2. O CESTÁCH K INTELIGENTNÍMU DESIGNU A ARCHITEKTUŘE

 S PEDAGOGY

 (DESIGNU A ARCHITEKTURA V SÍTI KOMPLEXITY SOUDOBÉ SPOLEČNOSTI)

Cesty k inteligentním řešením ve velké míře souvisejí s metodikou hodnocení a vzděláváním odborníků. A to jak se vzděláváním samotných tvůrců, tak se vzděláváním adresátů případně distributorů jejich tvorby – široké veřejnosti. Nechme se na začátku o úvah inspirovat názory několika zkušených osobností.

Následující skupina rozhovorů, vedená převážně s pedagogy, byla iniciována diskusí o vzdělávání profesionálních (zakázkových) fotografů na stránkách bulletinu Slezské univerzity v Opavě[[1]](#footnote-1), kde počátkem 90. let 20. století pomáhali zakládat studium zkušení pražští pedagogové mj. prorektor AMU Prof. Miroslav Vojtěchovský, Prof. Vladimír Birgus a následně i Prof. Ján Šmok, který se zabýval obecnou teorií tvorby, distribuce a konzumu a byl zkušeným metodikem vysokoškolské výuky autorů zakázkové tvorby. Šmok také patřil k prvním významným osobnostem působícím po roce 1990 v rámci Institutu informačního/inteligentního designu. Zde se začaly diskuse o fungování a výuce designu dotýkat aktuálních celospolečenských souvislostí a byla formulována prvá témata následujících rozhovorů. Z té doby pochází první z nich s profesorem Jánem Šmokem. Po jeho smrti se po roce 2000 tento think tank částečně přenesl z Institutu na půdu vědecké společnosti pro ergonomii, která představuje diskusní platformu pro otázky interakcí člověka s technologiemi a prostředím. Ergonom PhDr. Ing. František Podškubka, dlouhá léta pedagogicky působící při výuce designérů ve Zlíně formuloval společně s kolegy zbývající okruh témat rozhovorů, které do konkrétních otázek rozvedl Mgr. Tomáš Fassati. Podškubkovy odpovědi byly zaznamenány v roce 2010. Po roce 2014 pak následovaly rozhovory s Doc. PhDr. Jiřím Šetlíkem, Mgr. Jiřím Hulákem, Doc. akad. arch. Jaroslavem Kadlecem a Prof. Janem Němečkem. Nezávisle bylo několik otázek položeno zakladateli studie ergonomie na ČVUT profesoru Luboru Chundelovi.

Názory uvedených pedagogů a uvedené think-thanky tvoří vedle inspirativních myšlenek citovaných v úvodu východisko textu publikace, který staví na přesvědčení, že běžné soudobé úhly pohledu na design nejsou dostatečně komplexní a absence interakce designu/architektury s lidským tělem není zanedbatelným problémem.

**2.1 SAMOSTATNÝ (ZKRÁCENÝ) ROZHOVOR S PROFESOREM ŠMOKEM**

**Prof. Mgr. Ján Šmok** (🞱 1921 - ✝ 1997) se věnoval obecné teorii komunikace a speciální teorii fotografie a kinematografie. Byl také odborníkem na tradiční a nové technologie těchto oborů včetně televize a videa. Patřil k zakládající generaci pražské FAMU, od počátku 50. let vedl katedru filmové a televizní kamery, v 60. letech založil samostatnou katedru fotografie jako jedno z prvních míst vysokoškolského studia tohoto oboru v Evropě. Intenzívně se věnoval koncepci a metodice výuky vedoucí k univerzální profesionalitě. Prosadil společnou výuku teorie komunikace pro všechny studijní obory FAMU. Za nezbytnou součást své práce považoval popularizaci oboru mezi širokou veřejností i přípravu uchazečů o vysokoškolské studium fotografie a kamery. V 90. létech spolupracoval jako teoretik komunikace s českou pobočkou International Institute for Information Design. Je autorem řady skript a populárních publikací z teorie, zejména z oblastí technologie, teorie skladby i vnímání obrazu a také sociálního fungování fotografie i televize. Jeho učebnice byly přeloženy do angličtiny a francouzštiny a používány na některých školách v zahraničí.

◼ TEORIE

● Když srovnáme teorii designu s teorií architektury, jeví se, že architektura je schopna/ochotna pojímat svou teorii komplexněji. **Co vše by mělo patřit do oblasti teorie designu**?

Ján Šmok: Je užitečné, když teorie jednotlivých oborů tvorby vycházejí ze stejného obecného základu, protože pak spolu snadněji komunikují. Je to důležité zejména v době, kdy se jednotlivé obory tvorby více navzájem prolínají. Design je na tom podobně jako fotografie. Využívá mnohé nové technologie a má mnoho různých sociálních funkcí. V tom se musí teoretici designu dobře vyznat, aby jejich soudy nebyly povrchní dojmologií. Tak jako součástí teorie architektury je konstruování, znalost lidského organismu a materiálů nebo ekologie a sociologie, tak to musí být i v teorii designu. Ke znalosti člověka přirozeně patří důsledné studium psychologie. Katedry teorie umění už nebudou moci do budoucna vystačit s filosofií a estetikou. Je zajímavé, že tato učiliště považují za své znalost klasických technik umění, ale v soudobých se nevyznají.

● Jaký je předpoklad spolupráce jednotlivých částí teorie designu, když by nebyly zvládnutelné kvalifikací jedné osoby? Mají podle vás teoretici designu přijatelné **předpoklady k interdisciplinární spolupráci**? Měl by zástupce jednotlivých disciplín koordinovat vedoucí týmu?

Ján Šmok: Problém vidím v odlišných osobnostních nárocích na humanitní a přírodovědné disciplíny. To může bránit u nedostatečně univerzální osobnosti nejen přímému zvládnutí obou typů oborů, ale i komunikaci mezi těmito typy specialistů. Rozvoj věd si však interdisciplinární spolupráci nezbytně žádá, proto schopnost interdisciplinární komunikace bude stále více patřit k profesním požadavkům. Největší nároky pak budou kladeny na vedoucí nebo koordinátory multidisciplinárních týmů.

● Měli by být vědci hodnoceni i za popularizační činnost?

Ján Šmok: Některé obory se popularizují samy, ale někde je to opravdu povinnost vědců. Mnozí se však za takovou práci stydí, jiné nebaví. Příklad Jiřího Grygara ukazuje, že není za co se stydět. Já sám s popularizací „ztrácím“ hodně času, ale nepovažuji ho za ztracený, neboť to společensky posiluje obor. Není dobré nechávat popularizaci na novinářích, většinou je jejich práce povrchní a málo přínosná. Asi bude nezbytné zvýšit atraktivnost popularizace zahrnutím do hodnocení vědců. Odborná kritika směřovaná k široké veřejnosti je nezbytným pilířem trhu s designem i další tvorbou, neboť jinak je laik jen pod vlivem intenzívní reklamy. Na **vzdělávání veřejnosti proto zásadně závisí poptávka po kvalitě**. Většinu teoretiků, ale i běžných publicistů ale netěší psát o běžné produkci, která tvoří obsah trhu, natož o nedostatcích nekvalitní tvorby. Tento sociální pilíř je zejména v naší společnosti, velmi slabý.

● Jaké nejaktuálnější výzvy staví před teorii designu současný vývoj společnosti, nebo vývoj tvorby?

Ján Šmok: Je to problematika vztahu techniky a člověka, samozřejmě především v rovině psychiky. Technologie se velmi vzdalují lidské přirozenosti a bude to působit stále větší problémy.

◼ HODNOCENÍ

● Užitečných **přístupů** vztahujících se k **hodnocení designu** by mohlo být více, ale zdá se, že dominuje, nebo dokonce osamoceně funguje jediný – kunsthistorický. Ten jakoby vedle sebe nerad připouštěl alternativy.

Ján Šmok: Kunsthistorici jsou bohužel zakleti ve své tradici. Je to vidět i na tom, jaké problémy mají s novějšími technickými sdělovacími systémy. Podstata problému spočívá v tom, že existuje málo osobnotí, které mají současně předpoklady pro humanitní i přírodní vědy. Nejvíce chybí kunsthistorii dobrá znalost psychologie, která by propojovala jejich myšlení s uměleckým dílem. No a pak samozřejmě znalost technologií novějších sdělovacích systémů. To jsou obory, které zásadně souvisí s kvalitami designu i architektury a bez jejich znalosti těžko tvorbu hodnotit.

● Jak vnímáte **komplexní koncept hodnocení nazvaný „inteligentní design“,** který požaduje hodnocení uplatnění všech typů lidské inteligence při tvorbě za účelem komplexního uspokojení budoucího uživatele?

Ján Šmok: Je to dobré komplexní východisko k hodnocení. Východiska hodnocení je především třeba deklarovat, zejména ta nekomplexní.

● Jaké by mělo být **optimální profesní složení hodnotících týmů**?

Ján Šmok: Takové, aby dosáhlo komplexnosti pohledu. Dosáhnut toho v praxi ale může být někdy problém. Vždy se totiž najdou „znalci“, kteří jsou přesvědčeni, že rozumějí všemu a ti mezi sebou pak nesnášejí některé dílčí specialisty.

● Je vhodné přiznat teoretikům, že **hodnocení designu je jejich kvalifikací** a nechat je hodnotit bez spolupráce s praktiky?

Ján Šmok: Bylo by to správné, protože hodnocení je skutečně podstatou kvalifikace teoretiků. Problém je v tom, že kunsthistorikům chybí komplexní kvalifikace a je-li třeba doplnit komisi směrem k praktickému fungování ať už fotografie, designu nebo architektury, mohou být užiteční vybraní praktici.

● Jak optimálně **vyvážit společný hodnotící tým teoretiků a praktiků**?

Ján Šmok: Z otázky je cítit známý spor „kdo z koho“, ale ten má smysl jen pro ambice a řevnivost. Především by se měl tým vyvážit za účelem zastoupení všech potřebných kvalifikací. Problém vztahu teoretiků a praktiků je starý jako sama kunsthistorie. Bylo by zajímavé, ale i atraktivní a přínosné mu věnovat samostatnou historickou studii. Především by ale bylo přínosné pro pedagogiku, kdyby teoretici a praktici měli chuť častěji spolu diskutovat před studenty.

● Za reálného socialismu byla dlouho tolerována jen tzv. **kritika pozitivním příkladem**. Vyzkoušeli jsme si, jak je sama o sobě bezzubá a může tvořit jen doplněk jiných aktivit. Pro vzdělávání je nezbytné **srovnání kvalitních a nekvalitních příkladů**. Stále se jí bojí nejen pořadatelé výstav, soutěží, ale i publicisté. Co si myslíte o nejsilnějším projevu tohoto typu – **udělování anticen**, které úspěšně fungují třeba v oblasti filmu aj.?

Ján Šmok: Anticeny jsou samozřejmě velmi názorným vzdělávacím podnětem. Jen je třeba při práci s nimi vynechávat amatérskou tvorbu, ta vzniká pro potěšení lidových tvůrců bez ambicí na další společenské funkce.

● V čem by se v současné publicistické praxi mělo projevovat **inspirativní kritické myšlení**?

Ján Šmok: Nepovrchním myšlením vztaženým k civilizačnímu vývoji a solidní analýzou společenských funkcí tvorby.

◼ SPOLEČNOST

● V počátcích sériové tovární výroby dominovala myšlenka dosažení **cenové přístupnosti kvalitního designu**. Dnes však design tíhne spíše k luxusu. Je snaha prodávat i výrobně levné produkty draze. Není ale ten odklon způsoben spíše tendencí širokých vrstev k vizuální nestřídmosti, nevyvážené dekorativnosti, povrchní líbivosti, případně až kýči?

Ján Šmok: Slovanská poetičnost spojená s komunistickou degradací vkusu vede k přehnané dekorativnosti až kýči. Problém posiluje celková degradace lidové tvorby, která přišla o své přirozené kořeny a možnost pozvolného vývoje.

● Plní **luxus** nějakou užitečnou společenskou úlohu, nebo jen povrchní, negativní?

Ján Šmok: Luxus může plnit pozitivní úlohu jen když reprezentuje větší subjekty, velké podniky nebo státy prostřednictvím úzké elity. Větším rozšířením ztrácí svou reprezentační podstatu a zplaňuje. Na celém problému je příznačné, jak velké množství lidí ho nevnímá.

● Luxusní značková produkce většinou není spojena se známými jmény špičkových designérů, stylově se často vyvíjí odlišně od designu a historici designu se jí příliš nezabývají. Jak se k tomu postavit? Nestojí celkově za pozornost, nebo má svůj svět, který je třeba hodnotit odděleně?

Ján Šmok: Sociální estetické normy jsou sice do značné míry subjektivní, ale vždy je mají určovat lidé s vyšší vnímavostí a zkušeností. Jakmile ale do estetiky luxusu vstupuje potřeba okázalosti, je velmi náročné vkus produktů ohlídat, protože mnohdy je okázalost pro málo vnímavého uživatele důležitější, než vizuální harmonie.

● Design je výrazným prvkem rozvoje konzumní společnosti. Je bohužel schopen se podílet na mnoha negativních procesech. Které civilizační produkty považujete za **nejčastěji/nejvíce zneužívané**?

Ján Šmok: Už déle se jeví, že to jsou osobní automobily, které jsou na jedné straně cílem vizuálních snů mnoha lidí, na druhé v konečném důsledku neekonomickou formou dopravy, která velmi matoucím způsobem vstupuje do moderní diskuse o svobodě jedince a podílí se na neúnosném zhoršování fyzické kondice širokých vrstev.

● Jak obecně vnímáte **společenský přínos národních designcenter**?

Ján Šmok: Přesto, že nejsem v designu specialista, dokážu vnímat, že státní podpora rozvoje designu je zásadním přínosem estetickým i ekonomickým.

● Jak vnímáte přínos **Institutu informačního designu** pro českou praxi (resp. International Institute for Information Design)?

Ján Šmok: Taková instituce je velmi zapotřebí, když ne ve formě ústavu akademie věd, tak alespoň ve formě vědeckého sdružení. V tomto stavu ovšem nezvládne všechno to, co by měla, vždyť vizuální komunikace je fenoménem doby a kdo se jí kde u nás specializovaně zabývá? Považoval jsem proto za potřebné Institut osobně podpořit, naštěstí mám na to v důchodu čas. Za velký přínos Institutu považuji tvorbu slovníku a učebnice vizuální komunikace. Přicházejí právě ve vhodnou dobu a mohou podpořit důležité vzdělávání v oblasti druhé gramotnosti.

◼ PROFESNÍ ETIKA

● Profesní etika je důležitá všude, ale v naší společnosti je nerovnoměrně akceptovaná, někde hodně, někde mizivě. Jak to vidíte v oblasti designérské tvorby? Měl byste nějaký výrazný nebo naopak nenápadný, ale důležitý příklad z praxe, negativní, nebo i pozitivní?

Ján Šmok: Design prolíná celou společnost, a proto se příklady profesní etiky dají hledat téměř všude. Problematická situace je např. v oblasti potravinářských obalů, které se už bez klamavosti ani neobejdou. Za komunistů jsme měli problém, že obaly neudržely obsah, otevíraly se, jídlo se v nich kazilo a tak si dnes mnozí myslí, že je vše už v pořádku. Jsme však nuceni kupovat „zajíce v pytli“. Žádný jiný výrobek než potraviny nemůže prodejce zabránit zákazníkovi před nákupem reálně vidět. Spěje to k tomu, že bude i ovoce a zelenina zabalena neprůhlednou klamavou fotografií. Na druhé straně důležité informace na obalu jsou psány tak nečitelně, že lze u soudu prokázat, že tam de facto nejsou. Pozitivní přístup k zákazníkovi vyzařují ty obaly, které se dají prakticky snadno otevřít, dá se z nich potravina hygienicky konzumovat a dají se třeba zase zavřít. To by dnes nemuselo být problémem pro žádný obal, ale jsou takové jen některé. Obaly ale také na veřejnost ve velkém procentu negativně působí nevkusnou grafikou. To je mnohem silnější vliv, než jakákoliv hodina estetiky ve škole.

● A co profesní etika u pedagogů nebo kritiků designu?

Ján Šmok: To je velmi důležité téma. Nemám o situaci u nás takový přehled, ale je jisté, že etika musí být viditelným nosným pilířem pedagogiky a k profesní etice kritiků jednoznačně patří, že mají psát především popularizační texty do běžných periodik, což tedy není moc vidět.

◼ VZDĚLÁVÁNÍ

● **Užité umění**, pokud nebereme v úvahu dekorativní keramiku, v podstatě chybí ve výuce **základních uměleckých škol**. Design je přitom základní tvůrčí oblastí soudobé neprofesionální tvorby, každý i zcela neškolený člověk má během života mnohé ambice sám tvořit, nebo rozhodovat o produktech užité tvorby. Co by se s tím mělo dělat?

Ján Šmok: Já jsem zažil podobnou situaci s výukou fotografie na lidových školách umění. Nezbylo, než se doto sám dát a jako docent učit na lidušce. To samé očekávám od špičkových pedagogů designu.

● Orientace ve vzdělávání především na technologie vede k tzv. chladnému (nebo **inženýrskému) pojetí designu**, kde lidské potřeby nehrají podstatnou roli, důraz na estetickou stránku to nedokáže vyvážit a směřuje celek spíše k formálnosti. Jak je možné klást ve výuce důraz na poznání potřeb člověka?

Ján Šmok: Otázka si přímo říká o jednoduchou odpověď, kterou každý zná – k poznání potřeb člověka přirozeně přispějí vědy jako psychologie, antropologie a především ergonomie. Nevím ale, kdo zná odpověď na otázku, proč se tyto podle mne neopomenutelné základy navrhování a hodnocení produktů na většině škol neučí.

● Co si myslíte o **absenci výuky psychologie, profesní etiky, případně také sociologie nebo filosofie** na většině škol pro designéry?

Ján Šmok: Jejich absenci způsobuje buď konzervativní tradice nebo i strach z těchto oborů.

● **Složení vědeckých nebo uměleckých rad** svým způsobem charakterizuje zaměření UP škol. Mělo by složení těchto rad spíše odrážet „poměr sil“ v dané škole, nebo by mělo být důsledně multidisciplinární? Případně jaké specializace by v něm měly dominovat?

Ján Šmok: Poměr sil v uměleckých školách asi multidisciplinaritu rozhodování ve vrcholných otázkách nepřipustí. Snad to někdy někdo spojí s touhou pro progresivitě, která dnes uměleckým školám sluší. Při současné nevyváženosti by se člověku chtělo říci, že by měly dominovat obory zaměřené na poznání člověka – tvůrce i uživatele návrhů, ale správně by neměl dominovat žádný, mělo by jít o funkční vyvážení všeho potřebného.

● Hovoří se o **vysokých školách univerzitního typu**, které by měly mít vyšší postavení díky výzkumné aktivitě. Pro veřejnost takové školy představují autoritu, obracejí se na ně proto často publicisté s podněty k vyjádření zásadním odborným problémům. Co si představovat pod školou univerzitního typu konkrétně u uměleckoprůmyslové školy?

Ján Šmok: Taková škola by měla stavět na multidisciplinárním výzkumu. Nabízí se zajímavé spojení výzkumu prostřednictvím tvorby umělců s výzkumem prostřednictvím vědy teoretiků.

● Ke vzdělání všech designérů by měla patřit **typografie a vizuální gramatika**, protože písmo je základem kultury a vizuální gramatika nezbytnou součástí praktické globální komunikace. Kromě grafických designérů ale typografii ostatní stále přijatelně nezvládají a umělci žijí pocitem, že respektování vizuální gramatiky je nepříjemně omezuje.

Ján Šmok: To jsou dva problémy. Základní vizuální citlivost a procvičenou zkušenost v práci s písmem by měl mít každý absolvent takové proslulé školy, jako je VSUP. Je to zvládnutelné i pro laiky, tak proč by to neměli umět architekti nebo skláři. Vizuální gramatika by se však měla učit běžně už na základních školách a pak by nikomu nepřišlo, že není potřebná. Je to stejná gramatika, jako pro psaný text.

● V průběhu 20. století se objevovaly smysluplné pokusy definovat čím se má lišit škola **umělecko průmyslová** od školy **umělecké**. Některé argumentace z této diskuse bohužel mezitím zeslábly, přesto, že praxe by žádala opak. V čem má spočívat podle Vás hlavní rozdíl?

Ján Šmok: Vzdělávání v oblasti volné tvorby na uměleckých akademiích může mít sporný smysl. Naproti tomu uměleckoprůmyslový tvůrce je především zakázkový profesionál, který bezpochyby potřebuje studiem získat univerzální kvalifikaci. Musí znát technologie, společenské procesy a psychologii vnímání. Zjednodušeně by se dalo říci, že designér na VŠUP by měl být do značné míry inženýr. Systém ateliérů vedených osobnostmi se na uměleckoprůmyslové školy moc nehodí. Vyzkoušeli jsme to na FAMu s fotografy, kteří měli být podobně jako filmaři především univerzálními profesionály, nejlepší z nich se pak mohou stát i umělci. Svobodný prostor k tomu poskytovala již i škola, ale hlavní je, jak se pak porvou s praxí života. Nešlo o to, aby někdo fotografoval jako Saudek nebo Štreit, ale aby uměl zvládnout všechny typy zakázek a technologií. Důraz na řemeslo přitom nesnižoval význam umění. Fotografové měli nejen dějiny výtvarné tvorby a architektury, ale i literatury nebo hudby.

● Pro integraci poznatků studia by pro studenty byly na školách velmi přínosné **seminární diskuse mezi praktiky a teoretiky**. Myslíte, že se na školách vyskytují v dostatečném množství, nebo tomu něco brání?

Ján Šmok: Takové semináře se bohužel, pokud vím, moc nevyskytují. Přemýšlím, kdo tomu více brání. Asi nejspíše my, teoretici.

● Do každé výuky nelze z časových důvodů vměstnat vše, co se jeví z různých úhlů potřebné. Pak někdy vítězí „**hrubý prakticismus**“, studenti se učí především to, co budou hned v běžné praxi po absolutoriu potřebovat. Doplácejí na to ale mnohé podstatné vědomosti (studium skutečných potřeb lidského organismu, profesní etika ad.), které praxe přímo nežádá, ale tím pádem se k nim designér už nikdy nedostane. Proti tomu uvážliví lidé hájí opačný princip: Co praxe opravdu potřebuje, to sama donutí designéra se rychle samotného naučit. Proto je naopak nutné učit především to, co si praxe sama už nevynutí. Jaký je Váš názor?

Ján Šmok: To, co praxe sama naučí, opravdu není nutné moc přednášet. Nehledě k tomu, že dnes se mnohé věci mění poměrně rychle, takže se opravdu spíše spoléhá na učenlivost během života. Škola má vytvořit základní profesní zkušenost, pomoci ke znalosti lidského organismu, naučit profesně uvažovat a vztahu k hodnotám všeho typu.

● Pro **vzdělávání v profesní etice** je účinná forma diskusního semináře, nebo existují lepší možnosti?

Ján Šmok: Diskusní seminář je dobrou formou, ale nesmí vynechat konkrétní praktické příklady. Ale po pravdě řečeno, zatím musíme být vděčni za jakoukoliv výuku profesní etiky, mnohé školy k ní dosud vůbec nedospěly.

● Jaké **školy designu považujete za příkladné** v historii a současnosti (a proč)?

Ján Šmok: Přesto, že mám přehled spíše po vysokých školách fotografie a filmu, tak mám pocit, že některé metody Bauhausu nebyly dodnes většinou škol překonány. Ne, že by to muselo být tak těžké, spíše z nějakých příčin jakoby nebyl zájem. Může za to asi trend k jakési „artistnosti“ designu a sebestřednosti tvůrců.

● Dnešní **hodnocení osobních předpokladů** má k dispozici řadu poměrně spolehlivých metod, některé využívají nejen zaměstnavatelé při náročných výběrových řízeních, ale i školy při přijímacích pohovorech. Jak vidíte pro umělecké školy užitečné testování prostorové představivosti, barevné citlivosti, jemné motoriky, sociální, ekologické a duchovní vnímavosti?

Ján Šmok: Já jsem byl vždy známý systematičností a snahou o exaktnější metody, což se v uměleckém, nebo kunsthistorickém prostředí nesnadno prosazuje. Ale zase – volné tvůrce bych tak netestoval, uměleckoprůmyslové profesionály ano.

◼ MUZEA

● Jaká **klišé při vystavování designu** vám připadají přínosná a jaká škodlivá? Jaké přínosné **alternativy** byste viděl k současné výstavní praxi designu?

Ján Šmok: Příliš se na to nesoustřeďuji, tak odpovím jen tak náhodně. Když někdo vystavuje soudobou židli a dá ji na podstavec do nepřirozené výšky, tak vlastně neupokojí vhodně ani vizuální vjem. A hlavní „umělecký“ zážitek z židle je přece přes naše pozadí!

● I ve **sbírkových koncepcích** existují klišé, jak bylo řečeno v úvodu. Především by vedle současného mainstreamu bylo užitečné oživit původní koncepce UP-muzeí, ale pak také ty, které se zaměří na uživatelskou kvalitu produktů (ergonomie). Na technologii designu jsou zaměřeny sbírky technických muzeí, vlastivědná muzea uplatňují koncepci sociologického mapování designu. Co nejvíce chybí dnešní akvizici designu?

Ján Šmok: Napadá mne, že by veřejná muzea neměla vytvářet „sběratelské“ kolekce, ale vzdělávací kolekce designu.

**2.2 SOUBOR ROZHOVORŮ**

**PhDr. Ing. František Podškubka (🞱 1936 - ✝ 2013),** strojař a psycholog. Od roku 1976 začal učit na podnět Zdeňka Kováře na katedře designu VŠUP ve Zlíně systémovou ergonomii. V roce 1999 zde vytvořil výukový kabinet s příruční knihovnou. Byl aktivním členem vědecké společnosti pro ergonomii. Jeho přínos spočíval v propojení inženýrského myšlení se znalostí zejména psychických potřeb člověka.

**Doc. PhDr. Jiří Šetlík (🞱 1929)**, historik umění zaměřený vedle volné tvorby také na užitou. Byl ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea v Praze v závěru svobodnějšího období 60. let 20. století. V 90. letech pak byl prorektorem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a poté dlouholetým členem její umělecké a vědecké rady. Od 90. let odborně spolupracuje zejména v oborech volné tvorby a grafického designu s Muzeem umění a designu v Benešově u Prahy.

**Mgr. Jiří Hulák (🞱 1970),** historik designu, vedoucí oddělení designu Národního technického muzea v Praze. Zaměřuje se na design v dopravě a design technických produktů. Věnuje se také popularizaci oboru. Je členem České akademie designu. Pedagogicky působí na pražské UMPRUM a plzeňské Fakultě umění a designu Západočeské univerzity. Je členem odborné rady Muzea umění a designu v Benešově u Prahy.

**Doc. akad. arch. Jaroslav Kadlec (🞱 1926)** architekt interiérů a designér. V 60. létech pedagogicky působil na pražské UMPRUM. V 70. a 80. létech byl pracovníkem Institutu průmyslového designu v Praze. Od 90. let je členem odborné rady Muzea umění a designu v Benešově u Prahy a spolupracovníkem IID. Od české Obce architektů obdržel prestižní cenu za celoživotní dílo.

**Prof. MgA. Jan Němeček (🞱 1963 ),** designér, člen uznávaného uskupení Olgoj Chorchoj, nositele Grand Czech Design a dalších významných ocenění. Se svým kolegou Michalem Froňkem vedou ateliér na pražské UMPRUM. Je členem umělecké rady této školy.

◼ TEORIE

● Když srovnáme teorii designu s teorií architektury, jeví se, že architektura je schopna a ochotna pojímat svou teorii komplexněji. **Co vše by mělo patřit do oblasti teorie designu**?

František Podškubka: Já se nebudu zdráhat být osobní. Léta jsem učil designéry, výuku jsem zahájil na výzvu designéra, kterého lze považovat za průkopníka ergonomie. Proto si dovoluji tvrdit, že předměty seznamující s tím, komu je designérská tvorba určena, patří k těm nejdůležitějším. Říkám, že propojují design s realitou. Realitou je uživatel. Tedy fyziologie, ergonomie a pro toho, kdo vnímá ergonomii postaru, dodám – také psychologie. Tyto vědy musí být integrovanou součástí teorie designu, nemohou být užívány samostatně, protože jejich spojením s estetikou designu vzniká nová kvalita myšlení.

Jiří Šetlík: Nejen teorii technologií designu, ale i sociologii, psychologii a další je třeba vnímat ne jako vnější návazné obory, ale jako vnitřní prvky teorie designu a podle toho s nimi zacházet.

Jaroslav Kadlec: Myšlení o designu se podle mého názoru u nás hned od počátku zvrhlo jen nebo převážně do estetické roviny a to nás v podstatě beze změny provází dodnes. Nikoho nezajímá, že okruh oborů zabývajících se teoreticky designem musí být mnohočetný a ucelený. Základem je znalost fungování samotného produktu a jeho vztahu k člověku, hodnotící tedy musí ovládat technologii a ergonomii. V mém nábytkářském oboru je třeba zajímavé, jaký má vliv technika a materiál čalounění na sedícího člověka – silové, tepelné, hygienické – kdo se v tom teoreticky orientuje? No a pak je k hodnocení nezbytná psychologie a sociologie.

Jan Němeček: Já mám často důvod se zamýšlet nad tím, jak vnímat práci teoretika nebo historika designu. K jejich poslání jistě patří schopnost hodnotit kvalitu a to nemá smysl dělat nekomplexně. Proto jejich kvalifikace musí být nejen kunsthistorická, ale i technická, ergonomická nebo sociologická.

Jiří Hulák: Obsah teorie designu je poměrně složitou otázkou. Jednou z odpovědí by bylo, že by obsah teorie mělo tvořit vše, co tvoří vztah konstrukce a estetiky výrobků, celá škála všech rovin spolupráce. No, a kdybych měl odpovědět formou konkrétního příkladu, tak bych řekl, že do teorie designu by mělo patřit třeba vše, co se učilo na známé škole v německém Ulmu. Příkladem také může být teorie architektury, kde jsou jednotlivé obory poctivě rozděleny a jsou schopny více spolupracovat.

● Jaký je předpoklad spolupráce jednotlivých částí teorie designu, když by nebyly zvládnutelné kvalifikací jedné osoby? Mají podle vás teoretici designu přijatelné **předpoklady k interdisciplinární spolupráci**? Měl by zástupce jednotlivých disciplín koordinovat vedoucí týmu?

Jiří Šetlík: Schopnost interdisciplinární spolupráce je pro teoretiky designu nepochybně velmi důležitá. Její hodnocení by si však vyžádalo podrobné soustředění, takto v krátkosti bych se k tomu nerad vyjadřoval.

František Podškubka: Z dlouhodobé zkušenosti mám pocit, že teoretici či historici designu předpoklady k interdisciplinární spolupráci nemají. Větší snahu vidím u teoretiků architektury. V designu naopak z praktických důvodů se zajímají o spolupráci s různými dalšími obory praktici, a když je to nutné, jsou ochotni studovat i jejich teoretické principy. V oblasti teorie mi z toho zatím nevyplývá, kdo by byl ideálním vedoucím interdisciplinárního týmu. V praxi by to mělo vyplývat z postavení v procesu navrhování. Buď může šéfovat designér nebo jindy u složitějších technologií nějaký inženýr.

Jaroslav Kadlec: Předpoklady k potřebné interdisciplinární spolupráci moc nevidím. Mohou se najít výjimky, ale většina teoretiků si v tradičním, estetiku upřednostňujícím prostředí říká proč?, k čemu to? Občas ještě někoho zaujme nějaká nová technologie, protože jde o atraktivní inovaci, ale to skutečný zájem o interdisciplinaritu.

Jan Němeček: Interdisciplinární spolupráce by byla nepochybně přínosná. Ale myslím, že ti, co se zabývají psaním o designu, nemají moc důvodů a motivací vykročit ze zavedeného kunsthistorického klišé.

Jiří Hulák: Já se cítím být především historikem designu. Říkám si, že na teorii designu mám ještě dost času. Teprve v posledních letech, když se mnou studenti konzultují rozpracované úkoly, si uvědomuji, co všechno teorie designu vyžaduje. Celkově mám dojem, že v českém prostředí se lidé, kteří si říkají teoretici designu, více zabývají analýzami myšlení, než konkrétními vazbami k praxi. Přitom právě v sousedním Německu díky bauhausovské a ulmské tradici mají vztahy k realitě mnohem více rozpracované.

● K interdisciplinární spolupráci patří rozvinuté kontakty všeho druhu. V minulosti bylo např. zvykem, že nejen přírodovědci si zasílali vzájemně tzv. „separáty“, tedy své články z odborného tisku. Dnes je díky technice tato možnost mnohem jednodušší. Setkáváte se s ní ve svém okolí?

František Podškubka: Tato kolegialita je velmi důležitá, pozitivně podporuje profesní vztahy. S rozvojem e-mailu se mi ale zdá, že se tato komunikace neposílila, spíše naopak. Internet sice umožňuje snadno vyhledávat, ale tady jde o něco jiného – vlastní aktivní nabídku kolegům.

Jaroslav Kadlec: Mezi tvůrci vzájemné informování o své práci probíhal trochu jinak například posíláním pozvánek na vlastní výstavy, ale je rozhodně důležité, je znakem komunikativnosti příslušníků dané profese.

Jiří Hulák: Bohužel se se vzájemnou výměnou publikovaných textů nesetkávám. Vnímám, že to není ke škodě nás všech zvykem. Vinou toho o práci svých kolegů vím méně, než bych si přál.

● Na jedné z besed v pražském DOXu, která byla věnována metodice **hodnocení vědeckých prací**, padl návrh, že by humanitní vědci měli být zásadně hodnoceni také podle své popularizační činnosti, tedy za aplikace poznatků výzkumu v praxi. Výsledky výzkumu přírodních věd dostávají do běžného užití výrobci, ale u společenských věd se o tento proces „nemá příliš kdo starat“. Je známo, že proces hodnocení společenských věd mechanicky převzatý z přírodních, není optimální a je snaha hledat lepší metodiku. Jaké je podle vás nejlepší řešení?

František Podškubka: Můj přístup je možná hodně zkreslen tím, že jsem nikdy nebudoval svou profesní kariéru, a proto jsem se mohl více věnovat osvětě a propagaci oboru. Ergonomie to velmi potřebuje, je málo známa i uznávána.

Jiří Šetlík: Jsou vědci, kteří dokážou nádherně popularizovat, v přírodních vědách třeba astronom Grygar, a vedle nich jiní, kterým popularizační práce nic neříká. Popularizační práce je podle mne závislá nejen na schopnostech teoretika, ale i jeho osobním přesvědčení.

Jaroslav Kadlec: Je to i zodpovědnost redakcí, jak orientují obsah populárně naučných médií. Nebo členů redakčních rad, já dělal léta předsedu rady časopisu Domov.

Jan Němeček: Popularizace je velmi potřebná, ale asi stačí, když ji dělají publicisté. Z různých důvodů mám pocit, že by ji teoretici dělat neměli.

Jiří Hulák: Popularizace je jistě důležitá. Sám v ní vidím velký smysl, a snad se to i v mé práci projevuje. Na druhou stranu by bylo neblahé „překlopit“ hodnocení odborných prací (slovo „vědecký“ raději používám střídmě) podle pravidla „největší vědec se pozná podle toho, že dokáže výsledky své práce vysvětlit pětiletému dítěti. Ne! Z toho, že vědec dokáže srozumitelně seznámit se svou prací pětileté dítěte, může napovídat hůavně tomu, že totéž by asi dokázal i s dítětem šestiletým.

● Jaké **osobnosti teorie designu** vás zaujaly v historii tohoto oboru?

František Podškubka: Už na Bauhausu předznamenávali někteří pedagogové, např. Oskar Schlemmer svým zájmem o člověka zatím neexistující ergonomii. V poslední době mne zaujal Donald A. Norman, který velmi dobře analyzuje nekvalitu digitální techniky.

Jiří Šetlík: Je jich celá řada, jak ji nabízejí dějiny umění. Nevidím účelné, je vyjmenovávat, vše začíná u G. Sempera a na něj navázali další.

Jaroslav Kadlec: Já mám rád Dr. Karasovou, Lamarovou, z Tvaru pana Rabana, nebo Dlabala z ÚBOKU, v Institutu průmyslového designu dokázal v článcích časopisu Průmyslový design dobře sladit problémy estetiky a techniky dr. Klivar.

Jan Němeček: Ze současných našich osobností mne zaujala nejvíce Lada Hubatová-Vacková. Před ní Milena Lamarová.

Jiří Hulák: Mě zaujaly osobnosti, které zvládaly současně teorii i praxi. Z „designérů-teoretiků“ například Dieter Rams z „teoretiků-designérů Tomás Maldonado, ještě přinejmenším po sedmdesátce byl schopen přinášet provokativní podněty.

● Jaké **současné teoretické poznatky** v designu považujete za inspirativní dnes?

Jiří Šetlík: Takové, které se zabývají teoretickými rozbory i předpoklady vývoje podle hodnocení dosažených výsledků.

Jaroslav Kadlec: Mnoho jich existuje právě v oné opomíjené ergonomii.

František Podškubka: Zdá se mi, že ekologie se integrovala do myšlení o designu mnohem silněji, než vědy o člověku – uživateli produktů. To je disharmonie, kterou je třeba vyrovnat.

Jiří Hulák: Současnou teorii moc nesleduji, zabývám se především historií. Ale co se týká soudobé naší medializace designu, to nevidím dobře. To je pro mne varovné až alarmující. Příliš se vynechává sériová produkce, která je základem designu, chybí kritičnost. Kolem přehlídky Czech grand design se v podstatě vůbec nevyskytují kritické texty, jen obdivné.

● Jaké nejaktuálnější výzvy staví před teorii designu současný vývoj společnosti, nebo vývoj tvorby?

František Podškubka: Technika příliš vzdaluje civilizované prostředí od kvalit, na které je lidský organismus nastaven. Mnozí se naivně domnívají, že lidské tělo se technice přizpůsobí. Dokáže to ale jen částečně a s nepříjemnými důsledky. Je třeba přizpůsobovat techniku člověku. Je vidět, že sama praxe k tomu nemá dost předpokladů. Musí ji silně podpořit teorie.

Jaroslav Kadlec: Za výzvu považuji potřebu řešit problémy nových technologií včetně materiálů ne nezávisle, ale ve vazbě na ergonomii, tedy potřeby lidského organismu.

Jiří Hulák: Všechny věci existují v mnoha souvislostech. Proto by se např. i kvalitní věci neměly prezentovat vytržené z kontextu, např. jako „ikony“, ale opravdu interdisciplinárně analyzovat. Minimálně vztah designér – konstrukce – výroba. Nejlépe ale jako komplikovaný společenský fenomén. V žádném případě ne jako tvorba atributů exkluzivního životního stylu.

◼ HODNOCENÍ

● Užitečných **diskursů** vztahujících se k **hodnocení designu** by mohlo být více, ale zdá se, že dominuje, nebo dokonce osamoceně funguje jediný – kunsthistorický. Ten jakoby vedle sebe nerad připouštěl alternativy. Vnímaví lidé pro to začínají používat termín „artdesign“. Nebo se vám jeví, že se v současné teorii používá více diskursů? A jaké výrazně chybí?

Jiří Šetlík: Estetické i praktické hledisko při hodnocení designu je stejně významné, proto při kvalitním hodnocení musí být obě vyvážená. Bohužel ale většinou dominuje estetické kritérium, a proto se dochází k málo objektivním závěrům.

František Podškubka: Zjednodušený převažující přístup má své kořeny v minulosti. Uměleckořemeslné produkty také byly hodnoceny především z hlediska estetického působení a řemeslné náročnosti tvorby. Nejvýše byla ještě analyzována jejich sociální funkce, praktická méně a ergonomie už vůbec.

Jaroslav Kadlec: Prošel jsem mnoha hodnotícími komisemi, ale ve všech dominovalo jen „výtvarno“. Byla tu dobrá snaha Institutu průmyslového designu překládat stěžejní teoretické texty o designu do češtiny, ale na hodnotící praxi to bohužel nemělo žádný vliv. Stále převažovalo povrchní estétství, které se mi chce až nazvat „měšťácké“. I dnes vidím v mnoha textech mladé generace teoretiků, že se nezabývají tím, s čím je praxe designu opravdu spojena. V mém oboru nábytku je to třeba znalost ergonomie, která je u mnoha hodnotitelů stále slabá.

Jan Němeček: Vedle kunsthistorického přístupu se zájmem o estetiku a vývoj společnosti jiný diskurs bohužel nevidím. Komplexně si další hlediska včetně funkčního, ekonomického ad. uvědomují mnohdy spíše sami designéři. Přijde mi, že problematika komplexnosti je u designu bohatší než v architektuře, protože v menším měřítku je aktuální více faktorů. Vše zvládnout hodnotit tak, aby to šlo opravdu do hloubky, to aby člověk už byl profesorem se dvěma školami.

Jiří Hulák: Je to i absencí výrazné, šíře přijímané diskusní platformy. Internetové blogy ji nenahradí. Třeba v 80. letech do českého časopisu „Průmyslový design“ psali i lékaři, hygienici. Dnes nemá kam psát o podrobnějších problémech ani kunsthistorik.

● Jak vnímáte **komplexní koncept hodnocení nazvaný „inteligentní design“,** který pracuje s analýzou uplatnění jednotlivých typů lidské inteligence při tvorbě za účelem komplexního uspokojení budoucího uživatele? (prostorové, logické, kinestetické, intrapersonální-ergonomické, interpersonální-sociální, ekologické a etické inteligence)

František Podškubka: Podle mne jde o velmi důsledné užití psychologických poznatků při hodnocení kvalit designu a architektury.

Jiří Šetlík: Ten koncept je určitě dobrý. Vyžaduje však systematickou práci.

Jaroslav Kadlec: Popularizaci konceptu inteligentního designu bude třeba věnovat ještě mnoho energie. Lidé zatím většinou mají tendenci užívat toto slovní spojení zjednodušeně pro digitálně fungující produkty.

Jan Němeček: Toto pojetí inteligentního designu by mělo být samozřejmostí. Je to dobrý postup k ohlídání komplexnosti. Bohužel se zatím o to snaží málokdo. Čím komplexnější produkt je, tím je lepší. Jde také o promyšlení vzájemných vztahů jednotlivých faktorů vůči sobě. Nějaký produkt třeba může být maximálně funkční i ergonomický, ale je ekonomicky tak náročný, že to ztrácí smysl.

Jiří Hulák: Napadá mne srovnání s deseti pravidly dobrého designu Dietera Ramse. Dobrý design má dlouhou životnost, dobrý design neobtěžuje atd. Trochu si nejsem jistý efektem spolupráce odlišně nadaných tvůrců v týmu, spíše věřím na tvůrčí sílu jedné osobnosti, která oblasti mimo svou kvalifikaci dožene dobrou intuicí.

● Jaké by mělo být **optimální profesní složení hodnotících týmů**?

František Podškubka: Takové, aby důsledně postihovalo všechny kvalifikace, které jsou při hodnocení důležité. Působení produktu na člověka, což patří k nejdůležitějším otázkám, musí hodnotit ergonom, nebo specializovaný lékař. Jde o všeobecné hodnocení, v němž hraje důležitou roli psychologie, takže to nemůže být jakýkoliv lékař, tedy ani běžný všeobecný praktický. Nejvíce se k tomu blíží obor tzv. pracovního lékařství. Ergonom zase má větší znalosti komplexních souvislostí, procesů a techniky. Pokud by lékař nebo ergonom neměl dostatečnou kvalifikaci v psychologii, neměl by chybět samotný psycholog. Ovšem i psychologie je poměrně široký a velmi náročný obor, nemůže jít tedy o psychologa jakéhokoliv, ale takového, který je dostatečně zaměřen na kognitivní problematiku. Ekologické kvality by měl hodnotit ekolog, sociální sociolog, někdo musí mít zásadní zkušenosti s etikou. Technologii a praktické funkce by měli hodnotit inženýři, hospodárnost ekonomové, ale také dostatečně specializovaní. Estetiku, případně vývojové souvislosti historici umění. Jejich specializace na architekturu má svou tradici, specializace na design je zatím stále vzácná. Nerad bych ale působil dojmem, že hodnocení musí být velká věda. Nesmí to být především povrchnost. A k tomu je mnohdy nutný nějaký test, všechno důležité očima nepozná ani nejzkušenější odborník.

Jiří Šetlík: Měly by být zastoupeny všechny kvalifikace, jak uměnovědné, tak vztahující se k praktickým funkcím designu a rovněž k působení designu na lidské tělo, tedy problematika ergonomie.

Jaroslav Kadlec: V týmech by především měli být lidé, kteří mají schopnost širšího, komplexnějšího pohledu na design nebo architekturu. Potřeba vyvážené komplexnosti by měla patřit k jejich osobnímu přesvědčení ovlivňující i jejich průběžné vzdělávání. Dával bych přednost menšímu množství lidí univerzálnějšího vzdělání před větším množstvím úzce zaměřených specialistů. jejich vzájemná diskuse by nemusela být dost funkční.

Jan Němeček: Složení by mělo odpovídat požadavkům komplexnosti pohledu. V týmu by měli být teoretici, kunsthistorici, designéři, inženýři technologové, ekonomové, ergonomové, nějaký sociální ekolog a tak. Ale zatím je to asi idealistická, dnes nereálná představa.

Jiří Hulák: Do jisté míry by to mohlo kopírovat složení týmů fungujících při vývoji výrobku. To znamená designér, konstruktér, psycholog, odborník na marketing - plus historik designu. Při současné kvalifikační jednostrannosti kunsthistorici sami hodnotit nemohou. Mohli by se ale více zúčastňovat při vývoji výrobků, aby upozornili třeba na již zapomenuté skutečnosti historie.

● Jak optimálně **vyvážit společný hodnotící tým teoretiků a praktiků**?

František Podškubka: Podstata vyvažování nemůže být „kdo s koho“, jak se v praxi bohužel mnohdy děje. Je třeba v každé situaci citlivě vnímat, které specializace nemohou řešit praktici a ke kterým nemají naopak předpoklady vědci, teoretici.

Jiří Šetlík: Zastoupení teoretiků i praktiků by mělo být rovnoměrně vyvážené.

Jaroslav Kadlec: Praktici mohou být užitečnými nositeli některých technologických ad. znalostí, které teorie stále opomíjí. Jsou však velmi subjektivně zatíženi svým osobním stylovým pojetím, z něhož většina z nich nedokáže vykročit. Ve stylové rodině hodnocení mohou být teoretici objektivnější.

Jan Němeček: V týmu by mělo být více praktiků, protože designéři mají mnohem komplexnější zkušenost, než teoretici. Takže teoretiků třetina, možná jen čtvrtina.

Jiří Hulák: Především podle jejich specializací, aby bylo dosaženo co největší komplexnosti.

● Je vhodné přiznat teoretikům, že **hodnocení designu je jejich kvalifikací** a nechat je hodnotit bez spolupráce s praktiky?

František Podškubka: Bylo by to vhodné, kdyby byli skutečně kvalifikovaní teoretici vždy k dispozici. Ke kvalifikaci patří i dostatečné obeznámení s praxí.

Jiří Šetlík: Přesto, že analýza a hodnocení je profesním posláním teoretiků, nevylučoval bych z hodnotících týmů praktiky. Dnes jsou teoretiky převážně historici a kritici umění a těm někdy chybí schopnost posoudit praktické funkce. Nezastupitelnost teoretika při hodnocení spočívá v jeho povinnosti většího odstupu, přehledu, ke kterým jej vede jeho vzdělání. Teoretik by měl být nezaujatý, u praktika by nezaujatost mohla oslabovat svébytnost jeho tvorby.

Jaroslav Kadlec: Posláním teoretiků je hodnotit, měli by se na to ale více připravovat doplňkovým studiem, které by jejich kvalifikaci učinilo komplexnější.

Jan Němeček: Kdyby byli teoretici komplexně kvalifikovaní, tak by mohli hodnotit i sami. Ale v podstatě si myslím, že nemohou být komplexní, protože tak praktická zkušenost je asi nezastupitelná.

Jiří Hulák: Proč ne, když se budou snažit být hodně komplexně kvalifikovaní.

● **Česká akademie designu** měla zpočátku ambici zabránit střetu zájmů a jejími členy nebyli praktičtí designéři. Praxe postupně ukázala na problém, kdy teoretici se vzhledem ke svým profesním zaměřením nezajímají o široký přehled po současné scéně, který přinášel nominacím dostatečné spektrum návrhů. Padl návrh, že optimálním řešením je přenechat prvé kolo nominací publicistům z lifestylových periodik a k závěrečnému výběru přizvat teoretiky designu. Nakonec bylo těžiště členů akademie posunuto k publicistům a bylo přizváno také několik osobností designérů. Jaké je optimální řešení pro složení akademie? V jiných oborech jsou jejich členy jen praktici a teoretici mají svou nezávislou cenu kritiky.

Jiří Šetlík: Jak vidíte, považuji za optimální vyvážené spojení praktiků a teoretiků. Organizování samostatných cen kritiky může být jistě ale užitečným srovnáním.

Jan Němeček: Diskutuje se o problému velkého zastoupení publicistů v Akademii. Mají výhodu velkého přehledu po oboru, většího než historici umění, kteří se specializují na dílčí výzkum, ale jejich pohled může být dost povrchní. V Akademii jde o dvě rozdílné věci. Jednak tipovat nominace, jednak je dobře hodnotit. A tyto práce by ani nemuseli dělat stejní lidé. V nominacích, kde by mohl nastat problém střetu zájmů, by mohli být jen odborní publicisté, v hodnocení by pak mohlo být už vedle kunsthistoriků i dost designérů, neboť by mohli být vybráni tak, aby nedošlo ke střetu zjmů. Samozřejmě že pohled designéra může přinášet subjektivní podmínění, ale při vhodném výběru různých praktiků by se to mohlo statisticky vyrovnat.

Jiří Hulák: Problémem CGD jsou novináři, kteří se nezabývají oborem do hloubky a praktici, u kterých může docházet ke střetu zájmů. Teoretiků a kurátorů však u nás není dostatek a mnozí z nich se ani nechtěli angažovat. Dobré řešení se organizátorům nehledá snadno.

● Odborná kritika je nezbytným pilířem trhu s designem, neboť jinak je laická veřejnost jen pod vlivem intenzívní reklamy. Na **vzdělávání veřejnosti proto zásadně závisí poptávka po kvalitě** designu. Většinu teoretiků, ale i běžných publicistů ale netěší psát o běžné produkci designu, která tvoří obsah trhu, natož o nedostatcích nekvalitního designu. Tento sociální pilíř je zejména v naší společnosti, velmi slabý. Co si o tom myslíte?

František Podškubka: Pro mne je popularizátor úctyhodnější osoba, než odborníky uznávaný kunshistorik. U národa s pokaženým vkusem je potřebná i osvěta v otázkách stylu, estetiky. Ale zcela všude je zcela nezbytná osvěta v otázkách ergonomie a funkčnosti, kterou klamavá reklama zakrývá, jak může. O něco lépe jsou na tom ekologie, která je podřízena přísným předpisům a ekonomika, na kterou se lidé rádi soustřeďují.

Jiří Hulák: S tím vším souhlasím. Už na začátku jsem řekl, že považuji popularizační texty za společensky nesmírně důležité, a i proto se jim rád věnuji.

Jiří Šetlík: V tomto má totálně devastující funkci reklama, která naprosto mate veřejnost.

Jan Němeček: Zdá se mi, že samotná publicistika o kvalitním designu dokázala silně ovlivnit český trh s kvalitním designem, který se za posledních deset let velmi výrazně rozšířil.

● Velmi silnou motivací je u designérů **soutěživost**, neboť sláva má příznivý vliv na existenční podmínky. Co ale s tím, když mezi běžnými hodnotovými kritérii hlubší kvalitativní roviny nehrají vážnou roli – s ekologií se velmi často jen slovně formálně žongluje, ergonomie zůstává stranou pozornosti reálného testování a praktickou funkčnost soutěže ani zvláštní ceny nehodnotí? Příkladem toho jsou ceny Red Dot, které samy sebe chválí důsledným hodnocením, ale členové komisí přiznávají, jak jednání probíhají a mnohé nedostatky oceněných produktů jsou odborníkům zřejmé už jen z fotografií.

Jiří Šetlík: Jakmile uvažujeme o seriózním až vědeckém přístupu k hodnocení, nesmíme vynechat praktická funkce. Pokud vědecký přístup sklouzne k povrchnosti, je konec.

Jaroslav Kadlec: Soutěžení může vést k velkým nedorozuměním. Zejména, když v hodnocení dominuje estetika nebo dobová stylová aktuálnost.

Jan Němeček: Nekomplexní hodnocení s převažujícím estetickým kritériem je bohužel stále běžné. Problém vidím v tom, že estetiku při potřebném cit a zkušenosti lze hodnotit jednoduchým, ne příliš dlouhým pohledem. Ostatní funkce vyžadují mnohem více času, případně analýzy, na které tzv. „není čas“.

Jiří Hulák: Souhlasím, že hodnocení bývají povrchní. Mně také hodně chybí, že u nás nemohou přihlásit své produkty do soutěže sami výrobci.

● Jste přesvědčen/-a o opravdové **důslednosti dostatečně komplexního hodnocení** produktů pro ocenění **Red Dot**? Organizátoři sami sebe chválí důsledným hodnocením, ale členové komisí přiznávají, jak jednání probíhají a mnohé nedostatky oceněných produktů jsou odborníkům zřejmé už jen z fotografií.

Jiří Hulák: Moc ne. Práci jejich porot sice podrobně nesleduji, ale stoupající počet oceněných produktů v posledním období může napovídat zplanění a komercionalizaci akce.

Jan Němeček: U Red Dot probíhá první fáze obsahující velké množství produktů velmi povrchně. Nejde ale jen o estetiku, zkušení porotci se snaží integrovat do rychlého vjemu i funkčnost. Teprve v další fázi se nad produkty hodnotící více zamýšlejí. Určitým kladem Red Dot je, že se produkty dělí do více specializovaných skupin a hodnotí je teoretici a praktici na ně více zaměření. Od organizátorů však nemají k dispozici žádné testy ověřující ergonomii nebo ekologii.

● Jak vidíte funkční **současný vztah designérů a teoretiků**? Je diskuse probíhající publikační formou (příp. na Síti) dostatečně přínosná? Nechybí diskusní fóra umožňující přímý osobní kontakt? (Takový kontakt, jaký funguje mezi osobnostmi designu a dalšími tvůrci vč. studentů?)

František Podškubka: Pokud bych vzal teoretiky technologií nebo ergonomie, tak ti nemají problém s praktiky diskutovat, protože je praxe spojuje. Nechuť ke vzájemné komunikaci funguje mezi mnohými kunsthistoriky a designéry. Má asi více příčin. Patří k nim citlivost designérů na kritiku jejich práce, zájem kunsthistoriků jen o úzké autorské skupiny, relativnost estetického hodnocení stylu. Na nedostatek společných diskusních fór doplácí veřejnost, která od každé profesní skupiny slyší něco jiného a hlavně studenti, pro něž by výměna názorů kunsthistoriků a tvůrců byla velmi užitečnou zkušeností.

Jiří Šetlík: Vztah teoretiků a praktiků není často dobrý. Živá diskusní fóra umožňující výměnu názorů teoretiků a praktiků chybí a je to v neprospěch designu.

Jaroslav Kadlec: My praktici jsme přirozeně citliví na neporozumění teoretiků naší práci. I s dr. Lamarovu, které jsem si vážil, jsem si někdy v konkrétních případech neporozuměl. Kritiku je třeba umět snést, ale měla by existovat v rámci vzájemného porozumění. A k tomu je zapotřebí mnohem častější a hlubší diskuse. Pokud diskusí někdo šetří, brání důležitému nástroji vzájemného porozumění.

Jan Němeček: Živá diskusní fóra mezi teoretiky a praktiky u nás určitě chybí. Na škole pro výuku studentů by to byla úplně ideální forma, ale obávám se, že by se nenašli teoretici.

Jiří Hulák: Diskusní fóra chybí, jak osobní, tak písemná, a nejen v designu. Většina designérů nemají čas na setkání s teoretiky, protože prostě potřebují vydělávat peníze. Maximálně občas, když jde třeba o text do katalogu. Jenže ona chybí také jakákoli mezioborová diskuse. Dovedete si představit, že existuje klub či kavárna, kde se sejdou studenti filosofie, architektury, designu atd.?

● Za reálného socialismu byla dlouho tolerována jen tzv. **kritika pozitivním příkladem**. Vyzkoušeli jsme si, jak sama o sobě je bezzubá a může tvořit jen doplněk jiných aktivit. Pro vzdělávání je nezbytné **srovnání kvalitních a nekvalitních příkladů**. Stále se jí bojí nejen pořadatelé výstav, soutěží, ale i publicisté. Co si myslíte o nejsilnějším projevu tohoto typu – **udělování anticen**, které úspěšně fungují třeba v oblasti filmu aj.?

František Podškubka: Když to vezmu z pedagogického hlediska, tak kontrastní příklad kvality a nekvality položené vedle sebe je jednou z mála účinných metod vzdělávání veřejnosti. Pozitivní příklady fungují pouze tak, že si lidé vizuálně zapamatují, co je odborníky kladně hodnoceno a mechanicky se podle toho řídí. Skutečná schopnost rozeznat kvalitu od nekvality musí být založena na hlubším poznání, které se bez srovnávání neobejde. Různých cen je dnes v mnoha oborech udělována stále více a pro veřejnost to může být už nudné. Anticeny jsou příležitostí ke vzrušení a mnohdy i užitečnému humoru.

Jiří Šetlík: Je chyba nevyužívat názorné srovnání pozitivních a negativních příkladů ať už na výstavách nebo v běžné publicistice. I anticeny by byly v designu přínosné.

Jaroslav Kadlec: Je nezpochybnitelné, že jen pomocí pozitivních příkladů se těžko dokládají laické veřejnosti kvality. A je divné, skoro až směšné, jak se publicisté negativních příkladů bojí.

Jan Němeček: Po anticenách volám už pětadvacet let. Navrhoval jsem je jako protiváhu cen Designcentra. Myslím, že anticeny jsou velmi důležité. Ale všichni se jich hrozně bojí. Aby se prý někomu neublížilo, že je to všechno relativní a složité…. Problém je také v tom, že pochválit můžete bez rizika téměř každého, ale zodpovědně kritizovat je náročné, to už člověk musí opravdu dojít k poctivé argumentaci.

Jiří Hulák: Chybí nám odvaha k radikálnější kritice, která v jiných oborech opravdu existuje. Anticeny by jistě byly jejím dobrým projevem.

● V čem by se v současné publicistické praxi mělo projevovat **inspirativní kritické myšlení**?

Jaroslav Kadlec: Například srovnáváním přínosů a škodlivosti konkrétních produktů pro lidské tělo.

František Podškubka: Kritické myšlení musí inspirovat k tomu, zda mlčky akceptovat civilizační vývoj, odmítat jej, nebo si proti němu vytvářet potřebnou ochranu. Mění se toho opravdu hodně, lidský organismus na to není přizpůsoben a velmi záleží na každém, zda pochopí fungování dnešních technologií a jeho tělo na ně bude doplácet více či méně.

Jiří Šetlík: Kritické myšlení musí obsahovat především seriózní analýzu a přirozeně i komparaci, aby je bylo možné podložit argumentaci. A veškerá kritická činnost vyžaduje vždy trochu odvahy. Moc jí u nás pro otevřenou kritičnost není.

Jiří Hulák: Třeba konkrétně systémovou analýzou komplexních kvalit již oceněných produktů designu. Zejména objektivním testováním vlastností vztahujících se k lidskému organismu.

◼ SPOLEČNOST

● V počátcích sériové tovární výroby dominovala myšlenka dosažení **cenové přístupnosti kvalitního designu**. Dnes však design tíhne spíše k luxusu. Je snaha prodávat i výrobně levné produkty draze. Není ale ten odklon způsoben spíše tendencí širokých vrstev k vizuální nestřídmosti, nevyvážené dekorativnosti, povrchní líbivosti, případně až kýči?

František Podškubka: Široké vrstvy, zejména v postkomunistických zemích opravdu potřebují kultivovat, ale jen cenová dostupnost k tomu nestačí. Je zásadně třeba větší aktivita kritiků a publicistů, kteří by se neměli štítit psát i o nekvalitních produktech.

Jiří Šetlík: Je velká chyba, že se zapomnělo na původní ideje cenově dostupného designu pro široké vrstvy. Luxus patří k rychle se střídajícím neřestem naší doby, který se dotýká vkusu širokých vrstev. Je mi líto, že orientace na luxus někdy převažuje.

Jaroslav Kadlec: Je to nedobrý vývoj, ale těžko se bude měnit. Nicméně u mnoha luxusních produktů se už ani o designu nedá mluvit, to jsou řemeslnické dekorativní exhibice, kde nejde o estetické kvality ale o zvláštní ekonomické mechanismy. Cenová dostupnost designu byla původně dobrá tendence, která mohla kultivovat veřejnost. Nebylo by špatné, kdyby se vrátila.

Jan Němeček: Myslím, že většina designérů dnes ráda vyvine výrobek, který bude obchod levně nabízet ve velkém množství a dostane se tak do všech koutů světa. K luxusu směřují spíše různé tržní a sociální deformace. Je také pravda, že navrhnout cenově dostupný výrobek je mnohem náročnější, protože je třeba respektovat mnoho omezení včetně ekonomických. Dělat luxus je pohodlné.

Jiří Hulák: Je škoda, že původní myšlenka byla opuštěna, někdy dokonce i zrazena – například některé typy sedacího nábytku vznikaly od počátku jako cenově dostupné předměty pro „normálního“ uživatele. Dnes jsou tytéž výrobky, jejichž autoři se stali pojmy ve světovém designu, prodávány jako exkluzivní zboží s mnohonásobně vyšší cenou. To také ilustruje rozdíl mezi dnešní a meziválečnou intelektuální scénou.

● Plní **luxus** nějakou užitečnou společenskou úlohu, nebo jen povrchní, negativní?

František Podškubka: Užitečnou úlohu by plnil, kdyby byl omezen jen na mocenskou a finanční elitu. Když ta reprezentuje své postavení majetkem, je to přirozené a může tak být reprezentována i daná komunita. Jakmile se luxus šíří do středních vrstev, je to směšné hraní si na něco, co nejsem. Problém známe už z dob vzestupu buržoazie v 19. století, která se pokoušela osvojit zvyky šlechty a byla k smíchu.

Jiří Šetlík: Spíše jsem přesvědčen, že úloha luxusu je jen povrchní, a tím neplodná.

Jan Němeček: Nic pozitivního mne nenapadá. Za negativní považuji i relativní dostupnost luxusu pro vrstvy, které nepatří k vládnoucí elitě národa a tudíž jej nereprezentují. Výstižný příklad je třeba Ivo Rittig v košili Versace.

Jiří Hulák: Pokud je luxus spojen se špičkovým designem, může plnit dobrou úlohu stylového vzoru. Pokud se ale začne šířit z elitních vrstev do vrstev středních, stává se konzumním pseudoluxusem, který kazí nejen vkus, ale i etiku.

● Luxusní značková produkce většinou není spojena se známými jmény špičkových designérů, stylově se často vyvíjí odlišně od designu a historici designu se jí příliš nezabývají. Jak se k tomu postavit? Nestojí celkově za pozornost, nebo má svůj svět, který je třeba hodnotit odděleně?

František Podškubka: I já, neodborník na stylové otázky se divím, že ti boháči nerozeznají nevkus mnohého luxusu.

Jan Němeček: Luxus má opravdu velmi často nízkou estetickou úroveň, výrazným příkladem je většina značkových hodinek nebo třeba kabelky Luis Vuiton. Jsem přesvědčen, že za to ale může nízká úroveň kvality poptávky.

Jaroslav Kadlec: Luxus je možné vnímat jako úpadek designu. Mnohdy nejde přímo o kýč, protože někdy luxusní produkce určité estetické kvality vykazuje, ale spíše o komplexní úpadek životního stylu.

Jiří Hulák: Například drahé náramkové hodinky nebo šperky značek s dlouhou historií mají zvláštní tradici, na níž jakoby neměl vývoj designu příliš vliv, zdůrazňuje se tam řemeslo, ruční práce, ale spíš než do designu to patří do kabinetů kuriozit. Je to dnes skoro až relikt. Značky bývaly zárukou kvality, dnes jsou už jen reklamní strategií a tak není divu, že jsou nejen padělány, ale především napodobovány. Záruku kvality totiž často potřebují ti, co ji sami nerozeznají, což je otevírá vítaný prostor pro mnohé marketingové aktivity.

● Design je výrazným prvkem rozvoje konzumní společnosti. Je bohužel schopen se podílet na mnoha negativních procesech. Které civilizační produkty považujete za **nejčastěji/nejvíce zneužívané**?

František Podškubka: U nás nastala bohužel po roce 1990 hypertrofie osobní autodopravy, která souvisí s postkomunistickým mindrákem z dopravy hromadné. Za velké zneužití designu je třeba považovat zkracování životnosti mnoha produktů za účelem zisku výrobců, kdy jsou vytvářeny rádoby inovace jen proto, aby si lidé koupili nový produkt dříve, než je třeba. Stylová inovace designu ten pochybný proces velmi podporuje.

Jan Němeček: Asi se shodnu s mnoha dalšími, že je to osobní auto. Já ho tedy taky mám, ale používám ho opravdu jen z nutnosti jednou dva týdny.

Jiří Šetlík: Nejhorší je, když produkty designu více podporují povrchní konzum, než uspokojení skutečných praktických potřeb člověka. Do jisté míry tuto tendenci podporuje fiktivní dominance estetické formy, která rychle vyjde z módy a zbytečně tak zkracuje životnost věcí. Co dříve vydrželo více než deset let, dnes se plánuje na tři. K čemu pak nadčasový design. Ale naštěstí se dnes stále daří produkovat i trvanlivé věci, pro něž je nadčasový design skutečnou kvalitou.

Jiří Hulák: Určitě auta, která zmutovala až do společenské zrůdnosti. Na tom bohužel mají obzvláštní podíl designéři, přesněji řečeno stylisté. Konkrétně třeba první a dlouholetý šéfdesignér General Motors Harley Earl který automobilku v konkurenčním boji s Fordem vyzbrojil pro konkurenci vůči Fordovi pracoval se strategií individualizace řešení osobního vozu. Pro výrobu aut je také typická problematika životnosti, která souvisí se zbytečnou zátěží životního prostředí. Původně při různých typech oprav byla životnost aut v podstatě nekonečná. Američtí výrobci postupně vytvářeli umělý tlak na rychlejší obměnu osobních vozů, což pak se zpožděním přijaly i evropské a další firmy.

● Jak obecně vnímáte **společenský přínos národních designcenter**?

František Podškubka: Národní designcentra jsou přirozeným prvkem systému podpory kvalitního designu. Dalšími prvky jsou vzdělávání širokých vrstev, když ne na ZŠ, tak aspoň na všech ZUŠ, pestrá vzdělávací činnost v regionálních muzeích umění a široká popularizační aktivita historiků designu.

Jiří Šetlík: Nevidím valný smysl designcenter, protože z mé zkušenosti mnohá nepoužívají dostatečně přínosné metody práce.

Jaroslav Kadlec: Kdyby designcentra nebyla přínosná, vlády schopných ekonomik by do nich neinvestovaly. Rád dávám za příklad mnohaletou příkladnou existenci londýnského designcentra. Jen my jsme designcentrum museli zrušit, i Slováci si ho ponechali. My Češi musíme mít vždy nějakou zvláštnost.

Jan Němeček: Obecně jsou designcentra určitě potřebná.

Jiří Hulák: V zásadě věřím v kultivační povahu těchto institucí, ať už s platností pro výrobce nebo spotřebitele.

● Byla podle vás přínosnější profesní struktura a náplň činnosti **Institutu prům. designu** do roku 1990 nebo **Designcentra** po roce 1990?

František Podškubka: Do roku 1990 šlo o skutečný odborný institut, potom spíše jen o agenturu pro výstavy a udělování cen. Velmi to charakterizují i periodika, které obě instituce vydávaly. V prvém případě šlo o nezastupitelný odborný časopis, ve druhém o běžnou revue zaměřující se spíše jen na estetiku, kterou mohlo úspěšně vydávat nějaké komerční nakladatelství.

Jiří Šetlík: Předchůdce měl podle mne Designcentra vyváženější fungování.

Jaroslav Kadlec: Do IPD jsem nastoupil 1974 poté, co jsem musel odejít z UMPRUM. Byl personálně dost bohatě zajištěn. V IPD byli specialisté, např. ve výzkumném oddělení byli mnozí znalci technologií, ergonomie a sociologie. Zajímavým příkladem činnosti byla spolupráce se státní zkušebnou nábytku v Bratislavě. Testvali trvanlivost, bezpečnost, antropometrii a my jim k tomu dodávali hodnocení designu. Každé pololetí měla jednotlivá oddělení výzkumné výstupy, které se dostávaly i do časopisu Průmyslový design, vydávaného v IPD. IPD také vytvářel fond, ve kterém se shromáždilo množství soudobého designu, mj. sklo. Je zajímavé, že totalitní vláda se o práci IPD zajímala a mnohé výsledky použila v praxi. Měli jsme také určitou výhodu kompetencí vůči státním podnikům, které si mnohdy u nás museli nechávat schvalovat produkty do výroby. Byla to jedna z mála oblastí totalitní regulace, která přinášela opravdu užitečné výsledky. Pro zajímavost přestěhování designcentra do Brna po sametové revoluci způsobili moravští členové vlády, kteří se znali s designérem Kobosilem, čím bylo do značné míry dáno zaměření Designcentra do dalšího období.

Jan Němeček: IPD jsem neměl vůbec možnost blíže poznat. Designcentrum nefungovalo, jak mělo i jak mohlo. Ale určitě je dobře, že existovalo. My jsme s Michalem Froňkem se nikdy netajili jeho velkou kritikou, a proto nás někteří lidé spojují s jeho zrušením. Říkali jsme, že DC funguje na 20%, ale když s námi ministerstvo konzultovalo jeho činnost, přesvědčovali jsme je, zlepšete ho, ale nerušte ho.

Jiří Hulák: Nelze to jednoduše srovnávat, neboť oba ústavy působily v odlišných politických a ekonomických systémech. V Design centru jistě některé odbornosti chyběly. Nicméně viditelný společenský přínos byl u obou forem existence, spíše nyní je citelně znát absence takového zařízení u nás.

● Je od vlády zodpovědné, že se zbavila povinnosti podpory rozvoje designové kvality výroby formou státního designcentra?

František Podškubka: Jestliže ostatní prvky plošné podpory designu u nás moc nefungují, bylo naopak třeba designcentrum posílit. Bylo zrušeno za vlády ODS, která se tvářila, že chce co nejmenší zásahy státu do ekonomiky. Ve skutečnosti jsme ale viděli, že jí šlo spíše o vlastní pohodlí.

Jiří Šetlík: Přes mé výhrady považuji zrušení českého Designcentra po roce 2000 za chybu.

Jan Němeček: Je to samozřejmě nezodpovědné, tehdy se ministři předháněli, kde kdo ušetří jaké peníze.

Jiří Hulák: Není asi možné v kontextu naší politické reality posledních let mluvit o vládě v jednotném čísle, a v případě zrušení DC ČR v přítomném čase. Nejsem si jistý, jestli v podpoře či toleranci činnosti DC ČR v letech jeho existence 1991 – 2007) šlo o pocit nějaké povinnosti či setrvačnost. Obecně je zřejmé, že u politických garnitur upřednostňujících tržní liberalismus není velká pravděpodobnost podpory centrálních institucí, jejichž činnost proniká i do oblasti obchodu.

● Jak vnímáte přínos pro praxi **Institutu informačního designu** (resp. International Institute for Information Design)?

František Podškubka: Český Institut má výhodu návaznosti na mezinárodní IIID i blízkosti jeho centra ve Vídni. Na to, že funguje ve velmi skromných podmínkách vlastně jako občanské sdružení vědců, má velmi zajímavé výsledky. Je třeba si uvědomit, že supluje neexistující ústav pro vizuální komunikaci, který by dnes velmi oprávněně měl existovat pod Akademií věd.

Jiří Šetlík: Každý o tomto Institutu neví, ale podle mých informací dělá užitečnou práci, ať již ve vydávání slovníků a učebnic, nebo v kritické publicistice či školení pedagogů vizuální gramotnosti.

Jaroslav Kadlec: Práce IID je dost ojedinělá a rozhodně užitečná. Bylo by třeba tuto práci dále rozvíjet.

Jiří Hulák: Vím, že česká pobočka IIID slouží veřejnosti od začátku 90. let jako výzkumné, konzultační, popularizační a dokumentační centrum praktické vizuální komunikace. Je jistě přínosné, pokud má taková nebo podobné aktivity kontinuitu, tedy něco, co u nás v posledních letech zoufale chybí.

● Jaký vidíte **společenský přínos cen Czech grand Design**?

Jiří Šetlík: Mám pocit, že nevelký. Sklouzlo to především do show, která tomu ubrala na serióznosti.

Jaroslav Kadlec: Pravidelně se na Czech Grand Design dívám v televizi, je to velká show, ale musím říci, subjektivně mi nesedí. Podle mne se to hodí tak pro prezentaci oděvní tvorby.

Jan Němeček: Mohu mít k cenám připomínky, ale nemohu upřít jejich velký propagační přínos pro design v České republice, který se za poslední období i díky Czech Grand Design velmi rozvinul.

Jiří Hulák: V dané situaci, kdy je toto ocenění u nás jediným, jde o přínos problematický. Při velké medializaci cen dochází ke zkreslení pohledu na design jako na něco příliš výlučného. Jako by design ležel především mezi užitou a volnou tvorbou a ne mezi užitým uměním a průmyslem..

◼ PROFESNÍ ETIKA

● Profesní etika je důležitá všude, ale v naší společnosti je nerovnoměrně akceptovaná, někde hodně, někde mizivě. Jak to vidíte v oblasti designérské tvorby? Měl byste nějaký výrazný nebo naopak nenápadný, ale důležitý příklad z praxe, negativní, nebo i pozitivní?

František Podškubka: Je charakteristické, že architekti pracují s profesními kodexy mnohem více než designéři. Přitom v designu je etika stejně aktuální a významná. Neetický je např. podíl designérů na výrobcích, jejich kvality podporují trend zkracování životnosti, na výrobcích, které veškerou ergonomii řeší formou klamavé reklamy, na výrobcích, které namísto přínosného skutečného komfortu pro lidské tělo nabízejí škodlivý povrchní komfort atd. Jednu z nejkřiklavějších forem podvodu, kterou otupělá společnost mnohdy nevnímá, představují klamavé formy potravinářských obalů. To už se dotýká grafického designu a reklamy. V mezinárodním měřítku měli grafičtí designéři s profesní etikou velmi zajímavé aktivity jako First think First, ale v postkomunistickém prostoru přirozeně nenašly velkou odezvu, přesto, že byly prezentovány i na Bienále v Brně.

Jan Němeček: Za aktuální příklad chabé etiky považuji shodné návrhy různých designérů. Může k nim dojít zcela náhodně. Nebo i tak, že někde něco zahlédneš, nezapamatuješ si to, ale zůstane to uloženo v tvarové paměti a z ní to vypluje, když se snažíš něco sám navrhnout. To jsou přirozené věci, s tím se nedá nic dělat. Bořek Šípek třeba říkal – můžeš si vzít z někoho příklad, ale musíš to přiznat a udělat líp než on. Ale pak jsou případy vědomého zneužívání cizího návrhu a to už je eticky špatně. Etika má spoustu důležitých rovin. Třeba prostituce výrobcům nebo klientům, to bývají nepříjemné věci. A pak jde také o funkce samotného produktu. Svého času jsme třeba s Michalem odmítli dělat design rychlopalného děla. A to při tom s Michalem zbraně milujeme pro jejich utilitární estetiku. Ale nechceme být součástí světa, který na zbraních vydělává. To raději nebudu jezdit autem, a budu jezdit tramvají.

Jaroslav Kadlec: Mne jako designéra nejvíce zajímá neetičnost kopírování autorských návrhů jiných tvůrců. A tady by měla fungovat právě odborná kritika, která to bude odhalovat a prezentovat formou srovnání.

Jiří Hulák: Ve výrobních odvětvích, kterými konkrétně sleduji, vidím spíše pozitivní dopady, např. městský mobiliář MM-Cité zvyšuje pohostinnost veřejného prostoru, výrobky Tescomy přinášejí nejen do stolování, ale i do vaření podstatný harmonizační faktor. Je ale pravda, že třeba potravinářský obal má dnes především klamavou funkci. A zhruba od poloviny 90. let začíná v Evropě móda agresivního designu vnějšího vzhledu osobních automobilů. včetně obliby v užívání temných „mafiánských“ okenních skel.

● A co profesní etika u pedagogů nebo kritiků designu?

František Podškubka: To je velmi svébytné téma týkající se zejména zemí, které zkazil komunismus. Jak vychází ve srovnání třeba naši pedagogové se západními, kteří se svým studentům věnují mnohem více? Nedá se to omlouvat jen nižšími platy. U kritiků by měla etika vést ke snaze o větší společenské využití jejich práce, mj. účastí na popularizačních projektech. Je typické, že umělecké školy nemají své etické kodexy. Viděl jsem jen profesní kodex teoretiků designu, ale protože ti nemají své profesní sdružení, nefunguje jeho aplikace v praxi.

Jiří Šetlík: To vše se týká profesní etiky v celém životě, nejen v oblasti designu. Teorie umění, zabývající se designem nebo jeho historií, by měla být přítomná v pedagogické praxi i veřejném hodnocení výsledků designu.

Jaroslav Kadlec: Tak například výsledky hlasování Akademie designu na mne dělají dojem, jako by se její členové jednostranně zaměřovali jen na určitý výsek české tvorby.

Jiří Hulák: Tady mne napadá zejména poslední vývoj kolem cen Czech Grand Design, která má etické nedostatky. Je to ale podrobnější problém, který tu nelze dostatečně rozebrat.

◼ VZDĚLÁVÁNÍ

● **Užité umění**, pokud nebereme v úvahu dekorativní keramiku, v podstatě chybí ve výuce **základních uměleckých škol**. Design je přitom základní tvůrčí oblastí soudobé neprofesionální tvorby, každý i zcela neškolený člověk má během života mnohé ambice sám tvořit, nebo rozhodovat o produktech užité tvorby. Co by se s tím mělo dělat?

František Podškubka: Ona absence výuky designu na Základních uměleckých školách vychází z konzervativní tradice. Snad ZUŠky vezmou brzy na vědomí dnešní vývoj společnosti. Možná by se někdo divil, jaký pozitivní vliv by to mohlo mít na vzhled veřejného prostředí.

Jiří Šetlík: Je nezbytné učinit design integrální součástí výuky už na základních školách umění.

Jaroslav Kadlec: Výuka užité tvorby na Základních uměleckých školách nemá zatím žádný „šmrnc“ a tím pádem ani dopad do života.

Jan Němeček: Základní vzdělání v designu je důležité pro každého, aby se orientoval ve světě hmotné kultury. Proto by na ZUŠ nemělo chybět. Ale co se týče středního vzdělávání, tak pro nás na UMPRUM jsou zajímavější absolventi gymnázií, kteří se naučili trochu analyticky myslet, což se potom při navrhování velmi hodí. Střední výtvarné školy bohužel neučí studenty moc přemýšlet.

Jiří Hulák: Základními uměleckými školami jsem se nikdy nezabýval, ale jestliže mají dávat základ výtvarné kultury široké populaci, pak tam jistě musí být informovanost o designu samozřejmostí.

● Orientace ve vzdělávání především na technologie vede k tzv. chladnému (nebo **inženýrskému) pojetí designu**, kde lidské potřeby nehrají podstatnou roli, důraz na estetickou stránku to nedokáže vyvážit a směřuje celek spíše k formálnosti. Jak je možné klást ve výuce důraz na poznání potřeb člověka?

František Podškubka: Samozřejmě důslednou výukou vedoucí k poznávání člověka. Ta chybí nejen na uměleckých školách. Odborníci z ostatních profesí tak trochu tápou. Má to učit lékař, psycholog, antropolog nebo sociolog? To proto, že ergonomie je postaru vnímána jen jako antropometrie. Když se řekne psychická ergonomie, tak si spousta lidí nedovede představit, co to znamená. Přitom není až tak těžké kdekoliv nalézt definici, že ergonomie se zabývá komplexní interakcí člověka a prostředí.

Jiří Šetlík: Hledat soulad kvalit designu včetně uživatelské kvality patří k základním požadavkům tvorby i teorie.

O vztahu jedinec a společnost se učí studenti spíše jen v rovině poznání obchodních vztahů, je tu však důležitější sociální problematika dotýkající se designu a s ní související nároky ekologie.

Jaroslav Kadlec: O potřebách člověka jako uživatele tvorby designérů a architektů učí jen ergonomie a často v nedostatečném rozsahu. Je to chyba, stále to opakuji.

Jan Němeček: Ergonomie, protože učí o člověku jako celku včetně psychiky, by měla být velmi posílená. Měla by se učit třeba i tři roky. Chápu, že to může být někdy i nezáživné, jako třeba výuka technologií, ale je to potřebné.

● Co si myslíte o **absenci výuky psychologie, profesní etiky, případně také sociologie nebo filosofie** na většině škol pro designéry?

František Podškubka: Psychologie se mnozí lidé bojí ze dvou důvodů. První je obecný – je to věda, která se dotýká citlivých stránek člověka. Na uměleckých školách, kde v teorii převažují společenskovědní přístupy, pak je psychologie tak trochu vetřelcem přídních věd, kterého nelze odstrčit do pomocné škatulky doplňkových technických disciplín. Absence výuky profesní etiky souvisí se stavem české společnosti. Kdo ji nemusí, ten se s ní nezdržuje. Filosofie má v umění místo v tradiční výuce estetiky a dějin, ale ta je příliš tradiční. Bylo by třeba se více zabývat podstatnými prvky soudobého myšlení, otázkami vývoje civilizace a tady by právě návaznost na etiku byla velmi aktuální.

Jiří Šetlík: Nejen sociologie, ale i další obory včetně obecné filosofie by měly být zcela přirozenou součástí výuky designéra, samozřejmě v lapidárnějším podání a ve vztahu k praktickým příkladům.

Jaroslav Kadlec: Jsem rád, že na UMPRUM začala konečně výuka teorie více soustředěné na design, když Filosofická fakulta se k tomu neměla. Musím říci, že nám taková výuka na UMPRUM citelně chyběla už od roku 1945. Teď jde ještě o to, aby do teorie byly více pojaty chybějící obory.

Jan Němeček: Absence je chyba, každého předmětu se by se měli studenti povinně dotknout aspoň během jednoho semestru a pak mít možnost volitelně to prohlubovat. Pro někoho může být filosofie otrava, ale někoho zaujme, bude ho to orientovat v tvorbě a měl by mít možnost to prohlubovat třeba v diskusním semináři.

Jiří Hulák: Celkově si myslím, že výuka humanitních oborů je na školách pro designéry málo komplexní.

● **Složení vědeckých nebo uměleckých rad** svým způsobem charakterizuje zaměření UP škol. Mělo by složení těchto rad spíše odrážet „poměr sil“ v dané škole, nebo by mělo být důsledně multidisciplinární? Případně jaké specializace by v něm měly dominovat?

František Podškubka: Já bych v takové radě nechtěl sedět, protože ergonom bych to měl moc těžké, ale právě profese související se znalostí člověka a obecnou filosofií by měly dominovat. Ale právě stávající „poměr sil“ to asi jen tak neumožní. Leda, že by vedení nějaké školy se chtělo stát příkladně progresívním.

Jiří Šetlík: Já jsem určitě pro komplexnější vyvážení všech zúčastněných oborů.

Jaroslav Kadlec: UMPRUM by se měla od Akademie lišit právě zastoupením inženýrských profesí v této radě. Jsou tam přeci i teoretici, takže nejde čistě o uměleckou radu.

Jan Němeček: Je to pro mne zvláštní otázka. Já vnímám uměleckou radu především jako diskusní fórum umělců.

Jiří Hulák: Jistě by mělo být multidisciplinární, a v případě, že některé obory nesjou v dané škole některé zastoupeny interními pedagogy, měli by je v radě zastupovat externisté.

● Hovoří se o **vysokých školách univerzitního typu**, které by měly mít vyšší postavení díky výzkumné aktivitě. Pro veřejnost takové školy představují autoritu, obracejí se na ně proto často publicisté s podněty k vyjádření zásadním odborným problémům. Co si představovat pod školou univerzitního typu konkrétně u uměleckoprůmyslové školy?

František Podškubka: Myslím, že se na VŠUP zbytečně bojíme jiných typů výzkumu než kunsthistorických. Jejich zavedením by škola získala odborné vyvážení a mohla by i přesvědčivěji fungovat vůči veřejnosti, nejen jako studio krásného designu.

Jiří Šetlík: Mám konservativní obavu, že vysokých uměleckých škol je na tak malou republiku u nás příliš mnoho. Jejich absolventi podle mne těžko najdou uplatnění. Také nejsem přesvědčen, že na tolika školách lze zajistit opravdu kvalitní vzdělávání. Dlouho se mi zdálo, že by k výchově univerzitní stačily tři, dvě v Praze a jedna v Brně. Mnohé další z dnešních vysokých uměleckých škol by měly být jen středními školami s případnou vyšší formou doplňkového studia. Tyto mé názory vyvrátilo poznání činnosti některých ze stávajících vysokých uměleckých škol. Mám na mysli některé, jež jsem mohl lépe poznat. Týká se ocenění činnosti Fakulty umění a designu University J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, jež stojí blízko výrobě skla, keramiky, porcelánu a dalších průmyslových odvětví lokality (však mne ke spolupráci s fakultou vyzývali Jan Kotík i Stanislav Libenský). Podobně jsem poznal práci Fakulty umění a designu L. Sutnara University v Plzni, jejíž práce se studenty i vědomí perspektiv mně připadá skvělé. Také proto, že obě jmenované fakulty jsou součástí zájmu o výzkum nejen společenských, ale i přírodních a technických věd.

Jaroslav Kadlec: Všechny obory UMPRUM, které mají průmyslový přívlastek, mají své speciální dílny – sklo, keramika, dřevo – ale další dílny nebo laboratoře by měly průběžně s vývojem školy vznikat, aby se neztratil kontakt s duchem doby. No a v těchto laboratořích může probíhat také výzkum, který posílí univerzitní status školy.

Jan Němeček: Škola univerzitního typu určitě souvisí s výrazným výzkumem. UMPRUM se o to v poslední době snaží, hledáme formy rozšíření výzkumu, nejde to ale rychle, někdy se jeví problém nalézt aktuální témata k výzkumu.

Jiří Hulák: Na uměleckých a školách uměleckoprůmyslových školách probíhá výzkum většinou jen v oborech dějin a teorie umění. Pokud se ale studium na těchto školách které se dotýká výroby a průmyslu, bude podle mého názoru nutné výzkumné aktivity podstatně rozvinout.

● Ke vzdělání všech designérů by měla patřit **typografie a vizuální gramatika**, protože písmo je základem kultury a vizuální gramatika nezbytnou součástí praktické globální komunikace. Kromě grafických designérů ale typografii ostatní stále přijatelně nezvládají a umělci žijí pocitem, že respektování vizuální gramatiky je nepříjemně omezuje.

František Podškubka: Nechtěl bych se vyjadřovat k typografii, kde nejsem odborníkem, ale vizuální gramatika stavící na poznatcích psychologie komunikace se nedá ignorovat, jak by si někteří grafici přáli tak, jako se při designérském navrhování nedají ignorovat jiné vlastnosti lidského organismu.

Jiří Šetlík: Typografie a vizuální gramatika patří jistě k základům výtvarných studií. Gramatika by se neměla vynechávat přesto, že někteří designéři mají nepříjemný pocit, že je omezuje ve svobodě vyjádření. Nemělo by se ale také zapomínat na manuální dovednost – tradiční základy kresby a modelování, které z některých škol mizí.

Jaroslav Kadlec: Výuka vizuální gramatiky by už dávno měla být samozřejmostí, vždyť žijeme v epoše vizuální komunikace.

Jan Němeček: Typografii by opravdu všichni studenti UMPRUM měli rozumět, proto všichni absolvují výuku o písmu. Zda má dostatečný efekt, těžko posoudit, asi to může být také dost závislé na vrozené osobní vnímavosti. Obecná vizuální gramatika součástí té výuky není, což je škoda.

Jiří Hulák: U typografie je otázka, zda by krátký kurs dokázal překonat osobní necitlivost vůči písmu. Přímá zkušenost s typografií by snad aspoň mohla studenty dalších oborů vést k poznání, že pokud na to nemají, raději by to neměli zkoušet. A upozornění na vizuální gramatiku je důležité už jen proto, že mnozí lidé vůbec netuší, že něco takového existuje.

● V průběhu 20. století se objevovaly smysluplné pokusy definovat čím se má lišit škola **umělecko průmyslová** od školy **umělecké**. Některé argumentace z této diskuse bohužel mezitím zeslábly, přesto, že praxe by žádala opak. V čem má spočívat podle Vás hlavní rozdíl?

František Podškubka: Měl jsem příležitost o tom diskutovat s mnoha kolegy. Uměleckoprůmyslová škola by neměla být jen nějakou variantou umělecké školy, ale měla by to být vzhledem k „průmyslovému“ pojmenování škola propojující umělecké a vědecké vzdělání, možná s trochu větším důrazem na to vědecké. V historii máme konkrétní příklad designérské školy v německém Ulmu. V našich současných podmínkách je skoro těžké si představit, že v designérské škole měla takovou pozici věda. Ale já věřím, že při vysoké výběrovosti VŠUP se oboustranně nadaní studenti najít dají. Uměleckoprůmyslová škola si samozřejmě žádá větší množství různých laboratoří, vlastní výzkum a plnohodnotné zastoupení „nehumanitních“ vědců i ve vyšších školních orgánech atd.

Jiří Šetlík: Dnes se obory volného umění a uměleckého průmyslu více prolínají, takže by výuka obou typů mohla nést více společných rysů. Při tom se mohou s poznatky užitečnými pro design seznamovat i studenti oborů volné tvorby a naopak.

Jaroslav Kadlec: V praktické výuce se zřejmě technologie aq ergonomie prolínají s uměním na UMPRUM již dostatečně, nyní by se to mělo projevit i v teorii.

Jan Němeček: UMPRUM měla původně obory malby a plastiky jen v užité rovině. Ke změně došlo počátkem 90. let za rektora Hlaváčka, kdy byly ustanoveny ateliéry čistě volné tvorby. Jejich přínos je dnes především v tom, že souběžně vlévají do školního prostředí společnou tvůrčí energii.

Jiří Hulák: Myslím, že už kolem poloviny minulého století, ba dříve, od 40. let bylo mnohým zřejmé to, co dnes právě zřejmé není. Když se podíváme na složení přednášek na Bauhausu nebo pak v Ulmu, je tam více vědy a techniky, či zájmu o uživatele výrobků než dnes.

● Jedním z možných rozdílů mezi pojetím výuky umělecké a uměleckoprůmyslové školy je ten, že prvé staví více na **osobnostech pedagogů umělců vedoucích ateliéry**, v nichž lze strávit celou školu a druhé na **komplexním výcviku pro zakázkovou všestrannost** – tedy profesionalitu. Té lze ovšem dosáhnout i v ateliérovém systému, pokud je ale povinná cirkulace studentů během celé docházky. Nebo vidíte jinou, lepší koncepci pro dosažení univerzální profesionality?

František Podškubka: Náhrada ateliérů běžným režimem by asi byla moc bolestivá, takže bych doporučoval spíše povinnou cirkulaci mezi podobně zaměřenými uměleckými ateliéry doplněnými o vědecké laboratoře. Designéři jsou přeci jen víc zakázkovými profesionály než umělci. Pro veřejnost by nebylo špatné, kdyby diplomy obsahovaly výčet absolvovaných předmětů, aby bylo zřejmé, v čem má tvůrce větší kvalifikaci.

Jiří Šetlík: Větší prolínání oborů designu při studiu je pro profesionalitu absolventů užitečnější.

Jaroslav Kadlec: Jistá snaha upravit ateliérový systém k větší univerzalitě existuje už od do mého působení ve škole, ale výsledky nejsou zatím dostatečné. Ateliérový systém způsobuje problém také tím, že vedoucí ateliérů se postupně mnohdy poměrně rychle mění, pedagogický sbor a tím i umělecká rada mají nestabilní kvality a to nevytváří předpoklady k zavádění promyšlených změn.

Jan Němeček: Postupy a výstupy na akademii mohou zůstávat u emocí a zcela postrádat racionalitu, zatímco na UMPRUM ne. Co se týká ateliérového systém, tak není nutné jen na UMPRUM považovat za přežitek, pokud jsou místa vedoucích obsazena dostatečně pedagogicky všestrannými osobnostmi. Je také třeba umožnit studentům v průběhu studia co největší pohyb mezi ateliéry. Na existenci ateliérů je dobré, že mohou během studia udržet souvislou linii výuky a pro studenty jde o garanci určitého přístupu k tvorbě vázaného k dané osobnosti, která ateliér vede. Existence ateliérů sama o sobě vede k určité profesní specializaci, proti níž může být stavěna potřeba univerzality. Specializace ale nesmí být tak velká, aby příliš bránila uplatnění absolventa v praxi. Jinak může být i výhodou.

Jiří Hulák: Nakonec si myslím, že komplexnější vzdělání je užitečné i pro volného umělce. Ale pro designéra je samozřejmě nezbytné. Designér – stejně jako architekt – ovlivňuje charakter našeho předmětného prostředí, a už proto je těžko představitelné, že by neměl všeobecný rozhled, který poskytuje např. humanitní vzdělání. Pro činnost designéra navíc je navíc nutná spolupráce s dalšími obory a odborníky. Už proto vidím hluboký smysl ve všestrannosti už při samotném studiu. Ale stejně jako ve většině ostatních případů platí, že vlastní iniciativu a zájem nenahradí sebekomplexnější studijní systémy.

● Pro integraci poznatků studia by pro studenty byly na školách velmi přínosné **seminární diskuse mezi praktiky a teoretiky**. Myslíte, že se na školách vyskytují v dostatečném množství, nebo tomu něco brání?

František Podškubka: Takové diskuse by byly velmi přínosné, ale vedení VŠUP by muselo dokázat motivovat pedagogy k větší školní angažovanosti, jaká je např. na Západě, k větší interní komunikaci a třeba finančně motivovat významné odborníky z řad externích přednášejících, aby vzali školu více za svou.

Jiří Šetlík: Takové diskuse jsou opravdu užitečné, a pokud na některých školách chybí, není to dobré.

Jaroslav Kadlec: Poslouchat diskusi praktika a teoretika na semináři je pro studenty jednoznačně přínosné. Ale osobní zkušenost mne vede k velké skepsi, to se jen tak nepodaří zajistit. Myslím, že chybí motivace pedagogů.

Jan Němeček: Určitě by to bylo velmi užitečné, podle mne to má velký potenciál. Nicméně v naší praxi by to asi bylo dost těžké zorganizovat.

Jiří Hulák: Bohužel o takovém užitečném semináři nevím. Navíc by i pedagogové měli alespoň občas chodit navzájem na své přednášky.

● Do každé výuky nelze z časových důvodů vměstnat vše, co se jeví z různých úhlů potřebné. Pak někdy vítězí „**hrubý prakticismus**“, studenti se učí především to, co budou hned v běžné praxi po absolutoriu potřebovat. Doplácejí na to ale mnohé podstatné vědomosti (studium skutečných potřeb lidského organismu, profesní etika ad.), které praxe přímo nežádá, ale tím pádem se k nim designér už nikdy nedostane. Proti tomu uvážliví lidé hájí opačný princip: Co praxe opravdu potřebuje, to sama donutí designéra se rychle samotného naučit. Proto je naopak nutné učit především to, co si praxe sama už nevynutí. Jaký je Váš názor?

František Podškubka: Znalosti se dnes velmi rychle mění, je třeba učit studenta spíše myslet a navazovat souvislosti včetně hodnotových.

Jiří Šetlík: Co praxe vyžaduje, to se na školách vždy do jisté míry učí, o to bych se neobával, praxe to skutečně rychle srovná. Jsou ale důležité věci, které praxe nenaučí, a těm je třeba věnovat na školách pozornost.

Jaroslav Kadlec: Co praxe nenaučí, by měla škola samozřejmě garantovat. Celkový přehled nejen po historii, ale i po příbuzných oborech.

Jan Němeček: Jednou z možností je odlišná profilace různých škol. Některé mohou být hodně kreativně zaměřené, jiné zase technologicky.

Jiří Hulák: Rozhodně je třeba dát přednost tomu, co si praxe sama nevynutí.

● Pro **vzdělávání v profesní etice** je účinná forma diskusního semináře, nebo existují lepší možnosti?

František Podškubka: Diskuse je ve výuce eticky jistě nenahraditelnou metodou, ale doplnil bych ji seminárními pracemi tvořenými výzkumem konkrétních aktuálních témat.

Jiří Šetlík: Diskusní seminář je určitě nejlepší možností, protože umožní porovnávání různých hledisek, což je v etice důležité. A studenti se učí vyslovovat nahlas své názoru a tříbit si svá stanoviska.

Jaroslav Kadlec: Etiku mohou studentům vštěpovat i vedoucí ateliérů, nebo další pedagogové, ale záleží samozřejmě, zda pro to mají předpoklady. Regulérní seminář toho může být zárukou.

Jan Němeček: Určitě je lepší seminární systém, kde se mohou diskutovat konkrétní příklady ze života.

Jiří Hulák: Monolog přednášky by tolik nepřesvědčil o správných přístupech k méně jasným, nebo až sporným problémům etiky, jako diskuse, kde se k výsledku, třeba nejednoznačnému, dospěje po zvážení mnoha různých názorů.

● Jaké **školy designu považujete za příkladné** v historii a současnosti (a proč)?

František Podškubka: Již jsem zmínil německou školu v Ulmu, do jisté míry byl odborně podobně náročný poválečný institut designu v americkém Chicagu. Pak je také dobré se zamyslet, v jakých výukových metodách předběhl Bauhaus svou dobu, a proč jej většina dnešních škol stále nedohnala. Nebo nechce dohnat?

Jiří Šetlík: Samozřejmě Bauhaus a jeho chicagské pokračování. Nakonec za jisté pokračování lze považovat i německý Ulm. O současných u nás jsem se zmínil výše.

Jaroslav Kadlec: Pražská UMPRUM byla založena podle vídeňského vzoru, ve svých počátcích, právě i ve vazbě na muzeum fungovala užitečně, ale pak se tam dlouho, v podstatě až do dob mého studia nic moc neměnilo. Oproti tomu Bauhaus vypadal zázračně, ale i to byl jeden z důvodů, proč nepřežil politické změny. Když jsem učil na UMPRUM, tak jsme udělali pro studenty zájezd do západního Německa a navštívili jsme také školu v Ulmu, která byla obdivuhodná. Zaujalo nás i to, kolik tam působilo vědecky orientovaných pedagogů. To se s námi vůbec nedalo srovnávat, to byla skutečná „průmyslová“ výuka. Je sympatické, že tam pedagogicky působil také náš designér Tučný.

Jan Němeček: Samozřejmě Bauhaus. Ve své době neuvěřitelně předběhl dobu o padesát, osmdesát let… Royal College of Art představovala díky své vysoké náročnosti automatickou vstupenku do světa designu. Dnes ale i vinou bohatých studentů, kteří platí vysoké školné, její úroveň klesla.

Jiří Hulák: V minulosti nepochybně Bauhaus a Ulm. Ale i v současné výuce na tuzemských školách lze vyzdvihniut příkladné kvality. Třeba v Plzni se teď pracuje v týmech složených ze studentů designu, strojařů a ekonomů. Pavel Škarka na UTB ve Zlíně dokázal studentům dobře podat, jak se prezentovat v konkurenčním prostředí, Ivan Dlabač mívá velmi promyšlená zadání klauzurních prací, na kterých se studenti opravdu dostanou k podstatě věci. A jistě by se dalo uvést více příkladů…

● Dnešní **hodnocení osobních předpokladů** má k dispozici řadu poměrně spolehlivých metod, některé využívají nejen zaměstnavatelé při náročných výběrových řízeních, ale i školy při přijímacích pohovorech. Jak vidíte pro umělecké školy užitečné testování prostorové představivosti, barevné citlivosti, jemné motoriky, sociální, ekologické a duchovní vnímavosti?

František Podškubka: To je problematika mého oboru psychologie. Je pro ni typické, že obory, které chtějí opravdu poznat člověka, ji využívají, jak mohou, pro jiné je zbytečným luxusem nebo se jí dokonce odborně či lidsky bojí.

Jiří Šetlík: Určitě bychom se neměli vyhýbat zkoušet při přijímačkách tyto psychologické metody.

Jaroslav Kadlec: Přijímačky by se dnes určitě měly přizpůsobit potřebám i možnostem doby. Jen přemýšlím, jaká energie by pomohla ty léta zavedené zvyklosti změnit. Některé ty testy by byly úplnou revolucí, ale chce někdo revoluci? Spíše to zkoušet zavádět pomalu, postupně.

Jan Němeček: Zamýšlím se nad využitím testování jednotlivých typů inteligence uchazečů při přijímačkách. Mohla by to být objektivizující metoda, ale já považuji za dostatečnou tu klasickou, kdy propojeně hodnotíme celkový talent prostřednictvím konkrétní práce, kresby, modelování a dalších. Z práce poznáme, jak uchazeč reaguje na podnět, jak přemýšlí, jak se vyrovnává se stresem atd. Možná je objektivizující metoda užitečná u škol, kde se přijímá více lidí, kteří mají splňovat vyrovnaná kritéria, my se při nízkém počtu přijímaných zaměřujeme na jednotlivé osobnosti.

Jiří Hulák: Určitě by bylo dobré důslednější testování vzít v úvahu. Ale důležité je nechat vyvážené vyhodnocení na úvaze hlavních pedagogů, kteří musí s citem posoudit jednotlivé prvky talentu uchazečů.

◼ MUZEA

● Jaká **klišé při vystavování designu** vám připadají přínosná a jaká škodlivá?

František Podškubka: Asi se nikdo nebude divit, když před muzei umění dám přednost technickým muzeím, kde se řádně odhaluje funkčnost produktů běžného života. Ale je pravda, že málokteré technické muzeum zvládá ergonomické analýzy.

Jan Němeček: Vadí mi, zejména u soudobého designu, když se věci, které jsou určeny nějaké aktivitě, či alespoň pohybu, vystavují mrtvé, bez života. Ale jinak nemám důvod se k výstavám designu stavět příliš kriticky.

Jaroslav Kadlec: Když se nad tím pořádně zamyslím, tak způsoby vystavování designu jsou převážně opravdu dost konzervativní. Ale jak změny prosadit? Kolik historiků umění, kteří výstavy připravují, má chuť myslet jinak?

Jiří Hulák: Myslím, že výstavní (i publikační) praxe by měly vycházet vždy z povahy vystavovaného autora, nikoli z osobních ambic kurátorů. To druhé je také jedno z nejškodlivějších klišé. A „pozitivní“ klišé? Snad důraz na chronologii „staré muzejní školy“, ale to už se dnes příliš nevidí…

● Jaké přínosné **alternativy** byste viděl k současné výstavní praxi designu?

František Podškubka: Určitě bych prezentoval design interaktivně s divákem v plném fungování, že se k tomu dají nalézt metody, dokazuje např. Muzeum umění a designu v Benešově u Prahy.

Jiří Šetlík: Soudobé klišé je dost omylem. Design by měl být přístupný nejen zraku, ale i hmatu, prostě všem smyslům, kterým je určen.

Jaroslav Kadlec: Je třeba prezentovat design, jak funguje a snažit se vytvořit i podmínky pro přímý kontakt diváků s vybranými vystavenými předměty.

Jan Němeček: Pokud bych vzal příklad z vlastní tvorby výstav designu, tak se snažím aktuálně reagovat na předměty i dobu, aniž bych si k tomu potřeboval vytvářet koncepční analýzu.

● I ve **sbírkových koncepcích** existují klišé, jak bylo řečeno v úvodu. Především by vedle současného mainstreamu bylo užitečné oživit původní koncepce UP-muzeí, ale pak také ty, které se zaměří na uživatelskou kvalitu produktů (ergonomie). Na technologii designu jsou zaměřeny sbírky technických muzeí, vlastivědná muzea uplatňují koncepci sociologického mapování designu. Co nejvíce chybí dnešní akvizici designu? Koordinace, aby nevznikala nezmapované oblasti? Informatika pro lepší zhodnocení sbírek?

František Podškubka: Jako návštěvník nacházím design nejen ve specializovaných muzeích, ale i v běžných vlastivědných. Tam je více předmětů charakterizujících všední život. Někdy i esteticky velmi podřadných. A uvědomuji si, že kdyby byly vystaveny vedle těch špičkových, bylo by to velmi názorné. To by ale vlastivědná muzea musela sbírat design více promyšleně, nebo by muzea designu měla zahrnout do sbírek i předměty běžné a podprůměrné kvality.

Jiří Šetlík: Je užitečné vedle sebe akceptovat velmi odlišné sbírkové koncepce, aby se navzájem doplňovaly, ovšem jejich koordinaci by měl alespoň metodicky zvládat nějaký centrální ústav. U UP-muzeí bych podpořil návrat k původnímu širšímu, sociálně univerzálnějšímu záběru.

Jaroslav Kadlec: Ze sbírkotvorných koncepcí je dnes evidentně nejlepší ta, která věnuje pozornost nejen špičkovému, ale i běžnému designu v malém množství doplněnému i nekvalitními ukázkami. To je pro vzdělávání nesmírně potřebné. A samozřejmě by při tvorbě sbírky měla hrát úlohu nejen estetická kritéria, ale i další.

Jan Němeček: Já bych návrat k původní koncepci UP-muzeí vítal. Nepovažuji to ale za příliš reálné, neboť ochrana sbírkových předmětů je dnes tak přísná, že manipulaci s předměty neumožňuje, byť by se jednalo jen o malou skupinu studentů.

Jiří Hulák: Myslím si, že například kolem poloviny 20. století byla i v „tradičních“ uměleckoprůmyslových muzeích poměrně dobrá povědomost o uživatelské kvalitě výrobků. Souviselo to nepochybně s osvětovou činností, jak ji rozvíjel německý (resp. rakouský či švýcarský) Werkbund stejně jako u nás Svaz českého díla. Poválečné UPM už směřovalo k vytvoření de facto sbírky současného designu. Nejsem si jist, jestli dnes existuje nějaký hlavní proud ve sbírkotvorné činnosti ve vztahu k designu. U nás by se, myslím, našly rozdíly v koncepcích sbírek (resp. přístupech kurátorů) třeba i v tak „kompatibilních“ institucích jako je Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Uměleckoprůmyslové muzeum Moravské galerie v Brně nebo např. Severočeské muzeum v Liberci. Stejně tak je např. strategie sbírky designu MUD odlišná od přístupu Národního technického muzea, přestože základní uchopení designu a „víra“ v jeho postavení ve světě je prakticky stejná. Onen mainstream vytváří spíše nesbírkové a mediální subjekty, publikace, výstavy a další prezentační aktivity nezávislých kurátorů nebo výtvarníků či designérů s kurátorskými ambicemi.

● Co nejvíce chybí dnešní akvizici designu?

František Podškubka: Nemám po sbírkách dostatečný přehled. Ale sbírka, to je přeci výzkum předcházející akvizici, ale i poté. Ve výzkumu designu by bylo velmi užitečné srovnávat na historických a současných předmětech křivolaké cesty vývoje. On totiž nejde vždy jen dopředu, k vyšší kvalitě. A vedou k tomu často velmi zajímavé důvody, ekonomické, ekologické, etické, sociální, psychologické…

Jiří Hulák: Koordinace rozhodně, a to se netýká jen designu, nebo jen jednotlivých muzeí. Místo koordinace často vidíme konkurenci, místo vědomí zaplnit mezery ve sbírkách mnohdy příliš úzké, osobním pohledem kurátorů a dalších pracovníků motivované zájmy. Na druhou stranu je osobní vklad každého kurátora pro akviziční činnost zcela logickým jevem, ba nezbytností.

● Která **česká a zahraniční muzea** vás ohledně práce s designem zaujala?

František Podškubka: To víte, já dám spíše za příklad technická muzea, která se zabývají funkčností produktů a mnohdy ji interaktivně umožňují zkoušet i návštěvníkům. U nás to ale, jak známo, dokáže i Muzeum umění a designu v Benešově. Rád bych dal také za příklad dvě muzea umění blízko našich hranic. Ars elektronica centrum se začalo postupně dost zabývat biologií a kognitivními procesy člověka, podobně Museum Hygiene v Drážďanech, které přes svou specializaci umí zajímavě pracovat s uměním.

Jan Němeček: Zaujala mne expozice designu v Neue Pikonakotek v Mnichově, tu jsem si vyloženě užíval. Ve Vitra-design muzeu obdivuji depozitář židlí, který je velmi obsažný.

Jaroslav Kadlec: Muzeí designu je už dnes po světě hodně, mezi nimi určitě vyniká londýnské Victoria Alberts Museum, dobře svou práci dělají i některá méně známá německá muzea. Naše UPM má kvalitní sbírky tradičních kolekcí designu, docela dobrý trend nabralo v oboru Národní technické muzeum, ale bylo by chyba zapomenout na Benešov, který přišel s novými metodami prezentace v laboratoři ergonomie. Benešovské Muzeum umění a designu by si atraktivní novostavbu výstavní budovy, jakou pro něj nechal vyprojektovat starosta Hlavnička, opravdu zasloužilo.

Jiří Hulák: Myslím, že nebudu nijak originální, když uvedu Pinakothek der Moderne. A příklad z domova? Velmi dobře teď funguje jako autor výstav a spoluautor publikací Vít Jakubíček v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně. Jeho reinstalace podstatně zkvalitnila část stálé expozice zaměřené na design; zásadní měrou také přispěl mj. ke kvalitám stěžejní výstavy o Škole umění. A „z půli cesty mezi domovem a zahraničím“ bych chtěl připomenout dalšího mladého kurátora, takto konkrétně v roli publicisty: Maroše Schmidta z bratislavského Múzea dizajnu.

◼ MÉDIA

● Které z **českých klasických nebo elektronických médií** (Design Cabinet, Design Mag, Czech Design...) podle Vás kvalitně informuje o designu?

František Podškubka: Já si dovolím nejprve jednu psychologickou poznámku. Vědci už zjišťují, že lidský mozek nevnímá sdělení na displeji tak pozorně jako na papíře, což má vliv i na zapamatování obsahu. Různé vyhledávače nám z internetových zdrojů dokážou do jisté míry shromáždit požadovaná data, ale s nimi je poměrně komplikovaná a časově náročná práce. K jinému výsledku vede seriózní redigování. To se na internetu může dít u kvalitních webů. Hůře se na internetu však ověřuje hodnověrnost a další kvalita dat, což má u papírových tisků poměrně spolehlivě zavedené metody. Soudobá česká webová nabídka o designu je spíše popularizačního než odborného charakteru, takový byl nakonec i Designtrend českého Designcentra. Skutečně odborné periodikum o designu u nás po skončení časopisu Průmyslový design nemáme. V oblasti grafického designu je to trochu lepší, nebyl špatný Deleatur nebo Typo, komplexní odbornost měl ale jen Bulletin Institutu informačního designu. Ten však z finančních důvodů vycházel jen krátce a v malém rozsahu. Mnohem lépe je na tom obor architektury.

Jaroslav Kadlec: Je důležité, aby vedle internetu bylo k dispozici alespoň jedno klasické tištěné periodikum pro design. Papírové časopisy dokládají mj. postavení oboru ve společnosti. Vycházejí i v menších zemích, než je Česká republika.

Jiří Hulák: Asi bychom si museli nejprve definovat „kvalitní informaci o designu“. Nebo kvalitní informaci jako takovou. Řekl bych, že každý z uvedených serverů podává relevantní informace o určitém výseku naší či zahraniční designérské scéně. Srovnat se je ale netroufám, už proto, že nestíhám číst všechny informace. Myslím, že největší problém dnešní doby v daných souvislostech není míra kvality informací, ale neobyčejná hypertrofie (nejen publicistické) tvorby.

● Dokáže některé z českých médií akceptovat kvality designu **mimo** **zažitá (byť kvalitní) klišé**? Například A2 to dokáže v lecjakém oboru, ale v designu ne.

František Podškubka: Médium nikoliv, to jsou jen na různých místech ojedinělé články ojedinělých autorů, kteří dokážou myslet komplexně. Optimální by bylo, kdyby vědecké instituce jako VŠUP, UPM, NTM, Muzeum umění a designu Benešov, MG Brno, MU Olomouc, Institut informačního designu a Česká ergonomická společnost vytvořily společný web, který by prezentoval texty jejich odborníků. Mohl by mít i recenzovanou část a nebylo by to drahé ani editorsky náročné.

Jan Němeček: Mimo klišé dokáže jít ERA, která se vedle architektury také věnuje designu.

Jiří Šetlík: Celkově úroveň naší kulturní publicistiky není příliš vysoká.

Jiří Hulák: Nedávno jsem se probíral ročníky časopisu Průmyslový design z osmdesátých let. V jednom ročníku např. vycházel na pokračování článek lékaře (jehož jméno jsem zapomněl), který se zabýval zdravotními kvalitami tehdy vyráběných vysavačů – na aktuálních tuzemských i zahraničních příkladech. Dnešní redaktor (většinou zvaný *editor*) by takový článek možná vůbec na stránky nepustil s tím, že je dlouhý a nedokáže zaujmout. Nechci být nespravedlivý, ale lepší reakce mě nenapadá…

**2.3 ROZHOVOR S PROFESOREM LUBOREM CHUNDELOU**

****

Ergonomie je multidisciplinární obor, který zaměřením jak na tvůrce, tak uživatele produktu garantuje nejdůležitější složku hodnocení designu a architektury – jejich působení na člověka. V rámci historie české ergonomie zaujímá strojař, profesor Ing. Lubor Chundela CSc. (🞱 1930) zcela výjimečné postavení. Na Českém vysokém učení technickém v Praze postupně vytvořil odborné pracoviště a systém výuky opírající se o školní laboratoř a soubor učebních textů, který u nás neměl obdoby a byl příkladem i pro okolní země. Teorii ergonomie v rámci svého výzkumu rozpracoval do zcela komplexního systému, jaký se u nás nepodařilo od té doby nikomu překonat. Stal se naším prvním docentem a posléze profesorem v oboru ergonomie. Na ČVUT šlo o jedno ze dvou významných míst výzkumu a výuky ergonomie v Československu. Druhé, jak známo fungovalo na VŠUP ve Zlíně a shodou dobových okolností obě univerzitní pracoviště neměla vzájemný kontakt. Odborné pracoviště na ČVUT fungovalo bez návaznosti na dění českého oboru designu, proto přinášíme rozhovor s panem profesorem Chundelou samostatně.

● Pane profesore, kdy jste s ergonomií na ČVUT začínal?

Lubor Chundela: Bylo to v padesátých letech na katedře ekonomiky řízení Strojní fakulty. Nejdříve jsem ergonomii přednášel v rámci předmětu Ekonomika řízení a pak po roce 1963 se mi ji podařilo osamostatnit.

● Kdy vznikla vaše proslulá a na dlouhou dobu v tuzemsku jediná výuková laboratoř ergonomie?

Lubor Chundela: Byla vytvářena postupně hned od počátku přednášení ergonomie, aby mohla názorně doplňovat výuku. Nejprve existovala ve společné místnosti s jinými pomůckami, potom v roce 1967dostala vlastní prostor. Výhodou technické školy bylo, že na výrobě potřebných přístrojů spolupracovali různí kolegové inženýři, ovšem pomáhali i lidé z katedry psychologie FF UK. Vybavení laboratoře se postupně s vývojem technologií obnovovalo. Později nastoupil do školy Ing. Rejf, který vedl laboratorní cvičení. Během postupného ukončování mého působení na ČVUT po roce 2000 se bohužel nepodařilo udržet technickou funkčnost a řešit potřebné obnovování přístrojů a laboratoř přestávala být funkční. To byl také jeden z důvodů, proč při přestěhování pracoviště z Horské ulice na Karlovo náměstí nebyla obnovena.

● Jak byly vytvářeny učební texty pro ergonomii?

Lubor Chundela: Podařilo se vytvořit soubor tří skript, která na sebe navazovala. Jakýmsi předstupněm byla publikace Lidská práce, kterou jsem vydal v rámci vědeckotechnické společnosti v 50. létech. Potom jsem připravil skripta pro laboratorní cvičení. S nimi souvisela skripta shromažďující data v tabulkách. To, co je dnes k vyhledání na internetu, bylo tehdy potřebné vydat v tištěné publikaci. Hlavním titulem pak byla souborná teorie ve skriptech Ergonomie. Škola skripta dodnes opakovaně vydává, protože jde o jediný soubor učebních textů v češtině, který využívají i další školy a praktici.

● Přednášela se ergonomie také v dalších studijních oborech ČVUT?

Lubor Chundela: Na oboru Ekonomika řízení se ergonomie přednášela proto, že jsem ji na vlastním pracovišti prosadil. Velmi potřebná by byla na oborech navrhování strojů, v dopravě aj. Strojařům jsem ji po určitou dobu také přednášel, ale ne v takovém rozsahu, nebylo proto to pochopení. A na dalších oborech už vůbec žádné. Pak jsem ještě krátce v 70. létech učil ergonomii na Fakultě architektury ČVUT. V 80. létech mne pozvali na krátko externě přednášet také na pražskou Vysokou školu umělecko-průmyslovou. Externisté však na této škole nejsou v kontaktu s jejím děním, takže nešlo o další odbornou spolupráci. Dostal jsem se tam po dlouhé době znovu až při obhajobě habilitace jejich pedagoga na ergonomii. Někoho by možná překvapilo zařazení ergonomie do studia ekonomiky řízení. Ergonomie ale ekonomiku podstatně ovlivňuje. Proto je přednášena ekonomům a manažerům i jinde, např. na UJEP v Ústí nad Labem.

● Vaše akademická kariéra byla založena od počátku na oboru ergonomie?

Lubor Chundela: Ano, hned doktorát jsem dělal v oboru ergonomie a pak samozřejmě i habilitaci. Bylo to velmi užitečné i pro postavení oboru, který se etabloval a dodnes se vlastně stále ještě etabluje. Profesury se do roku 1990 u nás řešily jinak než dnes. Neprezentovala se k nim konkrétní vědecká práce formou přednášky ani publikace. Šlo o ocenění dosavadního vědeckého a pedagogického působení. I to bylo pro obor ergonomie užitečné.

● S kým vaše pracoviště odborně spolupracovalo?

Lubor Chundela: Bylo užitečné spolupracovat s psychology, např. s Dr. Štikarem z Katedry psychologie FF UK. Později po jeho založení jsme spolupracovali s Institutem průmyslového designu, tam byli mými partnery např. Dr. Klivar a Dr. Bild. A pak bylo velmi užitečné být v kontaktu s výrobními podniky, zkoumali jsme aplikaci ergonomie přímo v praxi a podniky nám mohly dodávat zajímavé zkušenosti i data. Jako příklad mohu uvést plzeňskou Škodovku, kde byli mými partnery např. pánové Šmíd a Johánek.

● S lékaři jste nespolupracovali?

Lubor Chundela: Pokud se lékař dostatečně nezaměří na problematiku strojů a nástrojů, tak svou kvalifikaci v ergonomii nedokáže příliš využít a to ani ve výuce. Za funkčnější považuji, když si inženýr osvojí základní medicínské znalosti.

● Měli jste spolupráci také se zahraničím?

Lubor Chundela: Za totality to bylo velmi omezené. Důležité bylo, že jsme se v době před internetem dostali alespoň k zahraniční literatuře. Přímou spolupráci jsme mohli rozvíjet se sousedními socialistickými zeměmi. Poláci měli např. dobrý výzkum ve svém Institutu bezpečnosti práce, kam jsme jezdili. Propagovali jsme také naši práci a dá se říci, že mnohé okolní země pak využívali naši metodiku ve výuce ergonomie.

● Jak fungovala ergonomie ve struktuře vědeckých společností?

Lubor Chundela: Za totality se ergonomie dotýkaly vědeckotechnické společnosti, ale teprve Česká ergonomická společnost po roce 1990 se dokázala na ergonomii dostatečně soustředit a sdružit odborníky z celé republiky.

1. Acta Photographica Universitatis Silesianae Opaviensis 2, Opava, 1998 [↑](#footnote-ref-1)