

MEZERA V PEDAGOGICE ARCHITEKTURY A DESIGNU

ANEBO O POTŘEBĚ POJMŮ *STYL* A *STYLING*

A O NUTNOSTI PŘESTAT USPOKOJOVAT FIKTIVNÍHO KLIENTA¹

Napsal Jan Michl

ABSTRAKT Dnešní modernisticky orientované vysoké školy architektury a designu vchovaly už několik generací esteticky velmi schopných designérů a architektů. Ti však byli a dosud stále jsou ochotni navrhovat pouze v jediném, anti-historizujícím, anti-figurativním, anti-dekorativním, v podstatě pouze abstraktním estetickém idiomu, jediném, který školy už zhruba sedmdesát let učí. Tato dlouholetá estetická dieta je výsledkem kdysi velmi nové, dnes už velmi staré modernistické myšlenky, stále zprostředkované modernistickou pedagogikou, totiž že povinností moderního architekta a designéra není vztahovat se k rozmanitosti estetických preferencí trhu, nýbrž naplňovat údajnou touhu “Moderní Doby” po svém vlastním estetickém výrazu. Z této metafyzické teze, že skutečným zaměstnavatelem designérů a architektů je “Moderní Doba” (tedy *fiktivní klient*, jehož přáním je estetickou rozmanitost trhu ignorovat), potom plyne řada problémů. Text rozvádí zejména jeden z nich: problém vypuzení pojmu *styl* z pedagogiky architektury a designu a důsledky tohoto vypuzení pro odpovědnost architektů a designérů za svá estetická rozhodnutí.

MOTTO: „Historik umění, který chápe styly minulosti pouze jako výraz doby, rasy, nebo třídní situace, bude trýznit žijícího umělce prázdňným požadavkem, aby i on vyjadřoval podstatu a ducha své doby, rasy, třídy, anebo, což je úplně nejhorší, svého já.“ E. H. GOMBRICH, 1957²

1. *STYL*: ZASTARALÝ NEBO AKTUÁLNÍ POJEM? Tento příspěvek je velmi kritický vůči monopolnímu postavení modernistické estetiky ve školách architektury a designu, a proto bude asi hladit některé čtenáře proti srsti. Nejde ale o kritiku modernistické estetiky jako takové, ale o kritiku modernistického učení, na jehož základě monopol oné estetiky vznikl a na jehož základě je tato estetika většinou dodnes interpretována, a hlavně, dodnes vyučována. Půjde zde o samotné jádro modernistického učení: o chápání architektury a designu³ jako *výrazu* moderní doby – a z toho vyplývající vypuzení údajně už nepotřebného pojmu *styl* z pedagogického i kritického slovníku. Přestože se bude hodně mluvit o estetických a stylových otázkách, nechci tím nijak naznačit, že např. funkční problematika je pro tyto profese méně důležitá než stránka estetická. Zdůrazňuji to proto, že jednou z tezí modernistického učení bylo, že o formě nelze mluvit odtrženě od funkce,

¹ Řadou problémů, zmiňovaných v tomto textu – s výjimkou otázek okolo pojmů *styl* a *styling* – jsem se, zabýval také dříve. Z toho důvodu v poznámkách odkazuji skoro výhradně na své vlastní články. Ve většině z nich čtenář najde velké množství bibliografických odkazů na další literaturu.

² Gombrich 1963 A, „Art and Scholarship.“ Srov. též Gombrich 1968, „Style“ a Gombrich 1978 B, „Expression and Communication.“

³ Slovo *design* zde odkazuje především na třídídimenzionální kategorii designu (někdy označované jako architektura v malém měřítku), nikoliv na dvoudídimenzionální grafický nebo textilní design, kde modernistická estetika srovnatelné monopolní postavení, zdá se, nemá.

protože v modernismu je prý forma výrazem funkčních řešení. Tento text má za to, že taková teze je radikálně pomýlená, a že samostatná diskuze o formě, estetice a stylu budov a produktů je nejenom možná, ale i nutná.

Tedy k otázkám estetiky a stylu. Nová, anti-figurativní, anti-dekorativní, anti-symetrická a vůbec anti-historizující estetika modernistů se ukázala jako vítaná a často skvělá volba, ve srovnání s jinými stylovými možnostmi dneška. O jiných stylových možnostech mluvím záměrně. Chci tím naznačit, že modernistickou estetiku zde chápu jinak, než je normou v dnešních modernistických školách. Nechápu ji jako jediný legitimní stylový idiom moderní doby, s nárokem na monopolní pedagogické postavení, ale jako brilantní *přínos* ke stylové rozmanitosti dneška.

Pojmem stylové rozmanitosti dneška mám konkrétně na mysli všechno to nové a zároveň jiné než esteticky modernistické, co nacházíme okolo sebe, a o co se dnešní vysoké školy designu a architektury nezajímají. Příkladem mohou být různé esteticky tradicionalistické typy rodinných domů, historizující a vůbec nemodernistické typy nábytkového designu, ať už v obchodech či v hotelových interiérech, rozmanité druhy figurativního designu či dekorativních a ornamentálních řešení, atd. Prostě všechny ty nemodernistické stylové idiomy, o které je na trhu stále zájem, ale kterými se školy už nějakých 70 let odmítají zabývat – a které mají následkem toho často podprůměrnou výtvarnou kvalitu. Součástí této stylové rozmanitosti jsou také dnešní zahraniční, ambiciózní a kvalitní architektonické alternativy k modernistické architektuře, které se ale v dnešních, většinou pro-modernistických médiích, téměř neobjevují a o nichž se téměř nepíše.⁴

Jsem si vědom toho, že pojem stylu, který zde obhajuji a který chápu jako něco volitelného, a tudíž také odmítnutelného, zní pro naše modernistické uši značně zastarale, takže to možná vypadá jako jakési podivné staromilství se tohoto slova zastávat. Slovo se nám ale, podle mého, jeví zastarale pouze a výhradně proto, že modernistické učení ovládá školy architektury a designu, stejně jako odborná media, už tři-čtyři generace, takže všichni my, „lidé od umění“, jsme modernisté už svým výchozím nastavením. Proto máme všichni pocit, že pojem stylu, chápaného jako něco, co architekt či designér vědomě volí, je beznadějně *passé* a že do moderního diskurzu o architektuře a designu prostě nepatří, protože estetika současné architektury přece není cosi volitelného, nýbrž něco funkčně či technologicky determinovaného a historicky nutného.⁵ Jak jsem naznačil, chci zde čtenáře přesvědčit, že se stylové otázky takto jeví pouze z hlediska modernistického učení, a že samo toto učení je už dlouho zralé pro skartaci.

2. MODERNISTIČTÍ PEDAGOGOVÉ ZAPÍRAJÍ, ŽE MODERNISTICKOU ESTETIKU VYUČUJÍ JAKO STYL. Bezprostřední východisko mé obhajoby pojmu styl je následující. Osobně jsem sice vždycky učil pouze dějiny a teorie designu, nikoliv

⁴ Výjimkou v českém, a vůbec v Západním kontextu, je rozsáhlé pojednání *Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století* (448 stran) od Martina Horáčka; viz Horáček 2013.

⁵ Takové i jiné problémy jsem probíral už v článku Michl 2012 A, „Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?“, tehdy ale bez diskuze o pojmech styl a *styling*. Srov. také Michl 2011, „The Modernist Idea of Architecture – or, Please do not disturb: Busy, producing art historically correct expressions of the Modern Epoch.“

navrhování, ale zúčastňoval jsem se čas od času také prezentací, tedy kritik, jak u studentů designu, tak i architektury. Tyto seance mne přivedly pokaždé ke stejnému závěru, totiž že pedagogové vedou studenty k osvojování si platných estetických konvencí a norem, tedy konkrétního vizuálního stylu, a že s ohledem na ony platné estetické normy také korigují práce studentů.

Zároveň ale titíž pedagogové, aspoň podle mých zkušeností, vytvářeli dojem, vůči studentům, a často i mezi sebou, že o styl, jako systém estetických zákazů a příkazů, v jejich pedagogické činnosti vůbec nejde – že pedagogové studentům pouze asistují při vzniku jakýchsi přirozených a nutných estetických řešení – jakoby se ona estetika, kterou studenty ve skutečnosti učí jako určitý stylový idiom, rodila pokaždé znovu jaksi od nuly. Pojmy jako *forma* nebo *estetika*, které slovo styl s příchodem modernismu postupně vytlačily, jsou v pedagogickém procesu už léta upřednostňovány. Připomínají sice, že ve vyučování jde o tzv. zvládnutí formy či estetiky, ale už nijak nepřipomínají, že jde o zvládnutí *správné* formy a *správné* estetiky, tedy o osvojení si souboru stylových konvencí a norem, považovaných za platné.

3. ZMIZENÍ POJMU STYL Z PEDAGOGIKY DESIGNU BYLO VÝSLEDKEM MODERNISTICKÉ TEZE, ŽE MODERNÍ DOBA ŽÁDÁ SVOU VLASTNÍ ESTETIKU. Nevole pedagogů připustit, že školy vyučují konkrétnímu stylu, je pochopitelná. Znamenalo by to připustit, že modernistická estetika, přesto, že je nápadně odlišná od všech předchozích stylových idiomů, představuje v konečném ohledu stylový idiom, který je volitelný, stejně jako každý jiný styl. Připustit si to by ovšem potenciálně podrylo dlouholeté monopolní postavení této estetiky ve školách, protože by záhy vznikla otázka, proč školy neučí také jiným stylovým idiomům, existujícím a používaným mimo zdi škol, časově současně s modernistickou estetikou. Školy ale jiné idiomy neučí proto, že dodnes stojí na modernistickém krédu, že Moderní Doba, jako údajně zcela odlišná od všech minulých dob, si žádá také zcela vlastní estetický výraz. V Moderní Době, prý stejně jako v předchozích Epochách, je proto místo pouze pro jednu legitimní estetiku – ne několik. Takové krédo vyznávali všichni modernističtí architekti a designéři – proto se jim ostatně říká *modernisté*. Podle této víry není primárním úkolem architekta a designéra vztahovat se ke stylovým preferencím různých lidských objednavatelů, uživatelů či institucí, nýbrž být prostředníkem estetického výrazu Moderní Doby. Slovy druhého ředitele Bauhausu, architekta Hannese Meyera, „*Každá doba vyžaduje vlastní formu. Naším cílem je dát novému světu nové tvary s využitím dnešních prostředků. Naše znalosti minulosti ale představují břemeno, a naše pokročilé vzdělání plodí překážky, které nám tuto novou cestu znemožňují. Principiální potvrzení dnešní doby si vyžaduje bezohledné odmítnutí minulosti.*“⁶

Někdo ovšem může namítat, že taková interpretace modernismu, připisující klíčový význam myšlence nové formy, je pochybená, protože cíle modernistů byly pragmatické. Modernisté prý plédovali především pro využívání moderních technologických možností a vymožeností, které podle nich historisté 19. století ignorovali. Tato teze o údajně pragmatickém východisku modernismu se někdy dodnes, podle mého ale mylně, zdůrazňuje jako vlastní podstata modernismu. Teze je ale mylná, a to proto, že vtažení oněch nových vymožeností a možností do

⁶ Meyer 1975, „The New World (1926).“

architektury a designu nebylo u modernistů motivováno v první řadě touhou po lepší funkčnosti budov a objektů, tedy snahou lépe vyhovovat uživatelům, nýbrž bylo cele podřízeno modernistickému úsilí o zrod nové estetiky, vlastní Nové Době. K této nové estetice, respektive k novému stylu Doby, mělo právě využití všech nových moderních vymoženosti dovést, nezávisle na postojích, přáních a preferencích objednavatelů a uživatelů. Stejný estetický cíl byl ostatně smyslem známé teze, že funkce má určovat formu. Ani zde nešlo v první řadě o lepší fungování staveb a výrobků, což termín funkcionalismus dodnes zcestně naznačuje, ale přede vším ostatním o to, aby se z nových funkčních určení zrodila ona nová, vlastní forma Nové Epochy.

Modernismus byl tedy programem nové estetiky, odpovídající Moderní Době. Zdůrazněme znovu, že tuto novou estetiku modernisté nechápali jako nový styl, ve smyslu něčeho volitelného, nebo snad jako novou výtvarnou módu. Z hlediska kréda, že každá Doba vyžaduje vlastní formu, a že taková forma musí tudíž být historicky nutným, tj. žádným člověkem nezvoleným, výrazem Moderní Doby, byl pojem stylu pochopitelně považován za neužitečný a v podstatě bezcenný.

4. MODERNISMUS JAKO IDEA MÁ KOŘENY V NOVÉ UMĚLECKO-HISTORICKÉ VĚDĚ 19. STOLETÍ. Ptáme-li se, kde se modernistické lpění na „historicky nutném“ výrazu Moderní Epochy vzalo, není pochyb o tom, že rané modernisty očarovaly závěry nových historických věd a oborů, a to zejména kunsthistorie 19. století. Ta byla od začátku úzce napojená na hegelovskou, metafyzicky založenou koncepci dějin jako odvíjení historického plánu Vyšší Inteligence, s jejím chápáním stylových epoch jako jednotlivých historických výrazů „Ducha“ té které dějinné epochy.

V této době se také pravděpodobně ustálil nový význam pojmu styl. Do té doby se styl chápal především jako věc *volby* – jako něco, co architekt či designér volí z možných stylových alternativ. Slovo styl, stejně jako slovo móda, prostě odkazovaly k volbě jednoho z možných *způsobů* dělání věcí. (V situaci, kdy se věci dělají pouze jedním způsobem, není pojmů *styl* a *móda*, a vlastně ani slova *způsob*, zapotřebí.) Nyní ale, vlivem kunsthistorie, přestává pojem stylu označovat estetickou *volbu* ze strany architektů a designérů, a začíná být chápán jako *výraz* – nikým nezvolený estetický výraz určité epochy - v češtině i slovenštině často označovaný slovem *sloh*.

V návaznosti na tuto změnu se začátkem 19. století vynořuje úplně nová, do té doby neexistující a pro argumenty modernistů zásadní představa – totiž představa historického sledu po sobě následujících, hodnotově rovnocenných slohových Epoch minulosti, chápaných jako jedinečné výtvarné výrazy té které Epochy. Tehdejší tradicionalističtí architekti viděli problém této nové představy především v nové historické rovnocennosti oněch slohových epoch; do začátku 19. století byl totiž architektonický klasicismus považován za bezkonkurenčně nejlepší a tudíž jediný správný sloh. Odtud jejich naléhavá otázka: „*V jakém stylu máme my architekti vlastně stavět?*“. Pro malé skupiny architektů a kritiků, později nazývaných modernisté, vedla ale představa sledu jednotných, vzájemně nezávislých stylových Epoch, k úplně jiné otázce, totiž: „*Jaký je ve skutečnosti sloh naší vlastní Doby?*“ – k otázce, na kterou byla pozdější modernistická architektura a design odpovědí. Pro modernisty tedy z nového, umělecko-historického obrazu minulosti vyplývalo, že nová, Moderní Epocha, musí mít zcela vlastní, slohově jednotný výraz, stejně jako předchozí umělecké Epochy.

5. ZÁKLADNÍM PROBLÉMEM MODERNISMU BYLO OD ZAČÁTKU, ŽE STARTOVAT OD NULY NENÍ MOŽNÉ. Jak teď ale takového vlastního výrazu Doby docílit? Architekt, podle modernistického názoru, neměl a nesměl začínat od předchozích stylových konvencí (neboť jejich „datum použití“ prý už vypršelo), nýbrž pouze od vlastní přítomnosti, od dneška, od „teď“, v podstatě jaksi od nuly. Jak ale na to? Heslo *forma následuje funkci*, které se vynořilo na konci 19. století ve Spojených Státech a které se v Evropě rozšířilo po druhé světové válce, se mezi architekty a designéry stalo velmi populární zřejmě proto, že zdánlivě ukazovalo, že od nuly začít lze. Tím nulovým bodem měl být pojem Funkce, přesněji řečeno představa, že každá Funkce si žádá, a také obsahuje, svou vlastní správnou formu.⁷ (Toto modernistické, evidentně metafyzické pojetí slova Funkce, je zde, i níže, odlišeno od běžných významů tohoto slova pomocí velkého začátečního písmena; ze stejného důvodu, tam kde to je namístě, jsou velkými začáteční písmena odlišeny i slova Forma, Nová Doba, Moderní Doba a Nová Epocha.)

Podívejme se teď krátce zblízka na praktickou způsobilost tohoto hesla. Myšlenka, že forma následuje funkci, respektive že funkce určuje formu, zní bezprostředně přesvědčivě. Lze říci, že funkcí např. židle je umožnit sezení, a zdá se tedy, že ona „funkce“ židle existuje jaksi samostatně, předtím, než se designér vydá hledat pro tuto „funkci“ vhodnou formu. Od oné „funkce“ tedy lze, zdá se, začít.

Je zde ale háček. O tom, co nazýváme „funkcí“ židle, totiž víme jenom a výhradně díky tomu, že samotná židle, resp. její forma, už existuje. Jinými slovy, teprve forma židle ve skutečnosti ono fungování židle – tedy „funkci“ židle – umožňuje. Designér židle, který se domnívá, že začíná od *funkce* židle, začíná proto nutně od její *formy*. Tvary úplně prvních nástrojů ostatně nebyly vyvinuty na základě „funkcí“, pro něž se teprve tvary hledaly; tyto tvary nebyly vynalezeny, ale nalezeny. Předměty nalézané v přírodě nabízely různé použití, a ono zpočátku velmi primitivní fungování (tedy *funkce*) takových nalezených forem bylo postupně vylepšováno. Řečeno obecněji, formy vedou k funkcím, ne naopak. Heslo jako metoda začínání od nuly bylo tedy nepoužitelné. Požadavek, aby Funkce táhla formu byl podobně nelogický jako požadavek, aby vůz táhl koně. Funkce chápaná jako něco, co existuje před formou, tzn. úplně nezávisle na formě, jak heslo vlastně prohlašovalo, byla jinými slovy čirá fantazie. Nikdo tudíž „od Funkce“, tj. opravdu „z gruntu“, od nuly, nikdy nezačal a ani začít nemohl.⁸

To je důvod, proč všichni architekti a designéři, stejně jako všichni činní lidé bez výjimky, začínají, obrazně řečeno, vždycky od nějaké už existující židle, tedy včerejškem, tj. minulostí. Architekti a designéři se bytostně vztahují ke včerejšku už z toho důvodu, že žádné předchozí řešení, ať už jejich vlastní nebo cizí, není nikdy úplně vyhovující. Veškerá činnost architektonické i designéřské profese začíná vylepšováním, opravováním, měněním, rekombinováním, a vůbec redesignováním, včerejších, už existujících řešení. Žádné nové řešení přitom ale není, a ani nemůže

⁷ Srov. Michl 2012 B, „Forma že následuje co?“, zejména kap. 5: ‚Pojem funkce jako jádro funkcionalistické metafyziky designu‘. – Srov. též Michl 2012 C: „Gombrichova neúspěšná adopce hesla *forma následuje funkci*“, kap. 2: ‚Teorie designu: Velmi stručná historie modernistického hesla‘ a kap. 3: ‚Teorie designu: Přitažlivost a potíže modernistické metafyziky designu.‘

⁸ Podle Karla Poppera, „Kdyby někdo chtěl začít od Adama, dál než Adam by se nedostal.“ Srov. Popper 1979. Podle Carla Sagana, „Pokud si přejete udělat jablkový koláč úplně z gruntu [*from scratch*] musíte nejprve vymyslet vesmír.“ Srov. Sagan 1980.

být, úplně dokonalé,⁹ tzn. *dokonané*, tedy konečné: požadavků na design čehokoliv je pokaždé celá řada, a ty jsou ve vzájemném konfliktu, a navíc se neustále proměňují. Každé řešení je tedy nutně určitým kompromisem, který je ale vždycky možno, a často nutno, v dalším kole vylepšit. Design architektury i design výrobků se v pohledu z blízka prostě jeví jako redesign – redesign minulých řešení.¹⁰

6. PŘÍKLADY TÁHNOU – TAKÉ MODERNISTY. Modernistická estetika nicméně vypadá, jako by opravdu vznikla jaksí od nuly. Historie modernismu ale dokládá, že i tato radikálně nová estetika měla, stejně jako všechny stylové změny minulosti, neradikální povahu postupných kroků, začínajících po celou dobu od předchozích, už existujících řešení. První modernisté například, za účelem viditelného přihlášení se k současnosti, a odlišení se od historistů, nápaditě přebírali elementy inženýrských řešení, jako např. nezakryté ocelové překlady nad okny a jinde, které měly původně čistě technický smysl. Po první světové válce byly objemy a tvary netechnických staveb, jako obytných budov, škol, či nemocnic, které modernisté navrhovali, nové především tím, že imitovaly vzhled existujících industriálních budov, zejména továren s plochými střechami a skeletovou konstrukcí.

Všechny tyto po první světové válce vzniklé modernistické stavby tehdy začaly přejímat estetické idiomy nového abstraktního umění, vzniklého ve 20. letech, tedy estetiku, která měla původ mimo vlastní pole architektury a designu. Jinými slovy, nová estetika modernistů nebyla jakýmsi vedlejším produktem funkčních, či technických řešení, jak modernisté od začátku tvrdili, a jak se má dodnes vágně za to. Na úzký vztah mezi modernistickou estetikou a abstraktním uměním poukázali už před skoro devadesáti lety, tj. začátkem 30. let minulého století, američtí historici umění z Muzea moderního umění v New Yorku u příležitosti své výstavy nové architektury, kterou nazvali *International Style*¹¹. Američané v katalogu k výstavě zdůraznili, že abstraktní estetika nové evropské architektury byla produktem malého počtu vůdčích evropských architektů, které ostatní modernisté posléze následovali. Podle Američanů šlo především o čtyři architektky – Gropia, Ouda, Le Corbusiera a Miese. Ti údajně jako první vytvořili onu novou, abstraktní výtvarnou řeč, či styl, a to na základě post-kubistických uměleckých experimentů holandského neoplasticismu a francouzského purismu. Architektonická řešení jmenovaných architektů se potom stala stylisticky závaznou normou pro ostatní modernisty.¹² Tezi o funkčním původu modernistické estetiky, obhajovanou evropskými modernisty, Američané v textu katalogu odmítli jako nesmysl.

⁹ Srov. Michl 2012 D: „O svůdné myšlenke funkční dokonalosti.“

¹⁰ Srov. Michl 2002 E: „Vidět design jako redesign.“

¹¹ Srov. Michl 2012 F: „Dvě doktríny modernismu“, kap. 4, „International Style versus funkcionalismus.“

¹² Normativní role vůdčích architektů, kterou američtí autoři popsali, funguje stejně i dnes. Dnešní architektonická obec začíná od přítomnosti esteticky či stylově už definované vůdčími figurami, jako jsou či byli Hadid, Koolhaas, Gehry, Nouvel a řada jiných. Řečeno obecněji, formy v dílech minulých i současných architektů nikdy nenásledovaly Funkce, nýbrž jejich obzvláště úspěšné kolegy, přesněji řečeno esteticky inovativní řešení těchto úspěšných kolegů. Na tom není samo o sobě nic ani divného, ani výjimečného, ani špatného. Problém je pouze v tom, že skutečnost, že architekti a designéři nevyhnutelně pracují v rámci stylových norem, není možno integrovat do školní pedagogiky, protože ta je stále ovládána principy modernistického učení, pro které je otevřené vyučování stylových norem zradou modernistických principů. Protože ale každá pedagogika nutně funguje normativně, je modernistická, údajně anti-normativní a „bezpříkladná“ pedagogika už po

7. OSVOBOZENÍ OD ESTETICKÝCH POŽADAVKŮ LIDSKÝCH UŽIVATELŮ, KTERÉ MODERNISTICKÉ UČENÍ NABÍDLO, JE HLAVNÍ DŮVOD, PROČ TOTO UČENÍ STÁLE PŘEŽÍVÁ. Modernističtí pedagogové dosud, i když dnes už většinou vágně, trvají na víře, že posláním skutečně moderních architektů a designérů je být prostředníky výrazu Moderní Doby – oné záhadné bytosti, která určité estetické idiomy schvaluje, kdežto jiné nesnáší.

Jedno možné vysvětlení, proč se modernisté už víc jak sto let drží takové fantastické představy, je toto: architekti a designéři mají, jako profese, sklon vzhlížet k vyššímu společenskému statusu umělců, a vůbec k prestiži tzv. autonomního, volného umění, tedy oné exkluzivní, protože údajně nikomu nesloužící kategorii činnosti, do níž od zhruba poloviny 18. století bylo zařazováno malířství a sochařství, a kam dnes patří i jejich nejnovější permutace, kam ale architektura ani design, jako činnosti, *sloužící* konkrétním uživatelům, zařazovány nebyly.

Zdá se tedy, že jeden důvod, proč je pro pedagogy těžké přiznat si, že vyučují konkrétnímu stylu, je to, že vyučování estetiky jako už existujícího stylového idiomu je neslučitelné s modernistickou tezí, která v jejich vlastních očích posunula jejich tradičně heteronomní, služebnou činnost do blízkosti autonomního umění – totiž s tezí, že architekti a designéři jsou zprostředkovateli estetického výrazu Moderní Doby. Tato teze se rýmovala s romantickou představou o tom, co dělá autentický, originální umělec: Tak jako umělec svým dílem údajně zprostředkovává výraz svého unikátního já, tak i modernistický architekt a designér, analogicky, zprostředkovává unikátní výraz své vlastní Doby. Tím na architekturu i design, v očích architektů a designérů samotných, i v očích sympatizujících kritiků, jaksi zástupně usedla prestiž volného umění – a o tu se profese architektů i designérů zřejmě zdráhá přijít. Přiznání, že školy vyučují stylu, ve smyslu něčeho vědomě adresného, by obě profese, v očích jejich členů, hrozilo vytlačit z oné pozice v blízkosti umění a tím snížit jejich status na úroveň řemeslné činnosti, tedy znovu něčeho tradičně služebného.

Obracet se, esteticky vzato, k lidským uživatelům, vztahovat se ke konkrétnímu trhu, brát v potaz něčí vkus, snažit se konkrétním lidským adresátům esteticky vyhovovat, a vůbec usilovat o estetická řešení, která by se publiku nedej bože líbila, se mezi architektky a designéry modernistického přesvědčení od začátku považovalo za cosi suspektního a v diskuzích se v té souvislosti objevovalo také slovo *prostituce*, označující zřejmě (z hlediska modernismu) nepřijatelné estetické *vyhovování* klientovi). Zdá se, že jediná činnost, které osočení z prostituce nehrozí, je praxe tzv. volného umění, protože to jediné – údajně – nikomu neslouží a nikomu nevyhovuje. Taková představa o povaze volného umění možná vysvětluje, proč se dnešní vysoké *umělecko-průmyslové* školy, jaksi samospádem, pomalu transformují ve školy *umělecko-úmyslové*.¹³

řadu generací jakousi prapodivnou hrou na schovávanou, kde není dost dobře možné nazývat věci pravým jménem. Srov. také Michl 2012 G: „Příklady táhnou.“

¹³ Slovní hříčku *umělecko-průmyslová – umělecko-úmyslová* jsem před lety slyšel od pražského designéra Maxima Velčovského. Jedno možné vysvětlení zmíněného samospádu může být to, že pro vedení škol je velmi nepopulární tuto tendenci brzdit, obzvláště v situaci, kdy je politicky korektní, mezi studenty i pedagogy, pohlížet na fenomén obchodu, trhu i průmyslu tzv. kriticky (tj. neo-

Ona bizarní představa o Moderní Době jako jakési vědomé bytosti zřejmě přežívá ještě z dalšího, hlubšího důvodu. Argumentace pojmem Moderní Doba umožnila modernistům radikálně změnit tradiční charakter jejich heteronomních profesí směrem k vlastním estetickým preferencím. Myšlenka, že Doba žádá svou vlastní formu vedla k tomu, že si modernisté postupně začali osobovat právo mluvit jménem Moderní Doby jako její legitimní představitelé. „Doba“ proto, nepřekvapivě, přicházela pouze s takovými požadavky, které jí architekti a designéři sami vložili do úst. To, že Doba podle modernistů chtěla pouze svůj vlastní estetický výraz, potom zdůvodnilo, proč není možné brát ohled na rozmanitost estetických preferencí trhu. Modernisté takto, ve jménu Doby, vytěsnili lidské uživatele z vlastního uvažování, čímž se architekti a designéři dobrali k míře estetické svobody, jakou mentálně nikdy předtím neměli. Právě toto osvobození se od estetických požadavků lidských uživatelů, kterého modernisté ve jménu Doby dosáhli, je zřejmě hlavní důvod, proč je pro architektky a designéry těžké se oné fikce o Moderní Době konečně zbavit. Kdo by se chtěl dobrovolně zřici jednou získané svobody od estetických požadavků uživatelů?

8. VŠICHNI ARCHITEKTI A DESIGNÉŘI, NEMODERNISTIČTÍ I MODERNISTIČTÍ, NUTNĚ PRAKTIKUJÍ STYLING. Z hlediska těch, kteří, podobně jako pisatel těchto řádků, nesdílí metafyzickou báčorku o Moderní Době vybavené vlastní vůlí, je zřejmé, že modernisté dávali svým budovám a objektům, o své vlastní vůli, konkrétní, poznatelný styl, výrazně odlišný od ostatních stylových idiomů. Jinými slovy, stejně jako všichni nemodernističtí architekti a designéři před nimi, i modernističtí architekti a designéři – řečeno pomocí nepopulárního anglického termínu – praktikovali *styling*. Nic na věci nemění, že v případě modernistů šlo o *styling*, praktikovaný pod praporem boje proti *stylingu*.

Pojem *styling* se běžně používá v oblasti módy, v automobilovém designu, i v práci redaktorů. Zde všude znamená upravování a sjednocování vzhledu oblečení, karoserie, nebo textu, na základě zvolené stylové konvence či módy, tak aby byl výsledek pro objednavatele, zákazníka či uživatele přitažlivější.

Slovo *styling*, v angličtině odvozené od slovesa „to style“, dosud v češtině i slovenštině chybělo. Od pojmu styl se slovo *styling* liší hlavně svou jednoznačností. „Styl“ má dnes, jak uvedeno výše, dva rozdílné významy: může znamenat buď adresnou estetickou *volbu*, anebo neadresný estetický *výraz*, tedy „sloh“. Slovo *styling* je ale na rozdíl od slova styl zcela nedvojznačné: jde o proces, respektive výsledek, záměrné volby stylu za účelem stylového utváření, či stylové úpravy pro určitý kontext. Je proto důležité importovat do pedagogického diskurzu vedle slova styl i pojem *styling*, jako slovo pro to, co architekti a designéři nevyhnutelně dělají.

Modernističtí, anglicky mluvící (či rozumějící) architekti a designéři shledávají slovo *styling*, použité jako charakteristiku jejich estetické produkce, ještě daleko urážlivějším, než pojem styl. V architektonickém diskurzu i v souvislosti s průmyslovým designem se slovo *styling* používá jako pohrdavý termín pro jakousi „povrchní“ či „lacinou“, protože údajně „mechanickou“, „neorganickou“ aplikaci

marxisticky). Jiné možné vysvětlení je, že v dnešní poměrně zámožné společnosti je pro dekorativní produkty „volného designu“ a dekorativní kvality volného umění na trhu fakticky rostoucí poptávka, takže onen samospád má možná racionální sociologické jádro. Srov. také Michl 2012 H: „Jsou omezení umělcovy svobody překážkou – nebo podmínkou umění?“

určitého stylu – v podstatě jako termín pro špatný design. Je zřejmé, že námitky proti tomuto slovu, a emoce, které budí, mají tentýž původ jako modernistické námitky proti slovu styl ve smyslu volby. Myšlenka aplikace existujícího stylu, jak už zmíněno, frontálně koliduje s ústřední modernistickou tezí, která chápe modernistickou estetiku jako designérem *zprostředkovaný* – nikoliv ale designérem *vytvořený* – objektivní estetický výraz Doby.

9. MODERNISMUS JE ANTI-MODERNÍ DOKTRÍNA. To, že modernisté vytěsnili fakt rozmanitosti estetických požadavků lidských uživatelů ze svého uvažování o architektuře a designu, je připomínkou, že modernismus, navzdory svému jménu, je svou povahou anti-moderní doktrína.¹⁴

Modernisté tvrdili, že byli fascinováni moderní dobou. To, co ale bylo pro jejich program určující, nebylo jejich nadšení přítomností, ale, jak už naznačeno, jejich očarování minulostí. Modernisté byli uhranuti představou onoho uměleckohistorického průvodu stylově jednolitých minulých Epoch. Na jeho konci jim ale chyběl jednotný sloh jejich vlastní Doby. Pro přítomnost, v níž sami modernisté žili, byla však charakteristická rostoucí stylová pluralita, spojená s růstem střední třídy a nejvýrazněji reprezentovaná rozmanitostí architektury 19. a začátku 20. století. Tuto rozmanitost modernisté chápali jako projev babylonského zmatení jazyků, z něhož bylo třeba najít cestu. Odtud jejich konzervativní úsilí o napodobení estetické jednoty předmoderních, před-pluralitních, před-demokratických, v podstatě aristokratických Epoch. Pedagogický monopol jediného stylového idiomu, prohlášeného před sedmdesáti lety za autentický výraz Doby, po druhé světové válce postupně etablovaný ve všech vysokých školách architektury a designu v Západním světě, měl sloužit tomuto konzervativnímu, anti-modernímu cíli.

10. ZAVEDENÍ POJMŮ STYL A STYLING DO PEDAGOGIKY DESIGNU OTEVŘE CESTU K OSOBNÍ ODPOVĚDNOSTI ZA ZVOLENÝ STYLOVÝ IDIOM. Samotná modernistická estetika architektury a designu, která z modernistického učení vzešla, představuje esteticky propracovaný přínos k jinak většinou méně propracované, nemodernistické stylové rozmanitosti dneška – méně propracované právě v důsledku dlouholetého omezení estetického vyučování na pouze jediný idiom. Pozitivní stránkou tohoto výlučného soustředění se na jeden idiom je estetická kultivovanost tohoto idiomu, a pro tuto kultivovanost je nutno si modernistické estetiky cenit. Není ale třeba si cenit samotného modernistického učení, které prostřednictvím školního monopolu až dosud vychovává studenty k loajalitě vůči onomu fiktivnímu klientovi jménem Moderní Doba, i k respektu vůči smyšlené jménem Funkce. Modernistická estetika samotná je sice plod anti-moderního modernismu, ale anti-moderní estetikou zůstává pouze potud, pokud je i nadále považovaná za jedinou legitimní estetiku Moderní Doby, vyžadující monopolní pozici ve školách. Aby se stylový přínos abstraktní estetiky stal operativním obohacením moderního estetického pluralismu, je třeba se klamného modernistického učení úplně zbavit.

¹⁴ Více k této tezi v Michl 2012 L, „Monopol modernismu...“, kap. 2, „Modernismus v architektuře a designu jako anti-moderní ideologie“.

Je nutné, aby se školy otevřely skutečnosti, že za jejich zdmi po celou dobu existuje svět estetické rozmanitosti a aby konečně přestaly připravovat další generace studentů na uspokojování – řekněme to ještě jednou – *fiktivních požadavků neexistujícího klienta*. Otevření se rozmanitosti stylových preferencí reálného světa by také postupně odstranilo onen mentální zátaras, časově vzniklý kdesi u Bauhausu,¹⁵ za nímž se podle modernistů rozprostírá svět neživých forem minulosti – neživých, protože jejich datum použití prý už vypršelo. Proti tomuto víc než sto let starému dogmatu je třeba postavit opačnou tezi, totiž že na stylové idiomy minulosti, včetně modernistické estetiky, je třeba se dívat jako na výtvarné vynálezy s neomezenou platností.¹⁶

Jaký výsledek by mělo úplné zrušení pedagogického zákazu používat předmodernistické a vůbec nemodernistické stylové idiomy, je nesnadné odhadnout. Jsem však přesvědčen, že svoboda vydat se pro stylové nápady za onen bauhausovský zátaras, tedy také kamkoliv do nemodernistické minulosti, by vedla k obrovskému obohacení invenčních možností architektů a designérů, a konečně ke kultivaci také jiných stylových idiomů. Výsledkem by, doufejme, byla esteticky propracovaná architektonická a designová řešení také pro jiné části publika, než pouze pro privilegované obdivovatele nefigurativní estetiky. Zrušení modernistického zákazu by zřejmě změnilo i perspektivu předmětů *dějiny architektury a dějiny a designu*. Oba předměty, pokud by byly chápány jako dějiny výtvarných vynálezů s neomezeným datem použitelnosti, by se posunuly blíž praktickému navrhování, než bylo tradiční vyučování předmodernistických dějin architektury a designu, jejichž posláním bylo, a většinou stále je, především argumentativně podepírat teze modernistického učení.

Jsem přesvědčen, že cesta k osobní odpovědnosti architektů a designérů za estetickou stránku staveb a objektů začíná odmítnutím modernistické báchorky, že moderní doba si nárokuje pouze jí vlastní, estetický výraz a že odmítá estetické vměšování ze strany jakýchkoliv jiných předchozích stylových epoch. Pedagogové by měli jednou provždy odvrhnout smyšlené estetické požadavky oné smyšlené bytosti, jménem Moderní Doba. Školy by měly budoucí architektky a designéry učit, že oni sami estetickou povahu své doby svými stylovými volbami ve skutečnosti *vytvářejí* a že za tyto volby nesou oni sami, nikoliv „Moderní Doba“, odpovědnost. Řadu generací trvající snaha o zprostředkování vlastního estetického výrazu onoho fiktivního klienta by, jinými slovy, měla být vystřídána estetickým zřetelem k lidem a k institucím, pro které se budovy stavějí a věci vyrábějí, a ohledem na publikum, které většinou nemá možnost se těmto objektům vyhnout.

Taková osobní estetická odpovědnost ale, podle mého názoru, nevznikne bez nového pedagogického postoje k pojmům styl a *styling*. Protože modernisté údajně přiváděli na svět *pravdivý* estetický výraz Moderní Doby, jevil se *styling*, ve smyslu adresné volby stylu, jako cosi absurdně vnějšího, neboť (jak by asi zněla námitka) pravdivý výraz Doby přece nepotřebuje žádnou dodatečnou stylovou úpravu. Jakmile ale představu o Době, nadané vlastní vůlí, a trvající na svém vlastním výrazu, definitivně odmítneme, začne se zavedení pojmů styl a *styling* do vyučování architektury a designu jevit jako podstatný krok směrem k realismu v estetickém

¹⁵ Srov. Michl 2014, „Taking Down the Bauhaus Wall.“

¹⁶ Srov. Michl 2015, „Proč lze přistupovat ke stylovým idiomům minulosti jako k výtvarným vynálezům s neomezenou platností.“ Srov. také Horáček 2015, „The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture.“

vzdělávání architektů a designérů. Oba pojmy, styl i *styling*, jsou klíčové v tom, že architektky a designéry vedou samy, přirozenou cestou, k otázce, kterým lidským adresátům je zvolený stylový idiom návrhů ve skutečnosti určen: na koho vlastně mají předkládaná výtvarná řešení vizuálně působit, a koho mají zaujmout či esteticky potěšit nebo pobavit.

Tím, že se pojmy styl a *styling* bytostně váží k faktu estetické rozmanitosti světa artefaktů okolo nás, jsou oba pojmy touto svou povahou výrazně anti-modernistické. Ale právě tím jsou zároveň výrazně pro-moderní.

BIBLIOGRAFIE

Gombrich, E. H. 1968. „Style.“ In *International Encyclopedia of the Social Sciences*, David L. Sills (ed.), vol. 15, pp. 352-361.

Gombrich, E. H. 1978 A. „Art and Scholarship.“ In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, pp. 106-119. (Phaidon: London and New York).

Gombrich, E. H. 1978 B. „Expression and Communication.“ In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, pp. 56-69. (Phaidon: London and New York).

Horáček, Martin. 2013. *Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století / Towards a more beautiful world: Traditionalism in the Architecture of 21th and 21st centuries* (Barrister & Principal / VUTIUM: Brno).

Horáček, Martin. 2013. „The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture.“ In Ayla Lepine, Matt Lodder and Rosalind McKeever (eds.), *Revival. Memories, Identities, Utopias*, pp. 86-99. (Courtauld Books Online: London). Online: www.researchgate.net/publication/292379094 The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture

Meyer, Hannes. 1975. „The New World (1926)“ In *Form and Function; A Source Book for the History of Architecture and Design 1890–1939*, ed. T. Benton, C. Benton and D. Sharp, 106-109. (Crosby Lockwood Staples: London).

Michl, Jan. 2011. „The Modernist Idea of Architecture – or Please, do not disturb: Busy producing art historically correct expressions of the Modern Epoch.“ Paper read at the Plymouth University, School of Architecture Conference „Fixed?“, UK. Online: www.janmichl.com/eng.modernism-plymouth.html

———. 2012 A. „Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 249-282. (Barrister & Principal: Brno).

———. 2012 B. „Forma že následuje co? Modernistický pojem funkce jako *carte blanche*.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 87-125. (Barrister & Principal: Brno). Online: www.janmichl.com/cz.fff.html

———. 2012 C. „Gombrichova neúspěšná adopce hesla *forma následuje funkci*: Okolnosti a problémy.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 127-158. (Barrister & Principal: Brno). Online: www.janmichl.com/cz.gombrich-fff.html

- — —. 2012 D. „O svůdné myšlence funkční dokonalosti: Příspěvek k realistické teorii designu.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 157-177. (Barrister & Principal: Brno). Online: www.janmichl.com/cz.dokonalost.html
- — —. 2012 E. „Vidět design jako redesign: Úvaha o jedné dosud přehlížené stránce chápání i vyučování designu.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 13-51. (Barrister & Principal: Brno). Online: www.janmichl.com/cz.redesign.html
- — —. 2012 F. „Dvě doktríny modernismu: Funkcionalismus a „abstraktivismus“; kap. 4: „International Style versus funkcionalismus“, str. 68-73. In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu* (Barrister & Principal: Brno). Online: www.janmichl.com/cz.dvedoktriny.html
- — —. 2012 G. „Příklady táhnou: O krizi bezpříkladné funkcionalistické pedagogiky a (možné) budoucí roli uměleckoprůmyslových muzeí.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 235-248. (Barrister & Principal: Brno).
- — —. 2012 H. „Jsou omezení umělcovy svobody překážkou – nebo podmínkou umění? Dva kritické pohledy na myšlenku umělecké autonomie.“ In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, str. 221-234. (Barrister & Principal: Brno).
- — —. 2012 I. „Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?“, kap. 2: „Modernismus v architektuře a designu jako anti-moderní ideologie“, str. 255-260. In *Funkcionalismus, design, škola, trh: Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu* (Barrister & Principal: Brno).
- — —. 2014. „Taking Down the Bauhaus Wall: Living design history as a tool for better design“, *The Design Journal*, 17: 545-54. Online: www.janmichl.com/eng.livingdesign.pdf
- — —. 2015. „Proč lze přistupovat ke stylovým idiomům minulosti jako k výtvarným vynálezům s neomezenou platností: Pohled na dějiny architektury jako na permanentní přítomnost minulosti a jeho důsledky pro vzdělávání architektů a designérů.“ [České shrnutí anglického textu „Towards understanding visual styles as inventions without expiration dates: How the view of architectural history as permanent presence might contribute to reforming education of architects and designers“, *ARS* 2015, 48: 3-21.] Online česky: www.janmichl.com/cz.neomezena-platnost.pdf; online anglicky: www.janmichl.com/eng.no-expiration.pdf
- Popper, Karl. 1979. „Epistemology without a Knowing Subject.“ In *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, p. 122. (The Clarendon Press: Oxford).
- Sagan, Carl. 1980. *Cosmos: A Personal Voyage* – <https://youtu.be/7s664NsLeFM>