

G'-VII-138

JAN MICHL

## **Funkcionalismus, design, škola, trh**

Čtrnáct textů o problémech teorie  
a praxe moderního designu

BARRISTER & PRINCIPAL  
VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE



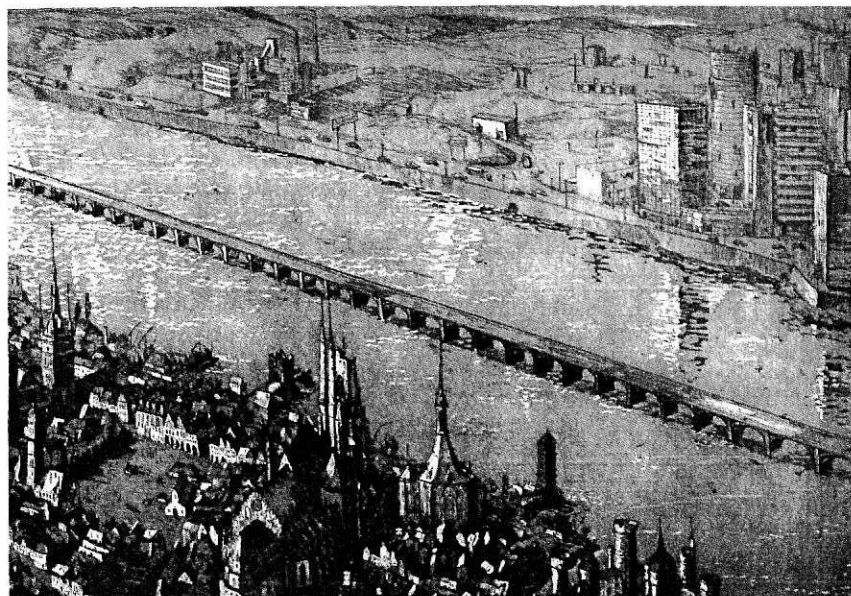
- Lloyd Jones, Peter. 1969. „The Failure of Basic Design.“ *Leonardo* 2: 155–160.
- Lloyd Jones, Peter. 1983. „The Death of Abstraction: Scientific Metaphors in Twentieth-Century Art and Design.“ In *Common Denominators in Art and Science*, ed. M. Pollock, 149–163. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- Lloyd Jones, Peter. 1987. „The Metaphor of Language in Design Education.“ In *Form and Vision: Articles and Writings from the International UIAH'87 Conference at the University of Industrial Arts in Helsinki 6.–9. 1. 1987*, ed. S. Vihma, 184–197. Helsinki: The University of Industrial Arts.
- Pečinková, Pavla. 2000. „Příliš vysoké ambice.“ In Wassily Kandinsky, *Bod linie plocha: Příspěvek k analýze malířských prostředků*, 171–182. Praha: Triáda.
- Thompson, Michael. 1977. „An Anatomy of Rubbish.“ In *Arts in Society*, ed. P. Baker, 36–42. London: Fontana/Collins.
- Thompson, Michael. 1979. „Rubbish Theory.“ *Encounter* (June): 12–24.

## TEXT 10 / Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?

[Úvod] / 251

1. Dnešní školy architektury a designu versus rozmanitost estetických preferencí trhu / 252
  2. Modernismus v architektuře a designu jako anti-moderní ideologie / 255
  3. Modernistické vyučování a mentální vytěšňování moderního pluralismu / 261
  4. Dnešní status a problémy monopolu modernistické estetiky / 264
  5. Proč je důležité vzdát se monopolu jednoho stylu / 267
  6. Shrnutí / 271
- Odkazy na literaturu / 275





Není pochyb o tom, že modernistický vizuální idiom v architektuře a designu se setkal s pronikavým úspěchem. V posledních šedesáti letech tento idiom postupně vytěsnil předmoderní výtvarné styly do té míry, že samotné slovo design se dnes používá jako synonymum pro modernistickou estetiku. Výrazy jako designová vila, designové umyvadlo, designové akvárium, designový kalkulač, designový radiátor, designové PC či designové WC jsou v řeči médií, reklamy, kritiků i veřejnosti ve většině západních zemí spojovány s dnešním minimalistickým abstraktním výtvarným výrazem.<sup>1</sup> Ztotožnění slova design<sup>2</sup> s konkrétní stylovou normou však svědčí nejenom o úspěchu modernistického výtvarného idiomu, ale zároveň představuje i vážný problém. Všudypřítomnost modernistické estetiky je totiž třeba chápat nejenom jako projev popularity tohoto typu vizuální řeči, ale také jako skutečnost, že prakticky všichni absolventi škol designu, pracující s trojrozměrným designem, jsou vyškoleni v rámci pouze modernistické, tj. anti-historizující, anti-figurativní a anti-ornamentální estetiky. Řečeno bez obalu, architekti a designéři nejsou už po několik generací ani schopni, a ani ochotni navrhovat v rámci

<sup>1</sup> To platí hlavně o architektuře a trojrozměrném designu, jehož se tento text týká především, a méně o designu dvourozměrném. Situace v oblasti grafického a textilního designu či designu interiérových doplňků, jako např. tapet, se na rozdíl trojrozměrného designu vždy vyznačovala podstatně větší stylovou rozmanitostí. I když zde mám na mysli evropské designérské školy všeobecně, uvědomuji si, že možná vidím věci z omezené skandinávské perspektivy. Čtenář proto nechť sám posoudí opodstatněnost a aktuálnost následující úvahy na základě vlastních zkušeností a souvislostí.

<sup>2</sup> Skutečnost, že slovo design se z angličtiny dostalo do ostatních evropských jazyků až po druhé světové válce, tj. v období, kdy modernistická estetika začala ve školách designu dominovat, pomáhá pochopit, proč se toto cizí slovo, jež původně znamenalo *tvárový návrh* ve smyslu podkladu pro výrobu, začalo postupně používat jako synonymum pro modernistický minimalismus. Zřejmě jako reakce na to, že se původní věcný význam slova design vytratil, se dnes ze strany anglicky komunikujících výrobců začíná sloveso *to design* [„navrhnout“] nahrazovat slovesem *to engineer* [„zkonstruovat“]. V marketingových materiálech výrobců sportovní obuvi, ruksaků, kufrů a cestovního příslušenství lze často najít obraty jako *engineered for maximum performance* [„zkonstruováno pro maximální výkon“] nebo *engineered for your comfort* [„zkonstruováno pro vaše pohodlí“].



jiného než modernistického stylového výrazu.<sup>3</sup> Právě tento problém, problém monopolu<sup>4</sup> modernismu ve vzdělávání designérů a architektů v situaci dvě stě let trvajících výtvarného pluralismu, důsledky tohoto monopolu a nutnost akceptovat fakt moderní stylové rozmanitosti bych zde rád naskicoval.

# I. DNEŠNÍ ŠKOLY ARCHITEKTURY A DESIGNU VERSUS ROZMANITOST ESTETICKÝCH PREFERENCÍ TRHU

Předpokládám, že už samotná myšlenka legitimacy také jiných než pouze modernistických stylových výrazů budí podezření. Copak to není tak, že dnešní verze stylových historismů, antropomorfní, zoomorfní a jiné druhy figurativního designu, stejně jako různé dodnes používané dekorativní a ornamentální systémy představují pouze okrajové jevy či přežitky, které není třeba brát vážně?

Jak si ale máme v takovém případě vysvětlit skutečnost, že objekty i budovy s nemodernistickým zevnějškem jsou stále populární a že se nikdy, po celou dobu existence modernistické estetiky nepřestaly navrhovat a stavět či vyrábět (přestože tento fakt historikové designu i architektury téměř zcela ignorují)?<sup>5</sup> Jediné vysvětlení, zdá se, je to, že po takových nemodernistických

<sup>3</sup> Že jde o stylový výraz a že vyučování vštěpuje studentům určitou stylovou normu, mají školy designu doposud sklon popírat; údajně jde pouze o vyučování metod či principů designu. To je zčásti pravda. Zůstává nicméně nezodpovězenou otázkou, co je v tom případě příčinou toho, že budoucí architekti a designéři, kteří nakonec školy opouštějí, praktikují téměř všichni tentýž minimalistický, tj. nefigurativní, nehistorizující, neornamentální idiom – a žádný jiný.

<sup>4</sup> Slovo monopol se definuje jako „trh, kde je mnoho kupujících, ale pouze jeden prodávající“ nebo jako „výhradní kontrola nad něčím, nebo výhradní vlastnictví něčeho“; (podle slovníku WebWord Pro v. 5.2 /2007). Všechny tyto významy jsou aktuální i v případě monopolu modernismu ve vzdělávání designérů a architektů: na trhu existují kupující se zájmem o rozmanité typy výtvarných idiomů, zatímco školy prodávají v podstatě pouze experty na modernistickou výtvarnou orientaci.

<sup>5</sup> Víc popularitu nemodernistických stylových idiomů registrovali sociologové a kulturní antropologové; srov. např. Gans 1983; Rolness 1993, 1995; Miller 1987; McCracken 1988,

typech estetiky vždycky byla a stále je poptávka. A tato poptávka se dá vysvětlit pouze tak, že mnoho lidí v nemodernistických typech estetiky stále nachází potěšení. Jako učitelům designu nám to možná přijde politováníhodné, ale to na věci nic nemění; ať se nám to líbí, nebo ne, připomíná nám to, že moderní doba je dobou stylového pluralismu. Tento fakt lze ignorovat pouze, pokud design a architekturu chápeme jako činnosti, které mají co dělat výhradně se vkusem a estetickými a jinými preferencemi designérů a architektů samotných, nikoliv už však se vkusem a preferencemi uživatelů, pro které se budovy staví a objekty vyrábějí a kteří je financují a používají. (Jak ukážu níže, právě takovému chápání je modernistická pozice výrazně nakloněna.)

Ale i ti, kteří připouštějí, že obliba nemodernistických stylových idiomů ve skutečnosti stále existuje, nicméně poukazují na to, že dnešní nové domy či produkty v nemodernistických stylech jsou v porovnání s budovami či věcmi od modernistických designérů výtvarně většinou průměrné, a často podprůměrné. To je ve velké většině případů pravda. Je ale třeba se zeptat: dokazuje tato nízká estetická kvalita přirozenou méněcennost nemodernistické estetiky jako takové, nebo je to spíš výsledek už zmíněné neochoty škol designu poskytovat studentům odborné školení také v nemodernistických idiomech?

Je totiž většinou zřejmé, že designéři stojící za současnými nemodernistickými návrhy designéřské školení nemají. Dnešní odborně vyškolení designéři a architekti na druhé straně mají v oblasti nemodernistických výrazů nanejvýš omezené anebo vůbec žádné praktické vědomosti a schopnosti, a navíc, v důsledku modernistického školení bývají vůči nemodernistické estetice principiálně zaujatí. Pouze extrémně málo z nich dokáže tyto předsudky překonat. To není těžké pochopit: porušit normy jediné profesně uznávané estetiky znamená riskovat ztrátu prestiže ve vlastním oboru. Cena, kterou

2005. Syntetická práce o historii designu, která se s jistými rozpaky nicméně zmiňuje o estetické rozmanitosti na moderní designéřské scéně je Woodham 1997, hlavně kapitola 9 o nostalgii a o „heritage industry“. Méně rozpačitý přístup k rozmanitosti designové scény představoval nelevicově orientovaný anglický kritik a historik designu a uměleckého řemesla Peter Dormer (1949–1996). Pokud jde o architekturu, srov. přelomovou práci Martina Horáčka (2012), zmíněnou v pozn. 33 níže.



by byl architekt či designér nucen zaplatit v podobě vyřazení se z komunity designérů či architektů v případě, že by se od profesního estetického idiomu radikálně odchýlil, odpovídá velikosti konformního tlaku na členy profese, a ten je značný.

Je v podstatě překvapující, že školy designu a architektury ignorují plný rozsah existujících estetických požadavků a preferencí uvnitř společnosti a že upřednostňují pouze jeden typ estetiky na úkor všech ostatních. Rozhodnutí omezit výuku na jedinou estetickou orientaci by bylo méně záražející, kdyby se týkalo soukromých škol designu, u nichž výtvarná východiska přirozeně souvisejí s přesvědčením financujících vlastníků. Ve skutečnosti jsou to ale moderní státy, kdo financují drtivou většinu škol architektury a designu, a to z daní vybíraných od všech občanů, ne pouze od přívrženců modernistické estetiky. Navíc jsou vlády, které školy platí, součástí demokratických (nikoliv autokratických, despotických či totalitních) režimů, tedy režimů, v nichž se z principu respektuje pluralita politických, kulturních či náboženských názorů a zároveň i výsledky této plurality: různorodost životních stylů a z toho plynoucí mnohost estetických orientací obyvatel. Dalo by se proto očekávat, že školy uvnitř moderních demokratických států budou vyučovat nejenom estetice, které dávají přednost designéři, architekti a lidé z uměleckého světa samotní, nýbrž že budou zároveň vychovávat také odborníky, ochotné vycházet vstříc estetické a stylové orientaci ostatních obyvatel, kteří modernistickou výtvarnou orientaci sdílí pouze částečně, nebo vůbec ne.

Jak známo, tak tomu ale není. V tom smyslu lze říci, že školy designu a architektury už řadu desetiletí selhávají. Výsledkem tohoto selhávání je, že mnoho designérů a velká většina architektů stojí obrácena zády k obrovskému množství lidí, žijících za hranicemi našeho omezeného profesního světa. Jak se vlastně stalo, že prakticky ve všech státních školách designu a architektury má modernistická estetika vyučovací monopol? Kde se vzal tento apartheidu podobný přístup k jiným než modernistickým výtvarným idiomům?<sup>6</sup>

6 Metafora s *apartheidem* v tomto textu samozřejmě odkazuje na politiku rasové segregace v Jihoafrické republice v období od konce 40. do 90. let minulého století. Nechci této metafoře připi-

## 2. MODERNISMUS V ARCHITEKTUŘE A DESIGNU JAKO ANTI-MODERNÍ IDEOLOGIE

Hlavním důvodem, proč dnešní státní školy designu a architektury praktikují pouze jeden typ estetiky, je to, že modernismus byl a je už svou povahou monopolistická ideologie designu. Většina škol nikdy zásadně neodhodila onu sto let starou modernistickou doktrínu, podle níž existuje pouze jeden správný, všeobjímající, autentický, protože historicky nutný a nevyhnutelný moderní sloh. Už koncem 19. století zastávali první přívrženci této doktríny názor, že ve srovnání s předcházejícími epochami, v nichž údajně vždy převládal jednotný stylový výraz (hlavními příklady byl starověký klasicismus a středověká gotika) se v jejich století takový vlastní sloh nepodařilo vytvořit. To bylo považováno za trapnou historickou úchytku. Architekti a designéři 19. století byli údajně odkázáni na slohovou řeč minulosti a pouze recyklovali západní nebo případně orientální slohy historických budov a artefaktů. Podle modernistů bylo třeba vynést na světlo prý inherentní, v lůně přítomné Moderní doby už obsažený a jí vlastní estetický výraz, na nějž prý měla tato doba nárok.<sup>7</sup>

Modernisté, aby tohoto cíle dosáhli, se údajně plně otevřeli přítomnosti a bezohledně odmítli minulost. Je sice pravda, že přestali používat jak *jazyk*

sovat příliš velkou váhu, myslím si nicméně, že analogie se segregací pomáhá vystihnout postoj dnešních typických škol designu a architektury ve vztahu k jiným než modernistickým typům estetiky. Ty jsou odsouzeny k existenci podobné dřívějším jihoafrickým bantustanům. Dnešní ironické definice modernistické architektury, které se dají nalézt na webu, jako např. „*Budovy navržené bez odkazů na minulost, s výjimkou odkazů na minulé budovy bez odkazů na minulost*“, výstižně popisují, jak lidé pohybující se mimo profesní svět umění vnímají tento apartheidní rys současné architektury (srov. Brussat 2004).

7 Už zde bych rád zdůraznil, že novou, na abstraktním umění založenou formovou řeč modernismu, která je konečným výsledkem této vize, nevidím samu o sobě jako problém, a proto tato řeč ani není tématem tohoto textu. Jako problém naproti tomu vidím zmíněnou monopolistickou ideologii modernismu, z ní vyplývající monopol modernistické estetiky ve školení architektů a designérů a následné hegemonické postavení tohoto výrazu v designéřské a především architektonické praxi.



*tvarů*, tak *jazyk vzorců*<sup>8</sup> vycházejících z historických slohů minulosti. Samotný jejich program výtvarně jednotné epochy ale z moderní přítomnosti vůbec nevycházel: pro jejich přítomnost byla charakteristická rostoucí stylová rozmanitost a této stylové rozmanitosti se chtěli modernisté zbavit. A právě zde se dotýkáme největšího nedorozumění stran povahy modernismu v designu a architektuře. Modernistický postoj, jak termín modernismus sám naznačuje, je obvykle chápán jako výraz fascinace moderní dobou. Modernismus ale nebyl promoderním, nýbrž spíš antimoderním, konzervativním hnutím. Pro modernisty byla v jistém smyslu zcela určující jejich fascinace minulostí.<sup>9</sup> Modernističtí architekti a designéři vyžadovali, aby jejich doba měla stejnou slohovou jednotu, jaká podle dějpisu umění charakterizovala předmoderní feudální epochy až do průmyslové revoluce.<sup>10</sup> Tam ovšem jednotnost estetického idiomu úzce souvisela s exkluzivní pozicí malých elitních mocenských skupin, jako byly královské dvory, aristokracie či církev, které měly rozhodující moc nad dobovou estetikou, a k níž zbytek společnosti v podstatě neměl

8 Jazyk vzorců [„pattern language“] a jazyk forem [„form language“] jsou podle amerického teoretika architektury Nikose Salingarose a v návaznosti na Christophera Alexandra dva jazyky, které společně utváří architekturu (podobně jako text a melodie tvoří píseň). Jazyk vzorců představuje osvědčené způsoby koncipování budov a životního prostředí vůbec, jazyk forem označuje sloh ve smyslu sady článků a způsobů jejich spojení. Srov. Horáček 2012 a Salingaros and Mehaffy 2006.

9 O tomto např. Adam 2003.

10 Tvzení, že pro předcházející umělecká období byla charakteristická jednotnost stylu, byla nicméně mnohokrát zpochybněna. Tradiční řazení uměleckých období (v pořadí románské umění – gotika – renesance – baroko) naráží na první problém už v rovině zeměpisu: například gotická architektura je spíš zaalpský než italský fenomén, zatímco v 15. století se dá na sever od Alp sotva mluvit o renesanci; stejně tak baroko je především italský a katolický fenomén, méně už francouzský a protestantský. A aby to všechno bylo ještě složitější, v italské architektuře 17. století lze najít návrhy v gotickém stylu a gotické tvarosloví se objevuje jak v Británii, tak v Čechách 18. století – a pochází od architektů, kteří navrhovali někdy v barokním a někdy v gotickém slohu. Představa stylově jednotných dob se při bližším pohledu neshoduje se skutečností; pojmy dob a epoch je třeba vidět spíš jako pomůcky historiků, umožňující jim organizovat materiál. Srov. instruktivně kritické komentáře v Boas 1950, 1953; Schmoll gen. Eisenwerth 1977, 1985, 2003. Viz též Nygård-Nilssen 1948; a text 1, kap. 4, ad 1 v této knize.

co dodat. Modernisté sami sebe viděli jako takovou elitní skupinu. Šlo jim teď o to překrýt estetickou rozmanitost moderní epochy kobercem simulované výtvarné jednoty.

Že šlo o simulaci lze říci proto, že modernistická vize, jak už naznačeno, kolidovala a dodnes koliduje se skutečnou povahou moderní doby. V důsledku růstu náboženských, politických i ekonomických svobod ve společnostech 18. a zejména 19. století, s tím, jak se víc a víc osvobozovalo myšlení, tvořivost i podnikavost k elitám nepatřících lidí, a s tím, jak průmyslová revoluce<sup>11</sup> postupně vedla k růstu životní úrovně a k třídnímu rozrůznění společnosti, začala se stále výrazněji projevovat různorodost životních stylů a jejich výtvarných výrazů. Moderní epocha se v kontrastu k předchozím slohovým epochám vyznačovala stále výraznější stylovou pluralitou.<sup>12</sup> Modernisticky orientovaní architekti a designéři ale chápali rostoucí projevy výtvarné rozmanitosti moderní doby jako výraz babylonského zmatení jazyků, ze kterého je za každou cenu třeba najít cestu.<sup>13</sup>

11 Srov. Ashton 1998 [1948]; Bernstein 2005.

12 Jedním z cílů modernistické teorie bylo diskvalifikovat samotnou myšlenku pluralistického přístupu k designu. Srov. přednášku Franka Lloyd Wrighta z roku 1931 „The Passing of the Cornice“ [Úmrtí římsy] (Wright, 1931), jako příklad slovní děllostřelby s cílem pozici historistů naprosto zlikvidovat. Wright v podstatě opakoval agresivní kritiku historismu z pera svého mentora Louise Sullivana; srov. Sullivan 1979. Wright prý na otázku studenta, který se ho zeptal, jak by měl reagovat, kdyby byl požádán o návrh nemodernistické budovy, odpověděl: „Vý myslíte jako prostitutka, když se takovou otázkou vůbec vážně zabýváte.“ (Brolin 1981) Srov. též podobně neústupný postoj o dvě generace mladšího holandského architekta Alda van Eycka z roku 1947: „CIAM [Congrès International d'Architecture Moderne] odmítá renovovat obnošené hodnoty, které patří do obnošeného světa tím, že je převleče do nových šatů z prádelny zdravého rozumu.“ (van Eyck 1947: 37) Současný britský historik, architekt Robert Adam poukázal na modernistické úsilí zajistit si permanentní estetický monopol tím, že v různých oficiálních politických dokumentech bude veškerá současná nemodernistická architektura označována jako pastiš. (Adam 2008) Srov. také předchozí Adamovu obranu historistní pozice a jasně formulovaný argument proti modernistickému odmítání historismu v článku „The paradox of imitation and originality“ [Paradox napodobování a původnosti] (Adam 1988). Srov. též Bell 1979; Collins 1967.

13 Zdá se, že existují paralely mezi modernistickým hledáním nearbitrální, autentické, při



Jako ilustraci teze o konzervativním anti-moderním východisku modernistické vize výtvarné jednoty teď uvedu výroky pěti představitelů modernismu 20. století – dvou architektů, dvou kurátorů a jednoho designéra.

Švýcarský architekt a později druhý ředitel Bauhausu HANNES MEYER v článku „Die neue Welt“ [Nový svět] z roku 1926 neúmyslně formuloval antimoderní, konzervativní východisko modernismu, když napsal: „Každá doba vyžaduje vlastní formu. Naším cílem je dát novému světu nové tvary s využitím dnešních prostředků. Ale naše znalosti minulosti představují břemeno a naše pokročilé vzdělání plodí překážky, které nám tuto novou cestu znemožňují. Principiální potvrzení dnešní doby si vyžaduje bezohledné odmítnutí minulosti.“<sup>14</sup> Meyer zde předkládá to, co považuje za *Historii* posvěcenou metodu k dosažení autenticky *Moderní* formy; přitom ale přehlíží, že až do devatenáctého století si nikdo nikdy takový cíl nekladl, a tudíž také nikdo nikdy nevyžadoval absolutní odstřižení se od minulosti za účelem dosažení historicky korektního výrazu Nové doby.

V roce 1932 dokumentovali dva vlivní kurátoři Muzea moderního umění v New Yorku HENRY-RUSSELL HITCHCOCK a PHILIP JOHNSON ještě zřetelněji, do jaké míry byl modernistický ideál jednotného moderního slohu podepřen obrazem předmoderní minulosti, když napsali: „*Ted, kdy je možno napodobit podstatu velkých stylů minulosti bez imitace jejich povrchu, je problém nastolení jednoho dominantního stylu, který se 19. století pokoušelo vyřešit prostřednictvím alternativních historismů, konečně blízko řešení.*“<sup>15</sup>

Když v roce 1964 WALTER GROPIUS diskutoval pedagogické cíle Bauhausu, vyjádřil znovu naději, že „*bude postupně možno vyvinout formu umění, která vyjadřuje dobu, takovou formu, která existovala v silných kulturách minulosti.*“<sup>16</sup>

rozené výtvarné řeči a staršími teologickými spekulacemi o podstatě a povaze údajně nearbitrárního jazyka, kterým podle Bible mluvil v ráji Adam s Bohem. Fascinující přehled úvah a spekulací o povaze Adamova jazyka podává Eco 2000 [1998] a Eco 2001 (1993).

14 Srov. Meyer 1975: 107.

15 Hitchcock and Johnson 1932: 19.

16 Neumann 1970: 19. V polovině 30. let minulého století charakterizoval Walter Gropius modernistickou architekturu takto: „*Nyní začíná být všeobecně zřejmé, že přestože se*

A v roce 1967 tvrdil dánský designér a kritik POUL HENNINGSSEN v článku „Skal vi oppgi nutiden?“ [Máme se vzdát přítomnosti?]<sup>17</sup> o dvou nových restauracích postavených v selském, vesnickém stylu po obou stranách dálnice směrem z Kodaně, že i přes jejich útulnost a popularitu jde o „*architekturu bez jakýchkoliv kvalit*“. Bylo to podle jeho názoru proto, že tyto restaurace neměly šanci octnout se v budoucnosti (Henningsen jmenoval konkrétně rok 2100, tj. 130 roků nato) v muzeu architektury jako doklad úspěchů Dánska v 60. letech 20. století. Henningsen považuje jinými slovy za samozřejmé, že primární kvalita architektury spočívá v jejím muzeálním potenciálu, tj. v úloze historického dokumentu své historické epochy. Podobných citátů a odkazů by se dalo najít mnohem víc.

Tato konzervativní posedlost myšlenkou estetické jednoty moderní doby zabráňovala modernistickým architektům a designérům vidět, že to opravdu nové a historicky unikátní, co moderní doba přinášela, nebyly především ony nové typy budov, konstrukcí, strojů, nástrojů a přístrojů, které modernisty tak fascinovaly, ale všechno to, co bylo konec konců smyslem těchto nových typů budov, konstrukcí, strojů, nástrojů a přístrojů – totiž postupný růst životní úrovně širokých vrstev obyvatelstva a s tím související úsvit radikální rozmanitosti moderních životních stylů a plurality estetických výrazů, mód a trendů.<sup>18</sup>

*vnější formy Nové Architektury v organickém smyslu zásadně liší od architektury staré, nejde o osobní vrtochy hrstky architektů, snažících se o inovaci za každou cenu, nýbrž prostě o nevyhnutelný logický produkt intelektuálních, sociálních a technických podmínek naší doby.*“ (Gropius 1935: 18) Sklon chápat modernistickou architekturu a design jako výraz nadindividuální historické nutnosti, místo jako projev vědomé individuální volby určitého výtvarného výrazu, pokračoval od meziválečného období po zbytek minulého století, a často přetrvává až dodnes.

17 Henningsen 1967: 170.

18 Literatura, věnovaná designu se zřídka kdy zmiňuje o jevu rostoucí různorodosti a rozmanitosti uvnitř moderních společností. Jednou z výjimek je klíčový článek z roku 1973, v němž byla poprvé formulována později vlivná myšlenka tzv. *zapeklitých problémů* [„wicked problems“] v designu a plánování (Rittel and Webber 1973). Autoři považovali za hlavní příčinu oné „zapeklitosti“ rozmáhající se různorodost západních společností, což oba akceptovali jako historický fakt. Tvrdili, že „... *předindustriální společnost byla kulturně stejnorodá, zatímco „i]ndustriální doba přinesla obrovský rozmach kulturní rozmanitosti. Postindustriální*



Metaforicky řečeno, modernisté ukazovali na ukazováček ukazující ruky, místo aby se dívali, kam ukazoval.

Můžeme si tedy položit otázku: kdo byl vlastně posedlý minulostí? Představitelé historismu 19. století, kteří používali tvary a vzorce různých typů historické architektury v souvislosti s rozšířením zásoby výtvarných distinkcí v sociálně mobilní společnosti s rostoucím počtem obyvatel a s rostoucí životní úrovní? Nebo spíš modernisté 20. století, kteří usilovali o potlačení stylové rozmanitosti své vlastní doby skrze simulaci stylové jednoty předmoderních historických epoch podle modelu hegelovského dějepisu umění?<sup>19</sup>

*společnosti budou pravděpodobně ještě diferencovanější než všechny ostatní před nimi.*“ (167) V oboru dějepisu umění bylo, jak naznačeno, dlouho pravidlem zdůrazňovat stylovou jednotu spíš než rozmanitost uvnitř jednotlivých epoch minulosti. Jedním z mála historiků umění, kteří výslovně a opakovaně kritizovali takovou představu jednotných historických epoch, byl E. H. Gombrich; v přednášce v roce 1991 např. poznamenal, že je „*všeobecně známo, že v kterékoliv době je jeviště historie naplněno několika generacemi lidí s nekoherentně rozmanitými názory, vlivem, mocí a vkusem.*“ (Gombrich 1999: 249) – Mimo chodem, první politickou teorií, která vzala v úvahu fakt moderního pluralismu, rozmanitosti a různorodosti, publikoval už ve 30. letech 19. století mladý francouzský aristokrat Alexis de Tocqueville ve dvou svazcích své knihy *De la Démocratie en Amérique* [Demokracie v Americe] na základě svého studijního pobytu v USA; (Tocqueville 1835, 1840; český Tocqueville 1992); srov. Crick 2002: kap. 4.

19 Jestli zavedený termín *historismus* odkazuje k předmodernistickému recyklování historických forem v průběhu 19. století, jak bychom měli definovat modernistické úsilí „*napodobit podstatu velkých stylů minulosti bez imitace jejich povrchu*“? Termínem super-historismus? Nejvýznamnější zastánce myšlenky, že dějiny mají vlastní scénář, že se jako vlak pohybují po předurčené trase ze stanice jedné Epochy do stanice další Epochy, byl, jak známo, německý filozof 19. století G. F. W. Hegel (Hegel, 1881). Tato neobyčejně vlivná představa a její různé formy byly opakovaně kritizovány; k nejpronikavějším kritikům patřili britský filozof rakouského původu Karl Popper (Popper 1969 [1957], 1985, 1995), který takovou představu nazval *historicismem*, americký ekonom rakouského původu Ludwig von Mises, který mluvil o problému *polylogismu* (Mises 2006, kap. 3), a americký filozof německého původu Eric Voegelin (Voegelin 1997), který používal výraz *gnosticismus*. Popperovskou kritiku ve vztahu k architektuře 20. století diskutují například Jarvie 1968; Watkin 1977; O'Hear 1993 a Watkin 2001. Existuje nějaká alternativa k modernistické posedlosti představou historické nutnosti? Takovou alternativou by mohla být darwinovská otevřená evoluční perspektiva, v níž představa, že dějiny směřují k předurčenému cíli, může těžko vzniknout. Evoluční postoj k historii podle mého pozoruhodně shrnul

### 3. MODERNISTICKÉ VYUČOVÁNÍ A MENTÁLNÍ VYTĚŠŇOVÁNÍ MODERNÍHO PLURALISMU

Po druhé světové válce byla nová pedagogika „stylové jednoty“, založená na osnovách Bauhausu, úspěšně zavedena<sup>20</sup> (přes určitá zpoždění<sup>21</sup>) téměř ve všech průmyslových zemích. Modernistický monopol ve vzdělávání de-

britsko-rakouský ekonom a politický filozof Friedrich von Hayek ve věnování své knihy z roku 1960 s názvem *Constitution of Liberty* [Konstituce svobody]; věnování znělo: „*Neznámé civilizaci, která vzniká v Americe*“. (Hayek 1960: v) Srov. také Postrel 1998. Pluralistický postoj k filozofii dějin diskutuje Popper 1969, nové vydání Popper 1994.

20 Zakladatel Bauhausu Walter Gropius už v polovině 30. let v citované knize *The New Architecture and the Bauhaus* [Nová architektura a Bauhaus] propagoval svou školu jako model budoucího vzdělávání v oblasti designu (Gropius 1935) a argumentoval tím, že Bauhaus je průkopníkem nutného historického vývoje. Gropiův spojenec, švýcarský historik a teoretik architektury a designu Sigfried Giedion se potom krátce po ukončení 2. světové války pokusil, sice neúspěšně, prosadit celosvětovou reformu vzdělávání v oblasti architektury a designu, založenou na pedagogice Bauhausu, a to prostřednictvím Organizace OSN pro výchovu, vědu a kulturu (UNESCO) založené v Paříži v roce 1945 (srov. Giedion 1949). Následující modernistickou monopolizací designérského a architektonického vzdělávání do značné míry umožnil jak radikálně narušený *status quo* po skončení druhé světové války, tak také už mezi válkami stále znovu opakované tvrzení, že nová modernistická estetika představuje historicky nutný, a proto korektní výtvarný idiom, na který Moderní člověk celou dobu čekal. To, že výklad modernismu jako historicky nutného výtvarného idiomu je stále živý, možná vysvětluje malý badatelský zájem nejenom o konkrétní kroky, které vedly k etablování tohoto monopolu, ale vůbec nepřítomnost badatelského údivu nad tím, že tento monopol existuje už přes padesát let.

21 Výjimkami z tohoto trendu byly, jak známo, tehdejší Sovětský svaz a země tzv. socialistického bloku, které byly po skončení druhé světové války nuceny přijmout sovětskou interpretaci modernistické estetiky jako výrazu „zahnívající“ kapitalistické společnosti, Historií údajně odsouzené k zániku. V těchto zemích vládla do pozdních padesátých let minulého století sovětská doktrína tzv. socialistického realismu, který v architektuře předepisoval klasicizující historismus (Åman, 1992), zatímco modernismus byl pod jménem funkcionalismus kriminalizován. S politickým uvolněním začátkem 60. let se v tehdejší tzv. Východní Evropě i v SSSR postupně stalo modernistické vzdělávání designérů i architektů akceptovanou normou. Některé stránky tohoto vývoje v rámci praxe průmyslového designu v SSSR rozebírá Azrikan 1999. K období socialistického realismu v českém kontextu, srov. Halík 1996; Petišková 2002; Platovská 2005. Srov. též Michl 1999 a text 12 v této knize.



signérů měl být hlavním klíčem k eliminaci moderní stylové rozmanitosti a tím k vytvoření esteticky jednotné epochy, výtvarně zformované uměleckou avantgardou.<sup>22</sup> V rámci této snahy se dají mimo jiné rozlišit dva momenty.

Šlo o to, naučit studenty, na začátku studia většinou otevřené vůči pluralitě stylových poloh okolo sebe, že je dovoleno respektovat pouze jednu vkusovou kulturu. Studenti byli, někdy otevřeně, ale většinou skrze drobné náznaky, vedeni k tomu, aby vnímali současné nemodernistické typy estetiky mimo zdi škol jako směšné, zpozdilé, nesmyslné či přímo morálně odpuzující. Podporování a posilování víry, že existuje pouze jeden pravdivý a morálně přijatelný výtvarný výraz moderní doby, tak efektivně zabraňovalo případnému znovuvypuknutí zájmu o rozmanitost. Normativní vkusová kultura, charakterizovaná stylovou devizou „méně je více“ byla identická s kulturou jejich učitelů, kteří sami sebe považovali za představitele jediné estetické pravdy své doby.<sup>23</sup> Existovala nepsaná dohoda, že odmítnutím pluralismu se také

22 V meziválečném období byl modernismus v architektuře a designu nejenom současněkem, ale také zřejmou paralelou k totalitním politickým programům, které rozhodně odmítly myšlenku politické a z velké části i umělecké rozmanitosti. Všechna tři hlavní totalitní hnutí 20. století, ať už šlo o komunismus, fašismus nebo nacismus, měly jedno společné: byly vedeny vizí jednotné, tj. nepluralitní společnosti, v každém jednotlivém případě inspirované představou jednoty nějaké minulé epochy nebo minulé společnosti. Tím, že modernistický program v architektuře a designu odmítal stejně razantně fakt i možnost stylové rozmanitosti, lze jej chápat jako estetickou analogii k těmto politickým směrům. Titul známé knihy českého funkcionalisty Karla Honzika z roku 1946, *Tvorba životního slohu*, je třeba číst jako *Tvorba jednotného životního slohu*.

23 Tzv. *Vorkurs*, vyvinutý na Bauhausu a od 50. let minulého století praktikovaný v podstatě všemi západoevropskými a později i „východoevropskými“ školami architektury a designu, byl hlavním zdrojem kultury jednotného vkusu, který charakterizuje současné výtvarné školství. Catherine Cookeová, ve svém razantně formulovaném kritickém článku o současném vzdělávání architektů z roku 2002 napsala v té souvislosti: „*Dnes je model Vorkursu, zděděný z Bauhausu, ani ne tak kurzem, jako postojem, který určuje formu všeho, co následuje. Vychází se z toho, že nejlepším způsobem, jak dobře vzdělané dospělé mladé lidi uvést do tohoto nového světa, architektury, je, navrátit je uměle do dětství. V procesu, který je pseudoreligiózní ve své sebejistotě, musí studenti, všechno zapomenout a znovu nabýt citlivosti skrze novou mateřskou školu, 'basic studies', jejíž kořeny jdou do hnutí Arts and Crafts a jeho evropských ekvivalentů. Toto v mnohém uspokojuje učitele, protože výsledkem je produkce*

student sám stane součástí elity (tj. avantgardy), která pracuje na dějinném úkolu – na tvorbě jednotného výrazu Nové epochy.

Podobnou roli hrálo, zdá se, také pěstování tzv. kritického postoje vůči tržnímu hospodářství. Je sice pravda, že ne všechny výsledky mechanismu nabídky a poptávky vyhovují všem a že mnohé je zcela na místě odmítat. Je ale také zřejmé, že kultivace téměř výhradně negativního postoje k trhu byla motivována úsilím usnadnit cestu estetickému monopolu modernistů a dnes je motivována snahou tento estetický monopol dále upevnit. Tržní mechanismus, tento hlavní generátor výtvarné rozmanitosti, funguje, jak známo, podobně jako neustálé referendum, které na základě reakcí zákazníků na nabídky vynalézavých firem zjišťuje, které nové výrobky a jaká výtvarná řešení shledávají kupující užitečnými.<sup>24</sup> Modernisté viděli v tomto mechanismu právem svého nepřítele a chtěli se ho zbavit, protože neustále podryval jejich program jednotného modernistického stylu: trh zásobuje svět stejně ochotně modernistickými jako nemodernistickými typy výtvarných řešení. V tomto světle proto nepřekvapuje, že naprostou většinu meziválečných i poválečných modernistů přitahovala ideologie socialismu, která slibovala rozsáhlou regulaci tržního systému, nebo jeho úplné zrušení prostřednictvím zestátnění veškeré výroby a její monopolizace v rukou státu. V tom viděli modernisté největší naděje na uskutečnění své vize jednotného, monolitního výrazu moderní doby.<sup>25</sup>

Cílem jak výtvarné pedagogiky odmítající stylovou rozmanitost jako zvrženíhodnou úchylku, tak i rituální kritiky tržního hospodářství bylo dosáhnout onoho předmoderního, hegelovským dějepisem umění zaštitěného ideálu: jednotného, údajně historicky nutného výrazu Nové doby. Tím, že současné školy architektury a designu doposud lpí na vyučování pouze jednoho,

„věci“, nevede to však téměř vůbec k chápání architektury, ať už jako společenského produktu, či kolektivního procesu.“ (Cooke 2002: 272)

24 Srov. Gilder, 1981, kap. 4.

25 V českém kontextu je taková totalitní naděje vyjádřena asi nepregnantněji, a také nejdeprezivněji, v brožurce s názvem *Necessismus: Myšlenka rozumné spotřeby* z roku 1946 z pera Karla Honzika.



výlučně modernistického typu estetiky, vedou tak studenty vlastně k tomu, aby v dnešním moderním světě stále rostoucí rozmanitosti způsobů života usilovali, tak jako jejich modernističtí prapředkové, o simulaci neexistující estetiké jednoty dnešní doby, jednoty, po které mimo modernistů samotných nikdo netouží a podle všeho ani nikdy netoužil.

#### 4. DNEŠNÍ STATUS A PROBLÉMY MONOPOLU MODERNISTICKÉ ESTETIKY

Před pár generacemi přišli modernisté s novým a čerstvým stylovým výrazem, s jakousi elementaristickou estetikou, která mezi zavedenými vizuálními znaky postavení či bohatství mírou své věčnosti do té doby neexistovala. Tento stylový výraz, ze začátku kombinující výtvarnou střídmost klasicistního idiomu, průmyslových staveb i japonské estetiky, se nakonec konsolidoval ve 20. letech minulého století na základě rozvinutí a aplikace výtvarných experimentů postkubistických abstraktních malířů a sochařů<sup>26</sup> (tedy nikoliv jako vedlejší produkt funkčních řešení, jak tvrdili evropští modernisté a jak se má stále často za to). Nový abstraktní výtvarný styl byl dlouho vítaným přínosem k modernímu stylovému pluralismu v době, kdy výtvarně kvalitní nemodernistické alternativy stále byly součástí trhu. Dnes, po půl století dlouhém úsilí přívrženců modernismu nepustit stylový pluralismus ke slovu, se modernistický výtvarný idiom stal podobným utlačovatelem čerstvých alternativních přístupů, jako se pro mnohé svého času nakonec stala předchozí estetika historismu.<sup>27</sup>

26 O původu modernistické estetiky v postkubistickém abstraktním malířství a sochařství, srov. Hitchcock, 1948 (modernistický pohled) a text 2 této knihy (nemodernistický pohled).

27 Americký architekt Dankmar Adler vyslovil v roce 1896 v odmítavě kritické diskusi o Sullivanově hesle forma následuje funkci tuto charakteristiku dogmatického rysu tehdejší historizující architektury „[Přijmeme-li Sullivanovo heslo] budeme pak mít architekturu o něco vědecktější a mnohem praktičtější, ale stejně tak banální a postrádající na zajímavosti, kterou jí dodává tvořivý impuls, jako je architektura založená na principu forma následuje

Modernistické školy designu a architektury tím, že odmítají učit a tak vylepšovat, zjemňovat a kultivovat jinou než vlastní modernistickou estetiku, nepřímo podporují pouze jeden směr výtvarné inovace: stále větší odklon od heteronomního, „služebního“ umění směrem k umění autonomnímu, „neslužebnému“, což je tendence, která vyhovuje nejvíc designérům a architektům samotným. To by sám o sobě nebyl problém, protože v moderní sociálně mobilní společnosti s velkou rozmanitostí životních stylů existuje permanentní poptávka po výtvarně nových znacích sociální sounáležitosti a sociálního odlišení, ať už jsou heteronomního či autonomního původu. Problém je nicméně v tom, že v důsledku modernistického monopolu jsou výtvarně kvalitní inovace omezovány téměř výhradně na modernistický typ estetiky, zatímco inovace, obohacující nemodernistické výtvarné alternativy, přitažlivé pro velkou část publika, jsou z takového procesu vyloučeny. Nadvláda jednoho výtvarného stylu ve vzdělávání designérů a zejména architektů proskribuje jako nepoužitelné celé přebohaté dědictví předmodernistických výtvarných řešení, čímž drasticky zužuje škálu výtvarných možností, které je dovoleno budoucím architektům i designérům využívat. Důsledkem je tendence k inbridingu uvnitř modernistické estetiky, povětšinou nekvalitní úroveň současných nemodernistických výtvarných alternativ a celkově ochuzené estetické prostředí.<sup>28</sup>

Samotný minimalistický výraz, přes svou nespornou estetickou rafinovanost, je v očích mnoha lidí schopen vyjadřovat jejich dnešní životní styl pouze jediným způsobem: kultivovanou estetickou hrou na jednoduchost chudoby. Taková inverze ale představuje problém, neboť má schopnost těšit především lidi s dostatkem tzv. kulturního kapitálu.<sup>29</sup> Navíc je nejasné, nakolik je tato

*historický precedent, a která označuje za barbarskou každou strukturu, pro kterou architekt neposkytl akademicky a historicky správnou masku a kostým, a která považuje za kacířství pokus stavět ne tak, jak Římané stavěli v roce 1, ale tak, jak by asi Římané stavěli v roce 1896.* Adler 1972 [1952]: 243–244.

28 Stran pohrdavého kritického termínu „podnikatelské baroko“, srov. text 7 v této knize, pozn. 24.

29 Tento pojem pochází z Bourdieu 1984.



inverzní hra ze strany architektů a designérů úmyslná, čili zda ji vůbec chápou jako hru, jejímž cílem je zábavnost a potěšení na straně uživatele. Jestli totiž architekti a designéři berou svůj minimalistický idiom jako výraz „pravdy“, je téměř zaručeno, že výsledky budou postrádat humor.<sup>30</sup>

Výše uvedená diagnóza ale není ani úplně nová, ani úplně neznámá.<sup>31</sup> Proč tedy většina škol designu a architektury i nadále lpí na devadesát roků starém výtvarném apartheidu? Příčinu je asi třeba hledat ve stále atraktivní povaze modernistické teorie: ta, ač pro okolní svět hlásala jakousi deterministickou filozofii designu, světu modernistických přívrženců nabízela naopak výtvarnou autonomii. Modernistický designér tím, že na sebe vzal povinnost zúčastnit se kolektivního vytváření údajně historicky nutné estetiky Moderní doby, přestal vidět svou úlohu jako službu lidem mimo svůj vlastní umělecký svět. Sám sebe teď začal vnímat jako příslušníka elity, pracujícího pro nejžádanějšího a nejváženějšího klienta, jakého si lze představit – pro samotné Dějiny. Dějiny ale, jak známo, nemají ústa; o svých úmyslech hovoří pouze ústy svých proroků. A protože vůdčí modernističtí architekti a designéři do role proroků povýšili sami sebe, udělili si tak jménem Dějin volnou ruku: cíl Dějin se nyní shodoval s cíli modernistických designérů a architektů samotných. Dosazení Dějin do role hlavního klienta podstatně změnilo tradiční smysl designu i architektury. To, co se do té doby navrhovalo pro konkrétní trhy, pro jednotlivé instituce a pro živé klienty z masa a kostí, se teď dělalo za účelem uspokojení údajné objednávky ze strany Dějin – což, vzhledem k tomu, že Dějiny jsou klient zcela fiktivní, ve skutečnosti znamenalo uspokojení es-

30 Zdá se, že humor v designu i architektuře pramení z pochopení a akceptování faktu, že designér, stejně jako architekt pracují vždy s vizuálními konvencemi a nikoliv s estetickými pravdami. Modernistům, kteří se považovali za bojovníky o autentickou estetickou pravdu Moderní doby, ale bylo a je takové chápání cizí. To může být jeden z důvodů, proč se veřejnosti (tj. osobám mimo profesní svět nás lidí „od umění“) někdy zdají modernistické předměty zčásti nudné a modernistická architektura většinou chťená a často arogantní. To, že modernistická abstraktní, nefigurativní estetika odkazuje téměř výhradně sama na sebe, jí dodává lehce autistické rysy, které minimalistickým objektům či budovám sotva přidávají na zábavnosti. Srov. též pozn. 32 níže.

31 Delší seznam odkazů na předchozí kritické diskuse o modernismu je v pozn. 33.

tetických požadavků, preferencí a kritérií architektů a designérů samotných.<sup>32</sup> Za údajnou povinnost sloužit Dějinám se jinými slovy zkrývala vize svobody autonomního, nikomu nesloužícího umělce. Právě v této svobodě, v této skryté nabídce volné ruky, je podle všeho třeba hledat obrovskou přitažlivost modernistické filozofie designu mezi architekty a designéry.

##### 5. PROČ JE DŮLEŽITÉ VZDÁT SE MONOPOLU JEDNOHO STYLU

Důvodem, proč je důležité, aby se školy explicitně vzdaly modernistické myšlenky jediného výlučně platného stylového výrazu a o tuto myšlenku se opírajících představ o architektuře a designu jako autonomní činnosti, je to, že pokud to neuděláme, nadále očkujeme studentům sebestřednou filozofii, zakrývanou zástupnými argumenty o nutnosti autentického výrazu Moderní doby. Obávám se, že studentům ubližujeme, když je učíme zlehčovat současné nemodernistické stylové alternativy. Měli bychom spíš zdůrazňovat, že je třeba si vážit a oceňovat i ostatní estetické polohy, a hlavně dát studentům možnost tyto nemodernistické stylové roviny výtvarně zvládnout. Domnívám se také, že je možno vést studenty k tomu, aby namísto oné iluzorní představy, že uspokojují požadavky Doby či Dějin, čerpali uspokojení z potěšení uživatelů a konzumentů mimo profesní svět umění tím, že propracují, obohatí a zkultivují také takové typy estetických idiomů, ke kterým mají ostatní lidé blízký vztah. Jsem přesvědčen, že v tomto směru existují nespočetné možnosti, bohužel ale většinou nepoznané, protože se jim téměř nikdo vážně nevěnuje.<sup>33</sup>

32 Komické zobrazení absurdních situací, které vzniknou, když se heteronomní odborník začne považovat za autonomního umělce, reprezentuje text Woodyho Allena „Kdyby impresionisté byli dentisty“ [„If the Impressionists Had Been Dentists“], sestávající z deseti fiktivních dopisů od frustrovaného, jako autonomní umělec myslícího zubaře jménem Vincent, adresovaných bratrovi Theovi (Allen 1976; česky Allen 1990). První z těchto fiktivních dopisů je otištěn jako motto k textu 3 v této knize.

33 To se na rozdíl od oblasti designu nedá říci o současné architektuře. Tam lze najít velmi



V této souvislosti je také třeba dodat, že školy architektury a designu by měly učit studenty kapitalismus nejenom kritizovat, ale také oceňovat a obdivovat. Proč? Protože bez volného trhu a bez obchodu by designérská profese nikdy nevznikla a vizuální design by byl z hlediska výrobce považován spíše za zbytečné mrhání prostředky, jak ostatně bylo téměř pravidlem v socialistických alternativách ke kapitalistické společnosti před rokem 1990.<sup>34</sup> Měli bychom se přenést přes předvídatelnou, ritualizovanou kritiku konzumní

aktivní menšinu srozumitelně píšících architektů a teoretiků architektury, kteří se v praxi bez ironizování věnují nemodernistickým stylům. Mimo jasně formulovaných kritik ideologie modernismu (viz např. Adam 1988, 1991, 2003; Salinger 2002, 2004; Mehaffy 2003; Kellow 2005) zde lze najít i zřetelně artikulované teoretické alternativy k modernistické teorii designu a modernistické pedagogice (srov. Alexander 1977, 1979, 2002a, 2002b, 2004; Krier 1998, 2008; Salama 2007; Salinger 2005, 2006). Během posledních zhruba 30 let bylo postaveno značné množství budov s nemodernistickými vizuálními výrazy; o těch si lze udělat představu na Googlu hledáním obrazové dokumentace ke jménům současných nemodernistických architektů jako Robert Adam, Léon Krier, Rob Krier, Liam O'Connor, Demetri Porphyrios, Robert A. M. Stern anebo Quinlan & Francis Terry. Další jména i texty lze najít na webové stránce *International Network for Traditional Building and Architecture*: [www.intbau.org](http://www.intbau.org). Asi jediná škola architektury na světě, která chápe stylový pluralismus jako základ svých pedagogických osnov, je dnešní Yale School of Architecture v New Haven v USA pracující pod vedením Roberta A. M. Sterna ([www.architecture.yale.edu](http://www.architecture.yale.edu)); srov. též Ned Cramer „I want to go to Yale“ [Chci studovat na Yale] (Cramer, 2007). V Norsku stylový pluralismus přesvědčivě (ale marně) obhajoval historik a teoretik architektury Thomas Thiis-Evensen (1997). Obsáhlé české pojednání, dokumentující nemodernistické typy architektury minulého i tohoto století ve světě i v českém prostředí vydal v roce 2012 historik architektury Martin Horáček; srov. Horáček 2012.

<sup>34</sup> V té souvislosti srov. Azrikan 1999, kde se popisuje smutný osud sovětského „designérského think tanku“, VNIITE, aktivního mezi 60. a 90. lety minulého století. V článku lze najít následující sérii autorových rezignovaných komentářů: „*Státní podniky... nijak nedychtily po projektech vypracovaných na VNIITE: Nebyl trh – nebyl zájem o zlepšení kvality, nebyla konkurence a žádný důvod řešit nové problémy pomocí nových nápadů. (...) Sovětský průmysl neměl potřebu zavést do výroby design. Nebyly k tomu žádné ekonomické, sociální, ani jakékoliv jiné důvody. Efekt měly pouze vládní dekrety.*“ (53, 68) Autor shrnuje frustraci z procesu nabízení designérských služeb státním firmám, které je k ničemu nepotřebovaly, touto metaforou: bylo to jako když „*osamělý duševně chorý herec hraje divadlo před holou stěnou*“. (73) Viz též Goldman 1960a, 1960b a text 12 v této knize.

společnosti a stejně tak i přes krátkozraké chápání tvořivosti, které vidí pouze její individuální, soukromou, autonomní tvář.<sup>35</sup> Tím by se otevřela možnost chápat, objevovat a vážit si obrovské a stále nedoceňované kreativity volného trhu a pochopit, že instituce trhu tvořivost designérů i architektů umožňuje a násobí. Je proto, mírně řečeno, paradoxní, že „továrním nastavením“ ve světě architektů a designérů je negativní postoj ke kapitalismu, jemuž profese designérů vděčí za celou svou existenci a bez něž by nové materiálové, konstrukční a technické možnosti dnešních architektů byly pravděpodobně omezeny na dřevo, kámen, cihly a maltu.<sup>36</sup>

Mám za to, že vzdát se modernistické vize je třeba také v souvislosti s vedlejší otázkou dopadu designu na životní prostředí. Jde o zásadní problém: modernisté, podobně jako různí utopisté před nimi podle všeho věřili, že je možné vybudovat společnost neprodukující odpad.<sup>37</sup> Tyto myšlenky je možno vystopovat v už zmíněné víře, že existuje estetický výraz předurčený

<sup>35</sup> Srov. texty 8 a 1 v této knize.

<sup>36</sup> Zde je výběr ze starších i novějších knih, které rozebírají a zdůrazňují různé tvořivé stránky kapitalistické tržní ekonomiky a také důvody nepřátelských postojů ke kapitalismu ze strany intelektuálů: srov. Brown 1974; Cowen 1998; Cowen 2002; De Jouvenel 1954, 1998 [1951]; Friedman 1993 (česky); Gilder 1981; Gates 2008; Hazlitt 1999 (česky); Glaeser 2008; Hayek 1954, 1967; Mises 2005 (česky), 2006 (česky); Norberg 2001; Postrel 1998, 1999; Rand 1967; Read 1958; Reisman 1990; Roberts 2008; Rosenberg 1986; Seldon 2004; Simon 2006 (česky); Sowell 2004, 2008; Stigler 1967. – Výběr textů o tvořivosti kapitalistické ekonomiky lze zredukovat na jeden krátký článek a dvě knihy: Read 1958 (popis trhem koordinované spolupráce navzájem neznámých výrobců, ilustrovaný na příkladu obyčejné tužky jako průmyslového výrobku); Rand 1967 (militantní obhajoba kapitalismu jako morálního, politického a ekonomického systému) a Postrel 1998 (širokospektrální diskuse kapitalistického systému a jeho kritik z posledních desetiletí). Srov. též cyklus 10 audio-/video-přednášek, prezentujících nemarxistický přístup k tématu *Obchod a kultura* [Commerce and Culture] od Paula Cantora, zahrnující také přednášku o „Ekonomice modernismu“ ([mises.org/media/categories/91/Commerce-and-Culture](http://mises.org/media/categories/91/Commerce-and-Culture)). Zde některé americké a české webové stránky, jejichž tématem je mj. tvořivá povaha kapitalistického tržního hospodářství: [cafehayek.com](http://cafehayek.com); [econlib.org](http://econlib.org); [libinst.cz](http://libinst.cz); [mises.cz](http://mises.cz); [mises.org](http://mises.org); [independent.org](http://independent.org); [reason.com](http://reason.com); [thefreemanonline.org](http://thefreemanonline.org).

<sup>37</sup> Překvapující debatu o pozitivní funkci odpadu obsahuje Hardin 1959, kapitola 13, „In Praise of Waste“ [Chvála odpadu], 259–297, a zejména 280–282.



nové době a že k jednotlivým funkcím, materiálům a výrobním procesům náleží jejich vlastní, jaksi přirozené, inherentní formy. Nalézt tato údajně předurčená, a proto zaručeně správná řešení, by znamenalo vyhnout se omylům. A jestliže jsme schopni vyhnout se omylům, zabráníme tím zároveň i produkci odpadu, tedy všem mylným řešením, včetně marnotratné iracionality módy..., tak nějak by to aspoň viděl přesvědčený modernista.<sup>38</sup> My bychom však měli vycházet z opačné, realistické teze, že totiž tvorba bez odpadu je holá nemožnost, že představa společnosti, kde je odpad eliminován, je pouze utopická halucinace, že je však zároveň nutné a možné omezit škodlivé účinky odpadu tím, že si designér bude z množin možných řešení vědomě vybírat s ohledem na jejich nezamýšlené důsledky. S tím, jak se bohatství společnosti stále pomalu zvětšuje, a to jak ve sféře západní kultury, tak mimo ni, se dá očekávat, že se bude vyrábět stále více výrobků, což tak či onak přinese větší zátěž pro životní prostředí. Proto by měl být prioritou nový, realistický, neutopický pohled na problém odpadu, v úzkém i širokém smyslu slova.

Nepokouším se zde ale kopat do dveří, které jsou už dávno otevřené? Je pravda, že vize modernismu dnes už nikdo výslovně nepropaguje. Před třemi desetiletími se objevil tzv. postmodernismus, který se dokonce snažil modernismus nahradit.<sup>39</sup> A už před, během i po vlně postmodernismu řada designérů, architektů, komentátorů a kritiků opakovaně poukazovala na problémy spojené s modernismem a diskutovala otázky nemodernistických alternativ.<sup>40</sup>

38 Srov. pozn. 13 výše.

39 Jak předpona *post-* ve výrazu postmodernismus napovídala, hlavním problémem postmodernismu 70. a 80. let minulého století v té formě, v jaké tento směr propagoval Charles Jencks (Jencks 1977), byl zdá se fakt, že postmodernismu byl chápán velmi podobně jako předtím modernismus: jako nové, všeobíhající stylové období (přestože Jencks právě toto popíral). K předponě *post-* tehdy (v roce 1985) americký architekt a kritik Brent Brolin ironicky a předvídavě poznamenal: „*Za poslední dvě desetiletí se toho hodně namluvilo o smrti modernismu; zdá se nicméně, že se mu zatím daří utíkat hrobníkovi z lopaty.*“ (srov. Brolin 1985: xi).

40 Srov. například Muthesius 1964 [1927]; Barnes 1938; Ames 1949; Mumford 1964; Pye 1964; Norberg-Schulz 1977 [1966]; Jencks 1969; Lloyd Jones 1969; Tzonis 1972; Allsopp 1974; Brolin 1976; Posener 1976; Blake 1977; Watkin 1977; Bonta 1979; Scruton 1979; Asplund 1980; Hubbard 1980; Jencks 1980; Wolfe 1981; Herdeg 1983; Lloyd

V důsledku toho všeho proniklo více realismu i do praxe škol designu. Zde mám na mysli například kurzy o sémantice výrobků, o emočním designu nebo o spojitosti mezi designem a marketingem. To vše zdánlivě naznačuje, že dřívější monopol modernismu je na ústupu. Nicméně: praxe sémanticky orientovaného designu je většinou stále omezena na modernistickou abstraktní estetiku, jako by vizuální kultura začala teprve Bauhausem a předtím byla jenom poušť;<sup>41</sup> myšlenka emočního designu se často diskutuje, jako by neexistovaly žádné předmoderní či nemodernistické stylové výrazy,<sup>42</sup> a přednášky o marketingu běží paralelně s jinými, nabízejícími standardní „kritické“ fráze o konzumní společnosti. Školy – zejména školy architektury – jsou většinou doposud věrné svému modernistickému ideálu: jediný typ estetiky bez ohledu na kontext. A člověk má doposud pocit, že na klienty a uživatele, kteří dávají přednost nemodernistickým, tradičně orientovaným vizuálním řešením, je pořád pohlíženo jako na homosexuály před padesáti lety: buď jsou zcela přehlíženi, anebo považováni za úchylku, kterou vyřeší převýchova. Zdá se, že tradiční modernistická představa o pouze jednom správném stylovém výrazu řídí přese všechno výchovu budoucích architektů a designérů i dnes.

## 6. SHRUTÍ

Tvrdím, že vysvětlení toho, proč jsou téměř všechny nové objekty i stavby s výraznými výtvarnými kvalitami navrženy v rámci modernistické estetiky a proč je pro příklady jiných, nemodernistických stylů charakteristická většinou podstatně nižší estetická kvalita, je v podstatě jednoduché. Spočívá v tom, že výtvarné studium na školách designu a architektury je už několik generací zúženo na vyučování modernistického vizuálního výrazu

Jones 1983; Zeisel 1984; Brolin 1985; Rybczynski 1986; Norman 1988; Lawson 1990; Ackerman 1994; Petroski 1992; Blake 1993; Krier 2001 (1997); Watkin 2001; Lawson 2004; Norman 2004; Salinger 2004; Silber 2007; Millais 2009.

41 Srov. Michl 1992.

42 Srov. Yagou 2006.



a jiné typy estetiky odmítá nabízet. Většina současných škol architektury a designu doposud funguje na základě režimu ne nepodobnému apartheidu, který z osnov škol vytlačil jiné než modernistické výrazy, protože je v duchu modernistických vizí považoval a dodnes považuje za méněcenné. Tím, že školy, pokud jde o trojrozměrný design, už po několik generací odmítají zařadit do osnov také nemodernistické alternativy (jako už zmíněné verze různých stylových historismů, antropomorfní, zoomorfní a jiné druhy figurálního designu, stejně jako různá dekorativní a ornamentální schémata), záměrně omezují možnost výtvarné inovace pouze na oblast modernistické estetiky a tím drasticky snižují výtvarné kvality alternativ k modernismu.

Nelze ale asi tvrdit, že školy architektury a designu jsou v tomto ohledu jedinými viníky. Protože naprostá většina škol s modernistickým výtvarným monopolem jsou veřejné školy, patřící pod státní správu, konečnou zodpovědnost za pokračující existenci tohoto monopolu nesou vládní ministerstva, pod něž tyto školy spadají. Tím, že ministerstva školství takový monopolní režim schvalují, předepisují v praxi stát jeden výtvarný styl na úkor jiných výrazů, s tím výsledkem, že jiné stylové alternativy, často preferované lidmi žijícími mimo náš profesní svět umění, praktikují většinou výtvarní amatéři. Zda je modernistický výtvarný monopol ze strany státu výsledkem vědomé politiky, nebo zda stát jako monopolní instituce má prostě sklon plodit další monopolní instituce, není jasné. Ať už je to ale jakkoliv, je na místě se zeptat: mají veřejné školy designu a architektury právo dekretovat jeden typ estetiky na úkor jiných stylových výrazů a rovin přesto, že je po nich celou dobu zřejmá poptávka?

Zda někdy dojde k rozšíření učebních osnov o jiné typy estetiky, závisí podle všeho na tom, zda a jak zřetelně dokáží ti, kdo o školách rozhodují, vidět, že ve zděděném chápání modernistické filozofie i funkcionalistické praxe, na němž současný pedagogický monopol jedné estetiky stojí, se mentální mapa neshoduje se skutečným terénem. Mapa přívrženců modernistického monopolu doposud vychází víc z toho, co modernisté chtěli udělat, než z toho, co ve skutečnosti dělali.

V první řadě je třeba vidět, že modernismus, na rozdíl od doposud běžné interpretace, ve skutečnosti nebyl přitakáním moderní době a také že cílem funkcionalistického hnutí nebyla fungující architektura. Naopak, modernismus důrazně odmítl samu podstatu moderní doby: její pluralitu životních stylů a rostoucí výtvarnou rozmanitost. A funkcionalisté, tj. praktikující modernisté, se o funkce zajímali především jako o generátory nových forem – tedy z formálních, nikoliv funkčních důvodů – a v případě konfliktu mezi účelností věcí či budov a jejich vzhledem byli vždy připraveni obětovat funkční řešení na oltáři estetiky. To je sotva překvapující: modernismus měl před očima vizi určitých forem a funkcionalismus byla metoda, jak tuto formalistickou vizi uskutečnit.<sup>43</sup> Nostalgická vize stylově jednotného moderního světa, vymodelovaná na často vybájené jednotě předcházejících uměleckohistorických epoch, byla v čase rostoucí estetické rozmanitosti důležitá a zajímavá pouze pro modernisty samotné a pro jejich intelektuální soupeřníky. Myšlení i postoje modernistů a jejich přívrženců byly ve své podstatě předpluralistické a předtolerantní, tedy předmoderní.

Teze modernistů, že Nová doba touží po vlastním estetickém výrazu, se ukázala být neobyčejně efektivním rétorickým prostředkem, jak prosadit novou, nehistorizující, nefigurativní, abstraktní geometrickou estetiku a zároveň, jak argumentačně zabezpečit vlastní výtvarný monopol. Protože ale celá teze nebyla podepřena ničím jiným než metafyzickými tvrzeními o historické nutnosti, není překvapující, že stejnými metafyzickými argumenty podepřená funkcionalistická metoda designu se v praxi ukázala jako zcela nepoužitelná. Nové, abstraktní formy modernistických objektů a budov nenásledovaly „funkce“, nýbrž tvary vyvinuté v evropském postkubistickém malířství a sochařství 20. let. Tvrzení o zásadním rozdílu mezi historizujícím a modernistickým procesem navrhování, shrnuté v hesle forma následuje funkci, zůstalo prázdným tvrzením. Modernistická teorie, podle níž měla ona nová estetika vzniknout tak, že designér začne od dnešních problémů místo od včerejších forem, se zadržela na skutečnosti, že tzv.

43 Srov. text 2 v této knize.



„dnešní“ problémy jsou srostlé s včerejšími řešeními a tím i s včerejšími formami. Ukázalo se, že neexistuje jiný způsob jak praktikovat design, než že designér začne od „včerejšího“, tj. od už existujícího řešení. „Včerejškovost“, tedy zastaralost předchozího řešení, je konečnou důvodem, proč nové řešení vůbec vzniká a proč je žádáno i vítáno. Jinými slovy, nový design není ve skutečnosti nikdy naprosto nový, protože od nuly se v praxi začít nedá: předchozí řešení vždy, nutně a nevyhnutelně přebírají celou řadu minulých řešení, ať už koncepčních, technických, konstrukčních, materiálových nebo výtvarných. Protože tedy nový design není a nikdy nemůže být *minulosti-prostý*, plyne z toho, že každý design, modernistický, stejně jako předmodernistický je vždycky, nutně a nevyhnutelně *historizujícím* designem. Řečeno jinak, modernisté pracovali na základě téhož principu jako historizující designéři před nimi. Rozdíl mezi designem historistů a designem modernistů nespočívá v rozdílných principech tvorby, nýbrž v rozdílných výtvarných východiscích.<sup>44</sup>

Proto bychom měli studenty učit vnímat modernistickou estetiku v realistickém světle: ne jako pro všechny platný a povinný, historicky nutný výraz Moderní doby s velkým *M*, ale jako radikálně nový, vysoce nápaditý, esteticky rafinovaný, do té doby neexistující, a proto vítaný výtvarně věcný příspěvek ke stylové rozmanitosti moderní doby s malým *m*. Školy by měly před vším ostatním akceptovat fakt stylové rozmanitosti a ne, tak jako doposud, pouze estetiku modernismu, která je časově posledním projevem této moderní stylové rozmanitosti. Existence pluralistických učebních osnov by skoncovala s nejméně přijatelným aspektem modernistického stylového výrazu – s jeho monopolní

<sup>44</sup> Toto je nepřímý závěr výzkumu britského architekta a teoretika designu Bryana Lawsons (1990, 2004). Jeho knihu z roku 2004 je možno chápat jako naprosté rozprášení modernistické filozofie designu. Lawson však postupuje extrémně opatrným a nekonfliktním způsobem – téměř bez zmínky o tom, že modernismus a funkcionalismus tvoří ve skutečnosti pozadí jeho analýzy a kritiky – až se může stát, že čtenáři unikne, jak radikální jsou ve skutečnosti jeho závěry. Srov. také Petroski 1992 o zásadní neschopnosti existujících artefaktů fungovat tak uspokojivě, jak si přejeme, což je podle Petroskiho východisko každého procesu navrhování; srov. též texty 1 a 7 v této knize.

pozici a monopolistickým prosazováním. Přijetí faktu stylového pluralismu by tak bylo prvním krokem ke vzniku moderních, na rozdíl od modernistických, škol architektury a designu.<sup>45</sup>



Text byl původně přednesen anglicky na konferenci CUMULUS (The International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media) v Bratislavě v říjnu 2007 pod titulem „Am I just seeing things – or is the modernist apartheid regime still in place?“ [Šálí mě zrak, nebo je modernistický apartheidní režim stále u moci?]. V rozšířené a přepracované podobě byl potom publikován slovensky (Michl 2008). Zde publikovaný text je dále upraven.

Úvodní ilustrace: Jan Souček, *Most* (lept, 1976). Archiv autora.

#### ODKAZY NA LITERATURU

- Ackerman, James. 1994. „Transactions in Architectural Design.“ In *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass; London: MIT Press.
- Adam, Robert. 1988. „The Paradox of Imitation and Originality.“ In *Architectural Design*, 1998, no. 9/10: 18–19.
- Adam, Robert. 1991. „Tin Gods.“ In *A Decade of Architectural Design*. Ed. A. Papadakis and J. Steele, 50–65. London: Academy Press.
- Adam, Robert. 2003. „Does the Heritage Dogma Destroy Living History?“ In *Context Magazine*, May 2003 [online: [http://www.ihbc.org.uk/context\\_archive/79/dogma/adam.html](http://www.ihbc.org.uk/context_archive/79/dogma/adam.html)].
- Adam, Robert. 2008. „The Idiot's Guide to Architecture.“ *Building*, 12. December [online: <http://www.building.co.uk/story.asp?storycode=3129647&origin=bldgweeklynewsletter>].
- Adler, Dankmar. 1972. „Function and Environment.“ (1896). In *Roots of Contemporary American Architecture: A Series of Thirty-Seven Essays Dating from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, ed. L. Mumford, 243–250. New York: Dover.

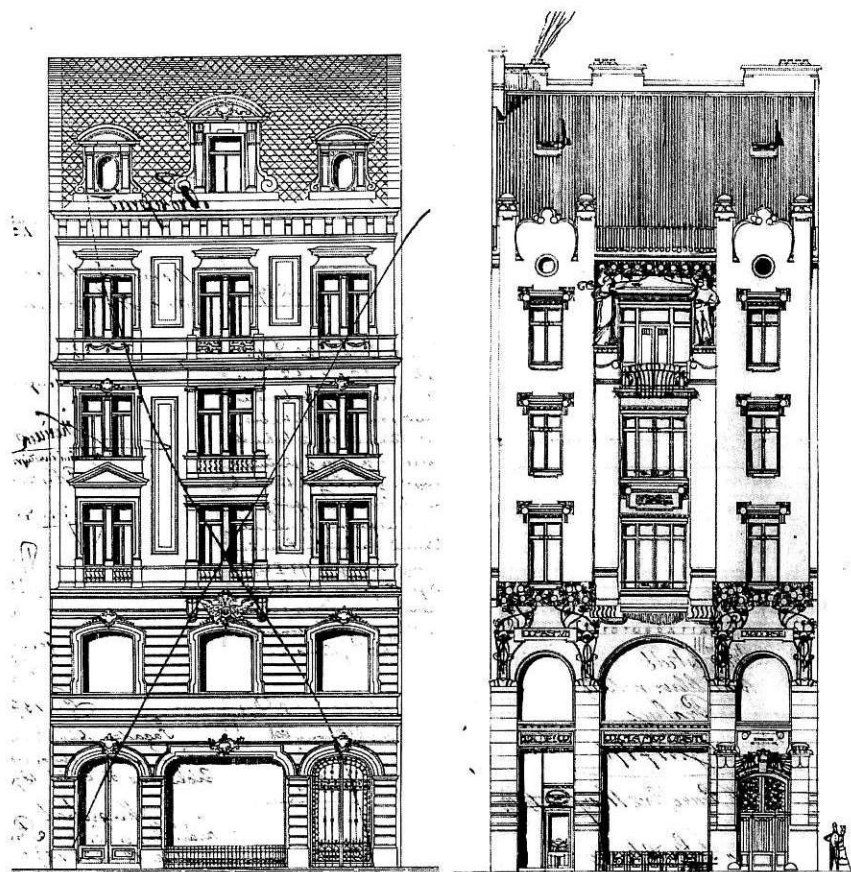
<sup>45</sup> Rád bych poděkoval následujícím kolegům za jejich cenné kritické připomínky k první anglické verzi tohoto textu, které mi poskytli navzdory krkolomnému deadline: díky zaslouží Trygve Ask, Kjetil Fallán, Carsten Loly, Regina Loukotová, Ole Lund, Jiří Pelcl, Martin Roubíř, Astrid Skjerven a Artemis Yagou. Dále chci poděkovat Anně Daučíkové za pozvání na bratislavskou konferenci CUMULUS, pro kterou tento příspěvek vznikl, a Petru Moshusovi za podporu.



- Michl, Jan. 1996. *Final Report: Institutional Framework around Successful Art Form in Communist Czechoslovakia*. CEU/RSS, Oslo [online: <http://janmichl.com/eng.framework-czechoslovakia.pdf>].
- Nell, Guinevere Liberty. 2010. *Rediscovering Fire: Basic Economic Lessons from the Soviet Experiment*. New York: Algora Publishing.
- Panofsky, Erwin. 1995. „Style and Medium in the Motion Pictures.“ (1936) In *Three Essays on Style*, ed. I. Lavin, 93–123. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Polanyi, Michal. 1960. „Towards a Theory of Conspicuous Production.“ *Soviet Survey*, no. 34, October–December: 90–99.
- Roberts, Paul Craig. 1969. „The Polycentric Soviet Economy.“ *The Journal of Law and Economics* XII, April: 163–179.
- Roberts, Paul Craig. 1990 [1971]. *Alienation and the Soviet Economy: The Collapse of the Socialist Era*. Oakland, Ca.: The Independent Institute.
- Rosenberg, Nathan, and L. E. Birdzell. 1986. *How the West Grew Rich: The Economic Transformation of the Industrial World*. New York: Basic Books.
- Texler, Jiří. 1996. *Despotický socialismus: Selhání jedné utopie*. Praha: Academia.

TEXT 13 / **Modernismus versus historismus**  
**dnes (1980)** Myšlenky o nutnosti překonání jednoho  
 podmíněného reflexu





Zamyslíme-li se nad dosavadním sporadickým zájmem našeho dějepisů umění o architekturu 19. století, nebude snad přehnané, řekneme-li, že spíše než uměleckohistorické nadšení zde bylo ve většině případů motivem něco, co by se dalo nazvat uměleckohistorickou slušností k období, které s výjimkou několika staveb bylo považováno za méněcenné, ale jehož dějiny nemohly dost dobře chybět.

Původcem a šířitelem názoru o inferioritě architektury 19. století bylo u nás, podobně jako v jiných zemích, modernistické hnutí v architektuře a spolu s ním modernistický dějepis umění. 19. století jako století historismů bylo a dosud je označováno jako jev v dějinách umění ojedinělý, jako století mimořádného nedostatku umělecké invence, umělecké nemohoucnosti, jednostranné formálnosti, mizivého ohledu k sociální a užitkové funkci architektury atd.

Toto standardní hodnocení bylo uvedeno na oběžnou dráhu před zhruba padesáti lety, tedy před půl stoletím. Nelze si v té souvislosti nepoložit otázku, jak je možné, že na konci 70. let 20. století, v němž se vývoj tak zrychlil a vše se neustále mění, nacházíme postoj staré padesát let ve stejné intaktní podobě jako v ledovci zamrzlého mamuta. Konzervačním činidlem, které vedlo a stále vede k takové trvanlivosti půl století starých názorů, je podle mého zážitek, způsobený událostí, jejíž dopad na naši kulturu druhé poloviny 20. století lze sotva přecenit.

Zážitkem, či přesněji řečeno traumatem, které vytvořilo dodnes platící základní schéma naší kultury, byl pokus o mocenské prosazení stylu socialistického realismu, který měl vyhladit a nahradit modernismus ve všech jeho formách. Spěchám dodat, že nemám nic ani proti realismu, ani proti socialistickému realismu, že však za tragédii tohoto období považuji právě onen mocenský aspekt celé věci. Neboť co lze nazvat více tragickým než úsilí, které vede k diskreditaci všeho toho, co toto úsilí chtělo prosadit, a k posílení všeho, co chtělo zdiskreditovat? Kritika funkcionalismu, který byl tehdy hlavním kandidátem na likvidaci, byla v mnohém oprávněná, ale důležitější a rozhodující bylo, že byla pocítována jako nespravedlivá a neférová. Tak se funkcionalismus, jako ostatně celý modernismus, dostal do role mučedníka



a záhy morálního vítěze, a z celé epizody vyšel mohutně posílen a s novými přívrženci. Zároveň s tím byla samozřejmě znovu posílána i modernistická interpretace – tj. odsudek – historismu, který socialistický realismus protěžoval.

Toto nové vítězství modernismu však bohužel vedlo, jak ani jinak nemohlo, k jeho petrifikaci. Intolerance vůči kritice modernismu vlastní se nyní logikou situace ještě prohloubila. Vzniklo tak jakési reflexní spojení: kritický postoj vůči modernismu signalizoval útok na jeho existenci, proto byl proti každé kritice zvedán padací most.

Tento podmíněný reflex byl určitě funkční a jistě je nemálo lidí, kteří mají za to, že je oprávněný dodnes. Je ale nutně třeba poukázat také na to, že tento reflex vede k umrtvující sterilitě, neboť má tendenci vidět situaci černobíle. To ztěžuje, ne-li znemožňuje, každou komunikaci, která se pokouší o jemnější rozlišování, než je ustálené *ano* nebo ustálené *ne*. Černobílé myšlení nakonec vede k podobnému dogmatismu, před kterým měl tento reflex původně chránit: Kritizuješ Teiga? To už jsme, chlapče, jednou slyšeli! Kritizuješ funkcionalismus? Ale to už jsme přece jednou zažili! Máš slovo chvály pro historismus 19. století? To snad chceš rehabilitovat Hotel Internacionál? Takové reakce jsou pochopitelné; vezme však, že bráníce se proti dogmatismu jednomu, upadli jsme do dogmatismu opačného, který je, podíváme-li se pozorněji, sotva méně sterilní. Jeden příklad: dva architekti mladší generace předložili nedávno zde v Praze návrh provedený zřejmě v duchu dnešního postmodernismu, což vedlo k tomu, že byli komisi nařčeni (samozřejmě že neoficiálně, nicméně byli) – že socialistického realismu!

Reflex je zautomatizovaná reakce, která je rychlá proto, že jde mimo uvažování. Bohužel ale taková reflexivní reakce na kritiku nerozlišuje mezi kritikou, která je mocenská, a tou, která je individuální. Myslím, že epizoda socialistického realismu v architektuře je dostatečným důkazem toho, že mocenská kritika, ač hlučná, má pouze velmi krátkodobý efekt a v podstatě je velmi neúčinná. Taková kritika nevede ke změně myšlení, protože nevede k uvažování, ale k reakci a reflexu. Ke změně může vést daleko spíš kritika individuální, protože ta vede spíš k ochotě uvažovat, pokud se ovšem nese-

tkává s reflexními reakcemi vyvolanými mocenskou kritikou – což je právě dnešní situace.

Dnes, v roce 1980 jsme tedy v situaci doposud velmi dobře fungujícího podmíněného reflexu a v této situaci přistupujeme k architektuře 19. století. Připomeňme si, že teprve asi před patnácti či dvaceti lety se u nás objevil uměleckohistorický zájem o secesi. Tento zájem (mluvím teď o architektuře) byl ovšem čistým importem, a nesouvisel ani s logikou domácí situace v architektuře, která byla v té době zcela ve znamení neomodernismu, ani s logikou domácího vývoje dějepisů naší architektury. Secese byla nicméně s jistými rozpaky postupně inkorporována do těla modernismu jako jakýsi jeho předstupeň. Dnešní zájem o 19. století jako o hodnotu, na rozdíl od zájmu o 19. století jako o díru v dějepisě umění, je v našem prostředí rovněž importem, který odráží vývoj za našimi státními hranicemi spíše než uvnitř těchto hranic. Za hranicemi je tušení hodnot v architektuře 19. století jak se zdá spojeno s faktem, že modernistický interdikt, vynesení nad tímto obdobím, přestává být pocítován jako platný a závazný. Myslím, že existuje dost jasné povědomí o tom, že každá změna v ustáleném hodnocení architektury 19. století bude mít nevyhnutelné důsledky pro náš pohled na architekturu modernistickou, a naopak, že každá změna v ustáleném hodnocení modernismu povede k novému pohledu na architekturu 19. století. Je pravděpodobné, že s tím, jak temně vylíčené 19. století bude postupně prosvětlováno seriózním bádáním, začne modernismus ztrácet svůj vysoký lesk, kterého bylo do značné míry docíleno právě kontrastem s temným zpodobněním historismu.

Zájem o 19. století u nás, víme-li, že výše zmíněný reflex stále funguje, nemůže nebýt rozpačitý. Obávám se, že pokud nebudeme připraveni slevit s hypotézy, že modernismus představuje to nejlepší, že je to naprostý vrchol vývoje, dotud bude náš zájem o 19. století v podstatě beze smyslu. Smysl našemu zájmu o architekturu tohoto období dává myslím fakt, že jsme ochotni o hodnotách modernismu radikálně pochybovat. Úsilí o tzv. historické hodnocení 19. století je, obávám se, iluzorní nejenom proto, že je metodologicky nejasné, ale také proto, že je až příliš zřejmým výsledkem onoho podmíněného reflexu. Bádání o 19. století nutně povede k položení



otazníku nad modernismem a tomu lze zabránit tzv. objektivním hodnocením 19. století, které sice už nebude z pozic architektury modernismu, které však povede nutně k tomu, že 19. století bude vsunuto do jednoho igelitového pytlíku a dvacáté století do druhého, tak aby k sobě nemohly. Je snad podstatou objektivního dějepisu, že není psán z žádného hlediska? Kolem čeho bychom potom organizovali materiál? Není to spíš tak, že každé dějiny – mimo těch, při nichž slzíme nudou – jsou napsány z nějakého hlediska, a čím zřetelnějšího, tím bývá historie zajímavější?

Myslím, že hledisko, z něhož se budeme dívat dnes na architekturu 19. století bude znovu hlediskem modernistické architektury, protože tato architektura, ať se nám to líbí nebo ne, je naší přítomností. Tentokrát ovšem by už nemělo být pro pohled na 19. století určující to, co si modernisté o své architektuře vysnili, ale to jaká tato architektura ve skutečnosti je.

Jaká je ale tato architektura ve skutečnosti? To vlastně doposud pořádně nevíme. Co dnes víme, je téměř výhradně to, jak modernisté viděli sami sebe svými vlastníma očima (nepočítáme-li kritiky z padesátých let, které nikdo není ochoten brát vážně). Doposud rituálně opakujeme všechno, co o sobě modernisté tvrdili, a chce-li se k těm kopcům iluzí člověk vyjádřit kriticky, dost dobře neví, čím by měl začít: modernismus v architektuře je v podstatě jeden obrovský mýtus. V určitém smyslu lze říct, že architektura dvacátého století je nám stejně neznámá jako architektura století devatenáctého. Chceme-li, aby se tato situace změnila, bude pravděpodobně nezbytné, abychom se zbavili onoho podmíněného reflexu jak na kritiku modernismu, tak na pozitivní hodnocení historismu.

Dovolte mi nakonec shrnout a uzavřít. Pro naši situaci na počátku 80. let je charakteristické, že na modernismu stále neobyčejně lpíme. Tato situace je výsledkem traumatizujícího zážitku z pokusu o mocenské zavedení socialistického realismu a o zlikvidování modernismu. Od té doby začal fungovat jakýsi podmíněný reflex, který každou kritiku modernismu spojuje s úsilím o jeho likvidaci, a proto si ji zásadně odmítá připustit. Tento stav však vede k podobnému dogmatismu a podobné sterilitě jako byla ta, proti níž reflex

původně bránil. Dnes, kdy se začínáme zabývat 19. stoletím, hrozí nebezpečí, že šance k čerstvému pohledu jak na historismus, tak na modernismus bude ztracena nebo odložena na neurčito právě následkem snah o tzv. objektivní historické hodnocení: pokus o nový pohled na historismus bude uměle izolován od pokusu o nový pohled na modernismus. Jsem přesvědčen, že obrana modernismu před kritikou, ač pochopitelná, vede pouze k jeho stále větší petrifikaci a že počínající zájem o architekturu 19. století je třeba vítat jako příležitost, jak této rostoucí petrifikaci zabránit, a nikoliv, jak ji dále upevnit. Myslím, že dějepis architektury 19. a 20. století si může dovolit přestat být neoficiální institucí pro ochranu a konzervaci modernismu.

■

Text byl původně přednesen v květnu 1980 na konferenci o „Umění XIX. století“ na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a otištěn v časopise *Tvar*, 1990, 39: 6.

Úvodní ilustrace: Průčelí tzv. *Peterkova domu* v Praze, Václavské nám. čp. 777-II. Vlevo design průčelí od V. Thierhiera, 1898 (dvojitý škrť je součástí archiválie); vpravo redesign téhož průčelí od Jana Kotěry, 1899. Archiv odboru výstavby ONV Praha 1. Foto ÚTDU ČSAV, asi 1979; archiv autora.