pravidelně vystavuje práce studentů různých oborů, naposledy jsem měli edukační výstavu o porcelánu.



*Edukace na výstavě „Cesta Střední uměleckoprůmyslové školy Karlovy Vary“*

Máme další nápady, jak se se školou propojit, například Design Camp, který jsme letos pilotovali. Jde o to studenty během jednoho týdne seznámit s různými kreativními obory a jejich profesionály. Každý den jiný obor, jiný přednášející. Je to pro děti ze 7. až 9. tříd, které se rozhodují, kam půjdou po škole a co budou v životě dělat. Seznamujeme je s tématem design, co to je, pro koho to je, kdo to dělá, co musí umět a s tradičními řemeslnými obory zde v kraji, jako je sklo, porcelán, ale i dalšími obory. Při spolupráci jde vždy o obě strany, nezáleží to tedy jen na nás, důležitá je oboustranná otevřenost přístupu.

■ S kým se Vám daří spolupracovat v rámci naší republiky a zahraničí?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Musím se přiznat, že jsme s kolegou byli velký individualisti, ale věkem se to mění, alespoň u mě. Jako organizace nejsme zatím nikde moc propagovaní. Neznamená to ale, že bychom nebyli schopni spolupracovat a navazovat kontakty, právě naopak. Přejde nám strašně důležité, protože jsme z regionu, sdílet věci, předávat si informace, spolupracovat, propojovat zdánlivě nepropojitelné a být otevření bez předsudků. V rámci ČR spolupracujeme s profesní organizací Czechdesign, již od jejich vzniku, měli jsme spolu i nějaké projekty. A pak tu jsou spousty dalších organizací, které nejsou profesní, ale jejich témata vás posunou někam dál, ať jsou to neziskovky jako nadace VIA, Dobrovolnické centrum v Ústí nad Labem nebo firmy Plastia atd... Se zahraničím zatím moc nespolupracujeme, máme kontakty a víme o lidech, se kterými je možné komunikovat, ale není to teď v našich silách, neboť vše co děláme v rámci galerie a sdružení, je z 90% dobrovolnická činnost.



■ Jak vás vnímá Magistrát a Kraj?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Je to běh na dlouho trať.... Ale musím přiznat, že se to mění. V čele jsou nyní lidé, kteří nás již znali dříve, než nastoupili do funkce. Spolupracujeme s městskými a krajskými organizacemi jako třeba s Kanceláří architekta města Karlovy Vary, Krajskou agenturou rozvoje podnikání atd... Myslím, že nás dlouhou dobu měli všichni za blázny. Design? Co to je? A proč? A pro koho? Tady? Na západě, kde je všechno špatně? Nyní sami přicházejí s tím, co my jim tu říkáme x let, že designové myšlení, kreativní a kulturní průmysly, inovace a lidé jsou dobrým základem rozvoje pro tento kraj.



■ Jaké galerie či muzea designu v ČR vnímáte jako zajímavé?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Před rokem jsem si dělala krátkou rešerši o designových muzeích a galeriích, hledala jsem, které by měly tak dlouhou, systematickou a různorodou činnost jako my a nenašla jsem skoro nikoho. Naše činnost je výstavní, vzdělávací, publikační a prodejní i společenská. Myslím, že nám již po tolika letech nejde o design jako takový, ale o ten proces, o designové myšlení, o tvoření a hru, protože to je to, co nás posouvá dál. **Přijde Industry 4.0 a jediné, co nám zůstane, je hlava, ruka a srdce**, a s tím bychom měli pracovat. Generovat nápady, hrát si, zkoušet, testovat, nebát se být odvážný, kreativní a inspirativní pro ostatní, ať je to v jakékoliv oblasti.

■ Jaká média o designu v ČR jsou podle Vás zajímavá?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Kromě běžných webových stránek o designu mě zajímají také organizace jako je třeba HAPPY MATERIALS, která vydává časopis MATERIAL TIMES, ale i vše další, co se týká materiálu a řemesla. To mi přijde důležité. Mrzí mě, čím jsem starší, že žádné řemeslo neumím. Myslím, že je to krásné, když někdo něco opravdu umí. Nyní je doba, kdy se tyto věci vytrácejí a lidé ztrácejí schopnost něco umět, do něčeho se hluboko ponořit. Příklad, že „řemeslo má zlaté dno“, je v dnešní době na místě a bude i do budoucna. Proto jednoduše fandím všem, co něco takového dělají, ať jsou to muzea, galerie, media i jednotlivci atd.



■ Jak se díváte na činnost tzv. „Městské galerie“ v Karlových Varech, která má umístění na ideálním místě a zabývá se jen prodejem průměrného umění?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Nijak, nechávám žít... Myslím, že celkově galerie v okolí nemají moc ucelenou koncepci, která by byla pro návštěvníky přitažlivá. U nás návštěvník ví, že jsme galerií designu, vystavujeme a prezentujeme design jako běžnou součást života. Tudíž ví, kam jde, proč a co tam bude. Máme jasné oblasti, ve kterých se pohybujeme: Dáváme příležitost mladým a nadějným autorům, dáváme prostor firmám, které design zvolily jako součást své strategie, vystavujeme design, který pomáhá, ukazujeme jak a komu, a také se zabýváme materiálem, třeba o betonem ad.

■ Zajímají Vás také produkty technického designu?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Profesí jsem grafická designérka, takže dělám pro různé firmy i technické katalogy, vizuály atd. Pokaždé se musím ponořit do tématu, zjistit, co firma dělá, jak to dělá, pro koho to dělá atd. Takže vstřebávat, analyzovat a vyhodnocovat informace je součástí mé práce, a pak od malička jsem strašně zvědavá. S tím souvisí to, že mě zajímá vše. Vždy žasnu, co je za vším, i za zdánlivě banálními věcmi, lidské práce, znalostí a dovedností. Ale něco opravdu nechápu, nerozumím tomu, prostě se mi v hlavě neseponou ty drátky. Většinou jsou to věci kolem fyziky, chemie a podnikání, má dáti-dal. To je pro mě vlastně sci-fi. Ale musím se přiznat, že jsem vlastně i

strašná „konzerva“, i když zvědavá. Nové technologie a vše kolem toho mě hrozně fascinuje, udivuje, ale je to pro mě cizí krajina, která je někde mimo mě, hrozně neosobní, studená. Vše si technikou ulehčujeme, ale **někdy mi přijde, že na úkor naší přirozenosti a svobody. Když budeme mít všude umělou inteligenci, která za nás vše udělá, vyřeší, co budeme dělat? Co bude dělat náš mozek? Zakrní a s ním i my. Budeme jako ovce nechávat se ovládat.**



■ Jak vnímáte vztah designu k problematickému vývoji společnosti?

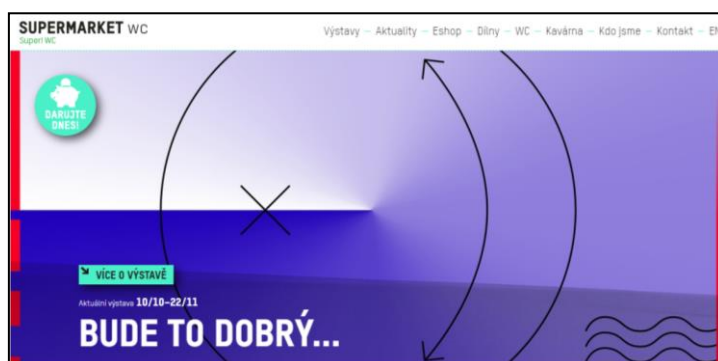
TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Myslím, že si **lidé bohužel neuvědomují, že to, co děláme, neděláme pro sebe, ale proti sobě.** Konzum, plýtvání a globalizace hraje ve společnosti prim. Je jasné, že pokud jsou dvě totožné firmy a vyrábějí totožné výrobky, design je tou přidanou hodnotou, která přispěje k lepšímu prodeji nebo zviditelnění. To je v pořádku, to souvisí s kreativitou, inovacemi, hrou a zkoušením, posouváním hranic dál atd... Jen jde o to, abychom nezapomněli, že **design musí mít 4E: být ekonomický, efektivní, ekologický a ergonomický**, a že se dají navrhovat i služby, procesy ve firmách a organizacích, které by měly vést k tomu, aby po nás nebyla potopa. **Jsem tady jen na chvíli, a proto bych měla být zodpovědná** a nezapomenout používat hlavu.

■ Co si myslíte o edukační formě „laboratoř designu a ergonomie“, kde se interaktivně umožňuje kontakt diváka s funkčním designovým produktem a testují se ty jeho vlastnosti, které sám uživatel nepozná?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Já jsem pro jakoukoliv edukaci. To je hlavní, co v dnešní době dává smysl. V galerii se u každé výstavě snažíme, aby si design diváci mohli osahat. Ke každé výstavě máme tématické dílny. Návštěvník k nám přijde, koukne na výstavu, na kterou si může také sáhnout, prozkoumat a pak si ještě nějakou část vyzkoušet sám vytvořit. Máme vzdělávací programy, které jsou pod heslem: **VIDĚT, VĚDĚT, VYTVOŘIT A ZAŽÍT!** Myslím, že to má smysl pro jakýkoliv obor i v našem školství, kterému by takový přístup určitě hodně pomohl.

■ Jaká máte plány do budoucna?

TEREZA VLAŠÍMSKÁ: Velké a je jich hodně, tak nevím jestli mi na to jeden život stačí. Naším společným snem s kolegou je vytvořit z Karlovarského kraje „Kreativní region“ prostřednictvím designu a designového myšlení. Jeho součástí by byl DESIGN PARK. Místo, kde se potkává vzdělávání a kultura s kreativitou a inovacemi i s podnikáním a organizacemi. Regionální vzdělávací a populárně-naučné centrum designu, kde se propojuje kreativní vzdělávání a praxí s jedinečnými tématy (materiály, řemesly, inovacemi, kreativitou, udržitelností atd.). Bez velkých vizí a snů by život nebyl tak vzrušující a zábavný.



Anna Fassatiová

Mnohé připomínky historie Bauhausu je možné vnímat kontraverzně. Právem se zaměřují na slavné osobnosti, které ve škole učily i další, které ze školy vzešly. Důležité je ovšem klást důraz také na metody výuky Bauhausu, které nebyly ve větší míře dodnes překonány a mnohde ani následovány. O způsobech vyučování na této progresivní škole se píše především v detailních charakteristikách jednotlivých učitelů. Bauhaus nám ale nabízí svébytné komplexní celoškolské pedagogické přístupy, které si zaslouží pozornou analýzu i srovnání s dalšími školami včetně dnešních. Výukový systém škola prezentovala známými kruhovými i složitějšími vizualizacemi, jejich absence u dnešních vzdělávacích institucí signalizuje i nedostatek jejich systematické koncepce. Správně to pocítili pořadatelé letošní výroční výstavy ve Fragnerově galerii a zařadili proto do doprovodného programu besedu o metodách výuky. Ta ale bohužel vůbec nevyužila svůj potenciál. I samotná, jinak úhledná výstava, byla pro nedostatek financí jen spíše formální připomínkou slavné školy.

Za srovnání proto stojí série výstav a doprovodných akcí pořádaných postupně k přibližujícímu se výročí v Muzeu umění a designu v Benešově u Prahy vždy v rámci pražského Designbloku, do jehož katalogu byly také zahrnuty.



*Wagenfeldova stolní lampa WG 24 (TecnoLumen)*

V roce 2015 šlo o instalaci produktů učitelů a žáků Bauhausu ze sbírkové muzejní kolekce kovového nábytku, doplňků a skla, doplněnou o sadu dřevěných hraček. Poměrně mladé muzeum designu nemá ve svém fondu v tomto směru mnoho starožitností. Využilo však skutečnost, že některé z dobových produktů se dodnes držiteli starých licencí nepřetržitě vyrábějí v původním provedení. Jde např. o svítidla německé firmy TecnoLumen, kovový nábytek Thonet, sklo značky Jena Glass nebo hračky švýcarské firmy Naef. Všichni uvedení výrobci s velkou chutí podpořily výstavu mimořádně výhodnými dodávkami svých produktů do muzejní sbírky. Vystavené exponáty byly podle edukačního kréda benešovského muzea designu předváděny mimo vitríny ve funkčním stavu, svítidla svítla, na židlích bylo možné sedět a návštěvníci si také s chutí zahráli šachy s figurkami z Bauhausu. To vše souviselo i s fungováním zdejší vzdělávací laboratoře ergonomie, která pracovala s akceptováním staronového poznatku, že exponát za sklem nebo dokonce na displeji vypovídá o své podstatě nejen málo, ale i zkresleně. Je třeba si přiznat, že progresivní edukační metody jsou přeci jen trochu jinde než v módních klišé. Prezentace funkcionalistického nábytku byla ideální možností, kdy mohla laboratoř ergonomie lidem názorně, pomocí jejich vlastního „testování“ ukazovat nakolik a v čem „forma skutečně následuje funkci“, a kdy je naopak produkt tohoto stylu pro tělo nepohodlný nebo k užití málo praktický.



*Návštěvnice muzea testující jedno z dřevěných křesel.*

Ještě dále šla s edukací výstava následujícího roku na téma „dřevěná židle Bauhausu“. Studenti a pedagogové UMPRUM zpracovali podle fotografií projektovou dokumentaci vybrané série sedacího nábytku navrženého učitelem a žáky slavné školy. Podle výkresů pak byly vyrobeny produkty vždy ve dvou kusech. Jeden ve finální sestavené podobě, druhý jako soubor jednotlivých dílů. Ty na výstavě sloužily návštěvníkům jako stavebnice, na níž si ověřovali konstrukční principy. Přínosné to bylo jak pro laické uživatele nábytku, tak pro studenty nábytkářských škol. Exponáty se potom jako učební pomůcka natrvalo přestěhovaly do muzejní laboratoře ergonomie.

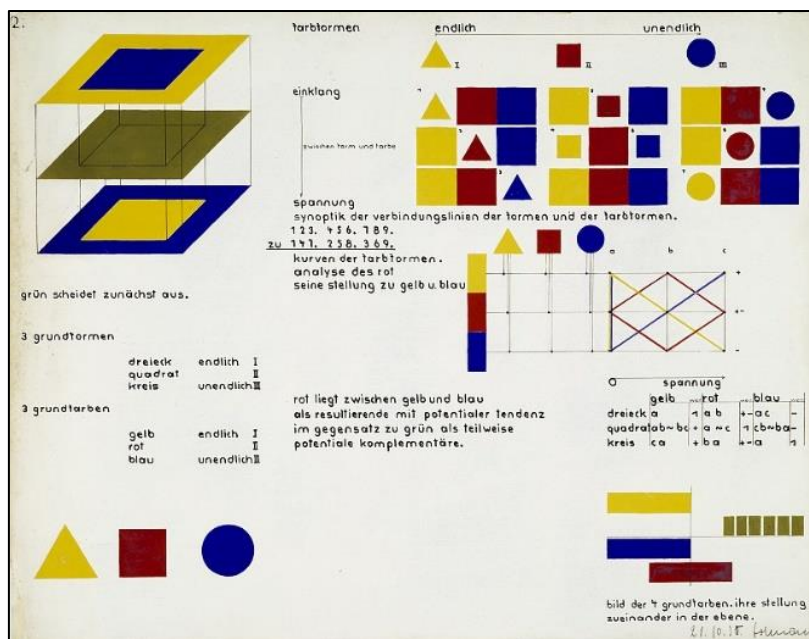


*Gerrit T. Rietveld, stolek, 1923*

Třetí výstava byla připravena jako rozvinutí informace o slavném křesle Gerrita Rietvelde nazvaného RED BLUE CHAIR. Příliš se neví, že tento nábytkový kus vytvořil designér původně v nebarevné podobě a až později jej natónoval inspirován tvorbou Pieta Mondriana. Lidé okouzlení tímto spojením tvarů a barev mohou být pak nadšeni z toho, že návazně existuje celá nábytková série, postavená na stejném principu – postel, polička, stolek, stojanové svítidlo ad. Takto vytvořený soubor kopií měl být obsahem další komorní výstavy směřující k výročí slavné školy. Vzhledem k politickému útoku ČSSD, který byl v roce 2017 na muzeum vykonán, už ale k realizaci nedošlo.



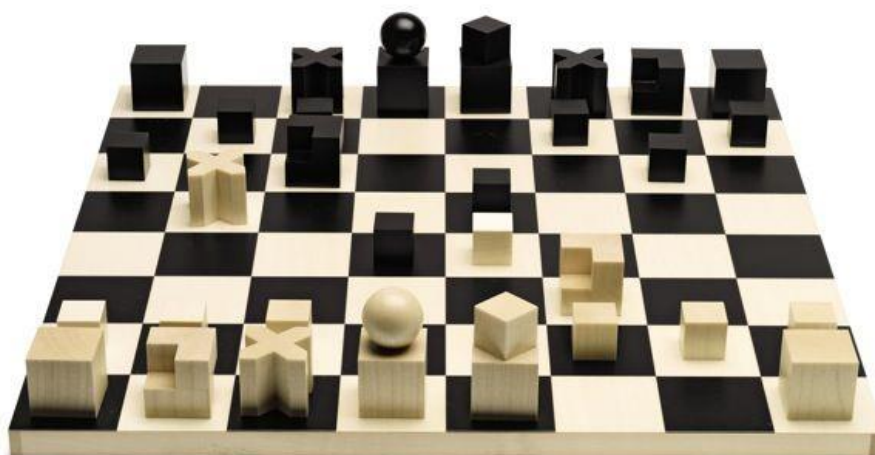
Do jubilejního roku 2019 byly koncepčně připraveny ještě další dvě malé výstavy. V roce 2018 měly být prezentovány architektonické modely staveb projektovaných pod vlivem Bauhausu, od známých objektů z německého města Dessau k dalším, navrženým pedagogy a absolventy školy pro jiná místa. Návazně na zavedené edukační metody muzea měly být modely vytvořeny z volných dílů jako stavebnice, které by umožňovaly nejen vnímání konstrukčních principů, ale i řešení interiérů. Domů si pak návštěvníci měli odnášet papírové vystřihovací skládanky jednotlivých architektonických objektů, které se mohly stát drobnou dekorací jejich bytů či pracoven. Výstavu měly na stěnách doprovázet sociální fotografie slovenské absolventky Bauhausu z muzejní sbírky, které by vnesly do galerijního prostoru dobový sociální akcent, jež projektování staveb také ovlivňoval.



*Kandinského výuka se mj. zabývala vztahem různých typů geometrických obrazců a barev. Trojice žlutý trojúhelník – červený čtverec – modrý kruh se pak stala vizuálním symbolem Bauhausu a byla také příspěvkem k vývoji dnes užívaného obecného barevného komunikačního kódu.*

Poslední z cyklu výstav zamýšlená do jubilejního roku 2019 se měla věnovat pedagogické práci Bauhausu s vnímáním a působením lineární, tonální a prostorové vizuální skladby. Svěbytnými metodami v ní vynikalo více osobností školy, nejnámější Wassily Kandinsky k tomuto tématu dokonce vydal učebnice, jež byly přeloženy také do češtiny. Instalace měla mít formu výukového atelieru, kde byl předpoklad jak individuálních, tak kolektivních aktivit vedených lektorem. Stěny atelieru měly ilustrovat nejen inspirativní reprodukce výukových materiálů Bauhausu, ale také téma vlivu této školy na vývoj globálního barevně-tvarového kódu, který je dnes užíván jako jeden z gramatických principů v praktické vizuální komunikaci. A právě z této poslední oblasti si měli návštěvníci odnášet domů papírové učební pomůcky podporující 2. gramotnost. K realizaci výstavy logicky již také nemohlo dojít, ale uvedené pomůcky již návštěvníci i edukátoři z jiných muzeí znali z komplexní sady nazývané „edukační taška“, kterou muzeum nabízelo veřejnosti od roku 2015.

Letošní jubilejní rok Bauhausu by neměl být jen formálním nostalgickým vzpomínáním, ale především podnětem o lepší využití dědictví slavné školy v současnosti. Snad se najdou neformální učitelé, kteří prosadí komplexnější metody výuky designérů ve školách nebo galerie či muzea, které edukačně navážou na funkční zkušenosti Muzeu umění a designu před rokem 2017.



*Josef Hartwig, Bauhaus šachy*

Josef Hanák

Život nám přináší paradoxy, které si mnohdy neuvědomujeme a jindy na ně nedokážeme přiměřeně reagovat. Patří k nim i okolnost, že aktivity a myšlení, které jsou „trendy“ často nevyužívají dostatečně svůj potenciál a módnost je drží spíše formálně při povrchu. Platí to do značné míry také o kritické muzeologii. Jako příklad bych rád uvedl rozhovor dvou odborníků zastupujících zcela odlišné generace<sup>3</sup>, mladé studentky dějin umění Anna-Marie Kroupové a pětadesátiletého kunsthistorika Glenna D. Lowryho, který již dvacet pět let vede Muzeum moderního umění v New Yorku. Skutečnost, že je nejdéle sloužícím manažerem této instituce potvrzuje, že ani v dnešní tekuté době není třeba střídat ředitele každých šest let (u sbírkotvorných institucí s delším efektem činnosti je to dokonce vyloženě škodlivé), a že správně radě patrně vyhovuje jeho postoj k muzeu, na který se zaměřím v následujícím textu. Vybral jsem si MoMA proto, že je zaměřeno také na design, o kterém se ale bohužel v rozhovoru příliš konkrétně nemluví. Sympatické na akvizičním programu tohoto muzea je, že se zabývá celou šíří designu včetně technických produktů. Výraznou část sbírky tvoří kolekce knih graficky upravených uznávanými autory a také kresby návrhů designu včetně oděvního. Celkově však sbírka designu nepřesvědčuje o specifické koncepci a ani web muzea akvizici nijak nevyomezuje.

Rozhovor je veden u příležitosti rekonstrukce muzejní budovy, která má přinést nové možnosti využití interiéru a současně může být podnětem i k inovacím práce s veřejností. Titulek článku „Chceme být muzeem budoucnosti“ cituje názor ředitele a dává základní východisko ke kritickému vnímání textu. Podobně i úvodní teze, že nejde jen o úpravu výstavních prostor, ale zejména řešení, jak lépe ukotvit muzeum v soudobé společnosti.

Hned v úvodu Lowry říká, že k nejtěžším úkolům patří zajištění dostatečně sebekritického dialogu uvnitř instituce při hledání charakteru muzea budoucnosti. Sympaticky odmítá pokušení vyměnit při rekonstrukci vše staré. Mezi třemi hlavními cíli ústavu však neuvádí nic, co by reflektovalo stav a potřeby současné civilizace: rozsáhlejší výstavní prostory – lepší propojení budovy s okolní zástavbou – přívětivější muzeum pro návštěvníky. V dalším rozvedení mluví o otevření jedné z výstavních prostor do ulice pomocí skleněné stěny, ale podstatnější filosofii lze vnímat především u přidělení jedné z muzejních galerií performativní tvorbě, která „umělcům umožňuje vyhnout se pastím kapitalistického trhu“.

Lowry dále kriticky reflektuje dosavadní vkládání velké energie do dočasných výstav na úkor práce s vlastní sbírkou. Chce nyní klást důraz na průběžně obměňované stálé expozice. Ty dělají muzeum muzeem, pro dočasné výstavy existuje dostatek galerií. Přehnaný důraz na výstavy vytvářených na úkor stálých expozic existuje i u nás. Setkává se v něm zájem o přitáhnutí veřejnosti do muzeí s oblibou mladých kurátorů dělat stále nové dočasné výstavy než trvalé expozice. Přitažlivost výstav pro veřejnost se ale neukazuje dostatečně funkční, většího efektu by se jistě dalo dosáhnout důsledným promyšlením celého komplexního muzejního programu. Z Lowryho myšlenky o „propojení expozic s depozitáři“ lze vyvodit zájem o formu otevřených depozitářů přístupných veřejnosti. Je však otázkou, zda si jeho přání „aby muzejní galerie fungovaly napříč technikami“ můžeme vysvětlovat i zařazováním designu mezi volnou tvorbu. To je metoda již dlouho vyzkoušená, proto lze poměrně úspěšně odhadovat, pro jaké koncepce se hodí a pro které nikoliv.

Lowry dále uvádí, že chtějí v umění prezentovat odlišné přístupy podmíněné geograficky, etnicky i rodově. Tady by bylo užitečné připomenutí, jak se takový koncept projeví v designu. V užití tvorbě je aktuální sledovat vedle estetických kvalit také prakticky funkční, ergonomické, ekologické, sociální a mnohé další. Pokud se v designu zaměříme jen na stylově ukázkové produkty, nezbytně tím potom trpí ostatní kvality, neboť těžko hledat jen tvorbu, která je po všech stránkách špičková. Dá se však předpokládat, že ke komplexně náročnější práci nemá muzeum zatím dost předpokladů.

Dále Lowry uvádí dnes již starou, ale stále ještě v praxi málo realizovanou pravdu, že se muzea musejí zaměřovat nejen na kunsthistoriky, kritiky či umělce, ale na širokou veřejnost. Ta se může mnohdy přitáhnout právě prostřednictvím užitého umění, kterému porozumí snadněji než náročné volné tvorbě, jež je interpretačně závislá na vyšší vizuální gramotnosti a zájmu o filosofii současného dění. S designem však musí muzea umět pracovat pestřejším způsobem, aby divák nemohl tradičně oponovat: Proč tam mám chodit, když to vidím v obchodním domě.

Lowry říká, že zaměření na širokou veřejnost je podmínkou dlouhodobé úspěšnosti muzea, ale protože efekt dále nespécifikuje, je zřejmé, že má na mysli jen kvantitativní rovinu (návštěvnost, příp. tržby ze vstupného). Pokud někteří publicisté myslí dále, většinou se spokojují s tím, že větší návštěvnost vede automaticky ke společenskému přínosu např. ve formě estetické kultivace veřejnosti nebo dokonce v podpoře celkového

<sup>3</sup> Chceme být muzeem budoucnosti (In: Lidové noviny, Mafra, Praha, 21. června 2019, s. 8)



osobnostního rozvoje. Právě však muzea pracující s potenciálem slavných autorů mohou mít takový efekt oslaben vinou známých mechanismů jalového turismu. Žádné skutečně společensky odpovědné muzeum proto dnes nemůže vynechat pozornost k analýze konkrétních efektů své práce s veřejností.



*Zdá se, že současnou veřejnost na obnově muzea typicky zajímá spíše forma než obsah. Původní přesný název bude asi nahrazen jen zkratkou, která je pro široké vrstvy nesrozumitelná. Očekávat, že půjde o „muzeum s názorem“, který se projeví třeba citacemi idejí na fasádě, jako známe z pražského DOXU, by bylo asi příliš náročné.  
(Ilustrace web MoMA)*



Na otázku Anna-Marie Kroupové po užití nových technologií Lowry reaguje, že za skutečně přelomový považuje spíše nástup knihtisku, který sociálně rozšířil náročnější formu komunikace. Nekomentuje však negativní dopady soudobých audiovizuálních technologií na psychiku jednotlivce ani sociální komunikaci. Správně však podtrhuje, že muzea mají sloužit přímému kontaktu s originálem a nenabízet příliš zavádějící technicky zprostředkované virtuální prohlídky. Lowry také dobře podotýká, že muzea mají sloužit nejen jako místa společenského setkávání, ale nezbytně také jako místa tichého rozjímání. Udržet dostatečně kvalitní druhou rovinu v dnešní hlučné uspěchané době je možné jen při dostatečném soustředění na problém ze strany managementu muzeí.

Na závěr klade Kroupová otázku po dominujících tématech umění nejbližší budoucnosti. Lowry jí nepřímou říká, že to budou ta, kterými žije civilizace. Konkrétně pak uvádí obavu z vlivu restriktivní politiky na základní humánní hodnoty. Věří, že umění je schopné dostatečně reagovat na kvality života. Muzeím nedává odpovědnost za myšlenkové směřování tvůrců, myslí si však, že MoMA „může fungovat jako inkubátor nápadů, v němž se umělci i společnost mohou učit.“

To vše ale zůstává v příliš obecné a málo přesvědčivé rovině, odpovídající tradičním zvyklostem práce s uměním. Muzea budoucnosti by měla být institucemi s vyhraněnějším názorem, jaký má například v rovině volné tvorby pražská kunsthalle DOX, nebo mělo v rovině užitě Muzeum umění a designu Benešov. Ediční činnost

MoMA dává najevo, že mezi jeho pracovníky jsou někteří schopní vybočit z tradičního kunsthistorického rámce<sup>4</sup>. Na to, aby se ale to projevilo ve viditelném směřování celé instituce, je potřeba intenzivního osobního angažmá ředitele. U špičkového ústavu, jakým je Museum of Modern Art v New Yorku, se samozřejmě očekává náročnější filosofie práce vycházející z maximální společenské odpovědnosti, neboť přirozeně svým příkladem snadněji ovlivní svět, než sebenápaditější galerie na území České republiky.



*Design shop MoMA obsahuje na jedné straně povrchní reklamní slogan „Zvyšte kvalitu svého života prostřednictvím technických inovací designu!“, ale nabízí také malou sérii společensky odpovědného designu, ve které najdete třeba skleněnou náhradu neekologických plastových nápojových brček.  
(Fotografie web MoMA)*



#### DISKUSE UMĚNÍ JE METODOU K DOSAŽENÍ JEDNOHO Z TYPŮ POZNÁNÍ

Bohuslava Nekolná

Ve volné návaznosti na text o Muzeu moderního umění v New Yorku obsahující také odkaz na český DOX přinášíme několik ilustrací z posledních výstav této pražské kunsthalle. Mají podpořit trend nesporně se prosazující vyšší společenské odpovědnosti institucí pracujících s vizuálním uměním. Ať již jde o volnou nebo užitou tvorbu, je nezbytné pronikat od povrchu tradičních estetických kategorií do hloubky filosofie více rozměrů, která se nakonec týká i designu.

Z výstavy umělecké dvojice Sadofsky & Trantina nazvané Omezená viditelnost obyčejných věcí (DOX 28. 6. – 30. 9. 2019) citujeme pro inspiraci z úvodního textu autorů: „Role umění daleko přesahuje „svět umění“, který sám o sobě reálně neexistuje. (...) Navzdory tomu, čemu řada teoretiků stále věří, tu současné umění není proto, aby vznikaly nové umělecké styly a aby umění naplňovalo svou vlastní historii. Je metodou k dosažení určitého typu poznání, jehož základem je přímá zkušenost.“

Je dobré poznamenat, že většina myslitelů se dlouhodobě shoduje, že základní, vzájemně se doplňující typy lidského poznání tvoří věda, umění a náboženství. Z hlediska lidských schopností jde o vyvážení IQ, EQ a SQ. Příslušníci průměrných sociálních skupin mohou zejména v Čechách na poslední ze tří rovin hledět s despektem. Je ale přirozené, že vnímavé vrstvy umělců na ni stále podnětně reagují. Dokládá to několik následujících ukávek z výstavy aktuální tvorby ART-BRUT-ALL (DOX 28. 6. – 16. 9. 2019).

Z hlediska edukační práce je trochu mylné si myslet, že nejtěžší je rozumět vědeckým poznatkům. Jde sice o náročné logické konstrukce mnohdy vyžadující znalosti souvislostí, ale výhodou vědy je, že používá přímý logický jazyk primárních významů. Náročnější je rozumět hlubšímu typu umění a náboženství, neboť tyto dva fenomény užívají jazyk sekundárních symbolických významů, jehož dekódování je závislé na vyšším typu jazykové a obrazové gramotnosti. O zdokonalení čtenářské gramotnosti píší média a snaží se o ně základní školy, posílení vyšší obrazové gramotnosti se věnují více či méně vědomě mnohá muzea umění. Nejprogressivnějším trendem je ale provázaná výuka obojího. Ta je však zatím v českém prostoru velmi vzácná.

<sup>4</sup> Např. Myers, William: BIO DESIGN: NATURE+SCIENCE+CREATIVITY, MoMA, 2018, ISBN 978-1-63345-071-4 nebo Stierli, Martino a Brownlee, David B. (ed): COMPLEXITY AND CONTRADICION, MoMA, 2019, ISBN 978-1-63345-062-2



Teprve po dosažení vyšších typů gramotnosti se otevírá cesta využití hlubšího potenciálu uměleckého i duchovního poznání.



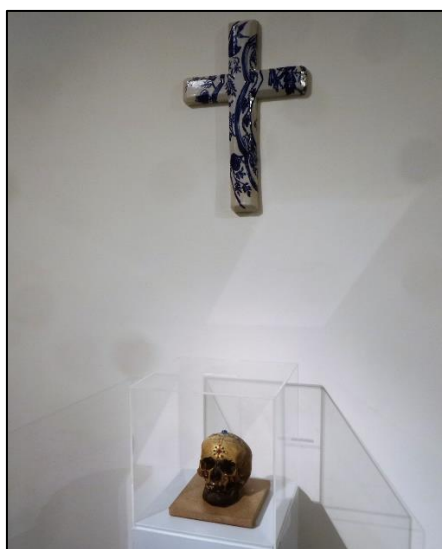
*Paulina Skavová: Ježíš (2017)*



*Zorka Lednárová: Podobnosti (1998)*



*Jiří Surůvka: Smrtící injekce (2003)*



*Petr Lysáček: Z cyklu Ikony (1994) a Lebka (2004). Kurátoři Forman a Koudelka instalovali tyto dvě deset let datem vzniku vzdálené práce inspirované tradiční ikonografií.*



*Krzysztof Walaszek: Polski kalkulator (2016)*



*Jiří Petrbok: Zase v nebi (2015) a Peklo na třetí (2013)*



*Sadofsky: Boží fáze – Rytíř (2015) a Ivo Sumec: Open Spirit (2018)*

Záměrně jsme se nesnažili díla věrně reprodukovat, neboť nechceme podporovat náhradu přímého kontaktu člověka s uměním umělou realitou reprodukce.



FACEBOOK IIID PRO ŠLECHTICE MEZI DESIGNÉRY

*Přinášíme ukázkou ze vzdělávacího systému Institutu inteligentního designu, z jeho části <https://www.facebook.com/pg/Institut-inteligentního-designu>, která je věnována malým ilustrovaným tematickým blokům.*

PRO ŠLECHTICE MEZI DESIGNÉRY. Rádo se zapomíná, že slavná škola pro designéry v německém Ulmu v 50. letech 20. století trochu předběhla dobu a jen málokdo na ni dokáže dostatečně navázat. Vyhlásila totiž, že chce nabídkou komplexního vědění o světě vychovat „šlechtice mezi designéry“. To znamená neučit designéry jen tvůrčí postupy, technologie a dějiny umění, případně komerční dovednosti. Prosadit kdekoliv takovou koncepci do výuky je stále nesnadné, ale je možné alespoň nejinteligentnějším studentům nabídnout osobní cestu k takovému vzdělání. Evidentně nemusí jít o studium vědeckých publikací, ale například o sledování populárně naučných programů, jakým je třeba na ČT24 Hyde Park Civilizace, který umožňuje i kladení otázek divákovi. Vybrali jsme pro vás několik témat, která nejsou jen povrchní vědeckou atrakcí, ale přispívají ke komplexnímu poznání dnešní reality.

Zkuste při nich sledovat, v čem moderátor nebo diváční tazatelé nechápou podstatu problému prezentovaného odborníkem. Pokud to poznáte, dostali jste se dál. My vám zase v jednotlivých tipech zkusíme nabídnout, co pozvaný host nestačil vyslovit.

Dr. Miroslav Veverka zpracoval publikaci s názvem *EVOLUCE SVÝM VLASTNÍM TVŮRCEM*, ve které velmi komplexním způsobem vysvětluje, jak fungují různé roviny informačních toků od vzniku vesmíru po dnešek. Jde o roviny anorganické, organické, genetické a sociální. Škoda, že v programu nebylo výrazněji podtrženo, že právě příslušníci dnešní informační společnosti by mohli mít větší zájem a pochopení pro principy různých informačních toků vedoucích od velkého třesku přes vznik organické hmoty až k lidské psychice.

MUDr. Jan Hnízdil je zastáncem psychosomatické medicíny, jejíž název si mnozí lidé neumějí přeložit, a tak ji považují za alternativní způsob léčení. Přitom jde jen o zkvalitnění vědeckého přístupu vyvážením fyzické a psychické formy terapie, nad nimiž z pohodlnosti lékařů i pacientů i pro snadný zisk farmaceutů vítězí forma chemická. Škoda, že v programu výrazněji nezaznělo, že psychika je nejen produktem těla řídicí centrální nervové soustavy, ale i jejím ovladačem.

Je sympatické, že buddhistický duchovní vůdce Tibeťanů Dalajlama se stal mezinárodně uznávanou autoritou. Pro Čechy, kteří mají ve své většině trochu problém vnímat to, co člověka přesahuje, může být buddhismus neoperující s pojmem „bůh“ velmi inspirativním bez toho, že by bylo nezbytně nutné se zabývat otázkou koloběhu životů. Škoda, že v programu od kohokoliv nezaznělo, že skutečnou velikost nedělá z jedince, ale ani z žádného národa množství jeho příslušníků, ekonomika nebo silové akce, ale inspirativní myšlení, které umí potlačit egoismus a posílí kultivovanost a ohleduplnost sociální i ekologickou.

Vzdělání programátora a uznávaného filosofa profesora Jana Sokola je pro komplexní vnímání dnešní doby přínosné propojením technických a humanitních oborů. Škoda, že v programu neodpověděl na otázku po společenském přínosu filosofie tím, že nějakou jednoduchou filosofií má každá naše aktivita, ale ta se musí opírat o celkově hodnotný myšlenkový systém, jaké rozvíjí filosofická věda.

Biolog, etik a teolog Marek Orko Vácha se zabývá zejména závažnými tématy vývoje člověka a medicíny. Škoda, že v pořadu nezaznělo, že člověk nebyl Bohem (nebo pro materialisty: vnějšími faktory) stvořen, ale je stále průběžně tvořen. V tomto procesu je zatím existence zla nejen logicky přirozená, ale i nezbytná. Podivovat se nad existencí zla ve světě by mělo smysl pouze v případech, že bychom vývoj považovali za ukončený.



*Citace vybraných soustředěných myšlenek někdy podníti více než dlouhé texty.*



*Eliška Fulínová, Centrum pro teoretická studia UK Praha, Forum 2019, č. 2*

Po ovoci poznáte je, a je-li člověk hlavní činitel utvářející současnou podobu světa, vyzývá antropocén k přehodnocení způsobu, jakým my lidé rozumíme sami sobě: Svět balancující na hraně ekologického kolapsu vyzrazuje devastující způsob naší přítomnosti ve světě a **denaturační povahu kultury**, která přece měla životy a přírodu vylepšovat...

Krom jiných iluzí se otrásá bezbřehá sebedůvěra lidského rozumu – člověk sice svět proměňuje, ale o rozvážném řízení jistě mluvit nelze. Kdo stále věří v možné ovládnání Systému Země, přísně objektivní a racionální vědotechnikou, ba hledá-li v ní cestu spásy, nevzal si antropocénní lekci k srdci.

Možné pozitivní završení antropocénu vidím naopak v opuštění novověkého titanismu, který z člověka moudrého činí inženýra všehomíra, a v rezignaci na nebetýčně zpupnou, nebezpečnou představu, že dokážeme vést svět ke stále světlejším zítřkům. Tedy v pokorném přijetí omezenosti lidských možností a v **upřednostnění každodenní práce na sobě**, před velkými mocenskými akty vůle.

Jiří Kožíšek

*Školní sbírky designu představují dnes velmi aktuální téma z důvodu požadavků postdigitální pedagogiky. Ty lze uspokojit sice také návratem k původnímu sepětí uměleckořemeslných škol a muzeí, ale tato cesta není pro mnohé instituce snadná. I když školní sbírky z důvodů prostorových, personálních i finančních nemohou uspokojit potřeby výuky tak, jako sbírky muzejní, jsou jistě jednou mála cest tam, kde spolupráce muzeí není reálná. V evropském prostoru přináší jeden z příkladů historie sbírky Akademie sztuk pieknych v polském Krakově, která užívá příkladné metody ve výuce designérů. V českém prostředí je možné připomenout sbírku Fakulty umění a designu Ladislava Sutnara ZUČ v Plzni, i když vznikla s poněkud jiným účelem. První pokusy o první shromáždění designových produktů sloužících výuce můžeme sledovat na Ústavu průmyslového designu FA ČVUT v Praze. (red)*

Porcelán je nejušlechtlejší keramická hmota, mimořádně náročná na zpracování a výrobu. V okolí Karlových Varů se nachází zásoby potřebných kvalitních surovin, zejména kaolinu. Také dostatek paliva, dřeva v krušnohorských lesích i hnědé uhlí, předurčily od začátku 19. století rozvoj tohoto odvětví na Karlovarsku. Vznikly zde desítky porcelánek a jejich výrobky byly důležitým exportním artiklem i v meziválečném Československu. Karlovarský porcelán si v té době udržoval kvalitní světový standard.

Odborné školy se specializovanou výukou na různé druhy uměleckořemeslné výroby vznikaly na našem území od poloviny 19. století. Mezi nimi také nejstarší odborná keramická škola (Fachschule für Tonindustrie und verwandt Gewerbe) založená ve Znojmě roku 1872. Podnikatelské kruhy v centru výroby porcelánu, Karlových Varech, usilovaly o zřízení specializované odborné školy pro porcelánový průmysl již před rokem 1914. První světová válka způsobila několikaletý odklad, takže vytčený cíl se podařilo realizovat až na začátku dvacátých let. Přestěhováním školy ze Znojma byla zřízena v roce 1922 v Karlových Varech první škola na území ČSR zabývajících se technologií výroby, tvarováním a dekorací porcelánu, potažmo návrhy a tvorbou porcelánových plastik. Profesori výtvarných předmětů byli zkušení praktici, kteří působili již ve Znojmě a svými díly obohatili školní sbírku. Vyučovacím jazykem byl jazyk německý, ovšem s povinnou výukou češtiny. Úroveň vzdělání na tehdejších odborných školách odpovídá v dnešní době výuce na vyšší odborné škole nebo vysokoškolskému studiu. Na začátku roku 1925 byla otevřena nová budova školy ve čtvrti Rybáře (postavena podle projektu arch. Hermanna Schutta ve stylu art deco), na svoji dobu po všech stránkách špičkově vybavená. V nové budově bylo také zřízeno i výzkumné pracoviště, odborná knihovna, vlastní muzeum keramiky a porcelánu.

Už při velkorysém projektování školní budovy řeší architekt i nedílnou součást umělecké a řemeslné výuky, kterou je poučení, úcta a pokora k odkazu předchozích generací. Vznikl proto výstavní či muzejní sál s pečlivě vypracovaným a slohově jednotným výstavním systémem, který se začal zaplňovat dary domácích i zahraničních podnikatelů, podporovatelů a profesorů školy, kteří stáli u jejího zrodu.

Sbírka historického porcelánu, příspěvková organizace, dnes už bývalé Střední průmyslové školy keramické v Karlových Varech, která od roku 2015 nese název Střední uměleckořemeslná škola, mapuje období v časovém rozmezí 1880 – 1960. Představuje celkem reprezentativní průřez porcelánové produkce, především předních českých porcelánek 19. století.

Nejstarší exponáty pocházejí z německého Rauensteinu – koflík s talířkem 1780, Klášterce nad Ohří – koflík 1800, Míšně – konvice, mlékovka, koflíky před 1800 a konvice z Horního Slavkova.



*Koflík a konvice, po roce 1860, Horní Slavkov. Sbírka porcelánu SUPŠ Karlovy Vary.  
Fotografie archiv Galerie umění Karlovy Vary.*

V počátečním období výroby nejstarších porcelánek se setkáváme s tvarem i dekorem převzatým nebo silně ovlivněným durynskými předlohami (Kláštepec 17983, Horní Slavkov 10792), s jednoduchým, ručně malovaným dekorem kobaltem. Později se začínají uplatňovat strohé empírové tvary, tzv. antik, převzaté z Vídně. Roku

1816 vznikla další, později mimořádně významná porcelánka v Lokti. Tato vývojová fáze, kryjící se s obdobím Biedermeira, znamenala pro český porcelán vzestup, který se projevil výrazným zkvalitněním výrobků, jak to stráce technické, tak výtvarné. Vůdčí roli v tomto procesu stále hrála porcelánka ve Slavkově. Od počátku třicátých let se prosazuje továrna v Lokti, ale především Březová se svými zcela novými nekonvenčními tvary. Ušlechtilé formy tohoto období mají nejrůzněji utvářená ucha a pro svoji individuální výzdobu a tvarovou bohatost jsou považovány za nositele uměleckého výrazu českého porcelánu.

Úspěchy ve výrobě a odbyty prvních českých porcelánek dávají v této době podnět ke vzniku dalších, nebo k převedení továren produkujících kameninu na výrobu porcelánu. To je případ Dalovic, Budové, Dolního Chodova a Staré Role. Obě polohy této produkce jsou ve sbírce zastoupeny. Stejně tak i v té době založená, a díky vynikajícímu modelérovi Arnoštu Poppovi, výjimečná pražská manufaktura.

Koncem třicátých let devatenáctého století dozrává i díky společenské poptávce, období „malířské“ a počaly se hlásit tendence, které na čelní místo posouvají problematiku tvarování, modelačního členění povrchu výrobku a reliéfu – druhé rokoko. Období druhého rokoka bylo nejproduktivnější érou českého porcelánu. Mistrovské kusy, zaměřené na efekt, avšak reprezentující zcela původní práce, vznikají v tomto období v Lokti. Předčily všechnu ostatní českou produkci a znamenají přínos v celosvětovém měřítku.

Výroba porcelánu u v druhé polovině devatenáctého století byla poznamenána měnicími se požadavky na roli a funkci uměleckořemeslného předmětu. Narůstající obliba užívání porcelánu vedla rozvoj jeho výroby směrem k sériové, masové produkci. S technickým a technologickým pokrokem – parní pohon strojů, vytápění pecí uhlím, kvalitnější příprava hmoty, dekorace tiskem apod., se výroba zproduktivnila a zefektivnila, což umožňovalo nabízet stále nový a širší sortiment.

Novinkou je například hotelový porcelán a celá řada speciálních typů nádob či kuchyňského náčiní. Souběžně se zprůmyslněním výroby je hledán vzhled; podoba, která by odrážela soudobé představy o uměleckořemeslném výrobku, ale zároveň vyhovovala masové výrobě a byla obchodně úspěšná. Řešením byl, s odkazem na architekturu, historismus, který ovládl produkci porcelánek po celou druhou polovinu devatenáctého století a lze dokonce říci, že jeho vliv je na části produkce patrný dodnes. Nejzřetelněji se do západočeského porcelánu promítala novorenesance a to zejména v produkci továren ve Slavkově, Březové a Klášterci. Postupně se však rozměňuje a v závěru století se prolíná s novobarokními a novorokokovými prvky. Převážná část dekorů je prováděna technikou tisku a technologický pokrok přináší pokles umělecké výzdoby.

Na samém počátku dvacátého století poznamenává produkci porcelánu jeden z nejvyhraněnějších stylů – secese. Snaha uplatnit modelaci a dekoru stolního i ozdobného porcelánu prvky florální secese přinesla zajímavá řešení, jak dokazují příklady ze Slavkova, Lokte a především z Knolloy porcelánky v Rybářích, jejichž specialitou bylo používání lesklých perleťově zbarvených listů. Za špičkový projev secesního dekorativismu v Čechách lze jednoznačně označit malovaný, k francouzskému pojetí stylu inklinující, porcelán z Březové. Mezi významné výrobce luxusního, umělecky hodnotného porcelánu se krátce po roce 1900 přiřadila také porcelánka Pfeiffer & Löwenstein Puls (zal. 1874) v Ostrově nad Ohří, jejíž věhlas zvyšovala spolupráce s vídeňskou firmou J. Böck na realizaci návrhů předních osobností vídeňské secese.

Po stagnaci během válečných let přinesla dvacátá léta pro československý porcelánový průmysl značnou konjunkturu. Porcelánky se stávají skutečnými průmyslovými podniky, akciovými společnostmi moderního typu. Rozmach spotřebního průmyslu znamenaly i narůstající potřebu nového oboru průmyslového návrhářství – designu, jehož se aktivně ujímá právě otevřená Keramická škola v Karlových Varech. Většina porcelánek pohotově reaguje na čerstvé impulsy dekorativního stylu art deco. Znaky příznačné pro art deco, výrazné obrysy nádob, ostře lomené křivky uch a úchytek, ve výzdobě nápadná barevnost a do geometrických obrazců zjednodušené motivy dekoru, doznívají ještě v třicátých letech. Tehdy se již prolínají se strohým pojetím funkcionalismu, jehož základy v porcelánu položil už roku 1928 Ladislav Sutnar svoji proslulou soupravou pro Družstevní práci, vyráběnou v Lokti.

Druhé poválečné období poznamenané odchodem kvalifikovaných pracovníků, znárodněním a následnou stagnací bylo prolomeno až účastí na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu, kde se československý porcelán opět prosadil v mezinárodním měřítku. Příprava výstavní kolekce, která získala v Bruselu Grand Prix, probíhala s předstihem a důležitou roli v ní sehrálo od roku 1956 činné Vývojové středisko v Lesově, vedené Jaroslavem Ježkem. Touto etapou a představením, bohužel jedině z oceněných souprav, tvaru Elka, se uzavírá sběratelská činnost školy.

Sbírka Střední uměleckořemeslné školy v Karlových Varech je pak doplněna spíše ukázkami než ucelenou kolekcí předních světových porcelánek z Německa, Rakouska, Anglie, Japonska, Číny, Dánska, Francie a Holandska. Sbírkou určil a odborně zpracoval v letech 1976 – 1977 PhDr. Jiří Vykoukal, dlouholetý ředitel Galerie výtvarného umění v Chebu.

Od roku 2017 je sbírka prezentována formou stálé expozice v Letohrádku Ostrov, pobočce Galerie umění Karlovy Vary. To umožňuje, že je poprvé v historii přístupná veřejnosti. Zůstává přirozeně v majetku školy, do jejíž



budovy se navrátí po plánované rekonstrukci. Pro znalost souvislostí je třeba doplnit, že karlovarská Galerie umění nemá užitou tvorbu v akvizičním programu. Tou se zabývá Muzeum Karlovy Vary, které vedle dalších pečuje o sbírky nábytku, textilu, starých tisků, skla, porcelánu, cínu a prací karlovarských puškařů a brusičů vřídlovce.

Použitá literatura:

Dagmar Hejdrová: Slavkovský porcelán, 2001; Jaroslav Vlasák: Waldemar Fritsch a jeho doba, 2013

## AKVIZIČNÍ ČINNOST SBÍRKA DESIGNU ČESKÉHO ROZHLASU

Jitka Dvorská

Mnohé instituce včetně výrobních vytvářejí sbírky předmětů souvisejících s historií jejich činnosti. Z pohledu teorie designu jde o svébytně integrované kolekce, které postrádají vytržení z kontextu vlastní mnoha muzejním sbírkám. Přirozené souvislosti užitečně přivádějí do těchto souborů produkty různých kvalit funkčních, ekologických, ergonomických, ekonomických a estetických, které mohou být základem velmi zajímavých srovnávacích analýz. V těchto institucích je z uvedeného spektra oborů je někdy zaměstnáno více typů odborníků než v převážně esteticky orientovaných muzeích designu. Chybí v nich většinou jen historici umění, které by ovšem při zodpovědné činnosti Ministerstva kultury mohlo ke spolupráci nabízet jeho metodické centrum pro design. Slabým článkem podnikových sbírek designu je mnohdy jejich legislativní ochrana. Jen výjimečně jsou totiž registrovány podle zákona o sbírkách muzejní povahy. Rádi bychom kolekcím designu shromážděným v českých podnicích věnovali postupně potřebnou pozornost.

Na úvod krátce představíme sbírku Českého rozhlasu. Na rozdíl od mnoha jiných je veřejně přístupná v jeho suterénní „Galerii Vinohradská 12“, která je otevřena každý čtvrtek, případně na požádání. Jak už to mnohdy bývá, na jejím vzniku má zásluhu obětavé nadšení zaměstnankyně ČRo, paní Zuzany Foglarové, která postupně shromáždila rozsáhlý soubor produktového a grafického designu. Nejde jen o předměty dokumentující profesi a činnost instituce, kolekce je rozšířena také o amatérskou zvukovou techniku, na níž se díky požadavkům jejího uživatelského prostředí projevuje dobový styl designu více, než u přístrojů určených do veřejnosti uzavřených technických provozů. Textové popisky expozice zajímavě upřesňují souvislosti praktického charakteru, ale nezabývají se problematikou designu.

To je typické pro styl práce technických muzeí. Expozice designu se zase naopak nedokážou vyrovnat s praktickou problematikou. Není ale žádný důvod, aby ve všech typech institucí vznikaly naučné výstavy zcela komplexně zpracované. V tomto smyslu se nabízí úvaha, že optimální metodické centrum pro design by fungovalo v Národním technickém muzeu, kde vedle odborníků na techniku pracují také historici umění. Technická muzea, pokud nejde o podnikové instituce, mají totiž svébytné postavení. Obsahově patří do resortu průmyslu, formálně pod ministerstvo kultury. Vnímat techniku v širším kontextu kultury ale úředníci a politici nedokážou. Přirozené vazby NTM k výrobě a vzdělávání (např. ČVUT) by mohly být intenzivní motivací pro optimální integraci oborů multidisciplinární teorie designu.



*K nejstarším sbírkovým předmětům patří první typ rozhlasového přijímače, tzv. „krystalka“ (vlevo nahoře) a skříňový přístroj pro tradiční rozhlasový signál přesného času (vpravo).*



*Nejrozsáhlejší kolekci sbírky tvoří rozhlasové přijímače.*



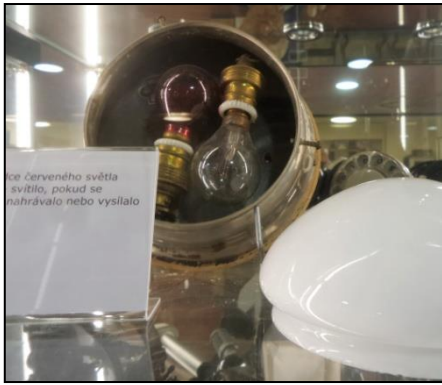
*Profesionální technika ( levá fotografie) zastoupena reportážními magnetofony (Uher, Nagra) doplněnými polo-profesionálním Uranem zn. Tesla a amatérskými přístroji Tesla Sonet Duo. Napravo studiovými magnetofony a mixážním pultem.*



*Amatérská zvuková technika značky Tesla: tvarový vývoj mikrofonů v 60. a 70. létech 20. století a první český přenosný bateriový magnetofon Start.*



*Svébytnou kapitolu představují záznamová média včetně svých obalů.*



*Vývoj designu včetně grafického komplexně dokumentují různé další typy sbírkových předmětů.*

**AKVIZIČNÍ ČINNOST KAM S NÍM**

Bohuslava Nekolná

Nerudovskou otázku si položili také organizátoři pravidelné výstavy věnující se mizející české poválečné architektuře instalované v říjnu 2019 v přízemí budovy Fakulty architektury ČVUT. Jestliže se nedaří přes protesty mnohé kvalitní stavby zachránit, odnášejí z nich nadšenci alespoň designové prvky, jako jediné hmatatelné dokumenty. Jde vlastně o jakýsi předstupeň archeologie, jejíž postavení v rámci stavební činnosti velmi pevně jistí legislativa. Zákony by měly pamatovat i na tento typ činnosti a to po všech stránkách, včetně ukládání zachráněných předmětů do veřejných sbírek muzejní povahy. Zatím však platí spíše opačný stav, kdy nadšení sběratelé jsou vysmíváni jako podivínští shromažďovatelé staré veteše, čehož ukázkovým příkladem byly trapné útoky na benešovskou sbírku designu v roce 2017, jejichž iniciátoři byli nejen nekompetentní politici, ale i kurátoři volného umění.





*Architekti z ČVUT velmi správně odhadli, co vše je vhodné zachránit.*



Karel Hajský

Metodická centra Ministerstva kultury zaměřená na práci muzeí mohou být v optimálním případě promyšlenou součástí zřizování sbírkotvorných institucí. Slovo „řízení“ není vhodné s ohledem na respektování hodnou myšlenku sametové revoluce, která říká, že kulturu nelze řídit, jen je možné/nutné pro ni vytvářet podmínky. Jestliže jsou však investovány peníze komunity do muzejního vzdělávání nebo k dokumentaci historie některých činností, je jistě správné vedle vytváření podmínek provádět také kontrolu kvality této činnosti. Nikoliv ovšem přímo, to si úředníci ani politici nesmějí dovolit, ale prostřednictvím odborných orgánů, jako jsou např. muzejní rady. Kontrola je prováděna podle podmínek, které mohou nastavovat metodická centra.

Ministerstvo kultury u nás zatím zřídilo několik muzejních metodických center, některá jsou více funkční, jiná téměř nikoliv. V dané struktuře chybí centrum pro design (resp. užité umění vč. architektury), o kterém se již déle diskutuje, ale vinou nekompetentnosti mnoha ministrů kultury se stále nerealizuje. Je však důležité, až přijde vhodná chvíle, aby byla vytvořena kvalitní zřizovací listina, která podpoří užitečné aktivity a zabráni zbytečným. Základem přístupu k formování nového metodického centra musí být zásady společenské odpovědnosti.

Užité umění dnes na rozdíl od volného více či méně funkčně prolíná celým životem společnosti. K ovlivňování jeho kvality nestačí pouze tržní mechanismus nebo odborné školy, jsou třeba i národní designcentra. Než si stát uvědomí nutnost znovuootevření svého chybně zrušeného designcentra, mohou částečně jeho roli plnit muzea umění. Pokud ovšem mnohá z nich přistoupí na to, že design tvoří nejméně polovinu oblasti vizuální tvorby, a na rozdíl od volného umění je pro široké vrstvy laiků vnímatelnější a může je tedy efektivně přitáhnout veřejnost i na výstavy jiného typu.

Jak by se měla muzea umění zhostit vzdělávání veřejnosti v oblasti designu je součástí soudobé diskuse. Nejvýraznější myšlenky v ní připomínají začátky uměleckoprůmyslových muzeí, která sloužila jako praktické vzorovny a laboratoře školám, uživatelům i výrobcům. Dnešní podmínky jsou jistě odlišné od konce 19. století, a proto diskusní úvahy hovoří o vytvoření speciálního akvizičního režimu, který umožní s designovými produkty v muzejních laboratořích pracovat.<sup>5</sup> Navrhovaná metodika řeší úskalí nejen v rovině bezpečnosti práce a ochrany sbírkových předmětů, ale zejména problémy omezené životnosti dnešních produktů a finanční náročnosti jejího prodloužení. Na to má naštěstí přirozený recept postdigitální pedagogika, která promyšleně kombinuje digitální a klasické postupy. Reálná práce s výrobky v muzejních laboratořích nejen působí v protisměru postupu digitální demence, ale současně pomáhá lépe chápat fungování celé technosféry, jíž jsme mnohdy napovrch zručnými, ale jinak neznalými a nechápavými uživateli. V této rovině je umění propojeno s technikou tak, že se budoucí metodické centrum jistě neobejde bez inženýrských profesí. Jeho umístění by se proto nejlépe hodilo do Národního technického muzea, které ve svých sbírkách designu a architektury spojuje uměleckohistorické a technické odbornosti.

<sup>5</sup> Např. Fassati, Tomáš: Muzea designu v digitální době, <https://artalk.cz/2015/12/28/muzea-designu-v-digitalni-dobe/>

Druhou, možná ještě výraznější povinností metodického centra pro design bude celostátní koordinace akviziční činnosti. Ta je zatím jen zlomkovitá, nejen proto, že stojí na nezávislých tradicích svých ústavů, ale zejména proto, že obrovský rozsah dokumentace vývoje oboru nemůže personálně ani prostorově zvládnout malá hrstka českých muzeí, která se užitému umění u nás věnují. K prvním úkolům metodického centra tak bude patřit zmapování výsledků i koncepcí akviziční činnosti subjektů na území republiky. Bude to pracné, protože zajímavé fondy mají mnohá vlastivědná a také podniková muzea. Situace je ještě složitější, vezmeme-li nezbytně v úvahu také grafický design. Ten může být i součástí archívních fondů muzeí a archívů různorodých institucí. Z badatelského hlediska by tento výzkum bylo užitečné spojit i s orientační digitalizací obrazové dokumentace.

Metodické centrum evidentně musí posloužit nejen muzeím, ale i samotnému ministerstvu, které jeho činností získá podklady, jaké prostředky kam a proč smysluplně přidělovat. Byl by to ovšem výrazný pokrok v jeho hospodárnosti, neboť rozdělování finanční podpory kultuře prostřednictvím grantových komisí jen podle dobové profesní atraktivnosti projektů, bez zásadního přihlídnutí a analýzy společenských dopadů je při dnešním stavu vývoje civilizace již zcela překonaným přístupem.



Beata Synková

Je nutné něco dnes měnit na tradičním postavením a práci knihoven, zejména těch odborných? A jaká je u nás situace s literaturou zaměřující se na design v knihovnách? To jsou aktuální otázky, které si zaslouží pozornost. Do jisté míry je pravda, že knihy, které obsahují smysluplné myšlení o designu zajímají jen malou skupinu odborníků, spíše teoretiků, než praktiků. To ovšem neznamená, že si nezaslouží právo na život.

Když se podíváme do tuzemské minulosti, jedinou solidní kontinuitu představuje Knihovna UPM, příp. knihovna původně sesterské instituce muzea Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Podobně pak knihovna Uměleckoprůmyslového muzea MG v Brně. Díky svébytnému zaměření však těmto fondům značně chybí oblast designu více spojeného s technikou. Ta začala do velké míry od 60. let 20. století plnit knihovnu Institutu průmyslového designu. Při jeho přeměně na Designcentrum ČR však nedošlo k převedení fondu, jehož osud historické prameny dále nedokumentují. Nová instituce začala se shromažďováním knih téměř od nuly, ale spíše již v zaměření podobném Knihovně UPM. Přesto, když nespolehlivé politické tahy přivedly Designcentrum k likvidaci, dostal se tento fond do knihovny Národního technického muzea. Hůře to dopadlo se speciálním knižním fondem Muzea umění a designu Benešov, kde ukončení intenzivní kvalitní pozornosti designu způsobili také svévolní politici. Tento fond byl totiž c rámci ČR zcela originálně zaměřen na informační design a obecně vizuální komunikaci. Obsahoval nejvýraznější tituly české i světové edice, ale také množství dalších dokumentů vč. jednotlivých textů, letáků, učebních textů, diplomních prací apod. S chutí jej využívali odborníci i studenti z celé republiky. Jeho osud také není dostatečně dokumentován, zachovala se jej pravděpodobně jen malá část.

Dnes tedy lze literaturu k designu hledat především v uvedených třech nejstarších fondech a knihovně Národního technického muzea. I tyto instituce však nejsou bez ohrožení. To má svébytný obecný charakter – vyřazování. O něm se mezi odbornou veřejností málo ví a diskutuje. Jistě nebude na škodu, když kdokoli další k této debatě přistoupí, nejen pro upřesnění faktů, ale i pro větší podtržení významu problému. K vyřazování dochází ve všech knihovnách snad jen s výjimkou těch, které shromažďují povinné výtisky, ze dvou příčin. Ani jedna však není skutečně relevantní. Jednak mají mnohé knihovny nedostatek depozitárních prostor, a tak se snaží vyřazováním získat místo pro nové publikace. Jindy se „pročišťují“ fondy jen z pocitu nutného hledání „neaktuálnosti“ jednotlivých položek. Zatímco nákup knih podléhá většinou jisté odborné kontrole (odborní pracovníci muzeí či škol navrhnou konkrétní tituly), vyřazování stojí převážně jen na odbornosti knihovníků. Ta je však jiného typu než u teoretika, vědce daného oboru. Při rozhodování, zda například v oboru designu vyřadit drahou obrázkovou publikaci nebo čistě textovou knihu, si právo na život udrží ta vizuálně atraktivnější.

Při zamyšlení nad problémem se nabízejí dvě řešení. První by spočívalo v odborné komisi, která by publikace navržené k vyřazení posoudila. Je ale možné, že vznik těchto komisí by narazil na neochotu. Proto by v každém případě mělo být užíváno jiné řešení. Každý titul k vyřazení digitalizovat. To je forma zejména pro textové publikace velmi přijatelná. Přitom je dnes k dispozici digitalizace již ve formě automatizovaných strojů, které se budou jistě stále více šířit i do běžných knihoven. Zatím by tato metoda byla otázkou zodpovědnosti zaměstnanců, později by jistě bylo vhodné je začlenit do závazných předpisů.

Závěrečnou poznámku věnuji podnětu k poslání knihoven, které bývá definováno jako „práce s (odbornými) informacemi“. Známý problém rozlišování kvalitních textů od nekvalitních na internetu je jen jedním z mnoha v dnešní informační společnosti. Zejména odborné knihovny by měly mnohem více přispívat pomůckami

pro vyhledávání různých dat na Síti, čím by nejen urychlily, ale i zkvalitnily práci méně zkušeným, tzn. např. odborníkům z příbuzných oblastí, novinářům nebo studentům.

## PŘEDSTAVUJEME NOVÝ ČASOPIS O DESIGNU DESIGN A KREATIVITA PROTI HROZBĚ APOKALYPSY

*Zlínská univerzita Tomáše Bati začala roku 2017 vydávat svůj specializovaný časopis ZUD (Zlin University Design), prostřednictvím kterého prezentuje práce svých pedagogů a studentů. Z finančních důvodů se rozhodla pro polygraficky skromnou černobílou formu, které ovšem nechybí grafická úprava. Časopis je vydáván v tiskové podobě pro knihovny a v digitální podobě pro další zájemce. Zveřejňujeme ukázkou textu hlavního iniciátora časopisu, pedagoga kabinetu teoretických studií a ateliéru grafického designu Fakulty multimediálních komunikací UTB Pavla Nogy. (red)*

Pavel Noga

Ve 20. století bylo údajně natočeno asi 110 celovečerních filmů tematicky zaměřených na apokalypsu. Za pouhých 17 let 21. století pak bylo vytvořeno víc apokalyptických filmů než za celé předchozí století – tak to aspoň ve své přednášce na TypoBerlin 2017, největší evropské konferenci o grafickém designu – tvrdil Lutz Engelke a vyzýval k překonávání atmosféry strachu zvýšenou kreativitou a sofistikovanou spoluprací tvůrců z celého světa. Designér přece nemůže být jenom bezduchým vykonavatelem přání svého klienta nebo narcisistním exhibicionistickým obesílatelem výstav. Zodpovědnost v grafickém designu rezonuje berlínskými přednáškami pravidelně, ty současné však byly konfrontovány s ovzduším obav z dalších teroristických útoků vně Paláce kultury světa (Haus der Kulturen der Welt), kde se konference TypoBerlin tradičně koná a jenž přímo sousedí s budovou spolkového kancléřství. A navíc v bezprostředním okolí Paláce kultury probíhalo obrovské shromáždění ku příležitosti výročí 500 let reformace za účasti bývalého amerického prezidenta Baracka Obamy...

Pearlfisher je úspěšná londýnská reklamní agentura působící rovněž ve Spojených státech a Dánsku. Jonathan Ford stál u jejího zrodu a v Berlíně byl letos zahajovacím řečníkem. Kdo by čekal prezentaci portfolia oceněných realizací pro významné klienty, byl by patrně zklamán. Místo toho jsme byli svědky řečnického cvičení na téma kvalita současného života se všemi přednostmi a výhodami konzumní společnosti na straně jedné a zoufalými slumy a horami odpadků na straně druhé. Paradoxy módní hry na biopotraviny a recyklované oděvy z PET lahví hned po chvíli zas vystřídala prohlášení o tom, že 90 % všeho vyrobeného se okamžitě stává odpadem a že v tuně počítačového šrotu je víc zlata než v tuně zlaté rudy.

Lutz Engelke z berlínské kreativní agentury Triad ve svém vystoupení zašel ještě dál. Prohlásil, že konzumní způsob života je rakovinou společnosti. Podle něho jenom v Americe je za loňský rok 941 miliard dluhů na kreditních kartách, a kdyby každý na Zemi spotřeboval tolik energie jako průměrný Američan, potřebovali bychom 8 planet... Vedle obvyklých ekologických témat zmínil ještě nutnou obranu lidstva před stroji a proti válce umělých inteligencí. Začínal jsem se cítit jako na politickém shromáždění a v tom mě utvrdila i jeho závěrečná výzva k designérům, tzv. Berlínský manifest – „Využij 1 % vlastní kreativity k předělání (redesignu) Země, aby se vydala na lepší cestu.“ Při sledování přednášky Lutze Engelka jsem si mimoděk vzpomněl na letošní katovickou konferenci Agrafa, kde Ruedi Baur představil svoji novou knihu „Our world to change“. Je to současná Bauerova variace na isotypy Otty Neuratha a Gerda Arntze, která se snaží vizuálně dešifrovat fungování dnešního světa s důvěrou v naději, že by náš svět mohl fungovat i lépe. Někteří lidé však už dnes před každodenní realitou mají možnost útěku do reality virtuální. Jaké mohou být etické rozměry a následky takového útěku, ale i to, jak se dají pomocí virtuální reality vyprávět příběhy, vysvětloval Gary Hustwit a před vstupem do hlavního sálu se mohli zvědaví diváci pomocí speciálních brýlí sami do světa virtuální reality alespoň na chvíli ponořit.

Mezi sociálně laděné projekty lze bezesporu počítat i znovuoživení zapomenutého slepeckého písma Johanna Wilhelma Kleina (1765–48). Ve spojení s nevidomými dnes každého napadne všeobecně rozšířené Braillovo písmo. Klein žil ve stejné době jako Louis Braille (1809–52), ale na Kleinovo písmo se zapomělo a mezi nevidomými se dnes nepoužívá. Viktorii Grabowskou zaujal fakt, že Kleinovo písmo – narozdíl od Braillova – vychází z latinky. Pokud se ho nevidomí naučí číst, zbývá už jim jen krůček k tomu umět číst reliéfně vystouplou latinku. Řešení co možná nejspolehlivější metodiky učení výrazně ovlivňovalo výsledný tvar redesignovaného Kleinova písma vytvořeného z teček. Při jeho překreslování Viktorie bojovala s podobnými tvarovými problémy, jako by vytvářela písmo pro LED světelné cedule městských autobusů. Podrobně o tomto problému na jednom z minulých TypoBerlin už hovořil mimo jiné Jean François Porchez – autor písma Parisine pro pařížskou městskou hromadnou dopravu.

Pařížská doprava bude okolo roku 2030 výrazně posílena monumentálním projektem Grand Paris Express s 80 novými stanicemi. Zmínil se o něm při své přednášce Peter Biřák. Je to pro naše středoevropské

podmínky naprosto neuvěřitelný projekt, zvážíme-li, o jak nákladnou záležitost se jedná. Vidíme to i na příkladu Prahy, kde se řeší, zda-li bude její stávající metro rozšířeno o 4 nové stanice, a váhá se, jestli by nestačily jenom 3... Peter Biľak se spolu s Ruedi Baurem už teď podílí na vizuálním a navigačním řešení přístupových chodeb Grand Paris Expressu, přestože se jeho tunely ještě nezačaly razit. Je to velmi specifický vizionářský úkol navrhovat navigaci, když při vysoké rychlosti současného vývoje nelze vůbec odhadnout, jakým směrem se budou ubírat navigační technologie v roce 2030. Peter Biľak vysvětloval, čím vším může být designér, a poodhalil celou řadu aktivit, kterým se sám intenzivně věnuje (včetně tance). Neopomněl přitom i na příkladech z minulosti zdůraznit, že dobrý design je většinou i dobrý byznys.

Lyričtější stránku berlínské konference obvykle obstarávají ilustrátoři, tentokrát to byly poetické a lehce melancholické kresby Olivera Jefferse, jehož knihy určené zejména dětem bylo možno zakoupit v předzáří a nechat si je hned podepsat autorem.

TypoBerlin 2017 mělo podle mého názoru tři následující vrcholy. Tím prvním bylo vystoupení Dominica Wilcoxe. V okamžiku, kdy vběhl na pódium ho bylo všude plno. Sršel neuvěřitelně „praštnými“ nápady, které mezi nás rozhazoval plnými hrstmi – například vymyslel plot složený z pěti planěk, které se pomocí senzorů pohybují a brání narušiteli k vniknutí do zahrady a šetří peníze za výstavbu mnohapláňkového plotu, skluzavky pro uschlé listy pokojových rostlin, boty s GPS navigací, postel ve tvaru člověka spícího na boku nebo bagr na hlavě určený k nabírání cereálií při přípravě snídaně. To, co nejprve vypadalo jako kabaretní exhibice, se postupně měnilo v promyšlený životní postoj, který Wilcoxovi nedovolí ani na chvíli nechat spát vlastní fantazii a neustále ho nutí kreativně tvořit. Kreativita je podle něho „spojení mezi znalostmi, zkušenostmi a pozorováním v nových a překvapivých úhlech pohledu a způsobech realizace“. Snaží se ovlivňovat i nejmladší generaci prostřednictvím projektu „malí vynálezci“. Poprosil stovky dětí o kresbu jejich vlastního vynálezu a požádal místní výrobce a firmy, aby vybrané dětské návrhy zrealizovali. Cílem projektu bylo pomoci dětem objevit nadšení z tvorby a vymyšlení a hlavní snahou bylo ukázat, že kreativita může být katalyzátorem pro vzdělávání a získání dovedností i v disciplínách, jako jsou věda, technika, strojírenství a matematika.

Erik Spiekermann slavil roku 2017 svých 70 let. I když mluvil svižně a jednotlivé obrázky přetáčel prakticky nepřetržitě, obligátních 45 minut mu vůbec nestačilo, aby představil 50 let svého aktivního působení v oblasti vizuální komunikace a zejména typografie. Šíře jeho záběru je opravdu neuvěřitelná a vliv Spiekermanna na německý i světový design je neoddiskutovatelný. Před očima se střídaly realizace pro významné klienty a veřejný prostor, postupně se odvíjely dějiny typografických technologií – od fotosazby a prací pro písmolijnu Berthold až po digitální písma a vlastní značku Fontshop. Aby se kruh uzavřel, tak Spiekermann před nedávnem zakoupil originální historické knihtiskové stroje a baví se klasickým tiskem... Ti, kdo z vás si před časem zakoupili Spiekermannovu monografii „Hello, I am Erik“, která vyšla v nakladatelství Gestaltung, to samozřejmě všechno už znají. Jenže slyšet to ve formě osobitého komentáře přímo z úst autora je přece jenom zajímavější zážitek.

TilburgsAns je název městského korporátního písma, které pro Tilburg vytvořili Ivo van Leeuwen a Sander Neijns. Všudypřítomná designérská kultivovanost holandského veřejného prostoru je všeobecně známá, ale v případě korporátního stylu města Tilburg opět dostala nový rozměr. Jeho autorům se totiž podařilo do projektu vtáhnout obyvatele města. Podobně jako zvířátko v zoologické zahradě mohli formou pronájmu finančně podpořit jednotlivé znaky abecedy včetně všech interpunkčních a matematických znamének. Za svůj finanční dar obdrželi slavnostní certifikát podepsaný autory. V současné době jsou již všechny znaky obsazeny, ale pořád lze ještě za deset euro zakoupit kousek „prostoru“ a certifikát obdržíte rovněž. Také název písma TilburgsAns je personifikací tilburských Aniček, Anna (Ann) je i v Holandsku velmi rozšířené jméno. Je vidět, že design nemusí být jen specializovanou disciplínou uzavřené profesní komunity a že si jeho význam pro každodenní život mohou uvědomovat i lidé, kteří se jinak o design nezajímají.

Při procházkách v ulicích měst už bereme vývěsní štíty a 3D nápisy obchodů a restaurací jako samozřejmou věc. Že ale může být svět signmakingu velkým dobrodružstvím a v dnešním digitalizovaném a robotizovaném světě ostrůvkem kvalitní ruční práce, o tom nás přesvědčil Australan usazený v Americe – Luke Stockdale. Rychlý průlet historií s ukázkami typických příkladů typografie vzniklé na proslulé škole Bauhausu nám poskytl Gerd Fleischmann. Jak to všechno vzniklo, kam všude sahal vliv Bauhaus a jak nakonec zbyl akorát nápis na budově v Dessau, u něhož si dělají selfička zahraniční turisté. To je asi ve zkratce hořkosmutná výpověď o současné roli nedávno rekonstruovaných budov Bauhausu v kontextu dnešního města Dessau, kde většina jeho obyvatel ani přesně neví, co to ten Bauhaus vlastně byl a mnohdy, ani to, že také sídlil v jejich městě. Nebýt aktivit mladých lidí, kteří se snaží formou happeningů a veřejných prezentací probudit ve svých spoluobčanech hrdost na historii města spojenou se slavnou školou, by paradoxně v Dessau asi Bauhaus pomalu upadal v zapomnění.

Nezapomínat na řemeslný um našich předků se snaží také Muzeum umělecké knihy v Lodži. Ve zpustlé historické vile původně patřící textilnímu továrníkovi už desítky let několik nadšenců dokáže kouzlit z vyřazených tiskařských strojů opět funkční mašinky, shromáždit plné kasy kovové sazby a pomocí nejnovější techniky také provádět jejich rekonstrukci a digitalizaci a hlavně sbírat knihy, především ty typograficky skvěle upravené.

Múzeum není určeno jenom pro pasivní příjem informací a prohlížení, jak nám ukázal Borys Kosmyňka, ale neustále v něm probíhají umělecké workshopy, jejichž výsledkem jsou opět krásné knihy. Nejenom sedět a poslouchat, ale také si něco zkusit vytvořit, dotknout se materiálu a donutit se k tvůrčímu výkonu, o to se každoročně snaží doprovodné programy TypoBerlin, v letošním roce mě zaujal například workshop tvorby písma vytvořeného z lan a provazů.

Konference TypoBerlin pokaždé nabízí otázky, zda se již náhodou nepřežila a jestli má v současném formátu i nadále smysl. Jsem přesvědčen, že pokud ještě stále dokáže aktuálně reagovat na současné dění v grafickém designu včetně jeho propojení s jinými uměleckými a společenskými obory a přinášet inspirativní impulzy příklady zajímavých projektů špičkových tvůrců z celého světa, určitě má smysl se do Berlína každoročně v květnu znovu vracet.



Grafická úprava časopisu ZUD

POHLED ODJINUD INÝ ČESKÝ DIZAJN

Texty na webu jsou přístupné odkudkoliv. Vydávání časopisů klasickou polygrafickou technologií si však udrželo svůj svébytný smysl. Pak je ovšem dobré, když si redakce nebo autoři dokážou navzájem domluvit publikování již jinde zveřejněných materiálů. Jde o jednu z potřebných cest k překonávání známých „bublin“. Za tento děkujeme bratislavskému teoretiku designu Zdeno Kolesárovi. (red)

Zdeno Kolesár

Zdá sa, že v Čechách ešte viac než na Slovensku pre väčšinu bežných ľudí dizajn znamená luxus fungujúci v lifestyleových časopisoch, v drahých showroomoch či v príbytkoch bohatých snobov. Každoročné dizajnérske výstavy v rámci pražského Designbloku skôr podporujú než vyvracajú predstavu, že dizajn tvoria celebrity pracujúce pre spoločenskú smotánku. Nabubrelé predstavenia udeľovania výročných cien Czech Grand Design tento obraz ešte umocňujú. Demokratickejšiu podobu dizajnu po zrušení Design centra Českej republiky prezentujú neštátne organizácie Design Cabinet a Czech Design. Obe sídlia v Prahe a zaslúžia si pozornosť, no v tomto článku sa chceme sústrediť na dve mimopražské ohniská propagácie demokraticky zameraného dizajnu. Prvé z nich je viazané na Múzeum umenia a dizajnu v Benešove a druhé na Univerzitu J. E. Purkyněho v Ústí nad Labem.

Okresné mesto Benešov leží asi 50 kilometrov juhovýchodne od Prahy v blízkosti turisticky atraktívneho zámku Konopišťa. V roku 1990 tu v secesnej budove bývalej banky z počiatku 20. storočia vzniklo Múzeum umenia. Vybuďovalo vynikajúcu zbierku českej a slovenskej fotografie, solídne kolekcie maľby, sochárstva a grafiky, no výnimočným sa v českom kontexte stalo intenzívnym záujmom o oblasť dizajnu. Po tom, čo v spolupráci s umeleckým historikom Janom Rousom pripravilo sériu výstav osobností českého grafického dizajnu (J. Solpera, R. Vaněk, Z. Ziegler, A. Najbrt, J. Rathouský, J. Týfa a d.), sa spočiatku začalo venovať najmä dizajnu grafickému. Jedna z vtedajších výstav venovaná českej sociálnej reklame už naznačovala orientáciu múzea na kritické komentovanie prevažne konzumného charakteru súčasného dizajnu.



Po roku 2000 sa múzeum začalo intenzívne zameriavať aj na oblasť trojrozmernej úžitkovej tvorby a k „umeniu“ sa v jeho názve pripojil aj „dizajn“. Stále expozície sa rozšírili najmä po adaptácii podzemia pre potreby múzea. Vzhľadom na rozmery veľkej budovy sa objem výstavných priestorov v rokoch jeho najväčšieho rozvoja už priblížil k svojim limitom, čo sa však dá vnímať i pozitívne: celé múzeum bolo možno dôkladne pozrieť v priebehu 2-3 hodín bez únavného pochodovania dlhými chodbami a stratou koncentrácie.

V súlade s tézou česko-nórskeho historika a teoretika dizajnu Jana Michla<sup>6</sup> o tom, že umeleckopriemyslové múzeá by sa mali vrátiť k pôvodnému inšpiratívne poslaniu a byť ukážkovými vzorníkmi pre výrobcov, užívateľov a študentov dizajnérskych škôl, akcentuje Múzeum umenia a dizajnu v Benešove svoju vzdelávaciu funkciu. Didakticky koncipovanými expozíciami, laboratóriom ergonómie, knižnicou a mediatékou a rôznorodými aktivitami sa približuje odborníkom i bežnému publiku. Aj tomu najmladšiemu, poukazujúc na paradox, že na stupni základného školstva sa oblasti úžitkovej tvorby napriek jej zásadnému významu nevenuje takmer žiadna pozornosť.



*Časť stálej expozície Muzea umění a designu Benešov s názvom „Byt sběratele designu“*

Ústredným motívom akvizičnej a výstavnej činnosti benešovského múzea je „hľadanie inteligentného dizajnu“. Riaditeľ múzea Tomáš Fassati ho charakterizuje ako spojenie konvenčného IQ zahŕňajúceho lingvistickú, logickú a priestorovú inteligenciu, emočnej a ekologickej inteligencie, a napokon inteligencie duchovnej, ktorá predstavuje kľúčový faktor pri tvorbe aj posudzovaní artefaktov úžitkovej tvorby.<sup>7</sup> Zbierky múzea a komentáre v obsiahlom sprievodcovi ich obsahom dokumentujú hľadanie inteligentného dizajnu prostredníctvom produktov, ktoré napĺňajú jeho charakteristiku, ale aj takých, ktoré sa s ňou rozchádzajú. Hoci v niektorých prípadoch sú charakteristiky inteligentného dizajnu definované azda až príliš normatívne, treba oceniť snahu nahradiť súčasné vágne kritériá hodnotenia jasne stanovenými požiadavkami na dizajn vychádzajúci z reálnych (a nie tých umelo vytváraných) ľudských potrieb a spoločenskej prospešnosti toho-ktorého produktu. Kritériá inteligentného dizajnu sa opierajú o široko definované požiadavky dizajnárskej ergonómie zahŕňajúcej nielen vzťah fyzických parametrov človeka k prostrediu, ale aj ergonómii psychickú a organizačnú.<sup>8</sup> Aký by teda „inteligentný dizajn“ mal byť? V prípade dopravy je vhodné uprednostniť tú hromadnú, ak sa však chceme dopravovať automobilom, potom by mal mať nízku spotrebu, obmedzené splodiny a hlučnosť, skromný neagresívny vzhľad a primeranú veľkosť (napr. Škoda Superb už túto charakteristiku presahuje), ne-mafiánske priehľadné sklá umožňujúce neobmedzenú komunikáciu s okolím, ventiláciu namiesto klimatizácie, špičkové bezpečnostné a orientačné systémy, avšak pre prirodzené vnímanie situácie v priestore je vhodné pred navigáciou uprednostniť mapu. Inteligentne navrhnutý vysávač nie je automatický, ale naopak pomáha prirodzenými pohybmi precvičiť telo i schopnosť psychického vnímania a sústredenia. Inteligentné je aj opustenie diaľkového ovládania domácich prístrojov, pretože je jedným z predpokladov ergonómického sedenia s častejšími zmenami polohy tela. Inteligentný dizajn mincí by

<sup>6</sup> Michl, Jan: Příklady táhnou. O krizi bezpříkladné pedagogiky a (možné) budoucí roli uměleckoprůmyslových muzeí. In: Michl, Jan: Funkcionalismus, design, škola, trh. Vysoká škola uměleckoprůmyslová Praha 2012, s. 235-248.

<sup>7</sup> Fassati, Tomáš: SQ EQ IQ. Hledání inteligentního designu. Průvodce sbírkou a expozicí designu. Muzeum umění a designu Benešov 2014, s. 10-13.

<sup>8</sup> Tamtiež s. 5

zasa mal umožniť tonálne, veľkostne i typograficky spoľahlivé a rýchle rozlíšenie v postupnej logickej nadväznosti od najvyššej po najnižšiu hodnotu. Podobným spôsobom sa v základnom rámci určenom sledovaním ergonomických parametrov dizajnu a akcentovaním jeho humánneho poslania venuje Tomáš Fassati so spolupracovníkmi aj ďalším oblastiam dizajnu. Priznanou inšpiráciou sú pritom práce kritikov konzumne zameraného dizajnu Victora Papanka a Donalda Normana.



*Časti stálej expozície benešovského múzea dizajnu „Čajový dýchánek“ a „Stolování“*



*Jedna z múzejných výstav v priestore Kabinetu dizajnu venovaná fenoménu Bauhaus*

Záber zbierok Múzea umenia a dizajnu v Benešove je neobyčajne široký, hoci niektoré sféry dizajnu sú zastúpené len skromne a dokumentujú iba ich základnú charakteristiku. Okrem akvizícií bežných pre umelecko-priemyslové a dizajnérske múzeá ako nábytok a ďalšie interiérové objekty či plagáty sa benešovské múzeum zameriava aj na oblasti zbierané skôr technickými múzeami (fotoprístroje, telefóny, zvukové a obrazové prístroje, výpočtovú techniku), ale napríklad aj na hračky, liturgické predmety, suveníry, statusové predmety a predmety charakterizované ako gýč. Z oblasti grafického dizajnu sú to tiež efemérne tlače ako navštívenky, cestovné lístky,

telefónne zoznamy a výročné správy. Nie všetky spomínané oblasti sú súčasťou stálej expozície, niektoré sú prezentované len v malých vitrínach. Tie sa venujú aj špecifickým „fenoménom“ dizajnu viazaným na jednotlivé firmy (fenomén Vitra, Apple, Thonet a TON, Botas, Tescoma) alebo materiál (fenomén bakelit, hliník ad.). Priebežnú pozornosť venuje múzeum tématu „Bauhaus“. Zhromaždilo v našich končinách ojedinelú kolekciu produktov vyrábaných v súčasnosti podľa návrhov pedagógov a študentov tejto legendárnej vzdelávacej inštitúcie.

Keďže Múzeum umenia a dizajnu v Benešove sa dominantne orientuje na bežný dizajn pre obyčajných ľudí, snaží sa aspoň čiastočne modifikovať obvyklú muzeálnu prax prezentácie artefaktov vo vitrínach a rámoch a priblížiť ju k bežnému fungovaniu dizajnu v kontexte, pre ktorý je primárne určený. Niektoré produkty si môžu návštevníci ohmatať a vyskúšať v laboratóriu ergonómie, na viaceré stoličky sa dá sadnúť. Formalizmus prezentácií obmedzených na „dívanie a divenie divákov“ sa snažia prekonať aj didakticky koncipované expozície vizuálnej gramotnosti, farieb a materiálov. Expozície stolovania sú zasa inštalované na skutočných stoloch.

Ten skutočne najobyčajnejší dizajn predstavuje „Byt zberateľa dizajnu“ s bežnými československými výrobkami zo 40.-80. rokov uplynulého storočia. Škoda, že aj tie, ktoré boli vyrobené na Slovensku, sú prezentované ako české. Konzultácie s kurátormi slovenského Múzea dizajnu by iste pomohli upresniť identifikáciu niektorých produktov nateraz prezentovaných bez bližších údajov o výrobcoch a dizajnéroch. Vzhľadom na príbuznú orientáciu oboch inštitúcií na demokraticky definovanú podobu dizajnu sa tu spolupráca v rôznych rovinách priam núka.

Uzavríme komentáre k Múzeu umenia a dizajnu v Benešove konštatovaním, že tejto inštitúcii sa do roku 2017<sup>9</sup> úspešne darilo posúvať konvenčnú prezentáciu formálne atraktívnych artefaktov, charakteristickú pre väčšinu súčasných múzeí a galérií dizajnu, smerom ku „kritike všedného dňa, (v ktorej) sa teoretici dizajnu a architektúry budú venovať množstvu bežných produktov“<sup>10</sup> a k vnímaniu dizajnu ako služby bežným ľuďom.



*Časť stálej múzejnej expozície dizajnu s názvom „Večeře“*

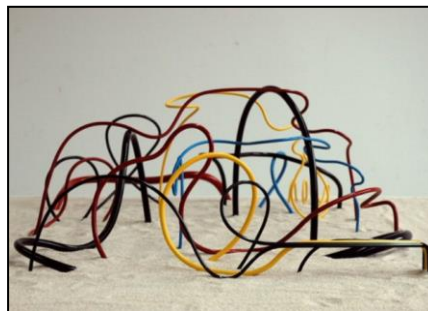
Zatiaľčo v benešovskom múzeu sa v charakteristike dizajnu akcentujú komplexne definované ergonomické parametre, iniciatívy viazané na Fakultu umení a dizajnu v Ústí nad Labem zdôrazňujú jeho sociálny rozmer. Krajské mesto Ústí nad Labem leží pod Krušnými Horami pri severnej hranici Čiech, od nemeckých Drážďan ho delí len 50 kilometrov. V roku 1991 tu bola založená Univerzita J. E. Purkyněho, na ktorej sa v rámci inštitútu a od roku 2000 samostanej fakulty vyučujú výtvarné odbory včítane dizajnu. Fakulta umenia a dizajnu v roku 2011 rozvinula rozsiahly projekt zameraný na revitalizáciu kedysi významnej ústeckej štvrte Předlice. Tá sa ešte v období habsburskej monarchie stala významným industriálnym centrom, no po odsune nemeckého obyvateľstva po druhej svetovej vojne priemyselná výroba upadala a osídlenie utvárala najmä sociálne izolovaná rómska komunita. Život miestneho obyvateľstva bez reálnej perspektívy pozitívnej zmeny sa premietol do postupnej devastácie špecifickej industriálnej architektúry a plány na rozšírenie hnedouhoľného revíru do tejto oblasti ešte prehĺbili úpadok, ktorý sa nepodarilo zastaviť ani po roku 1989.

Študenti a pedagógovia Fakulty umenia a dizajnu UJEP sa v rámci projektu nazvaného Univerzita Předlice v spolupráci s architektami, historikmi, reprezentantmi miestnej samosprávy, pracovníkmi neštátnych organizácií a predovšetkým miestnymi obyvateľmi hľadali stratégie intervenčných zásahov zahŕňajúcich postupy voľnej aj

<sup>9</sup> Od roku 2017 múzeum po politickom zásahu vyvíja aktivity kunsthalle voľného umenia.

<sup>10</sup> Tamtiež s. 3

úžitkovej tvorby, ktoré by zastavili degradáciu Předlíc. Workshopy, prednášky a exkurzie určili oblasti záujmov jednotlivých tvorcov naviazaných na konkrétne reálie, a práve realisticky koncipované dizajnérske projekty by skutočne by mohli prispieť k zlepšeniu predlického prostredia i života miestnej komunity.<sup>11</sup> V Čechách, ale i u nás by sme totiž mohli nájsť príklady premrhanej energie a prostriedkov pri projektoch, ktorých tvorcovia skôr naplňali vlastné ambície alebo upokojovali zlé svedomie majority spoločnosti, než poskytovali skutočnú pomoc „potrebným“. Jeden z účastníkov Univerzity Předlice, teoretik dizajnu Jaroslav Polanecký upozorňuje na to, že „dôstojnosť je často jediným luxusom“<sup>12</sup> obyvateľov spoločensky vylúčených lokalít. Nie je teda šťastné, ak dizajnér napríklad pri navrhovaní mestského mobiliára dáva užívateľom „bez obalu najavo, že sú automaticky považovaní za vandalov a zlodějov“.<sup>13</sup> Dizajnér by sa nemal pasovať do úlohy spasiteľa, ale mal by hľadať rovnováhu empatie a istého odstupu, mal by byť vnímavým pozorovateľom a poslucháčom, ale mal by „ponúknuť (užívateľom) nielen to, čo potrebujú a chcú, ale aj istý presah do oblastí vymykajúcich sa ich predstavivosti.“<sup>14</sup>



*Návrhy studentů FUD UJEP pro oživení Předlíc*

Spomeňme aspoň niektoré z návrhov vytvorených v rámci Univerzity Předlice, ktoré by sa postupne mali realizovať s potenciálom reálne zlepšiť život miestneho obyvateľstva. Študent ateliéru Dizajn interiéru Tomáš Černý navrhol prestavbu chátrajúceho vyhoreného domu na zastávku MHD spojenú s bistro, ktoré by fungovalo ako sociálna dielňa. Malo by ísť o reálne aj symbolické prepojenie sociálne vyčlenej štvrti s centrom mesta, o most medzi obyvateľmi mesta a jeho „ghetta“. K humanizácii rozpadajúcich sa industriálnych budov a priestorov medzi nimi by mohli prispieť návrhy dvoch študentiek ateliéru Dizajnu keramiky, ktorých prednosťou je prepracované technické riešenie. Veronika Švábeníková je autorkou betónových obkladov cielene prerastených machom na fasády budov a Petra Hilarová vytvorila geometricky vzorované vegetačné mreže a veká kanálov. V podobe funkčného prototypu už bola v prostredí Předlíc osadená jednoduchá ale kultivovaná lavička z plastových rúr a betónu Mikuláša Ungára z ateliéru Dizajn interiéru. Pozoruhodnú inováciu prináša exteriérový „reproduktor“ pre tinedžerov od študentov ateliéru Produktového dizajnu Aleša Kachlíka a Tomáša Sákru. Ide o betónový objekt, do ktorého je možné umiestniť mobilný telefón. Vďaka vnútornému profilu v tvare exponenciálneho zvukovodu umožňuje zosilnenie jeho zvuku.

Je isté, že všetky zo zaujímavých návrhov sa nepodarí realizovať a skutočnú hodnotu sociálne zameraného dizajnu napokon preverí až to, či ho miestni obyvatelia pozitívne prijmu. Oceniť však treba pokoru, s ktorou študenti k Univerzite Předlice pristupovali. Dizajnérske práce v školských ateliéroch obvykle naplňajú najmä predstavy svojich tvorcov a podobne zamerané projekty by mohli byť skutočnou „univerzitou“ pochopenia spoločenskej zodpovednosti dizajnérskej profesie a premostením akademického vzdelávania s praxou. Zmienku si v tejto súvislosti zaslúži aj premena objektu niekdajšej Severočeskej armatúrky v Předliciach na „kultúrfabriku“, v ktorej majú miesto výstavné priestory, tvorivé dielne, prednášky a inkubátor zameraný na profesijné uplatnenie absolventov Fakulty umenia a dizajnu UJEP.

Iniciatívy sústredené okolo Múzea umenia a dizajnu v Benešove a Fakulty umenia a dizajnu v Ústí nad Labem sú prirodzene v mnohom odlišné. Vyplýva to zo samotnej podstaty fungovania muzeálnych a vzdelávacích inštitúcií. Spája ich však snaha sústreďovať sa na reálnu funkčnosť a spoločenskú osožnosť dizajnu, na to, aby dizajn zlepšoval život človeka a spoločnosti. Verme, že tieto princípy „iného dizajnu“ sa budú čoraz viac stávať súčasťou dizajnérskeho mainstreamu.

<sup>11</sup> Koleček, Michal: Úvod. In: Univerzita Předlice. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2012, s. 14

<sup>12</sup> Polanecký, Jaroslav: Design ve veřejném prostoru a design veřejného prostoru. In: Univerzita Předlice. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2012, s. 73.

<sup>13</sup> Tamtiež s. 72

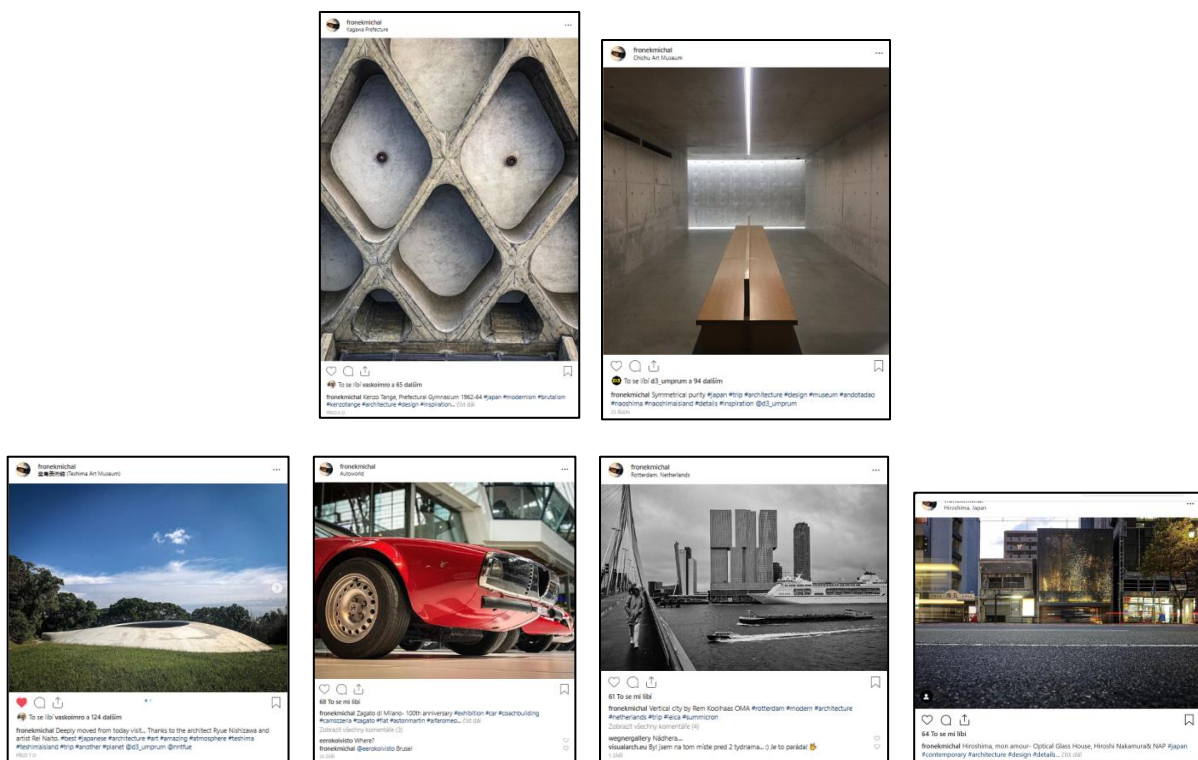
<sup>14</sup> Tamtiež s. 73

Tomáš Jílek

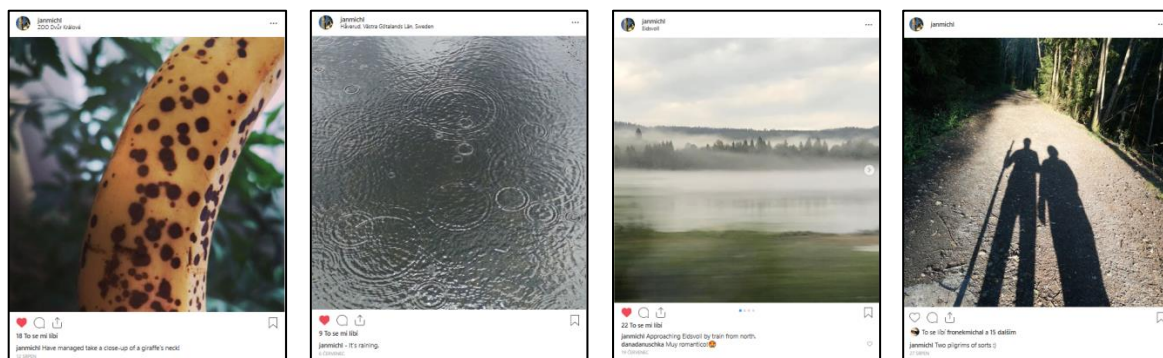
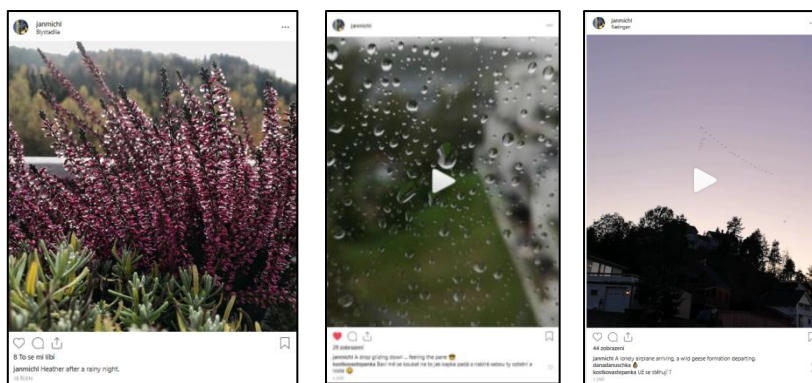
Je zajímavé sledovat, jak někteří odborníci na didaktickou techniku nic nevědí od postdigitální pedagogice. Jsou přesvědčeni, že veškerou výuku lze zvládnout zprostředkovanou formou pomocí audiovizuálních technologií a další vylepšování lze čekat jen od zdokonalování pomůcek používajících virtuální realitu. Většinou tito lidé nevědí mnoho o kognitivní psychologii, která doporučuje audiovizi vyvažovat komplexním smyslovým kontaktem s přirozenou realitou. V mnoha oblastech výuky včetně designu je lepší než virtuální modelování reality doplnění hmatově vnímatelných reálných pomůcek výukovými informacemi vhodně vloženými do rozšířené reality.

Postdigitální pedagogika technické pomůcky neodmítá, jen je využívá promyšleně a přiměřeně. Jednou z dobrých cest je například komunikace se studenty mimo hodiny výuky prostřednictvím facebooku nebo instagramu. Obrázková komunikace umožňuje pedagogům předkládat ilustrované problémy, které mohou stručně okomentovat. Studenti se pak mohou vyjádřit diskusními poznámkami. Někdo kriticky poznamená, že Instagram umožňuje vkládat z typizovaných reakcí pouze zprofanované „to se mi líbí“, což nemá pro výuku žádný význam. Asi je ale dobře, že se studenti musejí vyjádřit jedině konkrétními slovy.

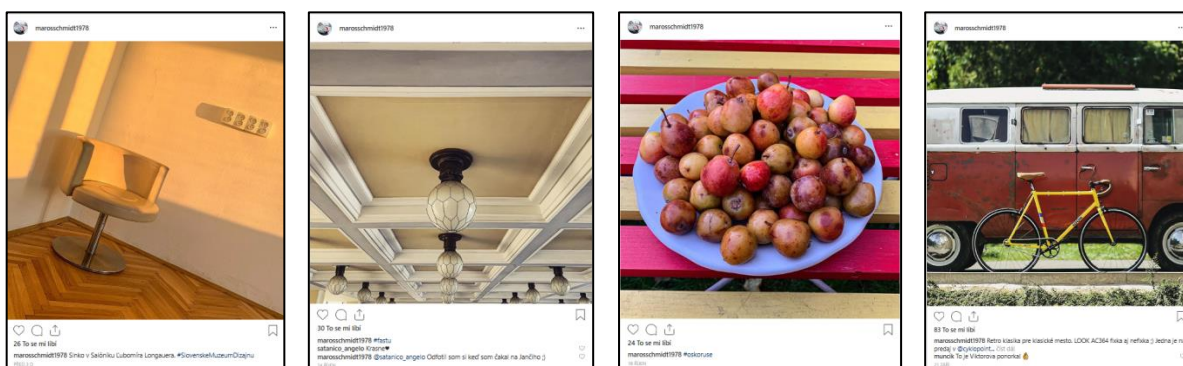
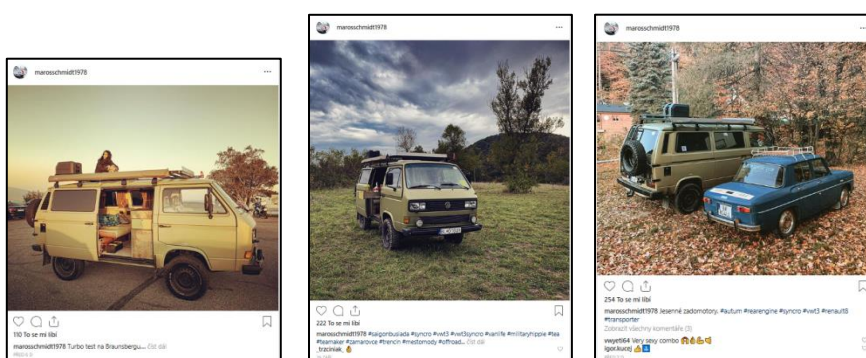
Vybrali jsme na ukázkou čtyři instagramové profily pedagogů působících v oboru design. První vytváří Michal Froněk, který vede společně Janem Němečkem Atelier D3 na UMPRUM. Michala zajímá styl související s tvorbou studia Olgoj Chorchoj a hodně se soustřeďuje na design automobilů. Fotografie nechává mluvit bez komentáře, nejvýše uvede název či autora zachyceného produktu, případně tématické vazby obrázku. Protože jde o známou osobnost, sledují jeho Instagram nejen studenti, ale i kolegové.



Jan Michl je emeritním profesorem teorie designu, který působil dlouhá léta v Norsku. U nás je známý díky hostování na UMPRUM a odborným publikacím vydaným i v češtině. Jeho Instagram s chutí sledují studenti i další veřejnost, kterým jde o nepovrchní kvality našeho prostředí. Michl nabízí především kultivované obrázky přírody komentované několika málo slovy, jeho pedagogický vliv je tedy pro designérskou tvorbu nepřímý.

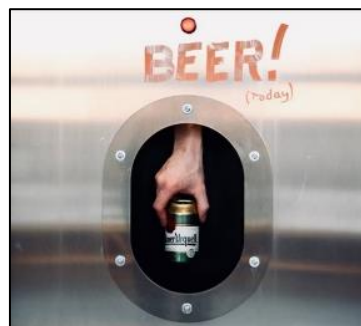
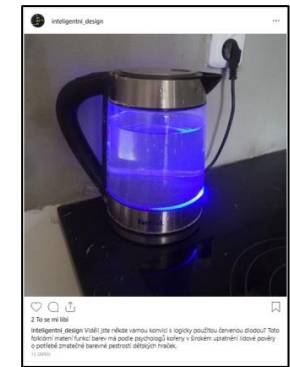
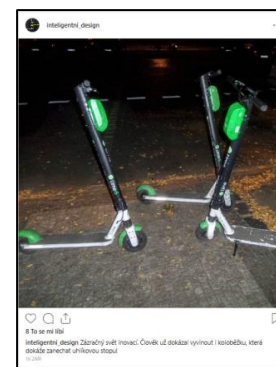
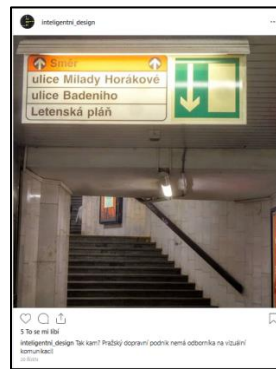
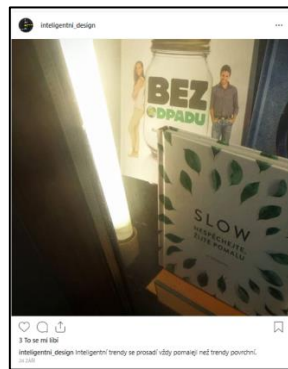
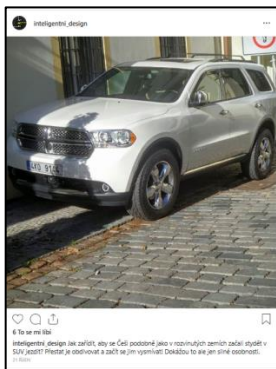


Maroš Schmidt je zakladatelem a ředitelem Slovenského múzea dizajnu v Bratislavě, tedy vzdělávací instituce pro širokou veřejnost, kterou mohou využívat i školy. Z obrázků je cítit jeho vřelý vztah k historii designu, kterým doslova sám žije.

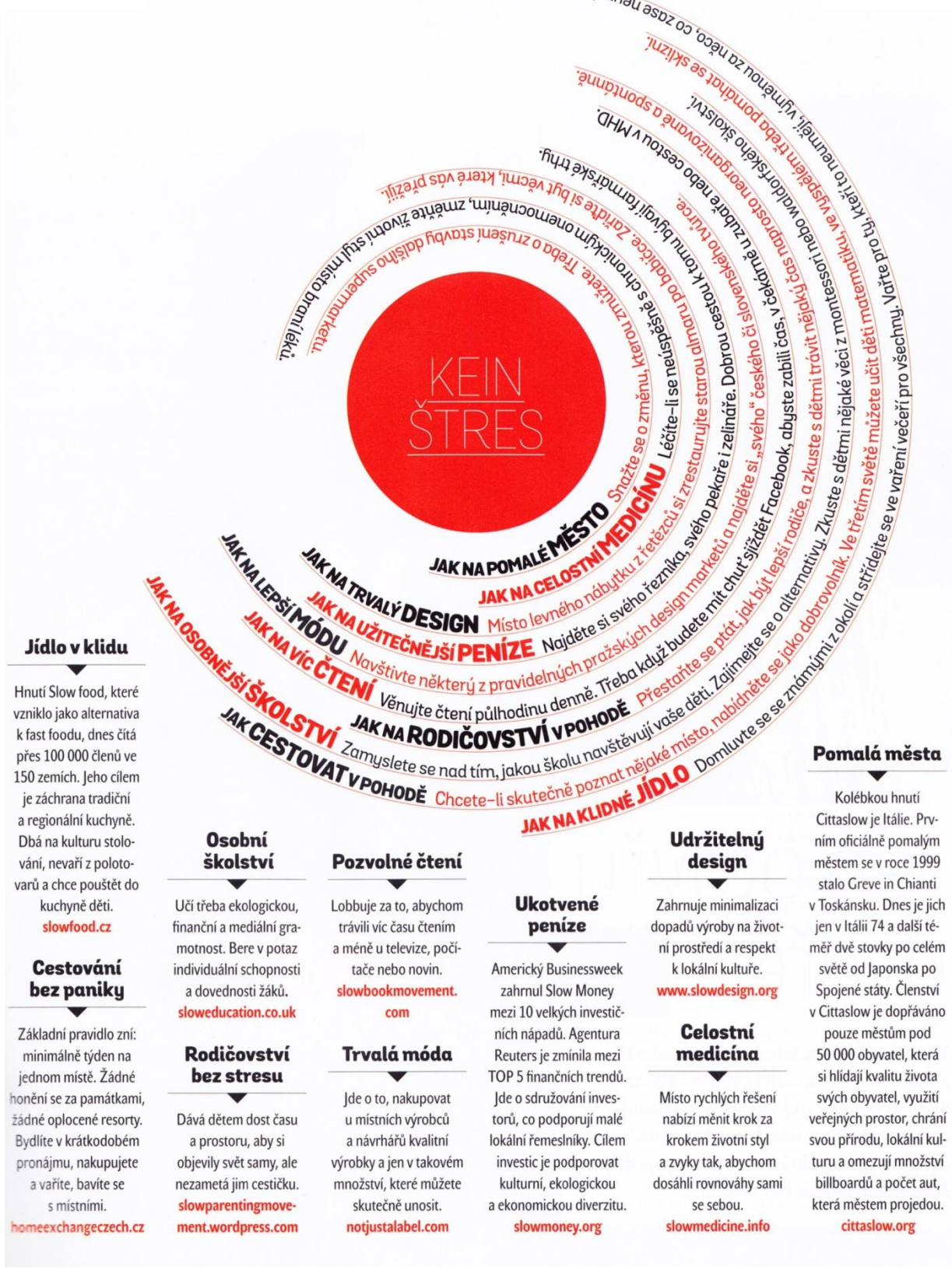


Zatímco prvé tři vybrané profily byly světybně osobní, čtvrtý je jiného charakteru. Je vytvářen lidmi z Institutu inteligentního designu s konkrétním záměrem prezentovat rozdíly v kvalitě více a méně inteligentních řešeních různých reálných produktů. Sleduje komplexní vyváženost vlastností designu, kdy estetika je jen jednou z mnoha. Používá výstižné komentáře, bez nichž by prezentované obrázky neměly smysl. Máme informaci, že je

využíván např. ve výuce na UMPRUM nebo na Fakultě architektury, ale reakce studentů na jednotlivé fotografie jsou velmi sporé. Potvrzuje to, že internetová generace má sociální sítě především pro zábavu.



*STUDIOLO ROBOTICO, designová performance pražské UMPRUM, přesvědčilo roku 2019 návštěvníky v Miláně, Bruselu i v Praze, že lidskost je roboty nenapodobitelná. Člověk má pro ni intenzivně rozvinuté kognitivní předpoklady. Největší část mozku vznikla při socializaci lidského druhu za účelem účinného vnímání skrytých vlastností jiných lidí. Umožňuje nám vnímat jemné projevy druhých, které nikdy žádný robot „nezahraje“. Ale už když se o to bude pokoušet, nastane kognitivní disonance, která může zásadně poškodit naši psychiku.*



### Jídlo v klidu

Hnutí Slow food, které vzniklo jako alternativa k fast foodu, dnes čítá přes 100 000 členů ve 150 zemích. Jeho cílem je záchrana tradiční a regionální kuchyně. Dbá na kulturu stolování, nevaří z polotovary a chce pouštět do kuchyně děti.

[slowfood.cz](http://slowfood.cz)

### Cestování bez paniky

Základní pravidlo zní: minimálně týden na jednom místě. Žádné honění se za památkami, žádné oplocené resorty. Bydlíte v krátkodobém pronájmu, nakupujete a vaříte, bavíte se s místními.

[homeexchangezech.cz](http://homeexchangezech.cz)

### Osobní školství

Učí třeba ekologickou, finanční a mediální gramotnost. Bere v potaz individuální schopnosti a dovednosti žáků.

[sloweducation.co.uk](http://sloweducation.co.uk)

### Rodičovství bez stresu

Dává dětem dost času a prostoru, aby si objevily svět samy, ale nezametá jim cestičku.

[slowparentingmovement.wordpress.com](http://slowparentingmovement.wordpress.com)

### Pozvolné čtení

Lobbuje za to, abychom trávili víc času čtením a méně u televize, počítače nebo novin.

[slowbookmovement.com](http://slowbookmovement.com)

### Trvalá móda

Jde o to, nakupovat u místních výrobců a návrhářů kvalitní výrobky a jen v takovém množství, které můžete skutečně unosit.

[notjustalabel.com](http://notjustalabel.com)

### Ukotvené peníze

Americký Businessweek zahrnul Slow Money mezi 10 velkých investičních nápadů. Agentura Reuters je zmínila mezi TOP 5 finančních trendů.

Jde o sdružování investorů, co podporují malé lokální řemeslníky. Cílem investic je podporovat kulturní, ekologickou a ekonomickou diverzitu.

[slowmoney.org](http://slowmoney.org)

### Udržitelný design

Zahrnuje minimalizaci dopadů výroby na životní prostředí a respekt k lokální kultuře.

[www.slowdesign.org](http://www.slowdesign.org)

### Celostní medicína

Místo rychlých řešení nabízí měnit krok za krokem životní styl a zvyky tak, abychom dosáhli rovnováhy sami se sebou.

[slowmedicine.info](http://slowmedicine.info)

### Pomalá města

Kolébku hnutí Cittaslow je Itálie. Prvním oficiálně pomalým městem se v roce 1999 stalo Greve in Chianti v Toskánsku. Dnes je jich jen v Itálii 74 a další téměř dvě stovky po celém světě od Japonska po Spojené státy. Členství v Cittaslow je dopřáváno pouze městům pod 50 000 obyvatel, která si hlídají kvalitu života svých obyvatel, využití veřejných prostor, chrání svou přírodu, lokální kulturu a omezují množství billboardů a počet aut, která městem projedou.

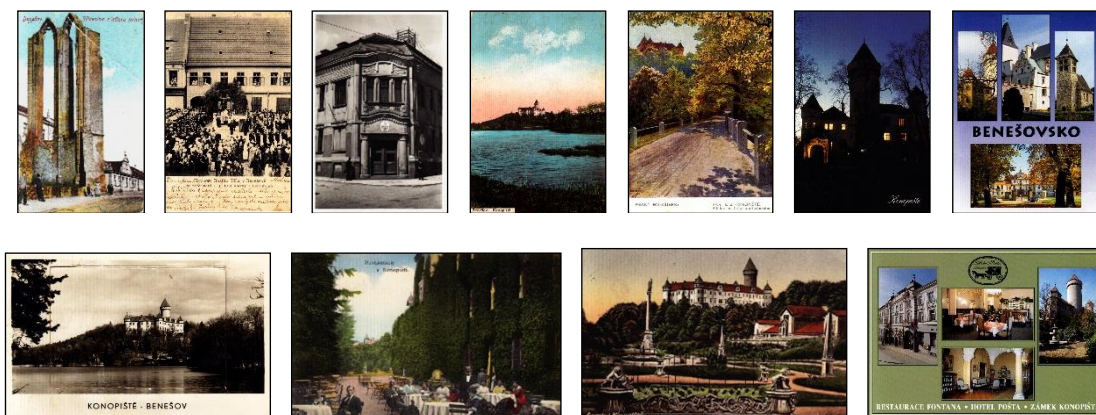
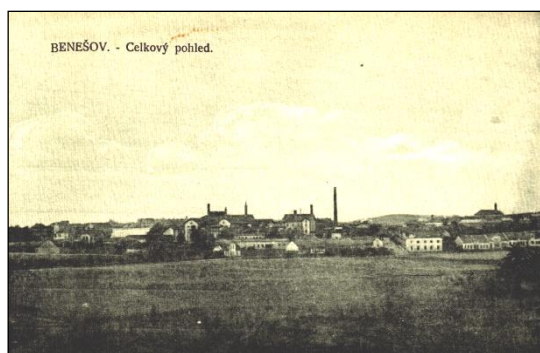
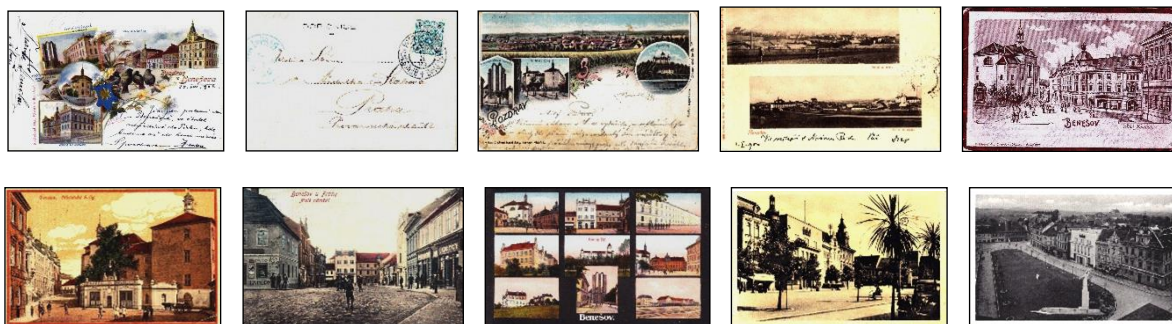
[cittaslow.org](http://cittaslow.org)

V souvislosti s trendem SLOW-DESIGN je zajímavá ilustrace z časopisu ČILI-CHILI 2015/4 z článku „Zklidni hormon“ od Natálie Veselé a Jiřího Holubce. „Citta-slow“ nemusí být protikladem „Smart-citties“, když se rozvoj techniky přiměřeně reguluje a směřuje právě také k podpoře klidnějšího životního stylu. Je nutné si totiž uvědomit paradox, kdy moderní technologie nám šetří mnoho času a my se přesto honíme více než v době, kdy neexistovaly. Je to další z omylů moderní společnosti (viz Mahatma Gándhi na předposlední straně).

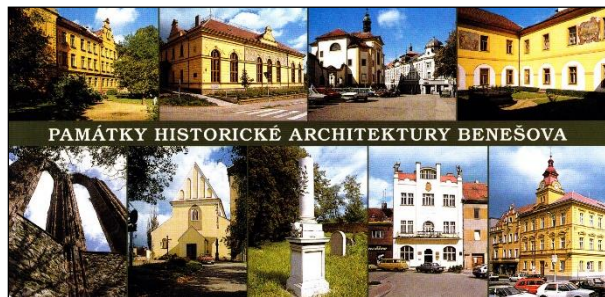
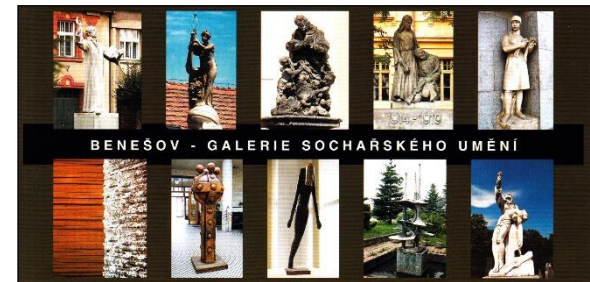
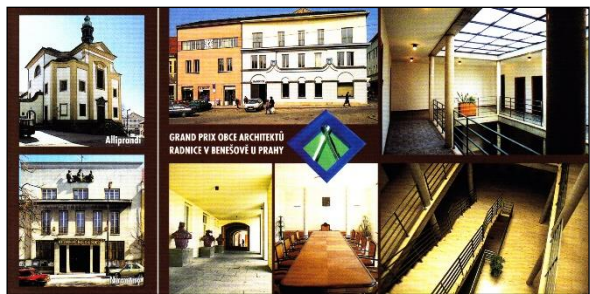


Anna Fassatiová

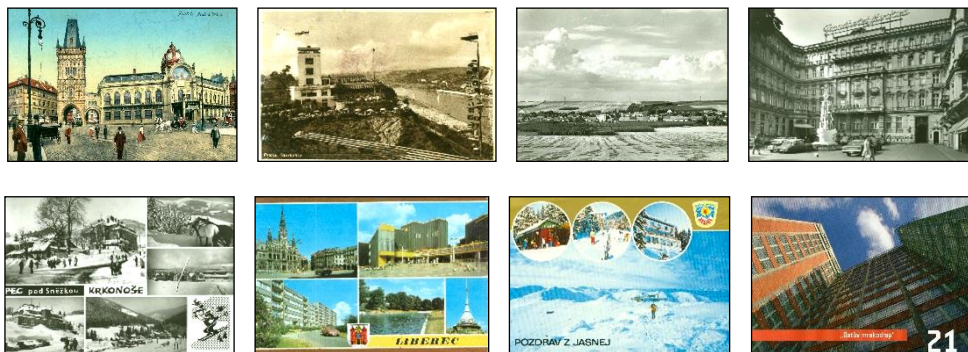
Sbírky pohlednic (původně „dopisnic“), orientované k danému regionu, má u nás asi každé vlastivědné muzeum. Specializovaná sbírka pohlednic coby svébytného média však byla shromažďována jen v benešovském Muzeu umění a designu. Patřila v oboru grafického designu k nejbohatším, čítala několik tisíc kusů, přičemž její velká část byla z personálních důvodů dočasně uložena jako netříděný fond. Hlavní kolekce sbírky byly určeny tematicky (blahopřání, herci a zpěváci, komerční a sociální reklama, filmové fotosky, vizuální umění, technika, místopis ad.). Je přirozené, že zde mělo smysl zařazovat nejen graficky nebo fotograficky špičkové ukázky, ale i běžnou produkci dotýkající se někdy i kýče. Vícerozměrovost sbírky spočívala v jejím prostupu se sbírkou fotografie (pohlednice od osobností fotografie), s kolekcí sociální reklamy ad. Svébytnou hodnotu sbírky tvořily speciální techniky, například prostorové pohlednice, nebo dnes již velmi vzácné fonokarty (pohlednice s gramofonovým záznamem) nebo diapohlednice (kombinace běžné fotografie a diapozitivů k promítání). Badatelé tento fond rádi využívali ke komplexní analýze kvalit všech funkcí pohlednic, nejen estetických. Sbírkou pohlednic byla součástí velmi rozsáhlého, systematicky shromažďovaného fondu grafického designu, na kterém společně s produktovým designem byla postavena svébytnost muzea.



*Za zajímavý základ sbírky pohlednic bylo možné považovat soubor vztahující se k Benešovsku.*



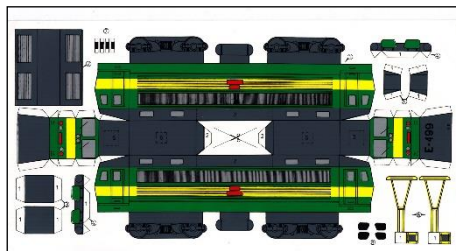
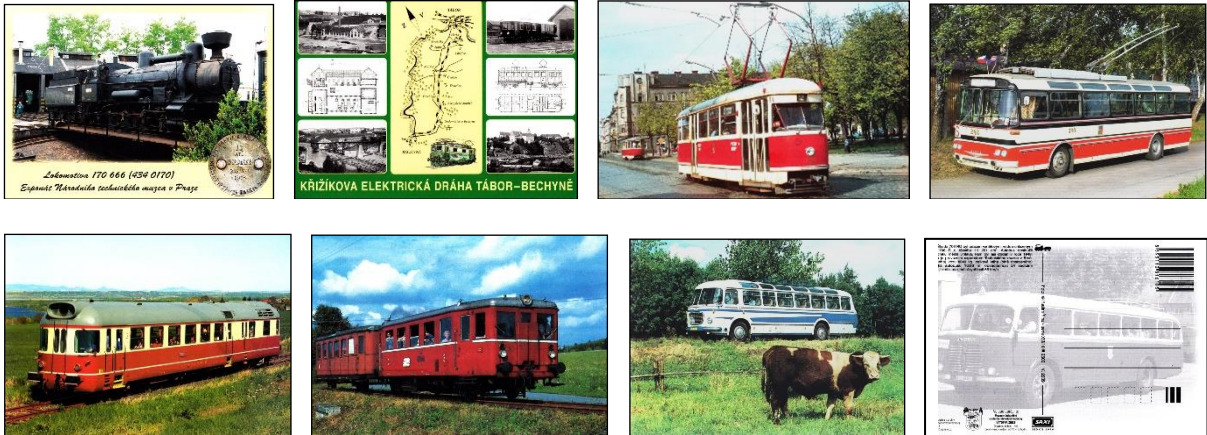
*V souboru pohlednic z Benešovska vynikaly svým obsahem naučné víceobrázkové, které vydalo Muzeum umění a designu Benešov. Vydání dalších naučných pohlednic nového typu (kognitivní psychologie, vizuální skladba interaktivně, globální vizuální komunikace, ukázky ze sbírky designu ad.) zmařil politický útok na muzeum v roce 2017.*



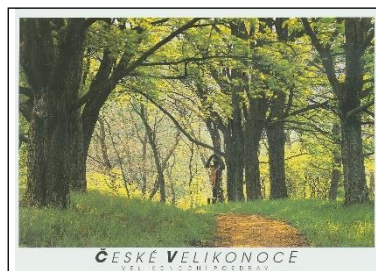
*Dobře vytvořená sbírka pohlednic má sloužit k dokumentaci vývoje výtvarného stylu i životního stylu společnosti.*



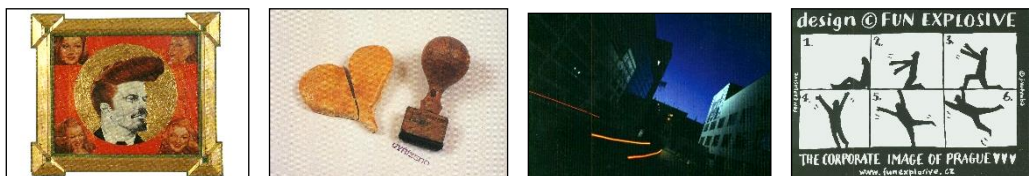
Sbírkový fond dokládá, že pokud se po roce 1990 v ČR vyskytovaly kvalitní místopisné pohlednice, byly většinou vydány speciální péčí nekomerčních subjektů, jako jsou obecní úřady nebo muzea (př. Sázava a Rakovník).



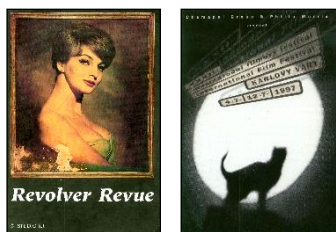
Soubor dokumentující vývoj designu hromadné dopravy včetně „interaktivní pohlednice“ – naučné skládačky papírového modelu



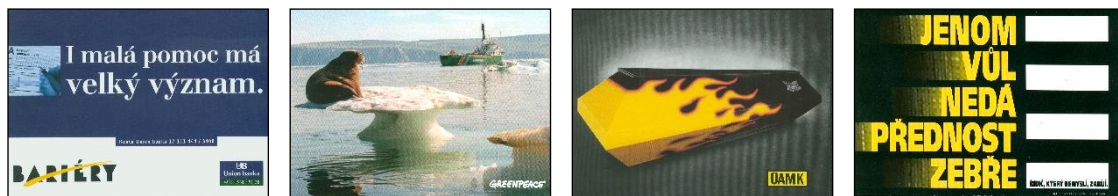
Přání dávají největší prostor ke vzniku kýče. Je zajímavé srovnávat kýč historický a současný. Působení historického je většinou oslabeno časovým odstupem k použitému stylu. Vydavatelé vkusných pohlednic v této oblasti jsou dnes svým způsobem mimořádnými hrdiny.



*Pohlednice použité jako svébytné sdělení*



*Pohlednice jako prezentace kulturních aktivit*



*Sociální reklama na pohlednicích může být adresnější než na bilboardech.*



České pohlednice z filmů Karla Maye ze 70. let 20. století byly charakteristické zvláštní barevností způsobenou nutností reprodukce původních fotosek, na nichž ruční barevná americká retuš pokryla bílé plochy určené k do-tisku názvu filmu. Dnes jsou velmi žádaným sběratelským artiklem.



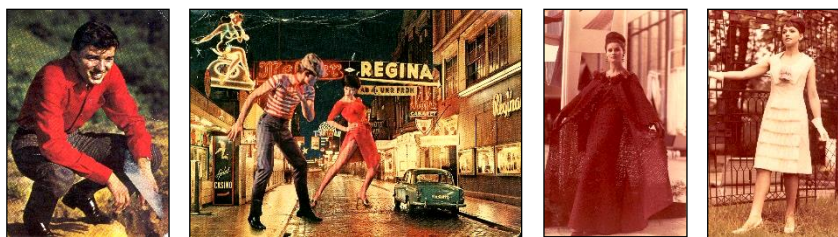
Velkoformátové pohlednice (A5) s fotokami z animovaných filmů Jiřího Trnky z 60. let 20. století plnily funkci, kterou měly koncem 19. století fotografie zvané „kabinetky“. Lidé si je stavěli do poliček knihoven.



Osobnosti veřejného života – spisovatelé, sportovci, herci – patřily k tématům pohlednic od 19. století dodnes.



Vzácný soubor pohlednic se sociální fotografií z projektu „Špania Dolina“ tvůrčí skupiny Čas, které vydala v 80. letech 20. století banskobystriická Galerie F.

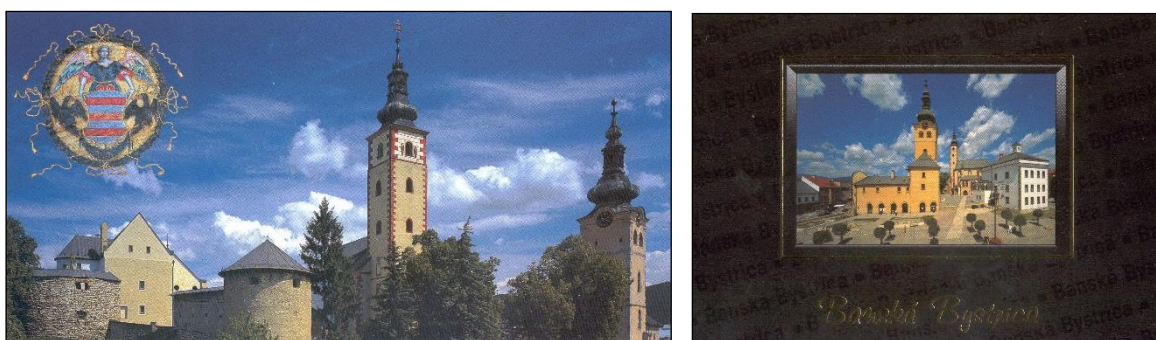


*Pop-music a móda jako atraktivní námět pohlednic*

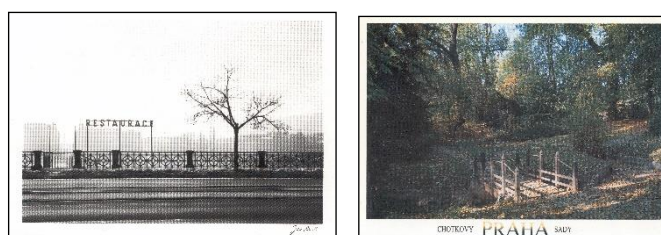
*Dvojice pohlednic s módní fotografií ze 60. let 20. století vytvářena klasickou laboratorní barevnou fotochemickou technologií (proto je po 50. letech vidět zřetelný barevný posun). Revers je řešen formou běžného tisku.*



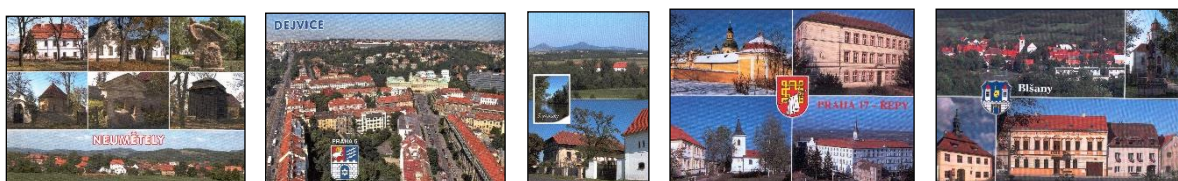
*Do roku 1990 Čs. pošta nepovolovala v ploše adresy žádné obrazové prvky, neboť stroje indentifikující poštovní směrovací čísla byly nedokonalé. V 90. letech se pak rozšířila móda zesvětlených fotografií na reversu karty.*



*Za totality procházely návrhy pohlednic odbornou (nikoliv ideovou) komisí a věnovali se jim převážně profesionálně znalí nezbytných základů řemesla. Po roce 1990 jsou profesionální autoři pohlednic spíše výjimkou. (Zde dvě velkoformátové pohlednice předního slovenského fotografa Dušana Slivky z počátku nového tisíciletí.)*



*Dvě pohlednice Prahy pocházející od profesionálních fotografů z produkce 90. let 20. století*



*Produkce místopisných pohlednic malých obcí a městských částí začala po roce 1990 stagnovat, proto se jejich distribuci věnuje specializované oddělení regionální literatury knihkupectví AV ČR Academia v Praze.*



Regionální pohlednice z nabídky knihkupectví Academia Praha se v daných obcích přímo neprodávají.



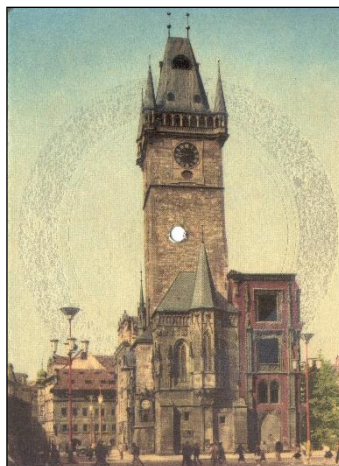
Série kreslených pohlednic určených pro rakousko-uherské frontové vojáky 1. světové války je mj. ukázkou původního formátu dopisnic, který byl menší a protáhlejší.



Československá vojenská pohlednice ze 30. let 20. století



Pohlednice z produkce uměleckého nakladatelství Divus



Hit 60. let – fonokarty. Šlo o velkoformátové pohlednice A5 s otvorem uprostřed a nanesenou speciální vrstvou, do které bylo možné vylisovat drážky gramodesky s hudebním či jiným zvukovým záznamem. Podobné fólie tvořily také zvláštní přílohy „zvukových“ časopisů (např. sovětský Krugozor ad.).



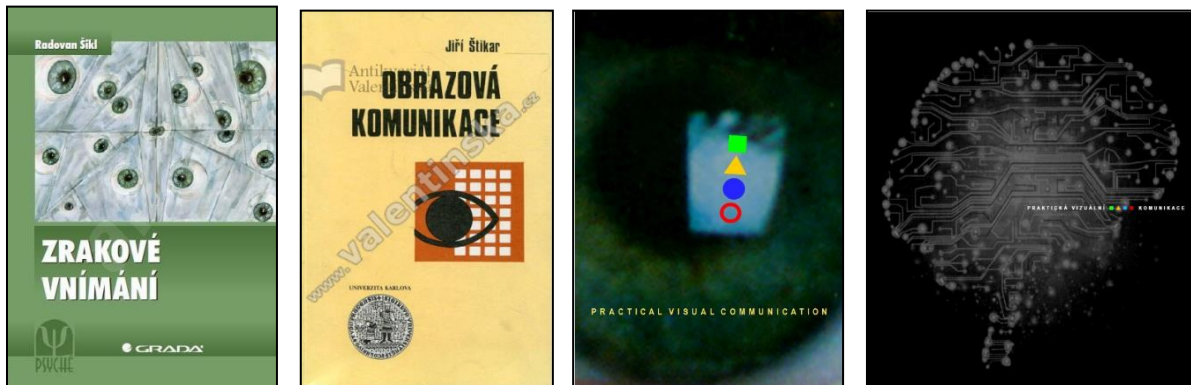
Další ze zvláštních technik – diapohlednice. Většinou sloužily k nabídce místopisných diapozitivů pro turisty. Zde je ukázka ze speciální série nabízejících fotky z populárních filmů o Vinnnetouovi (70. léta 20. stol.).



Zvláštní postavení mezi pohlednicemi mají ty, které dokážou vyvolat prostorový dojem. Plastový rastr užívaný od 50. let 20. století umožňuje odděleně vnímat dva i více záznamů, což je využíváno nejen k prostorové skladbě dvou obrazů, ale také k animaci několika fází pohybu nebo „střihu“ z jednoho záběru do druhého, případně třetího. Zde jsou zachyceny vždy pohledy pravým a levým okem na tutéž prostorovou pohlednici. Tato specifická kolekce není ve sbírce příliš rozsáhlá, tvoří jen názorný doplněk. Je zajímavé, že prostorová technika, podobně jako u holografie, není téměř využívána v umělecké tvorbě.



Problematika zrakového vnímání a komunikace představuje základ teorie designu včetně grafického. Šťastnou shodou okolností byly na toto téma vydány i v tuzemsku tři původní texty, které na sebe optimálně navazují. V první řadě je vhodné se seznámit se ZRAKOVÝM VNÍMÁNÍM (Grada, 2013) Radovana Šikla z Psychologického ústavu Akademie věd ČR, návazně pak s vnímání využívající OBRAZOVOU KOMUNIKACÍ (UK, 1992) Jiřího Štikara, někdejšího pedagoga katedry psychologie FF UK a nakonec s PRAKTICKOU VIZUÁLNÍ KOMUNIKACÍ (IID, 2010) Tomáše Fassatiho z Institutu informačního designu, která byla vydána i v anglické mutaci. Je třeba upozornit, že na uvedené téma lze nalézt na internetu i některé diplomní nebo rigorózní práce, ale ty bohužel, přesto že prošly odbornou oponenturou, převážně trpí povrchností a nekomplexností. Následující texty seznamují se dvěma ze tří doporučených publikací. K nejstaršímu textu Jiřího Štikara se nám recenzi nepodařilo zajistit. K poslednímu textu přinášíme hodnocení od tří různých autorů. (red)



Šikl, Radovan: ZRAKOVÉ VNÍMÁNÍ. Praha: Grada, 2013.

Jiří Lukavský, Psychologický ústav AV ČR

Recenzovaná monografie Radovana Šikla prezentuje v dosud nebývalém rozsahu poznatky z oblasti výzkumu percepce. Po úvodní kapitole je kniha rozčleněna do pěti částí: Světlo, oko, mozek; Vnímání barev; Vnímání prostoru; Objektové vnímání; Vnímání pohybu a v pohybu. Jednotlivé části na sebe logicky navazují a postupně představují hlavní otázky percepce. Některá témata jako jsou poruchy vnímání, vnímání u zvířat či historické pozadí výzkumu postupují jednotlivými kapitolami.

Předně oceňuji, že autor knihu zaměřuje skutečně na vnímání – nenajdete zde „výplňové pasáže“ o funkci nervového systému jako celku apod. Tento vyhraněný záměr možná trochu vadí tam, kde se výklad dotýká dalších oblastí (paměť, pozornost) – zde by bylo zajímavé podat popisované experimenty v širším teoretickém kontextu. Na druhou stranu kniha tak skutečně popisuje to, co slibuje název. Autor klade důraz na empirické poznatky, nesnaží se informace učebnicově roztřídit nebo podřadit konkrétním paradigmátům. Při daném rozsahu knihy to považuji za dobrý nápad a čtenář má možnost lépe si představit, jak vypadají experimenty v této oblasti.

Výklad je prezentován velmi přístupnou formou. I když je kniha tématem zaměřena hlavně na kognitivní psychology, myslím, že psychologické vzdělání není pro porozumění textu potřeba a z knihy mohou profitovat odborníci a studenti z dalších oborů, které se vnímání týká (architektura a umění, technické obory, lékařské vědy a pedagogika), a zájemci z širší veřejnosti. Osobně mne zaujala právě autorova snaha ukázat poznatky z percepce v nejrůznějších oblastech lidské aktivity. Zápal pro téma je nakažlivý a čtení probouzí touhu poznat, jak věci fungují.

Proč vlastně číst tuto knihu, pokud už jste o zrakovém vnímání četli v nějaké souhrnné učebnici? Má cenu ji číst, pokud máte jiné zájmy? Předně, současné učebnice podávají téma na výrazně menším prostoru – v tomto ohledu je konkurencí jedině Kognitivní psychologie M. W. Eysencka a M. Keaneho. Řada tradičních učebnicových témat (prostorové nápovědi nebo tvarové zákony) je pojednáno netradičně a lépe vysvětleno (např. nápovědi jsou členěny jemněji než na monokulární a binokulární). Experimenty jsou vysvětleny podrobněji a kniha obsahuje velké množství ilustrací, schémat a reprodukcí. Je samozřejmé, že mnoho výzkumů by se dalo popsat ještě podrobněji, kniha ale slouží jako dobrý rozcestník, který vás seznámí s problematikou oboru a odkáže na další zdroje uvedené v obsáhlém seznamu literatury.

Kromě jmenného a věcného rejstříku kniha obsahuje také Slovníček pojmů, který stručně vysvětluje vybrané termíny a odkazuje na příslušné pasáže textu. Vzhledem k malému množství tuzemských prací o vnímání může kniha také sloužit jako vodítko pro překlady českých termínů. Pokud znáte vnímání jen z úvodních kapitol učebnic, rozhodně vám knihu doporučuji – ukáže vám oblast mnohem bohatší a zajímavější, než se vám dosud mohlo zdát. (Psáno pro: Psychologie, elektronický časopis ČMPS, 2013, roč. 7, č. 2)

**Fassati, Tomáš: UČEBNICE PRAKTICKÉ VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE / PRACTICAL VISUAL COMMUNICATION  
Institut informačního designu, 2010, ISBN 978-80-87400-05-0**

*Karel Míšek, profesor Fakulty umění a designu, UJEP Ústí nad Labem*

Publikace velmi komplexně popisuje většinu aspektů potřebných k pochopení principů mimoumělecké vizuální komunikace a k jejich aplikaci v běžné praxi. Text se logicky odvíjí jednak od fyzikálních základů (nauka o světelném záření), jednak od základů psychologických (psychologie vnímání, teorie komunikace). Je v něm kladen důraz zejména na problematiku kognitivní psychologie, která je bohužel v české vysokoškolské výuce stále ještě popelkou, mj. proto, že neexistuje dostatek názorných vizuálních pomůcek, které by demonstrovaly její principy poměrně náročné na pochopení jen ze samotných odborných textů.

Obě výše uvedené základní linie textu se pak spojují v kapitolách zabývajících se mezinárodními konvencemi barevného a tvarového kódování. K tomuto tématu odborná literatura ve světě téměř chybí, přesto, že jde o mnohé kódy obsažené v mezinárodních normách ISO. Učebnice tak rozráží začarovaný kruh, kdy uvedené normy, existující již více než tři desítky let, jsou pro nedostatečnou osvětu odborné i laické veřejnosti téměř neznámé. Tato část učebnice je pak logicky doplněna základy nauky o písmových znacích, tématem, které je sice v běžné literatuře dostupné, ale tvoří nedílnou součást rodiny komunikačních prvků.

Další část textu publikace je věnována jednotlivým oblastem užití vizuální komunikace v praxi. Je zde srovnávána kvalita mnoha systémů užívaných po celém světě, ať už v dopravě, při značení různých kvalit od ekologie po potravinářství, při vizualizaci procesů, na ovladačích a sdělovačích přístrojů včetně software atd. v téměř všech oborech lidské činnosti.

Závěrečná část je věnována metodám testování kvality vizuální komunikace, tedy čitelnosti a srozumitelnosti. Soubor postupů, některých i nově vyvinutých autorem, by mohl být zásadním přínosem pro praxi informačního designu, kde zatím při hodnocení převažují estetické nebo laické metody. Velmi užitečné jsou také ukázky nejběžnějších chyb a způsobů jejich odstraňování.

Potřebný doplněk v závěru učebnice představuje malý výkladový slovník odborné terminologie, velmi rozsáhlá bibliografie a kapitola prezentující užití tradičních komunikačních prvků ve volném umění a reklamě. Připojena je také přehledná stať o historii vizuální komunikace. Zde je dobré zdůraznit, že nejde o stručný přepis existujících rozsáhlých kunsthistorických textů, ale o pohled na vývoj obrázkové řeči ze zcela jiného úhlu, zásadně se lišícího od běžného klišé všeobecně akceptovaného historiky grafického designu. Autor si totiž v dějinách všimá jen těch komunikačních jevů, které představují gramatické inovace směřující k současnému stavu.

Slovník unifikovaných prvků soudobé globální vizuální komunikace – figur, znaků a symbolů – pak autor prezentuje jako možnou součást učebnice. Nevylučuje však, že z hlediska potřebné průběžné aktualizace bude funkční jej publikovat spíše na webu.

Učebnice Tomáše Fassatiho je velmi užitečná zejména pro výuku grafických designérů, kteří by jinak museli hledat v desítkách zahraničních publikací a sami rozpoznávat kvalitu textů, která je ve světové literatuře velmi nevyrovnaná. Fassatiho text je psán velmi sdílným stylem, což umožní jeho užití mimo vědecké prostředí, např. na vysokých uměleckých školách i na různých typech středních škol. Při vhodné pedagogické aplikaci pak také na školách základních. Než se ale do nich protlačí výuka vizuální gramotnosti, budou pravděpodobně ještě dlouho základními školami muzea umění, která se potřebují starat o to, aby jejich návštěvníci před setkáním s náročnými výtvarnými díly znali běžnou řeč barev a tvarové symboliky.

*Peter Simlinger, International Institute for Information Design, Wien*

Téměř šest centimetrů silné, třetí klasické vydání učebnice (existují také elektronická vydání) „Praktické vizuální komunikace“ zahrnuje prakticky vše z dnešní teorie a praxe běžné vizuální komunikace. Domnívám se, že jde o vynikající text k zamyšlení nad praxí tohoto oboru.

Autor knihy Tomáš Fassati je zakladatelem Muzea umění a designu v Benešově u Prahy a koordinátorem výzkumu české pobočky International Institute for Information Design. Jako neúnavný šířitel vizuální gramotnosti

a externí pedagog různých vysokých škol mohl při psaní těžit z výsledků svého mnohaletého výzkumu.

Fassati v úvodu upřesňuje: „Učebnice je rozdělena do čtyř částí, které se opakovaně věnují jednotlivým oblastem zrakového sdělování, aby je podrobily různým úhlům pohledu. Přesto, že jsou jednotlivé díly publikace více věnovány teorii nebo praxi, je návaznost teorie a praxe využívána průběžně. V teoretických částech se to projevuje praktickými příklady, v praktických odkazy na teoretické principy.“

První část učebnice nazvaná Teorie se zabývá základními fyzikálními předpoklady vizuální komunikace – světlem a zrakovým ústrojím, které otevírají problematiku psychologie vnímání, základních principů sdělování a obecných otázek práce s barvou a tvarem. Druhá část – Vybrané oblasti sdělování – je souborem poznámek k praktickému užití jednotlivých komunikačních souborů. Obecným otázkám praxe je věnována třetí část. Upozorňuje na nejčastější chyby v komunikaci, seznamuje s možnostmi jejich odstranění, nabízí testy vizuální gramotnosti i metodiku testování sdělovacích prvků a jejich soustav. Je doplněna historickým přehledem, informací o Institutu informačního designu a ukázkami některých navazujících komunikačních oblastí. Čtvrtá část – slovníková příloha se od minulého vydání podle aktuálních ekonomických a organizačních možností realizuje jen v podobě CD a na webových stránkách Institutu.

V úvodní části považují pro praktiky za rozhodující kapitolu nazvanou „Světlo“, která názorně vizualizuje informace o světelných zdrojích, dále např. také o odrazu, lomu, polarizaci a průchodu světla transparentními materiály nebo transformaci neviditelného záření na viditelné. Kapitola „Zrak“ se pak obdobně názorným způsobem zabývá problematikou jasu, barevné sytosti nebo kontrastu i rozhodujícími tématy zorného pole a ostrosti vidění.

Navazující kapitola „Vnímání“ je věnována kognitivní psychologii. Zabývá se celou řadou jeho jevů, například stálostí barevného a tvarového vjemu, ukazuje, jak principy symetrie, blízkosti, podobnosti, kontinuity vedou při vnímání k interpretaci významu a posilují emotivní účín sdělení. Nalezneme zde popis důležitých, v praxi často opomíjených jevů, jako například nemožnost současného vnímání negativních a pozitivních zobrazení. Můžeme sice mezi nimi své vnímání rychle „přepínat“, což ale náš zrakový aparát zpomaluje a unavuje. Nejnebezpečnější je ignorování takových jevů při informacích v rizikovém prostředí, jakým je třeba doprava nebo výroba.

Po návazné kapitole zdůrazňující význam pozornosti při vnímání se autor zabývá dalšími jednotlivými faktory ovlivňujícími kvalitu vnímání. Jde o inteligenci, gramotnost a paměť. Zde hraje důležitou úlohu např. problematika mentální manipulace s informacemi, prostorová představitost, vytváření kognitivních map a slovní interpretace vizuálních představ.

Další část knihy se zabývá užitím figur, znaků a symbolů ve vizuální komunikaci. Je zde s četnými ilustracemi obsaženo vše, co 20. století v této oblasti přineslo, od známých Bliss-symbolů přes textové a korekturní značky nebo emotikony k bezpečnostnímu značení a užití tvarových odlišností šipek pro různé typy informací. Důležitým tématem této části je problém čitelnosti a srozumitelnosti. S touto částí knihy souvisí i kapitola o značení jedinečných jevů, která se zabývá nejen běžnými logotypy, ale třeba i japonskými monsy.

Na tvarovou problematiku nezbytně navazuje téma užití barev, seznamující s tonálním kódováním. Integrovanou kapitolou je „Vizualizace“, kde přirozeně nejsou vynechány významné etapy vývoje tohoto jevu reprezentované pracemi známých osobností jako např. Otto Neuratha nebo Gerda Arntze a dalších.

Závěr knihy tvoří kapitoly věnované testování prvků praktické vizuální komunikace i druhé gramotnosti, metodice tvorby komunikačních figur a symbolů a také názorným ukázkám běžných chyb praxe a způsobů jejich odstraňování. V tématu testování čitelnosti je důležité zahrnutí faktorů vzdálenosti a minimálního kontrastu i referenčního prvku zvaného minimální rozlišitelný detail.

Důležitými součástmi jsou pak přílohy zabývající se historií vizuální komunikace v jiném diskursu, než je běžně užíván teoretiky designu, nebo užitím informačních symbolů ve volné tvorbě a reklamě. Užitečná je informace o dvaceti pěti letech činnosti českého Institutu informačního designu, o kterém se v ČR málo píše. Praktický užitek nese i zveřejnění profesních kodexů nejen grafických designérů, ale také teoretiků a velmi rozsáhlý přehled světové literatury i norem ISO dotýkajících se mimoumělecké komunikace pomocí barev a symbolů.

Učebnice praktické vizuální komunikace obsahuje velmi komplexní soubor informací o oboru, které srovnatelným způsobem zatím nikdy nebyly publikovány. Její obsah je impozantní, je vyrovnaný, bez slabých míst. Je třeba obdivovat vytrvalost a cílevědomost, které byly při její tvorbě nezbytné. Pro její užitek praxi je důležitá zejména pravidelná aktualizace vyvíjejících se jevů, která u navazujících vydání zatím vždy probíhala a věřím, že bude probíhat i nadále. Je užitečné, že pro menší dostupnost malého tištěného nákladu, který byl určen především pro knihovny a odborné instituce, bude elektronická forma publikace přístupna na webu Institutu informačního designu.

*Na závěr citujeme část ze starší recenze Jaroslava Kadlece, která vymezuje části publikace, jež jsou výsledkem autorova původního výzkumu.*

Práce Tomáše Fassatiho bývá skromně spojována se slovem „učebnice“, čím je charakterizováno její užitečné poslání. Je třeba ji ale vnímat jako klasickou monografii, která se nejen úspěšně pokusila shromáždit pro vzdělávací účely komplexní poznatky k tématu, ale prezentuje také mnoho výsledků autorova vlastního výzkumu.

Jde například o důsledné vysledování vývoje gramatických principů v historii vizuální komunikace a popis této historie podřízený soustředění na tyto principy. Autor popisuje historii odlišně od běžných konvenčních textů, které nevnímají vývoj systémově nebo se zaměřují především či jen na vývoj písmových znaků. Tato problematika je obsažena v kapitole „Dějiny vizuální komunikace“.

Dále jde o rozvinutí běžného popisu gramatické analýzy vizuálního symbolu do tří rovin – kombinace, variace, mutace, uvedeného v kapitole „Užití struktur, figur a znaků“.

Dalším výsledkem Fassatiho výzkumu je důsledná analýza vývoje vedoucího k přijetí obecného barevného kódu ve druhé polovině 20. století a problematika jeho vztahu k doplňkovým barevným kódům. Problematika je publikována v kapitolách „Skladebné užití barev“, „Barva a tabulka“ a „Další skladebné užití barev“.

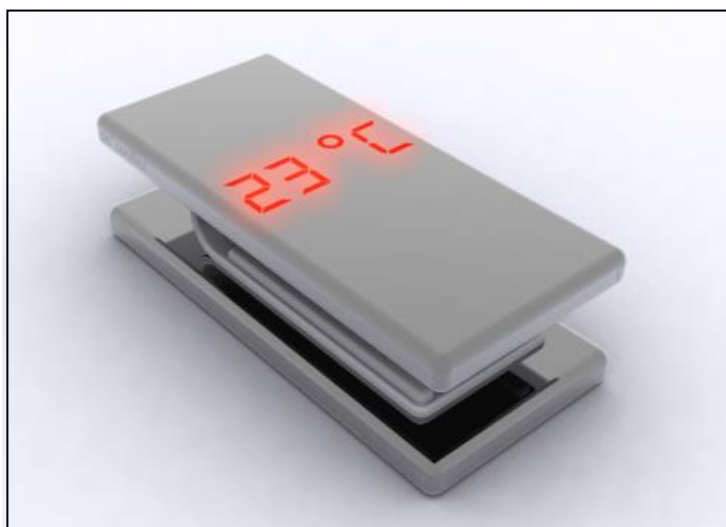
Fassati také pozorně analyzoval soudobé sdělovací procesy obsahující digitální části a určil, co je mylně nazýváno „digitálním“. Z tohoto úhlu se rovněž zabýval zrakovým systémem člověka a doporučil jej označovat jako „biodigitální“, neboť plní některé digitální principy, ale způsobem těžko přímo srovnatelným s neživou křemíkovou technologií. Zabývá se tím mj. ve stati „Komunikace a digitalizace“.

Problematiku kognitivní psychologie Fassati rozvinul v dílčích tématech audiovizuálního smogu, virtuální reality, vnímání mikro- i makrodimenzí ad.

Pro praxi jsou důležité autorovy analýzy řady aplikací vizuální gramatiky do různých oblastí lidské komunikace a návrhy harmonizací méně funkčních systémů (kapitola „Harmonizace systémů“ ad.). Fassati analyzuje vybrané oblasti praktické globální vizuální komunikace, upozorňuje na nesystémová místa a navrhuje úpravy směřující k lepší funkčnosti. Jde zejména o silniční nebo turistické značení, orientaci v obcích nebo ovladače (zejména počítačové klávesnice). U dříve chybějících systémů pro značení kvalit potravin nebo životního prostředí se v 80. letech podílel na jejich vývoji.

Pro praxi globální vizuální komunikace jsou důležité metody testování čitelnosti, srozumitelnosti a gramotnosti. U prvního a druhého tématu Fassati přispěl k doplnění chybějících metod, u třetího je autorem prvních testů použitelných ve školách i u široké laické veřejnosti. V této souvislosti také popsal formu primitivního kódování, kterou nouzově používají negramotní.

Pro komplexní vnímání gramatiky praktické vizuální komunikace je důležitá originální Fassatiho srovnávací analýza prvků zastupujících obecné a jedinečné jevy. V příslušné kapitole nalezneme také stať „Reprezentace namísto informace“ srovnávající jejich funkčnost.



#### *TEPLOMĚR PROTI HÁDKÁM*

*Cestovní digitální teploměr jako šatový doplněk navrhli studenti pražské UMPRUM. Dopravci úmyslně neumísťují v interiérech vozů teploměry, aby si cestující nemohli stěžovat a požadovat respektování zdravotního předpisu ze závazného nařízení vlády, které chrání slabší část populace před prochlazením z klimatizace v letních měsících.*

*Jde o součást velmi aktuální problematiky interiérů dopravy se syndromem SBS, o kterém mezinárodní zdravotnická organizace (WHO) informuje již několik desítek let, ale vypořádat se s ním dokážou jen dopravci s velmi kvalitní Deklarací společenské odpovědnosti.*

