

Je ornament anachronismus?

Zamyšlení nad knihou Tiché revoluce uvnitř ornamentu

JAN MICHL

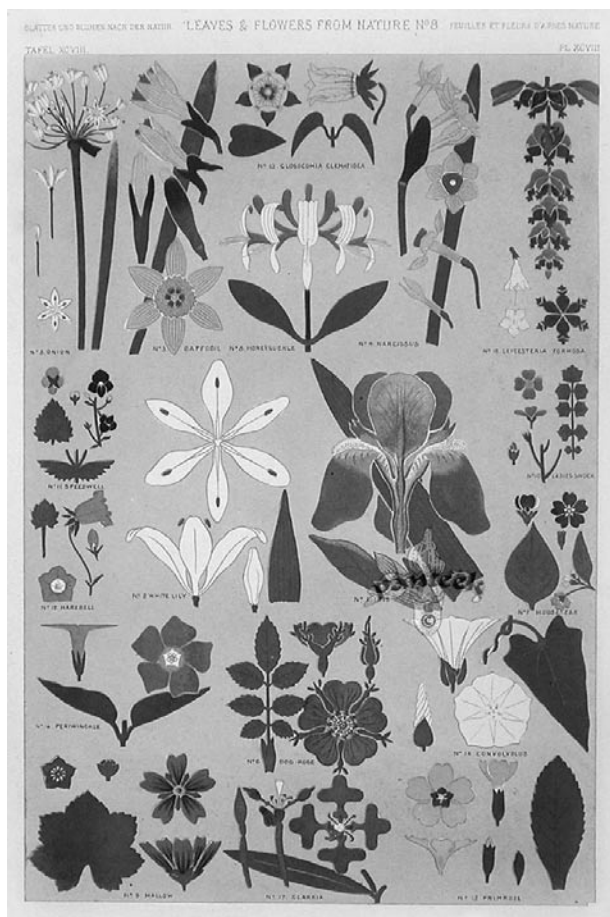
Lada Hubatová-Vacková (Mgr., Ph.D.), z Katedry dějin umění a estetiky Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (VŠUP) zaměřila v knize s názvem *Tiché revoluce uvnitř ornamentu: Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930* (VŠUP Praha, 2012; 288 stran) svůj badatelský světlomet na ne zrovna populární pole výzkumu, totiž na vývoj ornamentu v desetiletích před a po roce 1900. Výsledkem je kniha obsahující řadu umělecko-historických, ideově-historických, biografických, pedagogických a jiných exkurzů do oblastí, do nichž se kdysi soustřeďovalo intenzivní výtvarné úsilí celé řady generací evropských užitých umělců. Jde zároveň o pole, které bylo vlivem odmítavého modernistického postoje k ornamentu a k dekoraci po dlouhou dobu badateli ignorováno. Vzhledem k tomu, že se do této badatelsky nepopulární oblasti Lada Hubatová-Vacková (LHV) vůbec vydala a že jí věnovala tolik práce a tolik pozornosti, lze předpokládat, že onen modernismem formovaný odmítavý postoj opustila. K tomu, zda je takový závěr správný, se hodlám obsáhle vrátit; už teď lze ale výsledek šetření vyjádřit tímto paradoxem: autorka sice modernistickou perspektivu opustila, avšak modernistická perspektiva neopustila ji.

Kniha prezentuje celkem čtrnáct většinou monograficky zaměřených studií centrálních postav, vztahujících se tak či onak k problematice ornamentu. Někdy jde o ornamentalisty aktivní ve sledované době, jako byli Alois Studnička, Emanuel Pelant, Marie Teinitzerová či Hilde Pollak, z nichž některé autorka povytáhla ze studny zapomnění (Pelant, Pollak), jindy o známější postavy jako Pavel Janák či Henry van de Velde nebo věhlasné odpůrce ornamentu, jako byl Adolf Loos nebo Le Corbusier. Kniha zahrnuje také studii ana-

lyzující a hodnotící příspěvek E. H. Gombricha k pochopení dekorativního umění, shrnutý v jeho knize z konce 70. let, kapitolu o vlivu Aloise Studničky na svého žáka, pozdějšího českého průkopníka abstraktní malby Františka Kupku, a také krátké diskuse postojů k ornamentu např. u Josefa Čapka, Františka Kovárny či F. V. Mokrého, či názorů německých kritiků, jako byli Gustav Pazaurek, Hermann Muthesius, Julius Meier-Graefe a jiní. Historické sondy autorka doprovází skoro čtyřmi sty imponujícími, většinou barevnými, kvalitně vytištěnými ilustracemi, které shromáždila na základě archivních studií a průzkumů dobové literatury. Ty nejenom přispívají ke konkrétnosti autorčiných historických prezentací, ale zároveň dělají knihu výtvarně velmi uspokojujícím zážitkem. Autorka se ve své badatelské roli pohybuje stejně volně v materiálu přístupném v češtině jako v angloamerické, německé či francouzské literatuře o tématu. Tuto její pionýrskou práci považovala VŠUP, právem, za natolik významnou, že knihu vydala paralelně také v typograficky identické anglické verzi. Tím se první koncentrovanější zpracování českého či česko-německého materiálu ze studovaného období zpřístupnilo také zahraniční badatelské komunitě. Jak se ostatně sluší na publikaci vydanou Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze, je kniha výtvarně i funkčně velmi pečlivě vypravená. (Tedy s jednou výjimkou: čtenář je nucen složitě pendlovat mezi poznámkovými odkazy v textu a poznámkovým aparátem shrnutým na konci publikace, protože úpravi knihy nějak zapomněli věnovat tomuto častému problému grafickou pozornost. Situaci nicméně do jisté míry zachraňují dvě textilní záložky.)

Vedle prezentace významných postav českých i německých ornamentalistů, oponentů dekorace a klíčových

badatelů či kritiků zabývajících se otázkami dekorace a ornamentu mapuje kniha zároveň tematicky úctyhodně rozlehlé teritorium. LHV diskutuje témata jako užitá kresba a ornamentální kompozice koncem 19. století, „elementarismus“ ve výuce reformovaného ornamentu, stylizace přírodnin jako východisko ornamentu, vliv přírodovědného vitalismu, pojem *Kunstwollen*, téma vnitřního zření a paměťových obrazů, ornament a kinestetické vnímání, fyziologie optiky, užívání kaleidoskopu a fenomén tzv. trhané vizuality, abstraktní fotografie, téma rozvrtných vzorců a kamufláže, vztah dekorativního umění a tvarové psychologie, či filosofie výuky ornamentálního kreslení. Autorka probírá dále názory na evoluci dětské tvořivosti, vztah pohybu a rytmu, interpretace ornamentu



Christopher Dresser, poslední stránka knihy Owena Jonese *Grammar of Ornament* z roku 1856.

jako oduševnění hmoty, vlivy teosofie a antroposofie, mikrostruktury krystalů jako ornamentální formy, ornament jako artikulace prostoru, pojem *Raumplanu* a řadu dalších zajímavých stránek tohoto tématu. Kniha má svou nesporně silnou stránku v osvětlení různých podob polozapomenutého historického vývoje, včetně odkazů na novou českou i zahraniční literaturu vztahující se k tématu, a jako taková svým mnohofázovým záběrem vytváří solidní materiálovou platformu pro další studium v této oblasti.

O čem vlastně kniha je?

Takto jednoznačně pozitivně by bylo možno hodnocení knihy zakončit – kdyby se ale dalo říct, o čem ve skutečnosti tato publikace o ornamentu pojednává. Po přečtení knihy totiž není zřejmé, kam vlastně tyto studie ukazují – s výjimkou jediné výraznější, opakovaně připomínané interpretace – totiž že vývoj na poli ornamentu „*byl v pozadí radikální proměny vizuální řeči na počátku 20. století*“ (s. 67). To samo je nanejvýš zajímavá a asi realistická teze, a bylo by možno ji označit za samotné jádro knihy, kdyby ovšem byla někde v knize rozvinuta a rozpracována, a ne pouze opakovaně naznačována jednou nebo dvěma větami. Nastíněná teze a zřejmě i poněkud záhadný titul díla zároveň nepřímo naznačují, že tématem knihy o ornamentu vlastně není ornament jako takový, ale pouze jeden aspekt jeho vývoje, totiž příspěvek reformy ornamentu ke vzniku modernistického vizuálního idiomu. Přitom ale jednotlivé studie zevrubně pojednávají o nejrůznějších jiných aspektech ornamentalismu a onoho příspěvku ke vzniku nefigurativní modernistické řeči se dotýkají buď pouze okrajově, nebo vůbec ne. Kniha především neobsahuje žádnou studii, jejímž hlavním tématem by byla ona opakovaně naznačovaná teze.

Kniha také nenabízí ani celkové shrnutí, ani žádná shrnutí na úrovni oddílů, která by svazovala ony v oddílech seskupené studie dohromady. Poněkud rozpačité půlstránkové zakončení knihy má anekdotický charakter a končí dvouvětvým komentářem, který se opět omezuje na náznak, že reforma ornamentu byla v pozadí modernistického nepředmětného umění, tentokrát náhle s důrazem na korekci modernistické před-

stavy o novotě vlastního výtvarného idiomu, ačkoliv ani povaha avantgardy, ani povaha modernismu nikde v knize není předmětem pozornosti. Čtenář nabývá dojmu, že knihu prostě není možno v makro-rovině za co chytit. Problém je nejčastěji v tom, že autorka své teze či závěry pouze naznačuje, ale zřídka kdy je dořekne, takže výsledkem je dojem, že kniha, přímo napěchovaná konkrétními a často fascinujícími informacemi o nejrůznějších aspektech vývoje ornamentu, je jako celek naopak obestřena mlhou interpretační nekonkrétnosti.

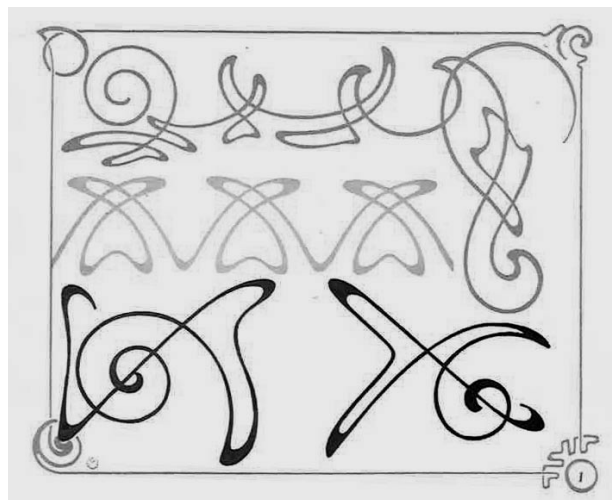
Rád bych se proto ve zbytku tohoto textu pokusil knihu dointerpretovat a dointerpretované zhodnotit, i přes riziko, že si možná ony naznačené pozice a závěry či náznaky teoretických náběhů vysvětlím jinak, než třeba autorka sama mínila. Soustředím se na dvě věci. Mám za to, že jedna překážka uchopitelného vyznění knihy spočívá, jak už bylo podotknuto, v tom, že autorka, přestože v knize věnuje ornamentálnímu pozornost, překonává původní odmítavý postoj modernistů k ornamentu jenom zdánlivě. A nejenom to: domnívám se, že kniha svým způsobem i nadále reprezentuje ortodoxně modernistický pohled na ornament. To lze vyčíst především z autorčina chápání ornamentálního jako anachronismu, sice nikde nerozvedeného, ale dostatečně zřejmého jak z vágních formulací, tak i nepřímou ze zakončení knihy. Druhá překážka se týká opakovaných náznaků autorčina odmítavého, v podstatě anti-moderního, ale nikde nevyvětleného postoje k průmyslové výrobě a obchodu, tedy k rámci, který dával popisovanému intenzivnímu rozvoji ornamentu ve zkoumaném období institucionální smysl. Tyto dvě pozice si podle mého navzájem protirečí, ale jak se pokusím ukázat, jde vlastně o dvě strany téže mince.

Je ornament anachronismus?

O své knize píše LHV, že chtěla cestou tematických sond upozornit „na přitažlivost opomíjeného tématu“ (s. 19). Říká, že toto pole je obecně přitažlivé jednak „svým uměleckým i myšlenkovým potenciálem“ (s. 10), a konkrétně potom tím, že se ornament v době před a po roce 1900 jeví jako jakási aporie, paradox či ana-

chronismus, že jde, jinak řečeno, o překvapující rozpor mezi novostí moderní společnosti a starobylostí dekorativismu a ornamentalismu. Autorka vyjadřuje své překvapení přímo vykřičníkem, když píše: „*Moderní společnost, kterou bychom mohli považovat za racionální a pragmatickou, na prahu průmyslového věku, který nastartoval zásadní technologické obraty, věnovala takovou pozornost ornamentu a dekorativní výzdobě!*“ (s. 10) Podle autorky tuto moderní společnost charakterizovala „*nastupující mašinizac[e], jejímž důsledkem byl diktát ekonomické formy. (...) Ornamentalismus v této době se skutečně může jevit jako anachronismus, zvláštní zkrat, jako uzávorkovaný, do sebe zapouzdřený přžívající jev, skrze nějž se vyplavovaly do nové éry pozůstatky minulých epoch, ale který současně mohl být jakýmsi katalyzátorem proměn, jež přinášela nová dobová konstelace.*“ (s. 10) I když zde autorka píše, že se ornamentalismus jako anachronismus „*může jevit*“, o pár vět dále ale už mluví o anachronismu secesního rozkvětu ornamentálního v podstatě jako o faktu. Tyto autorčiny výroky (stejně jako zakončení knihy) zde tedy беру jako její sice nejasně artikulovanou, ale rekonstruovatelnou výchozí teoretickou tezi: protože jde o Moderní Dobu (tj. jednotně moderní dobu) a protože ornament do této Moderní Doby nepatří, je v ní tedy anachronismem.

Zde se setkáváme s prvním problémem knihy. Autorka, ač vyzývá k odhození modernistických předsudků



Alfons Mucha: Arabeska pohybu, 1901. Převzato z recenzované knihy, s. 59.

vůči ornamentálnímu, ve svém chápání ornamentu jako anachronismu (či dějinného paradoxu nebo aporie, jak píše) tradiční optiku modernistů ve skutečnosti bez reptání sdílí. Je totiž zřejmé, že se ornament jevil (a jeví) jako paradox, aporie či anachronismus pouze a výhradně modernistům samotným – a už nikomu jinému. Bez modernistických brýlí by teze o anachronismu ornamentu prostě nemohla vzniknout. Je pravda, že ornament může být považován za anachronický také ve smyslu *nemódní*. Modernisté ale neuvažovali v pojmech módní / nemódní, nýbrž v termínech anachronický = lživý / autentický = pravdivý. Ostatně, z jakého jiného důvodu než z modernistického by ornament neměl být součástí dnešní (moderní) doby? Právě modernistická obžaloba ornamentálnímu a dekorace z anachronismu byla důvodem, proč modernisté od 19. století až dodnes ornament a dekoraci a vůbec užívání historického tvarosloví odmítali a potírali.

Nepřekvapuje tedy, že autorka, nadále pohlížející na ornament modernistickými brýlemi, nepovažuje nikde v knize za nutné vysvětlit bezprostřední příčinu modernistického odsudku ornamentu a dekorace jako anachronismu. Neříká nic o modernistické představě jednotné Moderní Doby a na tuto představu napojeném převratném modernistickém požadavku vlastního a jedinečného, na minulosti nezávislého výtvarného výrazu této Nové Doby. V podtitulu první kapitoly knihy sice najdeme téma „Hledání nové vizuální řeči na přelomu 19. a 20. století“, ale o radikální historické novosti takového hledání se zde nic neříká, jako by takové hledání bylo charakteristické pro každou předchozí historickou epochu, a tudíž samozřejmé, a ne poprvé formulované právě v modernistickém programu. Také v úplně poslední kapitole najde čtenář podkapitolku „Geneze modernistického vzdoru proti ornamentu“, ale ani zde nelze najít nějaké zapamatovatelné důvody vysvětlující onu genezi.

Lze se totiž domnívat, že celý vývoj ornamentu ve sledované době, včetně jeho dnešního statusu, začne být srozumitelný teprve tehdy, když přestaneme onen imperativní modernistický požadavek, aby umění prýštilo výhradně ze své vlastní doby, brát jako samozřejmost. Protože ale LHV má sklon brát takový požadavek jako samozřejmost (nikde se o takové myšlence

nezmiňuje), nepokládá si následující zásadní otázku: Není pravděpodobné, že jakmile onen imperativní požadavek postupně pronikl mezi ornamentalisty, musela nastoupená cesta, jejímž cílem byly nové, na historických předlohách nezávislé ornamentální formy, nutně skončit velmi blízko typu umění preferovaného modernisty samotnými (jak ostatně autorka naznačuje)? A je potom překvapující, že (jak se v knize také dočteme) ve 30. letech, tedy na konci takto nastoupené cesty, bylo vyučování ornamentu úplně zrušeno? Modernisté měli pravdu, když odsuzovali existenci ornamentu v Moderní Době poukazem na to, že ornament v průmyslové době nevznikl, a že tudíž ani jevem této doby není. Z tohoto důvodu, zdá se, nemohla žádná reforma ornamentu modernistické požadavky uspokojit. Dokud ornament nadále existoval v jakékoliv poznatelné podobě, dalo se vždy znovu namítnout, a taky se namítalo, že ornament se v Moderní Době nenarodil, a tudíž do ní ani nepatří.

Taková námitka vůči ornamentálnímu se jeví jako nevyvratitelná a je dodnes prakticky nemožné ji odmítnout – pokud neodmítneme samotný fundament, na němž celý modernistický program stál. Tímto fundamentem myslím závěry nových historických věd a zejména akademického dějepisu umění 19. a začátku 20. století. Ten chápal umění, architekturu, design, a tudíž i ornament, respektive historické tvarosloví každé jednotlivé epochy, jako jedinečný *výraz* „Ducha“ té které *epochy* spíše než jako výsledek kumulativních rozhodnutí individuálních lidských aktérů a lidských institucí. A protože podle dějepisu umění bylo umění minulosti vždy unikátním výrazem jednotlivých minulých epoch, mínili modernisté, tzn. ti, kdo brali závěry kunsthistorie jako závaznou normu, že tomu tak musí být i v epoše moderní. Odmítnutím onoho fundamentu, dnes ostatně opuštěného současným dějepisem umění (ten vidí umění spíše jako služebné umění), by totiž zároveň zašla na úbytě i základní modernistická teze, že platnost výtvarných idiomů té které doby či jejich „trvanlivost“ je, podobně jako v případě potravin, časově omezená a že konzumovat produkty s prošlou trvanlivostí je nejenom zdravotně závadné, ale v případě slohových idiomů přímo morálně nebezpečné: přenášení takových výrazů do jiných

period je vlastně maškaráda, či přímo lež. (Autorka na jednom místě sice poznamenává, že „estetika dekorativismu byla modernisty vnímána jako vážný etický prohřešek“ [s. 236], ale nikde nevysvětluje, ani nenaznačuje, jak a proč by zde vlastně měla estetika souviset s etikou.) Zásadní odmítnutí modernistického fundamentu bylo zřejmě to jediné, co mohlo vyučování ornamentu, a vůbec dědictví historického tvarosloví, ve školách udržet nepřerušeno i nadále.

Tím, že se kniha ani slovem nezmiňuje o statutu ornamentu dnes, vytváří dojem, že ornament někdy na konci meziválečného období v podstatě zanikl. Ve skutečnosti ale zmizel ornament a vůbec historizující design pouze z jediné oblasti: z vyučování škol designu a architektury. Zanikl tedy pouze uvnitř zdí institucí, které se okolo druhé světové války dostaly pod kontrolu přívrženců modernismu. Nezanikl však ve světě za zdmi těchto institucí, kde si podobnou kontrolu bylo možno zjednat daleko hůř anebo vůbec ne (čím početnější obyvatelstvo, tím nesnadnější kontrola). Mimo tyto instituce se ornament po celou dobu, reformovaný i nereformovaný, nadále používal a používá až dodnes, paralelně s abstraktní modernistickou estetikou, ať už v interiérovém designu, v grafickém designu, v textilní produkci či v keramice i jinde. To nám připomíná, že moderní doba (s malými písmeny) je už někdy od 18. století dobou rostoucího pluralismu výtvarných i životních stylů a že hnutí modernistů nikdy nemělo šanci tento fakt změnit. Modernismus měl v programu překonat údajný babylónský zmatek stylového pluralismu Moderní Doby, tzn. vymýtit používání historického tvarosloví včetně ornamentu, vytvořit „autentický“ moderní stylový výraz, a tím navrátit dobu k jednotné výtvarné řeči, která podle učení dějepisu umění charakterizovala stylové epochy před 19. stoletím. Nejenom, že se ono vymýcení nepovedlo: hlavní přínos modernismu se jeví – paradoxně – v tom, že k existujícímu stylovému pluralismu modernismus přispěl vytvořením dalšího, do té doby neexistujícího výtvarného idiomu, dnes známého pod jménem abstraktní minimalismus. Kdo této tezi o minimalismu jako příspěvku k novodobému stylovému pluralismu nevěří, ať si například zalistuje kterýmkoliv katalogem hotových rodinných domků: ty už po de-



Balíček ubrousků švédské firmy Duni, 2014.

setiletí nabízejí domy přinejmenším ve dvou různých stylech, tradičním a moderním. V mnoha kontextech, ač samozřejmě ne ve všech, se minimalistický idiom stal vítaným a populárním obohacením škály výtvarných alternativ, ze kterých si kupující mohou vybírat. Dnešní kulturní média, stále fandící především modernistické estetice a vůbec modernistickému uvažování, se ale dodnes soustřeďují téměř výlučně na modernistické výtvarné idiomy a přehlížejí pluralistickou povahu moderní doby. Tím vytvářejí mylný dojem, že stylový modernismus, nikoliv stylový pluralismus, dnešní době dominuje.

Ornament tedy prokazatelně žije dál, a nejenom na věcech. V posledních desetiletích se přestěhoval – což je poněkud šokující – z neživých objektů na živá lidská těla, ve formě nejrůznějších druhů dekorativního, ornamentálního tetování. Čtenář, pokud už pozapomněl na obličej prezidentského kandidáta Vladimíra Franze, ať laskavě napíše do Googlu slovo *tetování*, *tattoo*, *tatouage* nebo *Tätowierung*. Vypadá to, že tzv. tatéři jsou nejžádanějšími ornamentalisty dneška. Popularita tetování, a nakonec i rozšíření ornamentálních graffiti, možná trochu souvisí s tím, že dnešní designéři věcí a architekti staveb umí v důsledku modernistického

vzdělání pouze minimalismus, tedy výtvarný styl, který má publikum sklon vnímat jako druh vizuální diety. V dnešní době přežívají kupodivu i jiné, z modernistického hlediska přímo křiklavě anachronické umělecké disciplíny jako opera či balet (i když v tomto případě přežívají asi kvůli svým aristokratickým asociacím). Norský stát například nedávno postavil speciálně pro tyto předmoderní umělecké formy vlastní budovu, a to nákladem, odpovídajícím 12 miliardám (!) českých korun.

Hlavní problém této knihy o ornamentu podle mého spočívá v tom, že autorčin výměr ornamentu a dekorace jako historického anachronismu cestu k uchopení ornamentu fatálně blokuje. Termín anachronismus je vlastně odsudek; proč se zajímat o něco, co člověk oním termínem sám odsuzuje jako nehodné zájmu? Naštěstí bere autorka ornamentalismus ve většině studií vážně, což se ale děje za cenu toho, že nebere vážně svůj vlastní pohled na ornamentalismus jako anachronismus. Hlavní přínos knihy se tedy odehrává tam, kde LHV na svou výchozí pozici dočasně zapomíná. Ve zmiňovaném zakončení knihy se ale autorka ke svému pojetí ornamentalismu jako anachronismu nepřímou cestou vrací a opět toto pojetí potvrzuje, nicméně na základě výjimky, která umožňuje její tezi. Předmodernistický vývoj ornamentu, ač anachronistický, a tudíž implicitně nehodný zájmu, je přece jenom zájmu hod-



Současné graffiti, proluka v Hausmannsgate, Oslo, 2014.

ný kvůli jedné polehčující okolnosti: že se ornament nakonec stal katalyzátorem vzniku nové modernistické estetiky. To, že se autorka nijak nezmiňuje o pokračující existenci ornamentu, zřejmě souvisí s tím, že v existenci dnešního ornamentalismu a dekorativismu, žijícího paralelně s modernismem, žádnou podobnou polehčující okolnost nenachází. Dnešní formy ornamentalismu jsou z autorčiny modernistické perspektivy zřejmě pouze politováníhodným, zájmu nehodným jevem, který je asi nejlépe přejít mlčením.

Cesta od služebného k neslužebnému ornamentu?

Pozice anachronismu tedy autorce ponechala otevřenou v podstatě jedinou cestu k ocenění ornamentu: ornament byl užitečný pouze jako něco, co usnadnilo zrození údajně autentického výrazu Moderní Doby, podle modernistů skrytého v lůně času. Sám o sobě je ornament ve sledované době jako fenomén sice zajímavý, ale nepotřebný a bez užitku. Z nedomodernistické perspektivy lze tentýž vývoj, naznačený autorčinou tezí o příspěvku ornamentalismu k modernismu, popsat neutrálněji a možná výstižněji jako cestu od služebného k neslužebnému ornamentu, tedy cestu, na jejímž počátku je myšlenka modernizace ornamentu. Lze předpokládat, že s tím, jak reformátoři ornamentu přijali v jádru modernistický program modernizace, postulující nutnost reformovat ornament tak, aby lépe odpovídal Moderní Době, budoucí kupující postupně přestali být hlavními adresáty oné reformy. Úsilí o reformu v atmosféře žádající „vlastní“, „autentický“ výraz doby, metamorfovalo, zdá se, do úsilí o vlastní výraz tvůrce samotného – už z toho důvodu, že „doba“ se podle takového názoru ve skutečnosti vždycky vyjadřuje prostřednictvím tvůrce. Autorka sama tento rostoucí důraz na tvůrce (zde označovaný jako cesta k neslužebnosti ornamentu) na různých místech své knihy výstižně popisuje. Říká např.: „*Ve výuce ornamentálního kreslení [se] začala pěstovat svobodná, nedirektivní a osobní tvořivost.*“ (s. 50) Dále mluví o „*rozvoji soběstačnosti obrazu*“ (s. 11) a v souvislosti s ornamentem o „*autonomii umělecké formy a linie*“ (s. 11). V pozdějším vývoji šlo, podle autorčiných formulací, o „*otisk*

duševního stavu a vnitřního života tvůrce“ (s. 53), o „vyjádření výrazového potenciálu“ (s. 49) a „vlastní expresivity tvůrce“ (s. 50), o „hlubiny tvořivosti“, o „vnitřní zření“; cílem byla na prvním místě „svobodná umělecká inspirace“ (s. 49). Školská reforma devadesátých let 19. století sice, jak autorka říká, spočívala „v odklonu od imitace a eklektismu historických (antických, renesančních) vzorů a podpoře přímého pozorování přírody“ (s. 23), zároveň ale, jak naznačuje, bylo toto přímé pozorování intenzivně filtrováno přes metafyzické chápání přírody.

Pro tento vývoj se nabízí dopravní metafora: aeroplán komunikačně, prakticky orientované výuky ornamentu byl řídicí věží, postupně obsazovanou personálem naturfilosofické, teosoficko-okultní, a vůbec metafyzické orientace, odkloněn z původní linky směřující na tradiční, tržně orientované letiště, aby nakonec přistál na novém letišti, rezervovaném pro výraz vnitřního života tvůrce a řeč soběstačnosti obrazu, známém také pod jménem *Umění pro Umění*.

LHV ale tento vývoj takto nevidí, protože jej nechápe jako problém, ale naopak jako něco jednoznačně pozitivního. Toto pozitivní zřejmě naznačuje i nikde neobjasněný název knihy: *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*. Jde zřejmě o revoluce, které (konečně) zbavily ornament služebnosti. Řada autorčiných formulací ukazuje tím směrem: LHV má zřejmý sklon pohlížet na výchozí obchodní, služební poslání ornamentu, kterého se tu a tam v knize dotýká, s nevysvětleným, ale čitelným despektem, až pohrdáním. Celá kniha je vlastně nesena velkým respektem k neslužebnému umění a skoro stejně velkým opovržením vůči umění služebnému.

Tento despekt se týká především průmyslové výroby. Je patrný zejména ze zmínek o průmyslu ve studii o textilní výtvarnici Marii Teinitzerové, nazvané „Ruční práce jako duchovní obroda“, ale lze jej nalézt i v jízlivých formulacích na místech, které se dotýkají ekonomie, obchodu a trhu. Autorka píše např. už v úvodu knihy o prvních odborných, řemeslných a umělecko-průmyslových školách, které se po polovině 19. století zakládaly po celé Evropě „coby ekonomicky užitečnější alternativy“ k uměleckým akademiím (s. 11), a tamtéž říká, že za výrazným nástupem ornamentalismu stálo

presvědčení, že může být mimo jiné též „nenápadným prostředkem tržního zrychlení a hospodářského růstu“ (s. 19). Na jiném místě se mluví o ornamentu „průmyslové a tržní fabrikace“ (s. 239).

V pasážích o průmyslu v kapitole o Marii Teinitzerové autorka potom píše, že „už od poloviny 19. století se nejvýrazněji o formulaci vzdoru vůči technománii zasloužili [Carlyle, Ruskin a Morris]“, kteří v mnoha „esejích, pamfletech a přednáškách předvídali, že se život pod nánosem průmyslové uniformity stane nelidským a prázdným“ (s. 158). Předvídali? Slovo „předvídali“ může znamenat „domnívali se“ nebo „předvídali správně“. To, že autorka zvolila místo neutrálního výrazu *domnívali se* výraz *předvídali*, naznačuje, že se skutečně domnívá, že žijeme pod nánosem průmyslové uniformity a že se náš život stal nelidským a prázdným. Myslí si to doopravdy? Možná, že ne. Pojem technománie použitý bez uvozovek na druhé straně naznačuje zřetelněji, že jde o kritiku, s níž se autorka ztotožňuje. Alois Studnička, jemuž autorka věnovala celou jednu objevnou kapitolu, dostal na rozdíl od Marie Teinitzerové v závěru kapitoly vyplíněno za to, že v jeho spisech nelze najít „kritický tón, upozorňující na nebezpečné aspekty industrializace; týž, který prorocky zněl z úst představitelů anglického hnutí Arts and Crafts. Studnička věřil v možnosti kultivovaného rozkvětu techniky a sériové produkce“, což je pro autorku důkazem, že „nenahlížel za obzor své doby. Průmysl považoval za



Soudobé tetování; autor Peter Madsen.

pokrokovější a zušlechtěné řemeslo. Estetické a etické otázky dotýkající se rozdílu mezi uměleckým řemeslem a průmyslem si nekladl... „V tomto ohledu zůstal trochu naivní,“ (s. 94) dodává LHV.

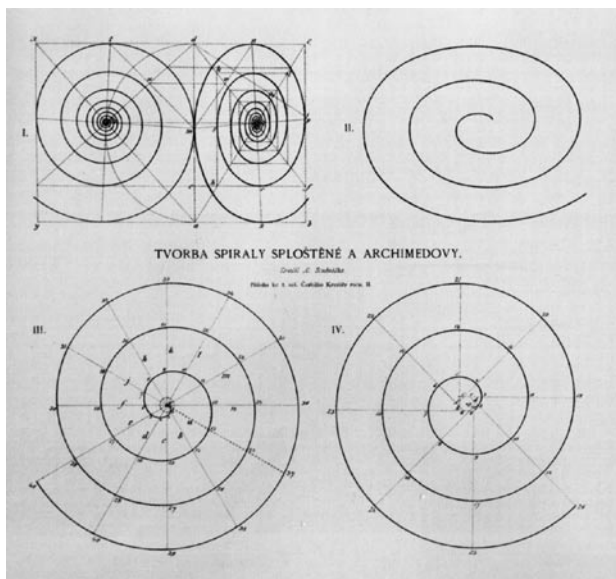
Autorčina velmi pěkně vypravená kniha nicméně není ani ručně vysázená, ani vytištěná na ručním papíře, a dá se předpokládat, že autorka nese-psala svůj rukopis brkem, namáčeným v inkoustu, doma vyrobeném z duběnek, ale že se pravděpodobně uchýlila k takovým produktům „technománie“, jako je počítač nebo psací stroj, popřípadě průmyslově vyrobená tužka. A jak jinak rozumět větu „V reakci na nástup sériové produkce se zhodnotila přirozená a poctivá práce rukou“ (s. 158) nebo větu, že „... znovuzrození batiky souviselo s obrodným obratem k primitivním, industrializaci neposkvrněným ručním technikám“ (pozn. 65 na s. 266), než tak, že průmysl je v podstatě cosi politováníhodného. (Zde lze dodat, že nějakých osmdesát let po Studničkově ukázal také anglický teoretik uměleckého řemesla David Pye v knize *Nature and Art of Workmanship* [1968], že radikální rozdíl mezi tím, co autorka nazývá „přirozenou a poctivou prací rukou“, a průmyslovou produkcí, postulovaný v uvedených citacích, není rozdílem principu, jak se tradičně má za

to, ale rozdílem stupně. Jedinou oblastí skutečně ručodělné práce je podle Pye pouze košíkářství a snad hrnčířství. Všichni ostatní řemeslníci využívají v menší nebo větší míře nástroje a různé mechanismy. A i když hrnčír používá pouze vlastní ruce, to, co dovoluje vytvořit plynulé tvary keramiky, je hrnčířský kruh, tedy stroj. Ruční techniky jsou jinými slovy v podstatě vždycky už „poskvrněné“.)

Autorka má samozřejmě plné právo ony ruskinovsko-morrisovské či marxovské nebo možná heideggerovské postoje zastávat. Ale pokud to skutečně je její stanovisko, pak má také čtenář právo očekávat, že takové stanovisko bude doloženo bytelněji než tu a tam utroušenou poznámkou – když už ne vlastní argumentací, tak přinejmenším odkazem na novější literaturu, která explicitně podobné postoje obhájí. Takové podpůrné odkazy ale v knize nejsou. Čtenáři zůstává autorčina pozice záhadou.

Přítom je tento despekt hluboce paradoxní, protože profesní soustředění na ornament a dekoraci má už od 18. století tentýž smysl jako každá jiná specializace v moderní společnosti: jejím smyslem je obchod, a na jeho konci je spotřeba. Autorčino výrazné, opakovaně naznačované, ale nikde nevysvětlené pochopení pro kritiku industrialismu v 19. století a v podstatě nulové pochopení pro povahu a důležitost průmyslového způsobu výroby a pro instituci obchodu ji odřezává od impulsu, který dával produkci ornamentu v 19. století a jeho vyučování na školách základní smysl. Tímto impulsem nebyla snaha umožnit ornamentalistům výraz vnitřního života tvůrce či radosti z práce. Byly jím racionální úvahy podnikatelů, zaměřené na vyhovění poptávce v rámci moderní obchodní společnosti. Ornament a dekorace měly služebnou funkci. Nebrat toto východisko vážně znamená ignorovat *raison d'être* produkce ornamentu v 19. i 20. století. Znamená to jinými slovy zapomínat, že adresátem ornamentální produkce byl uživatel. Toho autorka přehlíží, protože funkci ornamentu redukuje na roli katalyzátoru modernistického idiomu.

Hlavní problém autorčiny nevysvětlené identifikace s postojem kritiků industrialismu z 19. století je ale podle mého názoru v tom, že podkopává její vlastní pojetí ornamentu. Ornament je na začátku knihy kla-



Alois Studnička: „Tvorba spirály s ploštěné a Archimedovy“, 1882. Převzato z recenzované knihy, s. 79.

sifikován jako anachronismus, z toho důvodu, že údajně nepatří do moderní průmyslové doby. Tutéž průmyslovou dobu ale autorka na jiných místech knihy, opět v krátkých poznámkách a bez vysvětlení, vágně odmítá ve prospěch doby předprůmyslové. LHV tedy jednou v náznacích prezentuje moderní průmyslovou dobu jako něco historicky daného a nezvratného, a jindy, rovněž v náznacích, naopak jako něco nedaného a zvrátaného. Jednou zaujímá pro-moderní a jindy anti-moderní postoj. Jde zde o nevědomé protirečení, nebo mají tato široce se rozcházející stanoviska něco, co je spojuje? Domnívám se, že si obě pozice opravdu protirečí, což prakticky vyloučilo možnost shrnout rámec knihy nějakým uchopitelným způsobem. Zdá se nicméně, že obě stanoviska mají společný jeden výrazný a překvapující rys, totiž autorčinu nikde nevysvětle- nou nevoli vůči služebnému umění a služebné činnosti vůbec, ať už jde o ornament sám o sobě, nebo o průmysl, který ornament vyrábí, či obchod, který dekorativní řešení prodává. Co je ze strany autorky příčinou této neobjasněné animozity, nejsem s to posoudit.

* * *

Ačkoliv není pochyb o tom, že LHV udělala materiálově obrovský kus práce, jako celek ponechává její kniha ornament a dekoraci nadále zamrzlé v modernistickém rámci, v němž se jeví jako historické fenomény, které jsou nadobro pasé. Na rozdíl od dojmu, který v prvním plánu vytváří, je tedy tato kniha o ornamentu ve skutečnosti překvapivě proti-ornamentální a stejně překvapivě pro-modernistická, přestože jí

jak k tomu prvnímu, tak k tomu druhému chybí jiné než sto let staré modernistické, a touto dobou velmi děravé argumenty.

Myslím, že je nutné se modernistické teorie designu (čímž nemyslím modernistickou estetiku) jednou provždy zbavit. Konečným cílem modernismu nikdy nebylo větší uspokojení uživatelů, nýbrž větší uspokojení tvůrců. Proto byla a do jisté míry stále je tato teorie mezi designéry a architekty oblíbená. Teorie zajišťovala a prosazovala tvůrcův estetický monopol: monopolista, opřen o modernistický fundament, měl, esteticky vzato, vždycky pravdu. Je nesnadné se s touto tak lichotivou teorií rozloučit: Kdo by nechtěl mít vždycky pravdu? Opustíme-li ale onen modernistický fundament, ukáže se to, co většina lidí – na rozdíl od nás, historiků umění, kteří na všem hned vidí letopočty – vždycky věděla a viděla. Tvary a styly minulosti neexistují kdesi v minulosti, ale zde v přítomnosti, nejsou mrtvě nepřítomné, ale živě přítomné: jsou stále přítomné dnes. Není třeba chodit do muzeí, stačí se projít po kterémkoliv městě. Odhozením tradičních modernistických brýlí získávají dnešní designéři a architekti svobodu výtvarně využít jakékoliv existující historické tvarosloví, které shledají ve svém kontextu smysluplným, místo aby byli nuceni omezovat se pouze na abstraktní minimalismus – jediné „povolené“ historické tvarosloví dneška.

Jan Michl (1946) je profesorem historie a teorie designu na Vysoké škole architektury a designu (AHO) v Oslu a hostujícím profesorem Fakulty informatiky a mediálních technologií při Høgskolen i Gjøvik (HiG) v Norsku.



váž., 328 stran, 395 Kč

Jan Michl
FUNKCIONALISMUS, DESIGN, ŠKOLA, TRH
 Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu
 Kniha má za cíl povzbudit přemýšlení o problémech teorie i praxe navrhování užitek-
 ových předmětů a budov, na které zároveň klademe výtvarné nároky. Jednotlivé kapitoly se kriticky vyrovnávají s myšlenkami zděděnými po modernistické funkcionalistické filozofii, která uvažování o designu a architektuře i jejich praxi po řadu generací určovala.

www.barrister.cz