

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA / **Předměty a podněty**

- 1: Začínáme od věcí, které jsou po ruce
- 2: Design je funkcí obchodu
- 3: Žádné jedině správné řešení
- 4: Ani potřeba, ani funkce
- 5: Poznáváme, co už známe – co neznáme, nepoznáme
- 6: Funkčnost = funkční omezenost
- 7: Pramenem designové estetiky je abstraktní umění
- 8: Ne pouze forma – ale módní forma
- 9: Styl je často důležitější než účelnost
- 10: Moderní doba = stylová rozmanitost
- 11: Jak se dívat na současný historismus
- 12: Minulá minulost versus přítomná minulost
- 13: Forma prý následuje funkci
- 14: Kdo byl vlastně autorem hesla?



## Příloha 1: ZAČÍNÁME OD VĚCÍ, KTERÉ JSOU PO RUCE



Lidské artefakty mají svůj původ v provizorních řešeních, kde člověk využívá, co má právě po ruce. Na prvních dvou ilustracích je vlevo detail grafického listu, zobrazující dětské sánky, jejichž sanice jsou vyrobeny z kravských čelistí, vpravo část obrazu, zachycující past na ptáky, zhotovenou ze starých dveří (oba detaily pocházejí z díla nizozemského malíře Pietra Brueghela ze 16. století). V prostřední a spodní řadě současně provizorní a neprovizorní způsoby, jak udržet zavírající se dveře v otevřené nebo pootevřené poloze: uprostřed tři *ad hoc* řešení, v dolní řadě dvě průmyslově vyráběná a na trhu nabízená řešení stejného problému. Problémy lze řešit ad hoc proto, že jak artefakty, tak naturfakty nabízejí svým tvarem či materiálem řadu různých použití – řečeno novější terminologií: *afordancí*. Řešení ad hoc je tedy něco, co afordance předmětu umožňuje. (Srov. text 7 a text 1 v této knize.)

## Příloha 2: DESIGN JE FUNKCÍ OBCHODU



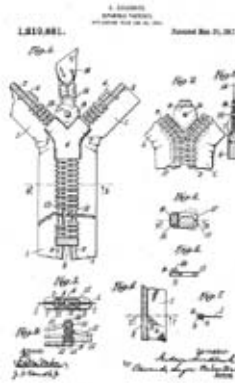
Pravěké kamenné sekery z doby okolo začátku tzv. doby bronzové často odkazují na tehdy novou technologii odlévaných kovových seker. Důvodem, proč se kamenné objekty pomoci znaků simulujících švy, tedy rysů typických pro techniku odlévání, nebo svými pro kámen nelogickými tvary snaží přiblížit objektům vyrobeným ze zcela jiného materiálu, bylo zřejmě to, že bronz měl díky svým vlastnostem – lesku, novosti i ceně – obrovský společenský status. Kamenné sekery s rysy či tvary bronzových seker byly na trhu pravděpodobně žádanější. Totéž podle všeho vysvětluje tvary brzdových a jiných koncových světel amerických automobilů z padesátých let minulého století: i zde jde o odkazy na formy nové technologie pohonu proudových letadel a také zde jde o výsledek soutěžení mezi různými výrobci o přízeň kupujících, kteří vstupují na trh. Design či *styling*, ve smyslu vědomého formování či navrhování zevnějšku výrobku v soulase s určitým existujícím stylovým výrazem, je v podstatě činnost tak stará jako obchod. Protože obchodování stojí na dobrovolnosti, obchodující výrobce se v soutěži s jinými výrobci snaží učinit svůj výrobek co nejpřitažlivějším pro potenciálního kupce a budoucího vlastníka. To se děje pomocí zakrývání původního utilitárního charakteru výrobku propůjčováním nové, „lepší“ identity. (Srov. text 5 v této knize.)

### Příloha 3: ŽÁDNÉ JEDINĚ SPRÁVNÉ ŘEŠENÍ



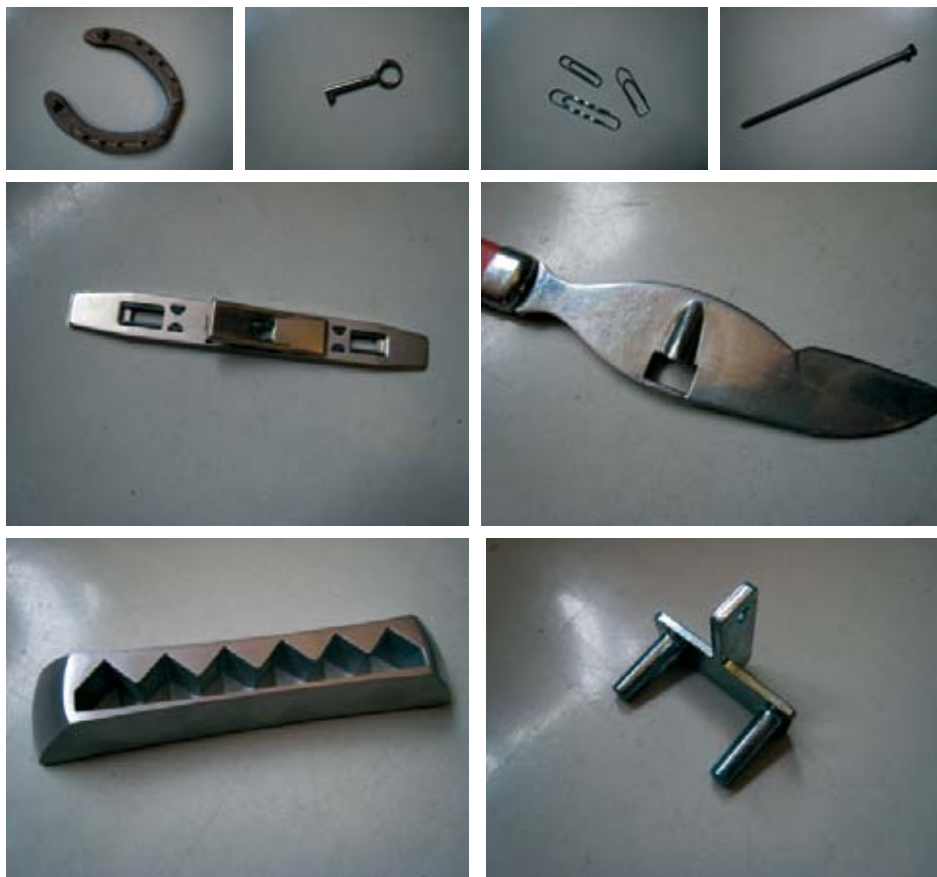
Předměty na stole patří do kategorie otvíráků, tedy nástrojů na odstraňování korunkových uzávěrů z hrdla skleněných lahví. Běžné typy ručních otvíráků fungují, jak známo, na principu jednozvrtné páky. Popsáno suše technicky: osa páky je dána opěrnou částí, která se přikládá přibližně doprostřed plochy korunkového uzávěru, přičemž záchytná část nebo hák, který táhne za vroubky uzávěru, musí být ve vhodné vzdálenosti, dané průměrem korunkového uzávěru. Pracovní část otvíráku je spojena s rukojetí, tvořící vlastní páku. Aby tedy nástroj fungoval, musí být opěrná a záchytná část páky od sebe vzdáleny zhruba jeden a půl až dva centimetry a rukojeť musí být přiměřeně velká, aby bylo možno pohodlně vyvinout dostatečnou páčivou sílu. Jak naznačuje fotografie objektů, lze ony tři funkční oblasti (opěrná a záchytná část plus rukojeť) spojit velmi mnoha způsoby. Základní funkční požadavky tedy nevedou a ani nemohou vést k jedinému možnému a tím i správnému funkčnímu řešení. Z mnoha možných tvarových spojení funkčních oblastí volí designéři takové, které podporuje stylistické řešení, které považují za vhodné pro kontext, pro něž otvírák navrhují (orientální restaurace, designový butik, turistika, prodejna suvenýrů, reklamní pozornost atd.). Všechna tato řešení přitom fungují technicky zhruba stejně dobře, přičemž o žádném z nich nelze říci ani to, že funguje perfektně, ani to, že je řešením přirozeným či správným. Navíc existuje nepřehledný počet věcí, kterými se dá lahev piva či limonády otevřít *ad hoc*; srov. video *Bottle Cap Blues* na YouTube. (Srov. texty 3, 5 a 7 v této knize.)

#### Příloha 4: ANI POTŘEBA, ANI FUNKCE



Pojem *potřeby*, stejně jako pojem *funkce*, je často považován za samozřejmé východisko designérova úsilí. Ve skutečnosti je ale *potřeby*, podobně jako *funkce*, nejčastěji označením něčeho, pro co už existuje řešení. Nikdo, jak známo, neměl potřebu dívat se na televizi před tím, než se televize objevily na trhu a jejich používání se rozšířilo. Podobně je tomu s používáním vynálezů jako zdrhovadlo, papírky Post-It či iPod. A designér, který začíná od funkce židle, nutně začíná od formy, která onu funkci vykonává. To, co nazýváme potřeby či funkce, je tedy spíš důsledkem existence produktů než jejich příčinou. Jestli ale potřeby ani funkce ve skutečnosti nejsou designérovým východiskem, co jím tedy je? Vše nasvědčuje tomu, že východiskem jsou vždy už existující objekty a existující řešení, respektive jejich nedostatky. Na nová řešení, která se objeví na trhu, lze tedy pohlížet jako na zlepšení řešení předchozích. To je ostatně také původ čtyř zde zobrazených lidských výrobků: televizi lze chápat jako vylepšené rádio, kde vidíme ty, kdo mluví, zdrhovadlo mělo původně za úkol ulehčit šněrování bot, Post-It vznikl jako nevypadávající záložka do knih a iPad je ještě přenosnější laptop. (Srov. text 1 a text 7 v této knize.)

## Příloha 5: POZNÁVÁME, CO UŽ ZNÁME – CO NEZNÁME, NEPOZNÁME



Podle modernistické teorie designu, obzvláště ve formulacích Greenougha a Sullivana, mělo designérově funkční východisko vést k jakémusi „sémantickému automatismu“. Mělo se za to, že formy, které „následují funkce“, dostávají automaticky vlastní, jim příslušející, a proto také každému člověku pochopitelnou vizuální identitu – jinými slovy, že každý je s to poznat, co jsou a k čemu jsou. Že tomu tak sotva může být, naznačuje sled fotografií různých objektů o velikosti mezi asi 5 a 10 cm na této stránce. Přestože o každém z osmi zobrazených předmětů lze říci, že jeho formy určilo designérově technicko-funkční východisko, pouze u prvních čtyř jsme si zcela jisti k čemu mají sloužit. U dalších dvou si asi zcela jisti nejsme a u posledních dvou pravděpodobně vůbec netušíme, k čemu jsou dobré. To, že podkovu poznáváme jako podkovu, klíč jako klíč, sponky jako sponky či hřebík jako hřebík není tedy tím, že by snad designér vystihl „podkovovitost“ podkovy, „klíčovitost“ klíče, „sponkovitost“ sponek či „hřebíkovitost“ hřebíku; na rozdíl od ostatních předmětů je snadno poznáváme díky tomu, že podkovu, klíč, sponky i hřebík dobře známe z vlastní předchozí zkušenosti. (Srov. text 3 a text 4, kap. 3 v této knize.)



Příloha 6: FUNKČNOST = FUNKČNÍ OMEZENOST





## Příloha 6: FUNKČNOST = FUNKČNÍ OMEZENOST



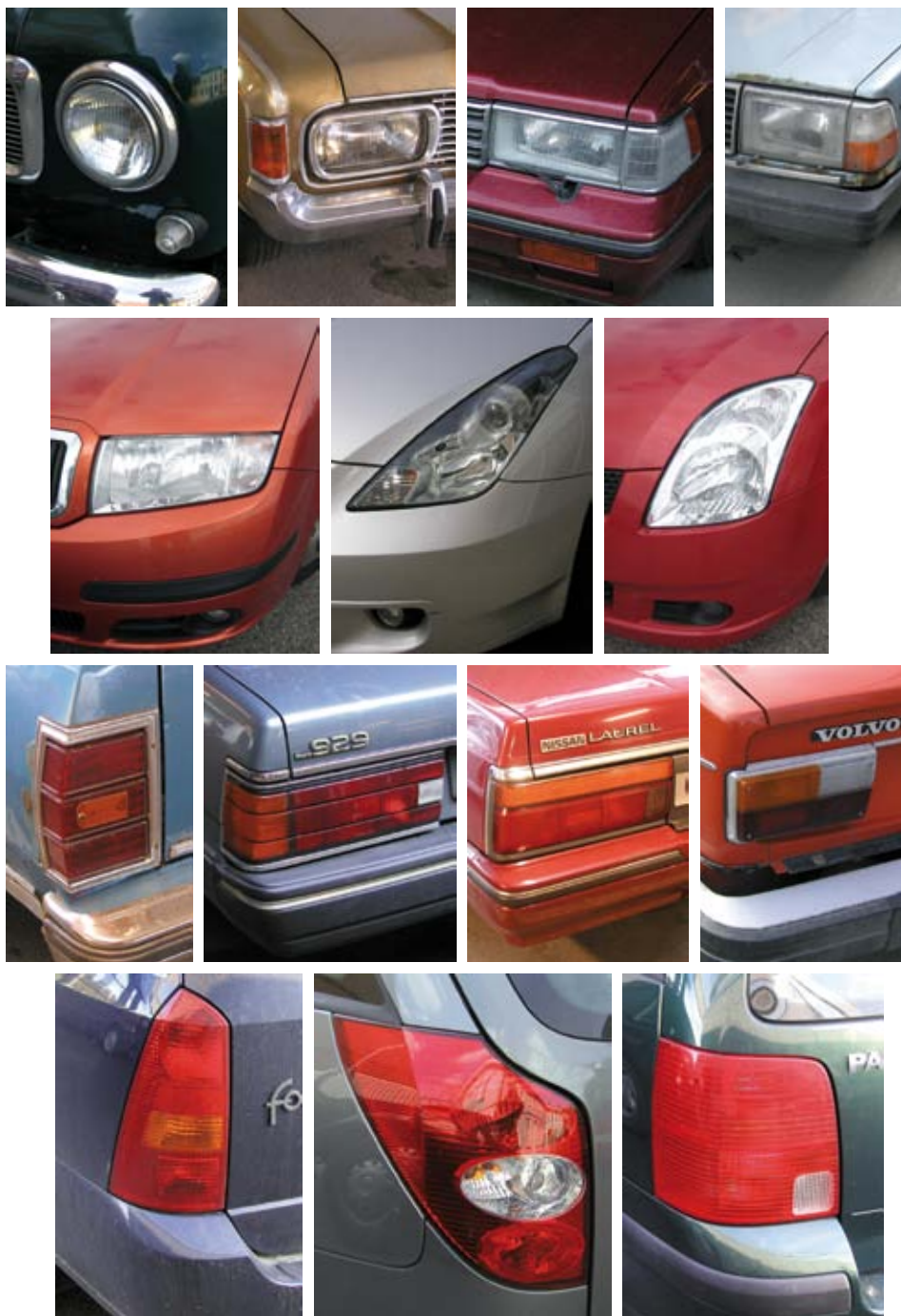
Lidské artefakty jsou v principu funkční pouze s ohledem na zamýšlený účel, kvůli kterému byly vyrobeny, a dále na jistý omezený počet dalších využití, která s původním účelem nesouvisí. Např. pneumatiky jsou vyráběny za účelem odpružení kol dopravních prostředků a přenosu sil mezi koly a vozovkou. Tvar pneumatik nebo materiál, z něhož jsou vyrobeny, lze ale použít, improvizovaně či systematicky, také na řešení úplně jiných problémů: jako odpružení stěn doků a mol, jako ohrádku okolo stromků či záhonků, jako ad hoc pomůcku při vyzdívání kulatého otvoru ve fasádě, jako sedadlo houpaček v mateřských školkách, jako podpěru výstavních pultů v obchodě, jako materiál ke zhotovení gumových pokrývek, tlumících odstřely skal při budování silnic, či jako surovinu pro podrážky bot. Poslední dvě fotografie dokumentují obzvláště vysoký stupeň nápaditosti: květináč z pneumatiky i s ráfkem, rozřezané a obrácené na rubovou stranu, a visící houpačka ve formě koně, vyrobená z jediné, rovněž naruby obrácené pneumatiky. Nápaditost mnoha těchto dodatečných využití nicméně nic nemění na faktu, že množství účelů, pro něž jsou pneumatiky zcela, úplně a naprosto nepoužitelné, je nekonečně větší. Totéž platí i pro každý jiný artefakt. Paradoxně lze tedy říci, že *funkčnost* vždycky zároveň znamená *radikální funkční omezenost*. (Srov. též text 5 v této knize.)

## Příloha 7: PRAMENEM DESIGNOVÉ ESTETIKY JE ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ



Zatímco v architektuře se nová modernistická estetika postavená na abstraktním umění objevila už ve dvacátých letech minulého století a v produktovém designu výrazně od padesátých let, v designu automobilů se začal minimalistický idiom uplatňovat teprve zhruba od osmdesátých let. Souhra pokročilejších technologií umožnila, aby se automobilový design zbavil posledního výrazně předmodernistického prvku zděděného z klasicizující estetiky, totiž motivu rámu okolo jednotlivých oken, reflektorů a brzdových světel. Výrazné orámování poskytující technický i optický přechod mezi karoserií a sklem zmizelo a sklo či plasty začaly být nyní jakoby vřezávány bez přechodu do těla karoserie; srov. detaily předních a zadních světel na protější stránce. Rovněž řešení interiérů, zejména vnitřních stran dveří dnešních automobilů, má zřejmá estetická východiska v abstraktním malířství (viz např. obraz Bena Nicholsona, 1951). A je to pouze náhoda, nebo svědčí přední reflektory VW Golf IV o designérově znalosti mašinistických motivů v díle Františka Kupky (detail obrazu *Machine comique*, 1928, Centre Pompidou)? Automobilový design posledních několika desetiletí je další připomínkou, že současná designová estetika není nějakým vedlejším výsledkem tzv. funkčních řešení, ale že jde o cílevědomý *styling*, dodnes čerpající z estetiky puristických a jiných směrů mezi- a poválečného abstraktního malířství. To se týká i nových typů rámu, které v posledních letech začaly obepínat celky bočních oken automobilů, a které nyní fungují jako společný znak luxusnějších typů vozů. (Víc o *abstraktivismu* jako jedné ze dvou estetických doktrín modernismu v textu 2 v této knize.)

Příloha 7: PRAMENEM DESIGNOVÉ ESTETIKY JE ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ





Nápis FASHION & FUNCTION, tedy MÓDA & FUNKCE, v prodejně cestovních zavazadel v Oslu reprezentuje charakteristicky realistický pohled světa obchodu na svět designu. Nápis připomíná, že kupujícím nejde jenom o formy jako takové, ale zároveň a hlavně o formy, které považují za tak či onak aktuální, přesněji řečeno stylově módní. O dobově aktuální, stylově módní formy jde ovšem ve stejné míře také designérům, přestože se o módě a s tím souvisejícím pojmu stylových konvencí téměř nikdy nemluví; kdyby bylo na designérech, dali by bezpochyby přednost nápisu *FORMA & FUNKCE*. To zřejmě souvisí se stále živým dědictvím po funkcionalismu, kde se dlouho mělo za to, že forma, která je nutným výsledkem funkčního řešení, se ani k módě, ani ke stylovým normám nevztahuje. Myšlenka nutné, „funkcí“ určené formy, se však ukázala jako iluze: každou jednotlivou „funkci“ lze naplnit prakticky nepřebornou řadou fungujících forem. Je potom na designérovi, aby mezi fungujícími variacemi forem zvolil takovou, která se nejlépe shoduje se stylovou normou, která je právě v módě. (Srov. text 3 a text 7 v této knize.)



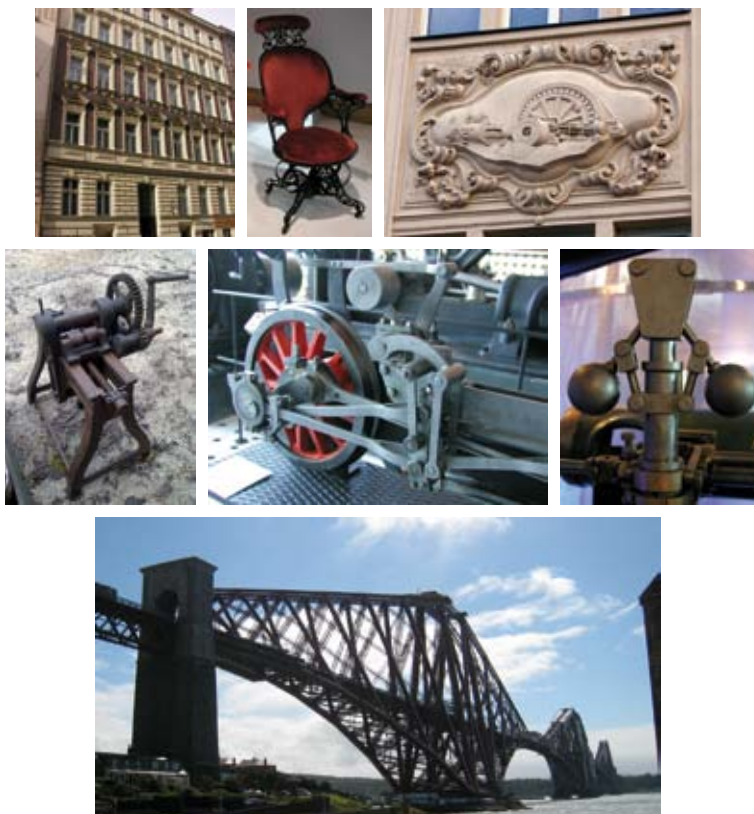
## Příloha 9: STYL JE ČASTO DŮLEŽITĚJŠÍ NEŽ ÚČELNOST



Jak ukazují bloky sídliště ze 70. let minulého století v Oslu v Norsku, modernisté nebyli o nic méně hypnotizováni stylovými normami než jejich předchůdci, přívrženci historizujících stylů. Aby fasády domů na fotografii vytvořily dojem tzv. pásových oken (které podle jednoho z pěti Le Corbusierových bodů Moderní architektury platily od dvacátých let minulého století za typický znak Moderních staveb), běžela okna všech ložnic v celé šířce místnosti, tj. od stěny ke stěně. Toto pro architekty esteticky vzrušující řešení fasády ale znemožňovalo uživatelům interiérů funkční rozmístění nábytku: skříňe, palandy, police či křesla umístěné do blízkosti okenních stěn znesnadňovaly nebo přímo zabraňovaly otevírání oken. (Dnes jsou ve všech blocích původně dvě okna ložnic vyměněny za jedno, umístěné uprostřed.) Modernistický formalismus byl výsledkem dodnes rozšířené, metafyzicky podložené představy, že architekt či designér své době dluží její vlastní, údajně historicky nutný stylový výraz, který se musí radikálně odlišovat od vzhledu architektury předchozí. (Víc o formalistických tendencích v textu 3 v této knize.)

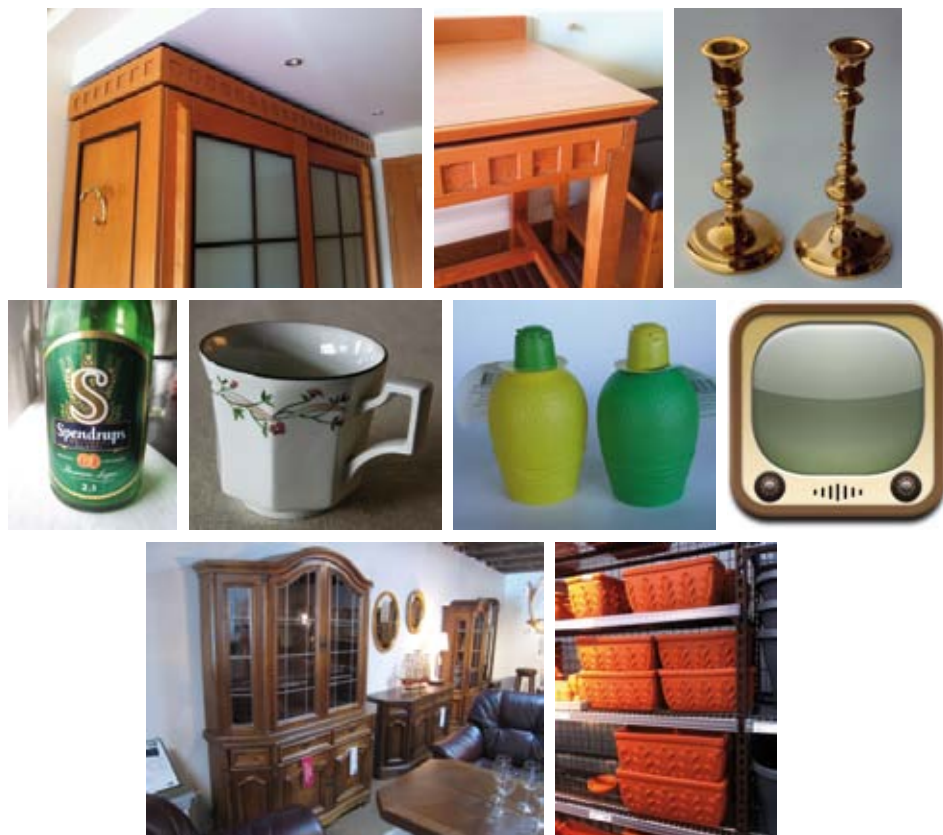


## Příloha 10: MODERNÍ DOBA = STYLOVÁ ROZMANITOST



V industriálních společnostech 19. století se vedle stále výraznějšího stylového pluralismu v architektuře a designu objevoval neustále rostoucí počet průmyslových konstrukcí, strojů, nástrojů, a zařízení do té doby nevídaných tvarů. Modernisté – reprezentanti teze, že moderní doba musí mít tak jako předchozí epochy vlastní, stylově jednotný výraz – viděli výtvarný pluralismus své doby jako politováníhodnou historickou úchylku. Podle nich patřila budoucnost nové „strojové estetiky“. Jejich vize stylově jednolitě moderní epochy, postavené na „estetice stroje“ ale přehlížela, že nové stroje a konstrukce byly pouze prostředkem, nikoliv cílem industriální produkce; vlastním cílem průmyslové výroby bylo zvyšování produktivity práce a snižování výrobních nákladů. Tento vývoj vedl k postupnému růstu životní úrovně a tím i k rostoucí rozmanitosti výtvarných preferencí rostoucího počtu stále zámožnějšího obyvatelstva. Zatímco moderní sociálně mobilní západní společnost charakterizovala stoupající poptávka po estetické rozmanitosti, snahou modernistů bylo naopak výtvarnou rozmanitost potlačit a nahradit stylovou jednotou. Tato snaha nabyla na intenzitě během druhé poloviny 20. století, poté co modernistická vize jednotného stylového výrazu plně ovládla evropské výtvarné školství a ostatní výtvarné instituce. Paralelní stylová rozmanitost nicméně zůstává základním rysem moderní doby. Výše klasicizující fasáda domu v Praze z konce 19. století; americké otočné křeslo, okolo 1850; neobarokní kartuš na fasádě budovy VUT v Brně, 1911; elementární tvary detailů strojů a zařízení; ocelová konstrukce železničního mostu v zálivu Forth ve Skotsku, 1890. (Srov. text 10 v této knize.)

## Příloha 11: JAK SE DÍVAT NA SOUČASNÝ NEMODERNISTICKÝ DESIGN?



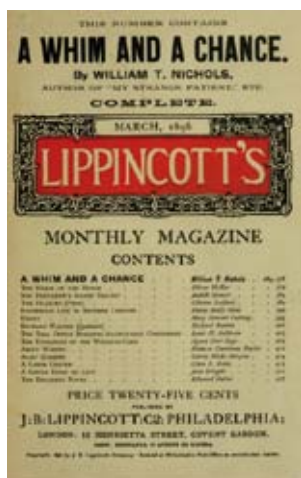
Současní nemodernistický orientovaní výrobci a designéři chápou historizující, figurativní, dekorativní, ornamentální a iluze využívající typy designu jako něco podobného evergreenům. Proto považují za legitimní je užívat i dnes, tedy nezávisle na tom, kdy původně vznikly. Mediálně dominující svět modernistického designu a architektury ale dosud vychází z tradičního přesvědčení, že Moderní Doba má (mít) pouze jeden, tj. modernistický stylový výraz, a že nic jiného legitimní není. To zřejmě vysvětluje, proč historici architektury a designu i dnešní architekti a designéři v podstatě vytěsnili existenci současného nemodernistického designu ze svého zorného pole a proč dnešní školy architektury a designu neučí studenty jinou než modernistickou estetiku. Mezi lidmi, kteří profesně nepatří ke světu modernistického umění jsou však nemodernistické stylové idiomy stále oblíbené, a není pravděpodobné, že se to někdy změní: moderní doba je dobou stylového pluralismu. Výše několik ukázek nemodernistických typů designu, vyráběných na začátku 21. století: hotelový nábytek inspirovaný stylem Art Deco, Německo; barokizující mosazné svícny, Skultuna, Švédsko; dekorativní viněta piva Spondrup, Švédsko; ornamentálně zdobený a tvarově historizující čajový hrnek z anglického servisu; plastové nádoby se šťávou z citronu a z limetky, napodobující tvary plodů; iluzionisticky provedená ikona aplikace pro Apple iPad; současná švédská prodejna bytového zařízení, mj. s historizujícími typy nábytku; ornamentální květináče s motivem akantu, Norsko. (Srov. text 10 v této knize.)

## Příloha 12: MINULÁ MINULOST VERSUS PŘÍTOMNÁ MINULOST



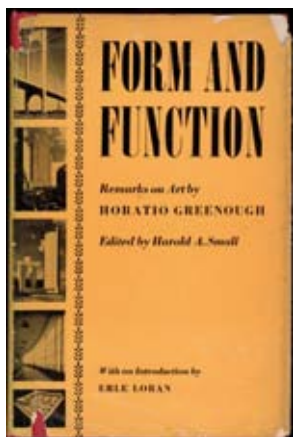
Jsou pražské stavby na fotografiích – Týnský chrám, kostely sv. Mikuláše, Karlův most, Klementinum, Křižovnický kostel, kostel sv. Salvátora, Staroměstská mostecká věž a další – součástí minulosti, nebo přítomnosti? Většina lidí mimo profesní svět architektů a designérů má, bez ohledu na vzdělání, sklon vnímat existující budovy i artefakty jako přítomné, nezávisle na letopočtu jejich vzniku: Karlův most a všechny stavby okolo jsou součástí těžce přítomnosti jako například *Tančící dům* u Jiráskova mostu. Studenti designu, architektury a výtvarného umění jsou ale už po mnoho generací učeni vnímat předmodernistické umění především skrze letopočet jeho vzniku, tedy jako minulost. A protože v „minulosti“ vzniklá díla podle tohoto názoru součástí přítomnosti nejsou, nemohou se stát ani východiskem současných návrhů. Zde je pravděpodobně hlavní pramen napětí a někdy i konfliktu mezi publikem a dnešními architekty a designéry: lidé stojící mimo profesní svět umění nejsou s to pochopit, proč je dovoleno inspirovat se pouze *něčím* z minulosti (Bauhaus a blíže) a ne *vším* z minulosti, proč výtvarná řešení z předmodernistické minulosti, o která má publikum zájem, dnes údajně používat nelze, jinými slovy proč architekti a designéři většinou navrhují v rámci stylu, který se nejvíc líbí jim samotným, a proč většinou odmítají navrhovat ve stylových polohách, které se líbí nearchitektům a nedesignérům. (Srov. text. 1, kap. 4 a text 10 v této knize.)

## Příloha 13: FORMA PRÝ NÁSLEDUJE FUNKCI



Vyhledáváč Google našel v létě 2012 větu *form follows function* – forma následuje funkci – na sedmdesátí milionech internetových stránek. Toto dnes enormně populární heslo, původně ústřední princip funkcionalismu v architektuře, se v posledních několika desetiletích vynořilo také v řadě oborů daleko za hranicemi architektury a designu, od politické teorie až po metodiku šlechtění psů. Heslo zformuloval už v roce 1896 americký architekt Louis Sullivan (1856–1924) v esejí, publikovaném v časopise *Lippincott's Monthly Magazine*, ale mezi architektky a designéry se začalo široce používat až od poloviny minulého století. Bezprostředně se heslo jeví jako kritika formalismu historizující architektury, tj. kritika upřednostňování stylových otázek na úkor funkčních problémů; řešením mělo být začít od „funkce“ (odtud pozdější slovo *funkcionalismus*). Při bližším ohledání se ale postupně zjistilo, že si nelze představit fungování věcí bez fungování *formy* věcí, že formy věcí existují *před* funkcemi věcí, že formy samy mají nejenom technické, ale i estetické či jiné funkce – nemluvě o tom, že autor hesla sám nebyl žádným minimalistou, ale nadšeným ornamentalistou (viz příklady výše). Řečeno jednoduše, heslo neplédovalo pro lepší fungování věcí; jeho hlavním smyslem bylo zajistit designérovi právo volit formy stejně jako je volí svobodný umělec, tj. podle toho, čemu ne trh nebo objednavatel, ale designér sám dává přednost. (Srov. text 3 v této knize.)





It was Greenough, not Whitman, who first protested against meaningless ornamentation. It was Greenough, not Ruskin, who first expressed the idea that the buildings and art of a people express their morality. It was Greenough, not Le Corbusier, who first said that buildings designed primarily for use "may be called machines." It was Greenough, not Louis Sullivan, who first enunciated the principle that, in architecture, form must follow function.

Americký neoklasicistní sochař Horatio Greenough (1805–1852) bývá dodnes mylně označován za skutečného autora hesla forma následuje funkci. Taková tvrzení se začala objevovat od padesátých let minulého století, krátce po vydání knihy Greenoughových esejí pod názvem *Form and Function* v roce 1947. V textech knihy samotné, ani v jeho dříve vydaných knihách, se přitom věta tohoto znění nikde neobjevuje. Charakteristické pro všechna tvrzení připisující původ hesla Greenoughovi bylo, že jejich autoři nikdy neudávali, ve kterém konkrétním textu či na které stránce jaké knihy se toto heslo nachází. To samotné naznačovalo, že asi jde o pouhou domněnku. Místem vzniku této domněnky o Greenoughově autorství hesla jsou podle všeho záložky přebalu zmíněné knihy. Ty byly už od prvního vydání opatřeny propagačními texty prezentujícími v té době pozapomenutého Greenougha jako původce esejí, které předjímaly myšlenky a pozice pozdějších známých autorů píšících o architektuře. Posledním v řadě konkrétně jmenovaných byl Louis Sullivan (skutečný autor hesla), o němž text záložky (viz výše) po pravdě tvrdil, že to nebyl on, ale Greenough, „kdo první přišel s principem, že v architektuře musí forma následovat funkci“. Sama o sobě říkala tato věta pouze, že Greenough dávno před Sullivanem požadoval, aby „funkce“ byly východiskem formálních řešení. Přitom ale text záložky nikde netvrdil, že by Greenough byl také autorem samotného hesla. S výjimkou badatelů má však málokdo důvod a čas číst i útlé odborné knihy od začátku do konce. To zřejmě způsobilo, že ono krátké reklamní tvrzení ze záložky přivedlo první vlivné čtenáře s nedostatkem času k chybnému závěru, že to byl Greenough, a ne Sullivan, kdo heslo samotné vyslovil poprvé. (Srov. text 3 a 4 v této knize.)