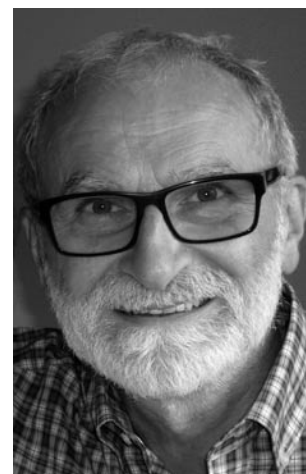


Architekti a designéři by měli opustit představu, že moderní doba má pouze jeden správný styl

Rozhovor s Janem Michlem o některých problémech teorie a praxe současného designu a architektury

JAN MICHL (1946) je profesorem historie a teorie designu na Vysoké škole architektury a designu (AHO) v Oslu, hostujícím profesorem Fakulty informatiky a mediálních technologií při Høgskolen i Gjøvik (HiG) v Norsku a čas od času přednáší také na VŠUP v Praze. Narodil se v bývalém Československu, po absolvování Uměleckoprůmyslové školy v Brně pokračoval ve studiu na dnešní Masarykově univerzitě (PhDr., 1975) a na univerzitě v Uppsale ve Švédsku (fil.kand., 1971). Předmětem jeho studií byly dějiny umění, jazyky a hospodářské dějiny. Od začátku osmdesátých let žije v Oslu v Norsku. Jeho hlavním badatelským zájmem je teorie designu, konkrétněji modernistická filosofie designu, její kritiky a alternativní přístupy. K těmto tématům se vztahuje i jeho obsáhlá publikační činnost. Přes čtyřicet jeho textů, v angličtině, norštině či češtině, je dostupných na jeho webové stránce janmichl.com. Koncem minulého roku vydal v nakladatelství Barrister & Principal knihu *Funkcionalismus, design, škola, trh* s podtitulem *Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*. Při této příležitosti vznikl následující rozhovor.



Honzo, jsi dnes v cizině i v Česku uznávaným odborníkem na dějiny a teorii designu. Jak ses k zájmu o tuto problematiku dostal?

V první polovině šedesátých let jsem před studiem dějin umění na FF v Brně absolvoval brněnskou Střední uměleckoprůmyslovou školu (tzv. Šuřku), takže teoreticko-historický zájem je v mém případě naroubován na praktický výtvarný trénink. V Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV v Praze, kde jsem měl to štěstí dostat před polovinou sedmdesátých let po studiu práci, jsem měl jako obor přidělenou moderní architekturu a design, poněvadž moje diplomka a doktorát byly o české meziválečné architektuře. V Oslu v Norsku, kam jsem se začátkem osmdesátých let „vyženil“, jsem potom zakotvil na nově vzniklém Institutu průmyslového designu. Specializace na design mi vyhovovala, protože jsem postupně pochopil, že architektura mi byla trochu velká. Jedna důležitá okolnost, která vedla k tomu, že jsem se ocitl právě v Norsku, byla ta,

že můj otec, Josef B. Michl, pracoval za minulého režimu jako docent skandinávské literatury a jazyků na Filozofické fakultě v Brně, se specializací na Norsko, takže naše rodina měla v rámci omezených možností blízké vztahy ke Skandinávii.

Proč ses vlastně rozhodl emigrovat?

Důvodem, proč jsem se snažil dostat do ciziny, byl pocit rostoucí absurdnosti intelektuálního života v Česku. Uvědomoval jsem si sice, že můj problém byl v mnohém velmi luxusní: na rozdíl od mnoha jiných jsem nejenom měl práci, ale navíc práci mezi celou řadou skvělých hlav tehdejší české kunsthistorie, a osobních nepříjemností s komunistickou mocí jsem zůstal ušetřen. Nicméně kombinace prostředí plného intelektuálně výjimečných lidí s nutností chovat se vzhledem různým interním politickým okolnostem trpně byla deprimující. Zároveň mi nebylo jasné, co bych mohl na situaci změnit tím, že bych se stal disidentem,

a navíc jsem na konfrontace nikdy moc nebyl (tedy, na intelektuální ano, na mocenské ne).

Pochybnosti o funkcionalismu a levé avantgardě

Jak jsi jako mladý student v komunistickém Československu vnímal funkcionalismus?

Počátkem šedesátých let, když jsem začal studovat na Šuřce v Brně, byl funkcionalismus a avantgarda pro mne i mé spolužáky to naprosto „nejrajcovnější“. Na pozadí zatuchlého socialistického realismu v umění a architektuře působila meziválečná avantgarda jaksi čerstvě a odvážně. Tehdy jsem ještě nechápal ani to, že avantgardu bylo v šedesátých letech možno začít znovu vytahovat na světlo proto, že v podstatě všichni avantgardisté byli socialisté a mnozí byli komunisté, ani to, že její přitažlivost souvisela s tím, že avantgardisté v pohledu šedesátých let reprezentovali nezkažené, protože v Česku mezi válkami dosud nepraktikované socialistické ideály. A teprve později jsem taky pochopil, že onen dojem čerstvosti a odvahy souvisel s atmosférou politické a ekonomické svobody první republiky, tedy s něčím, co avantgardisté chápali jako naprostou samozřejmost.

Předpokládám, že ke změně pohledu přispěly zejména tvé zkušenosti ze zahraničí, neboť jsi na přelomu šedesátých a sedmdesátých let studoval na univerzitě v Uppsale ve Švédsku.

Dvouletý pobyt v nesocialistické cizině, v době, kdy člověku bylo mezi třidvaceti a pětadvaceti, byl v mnoha ohledech převratný zážitek. Ano – pobyt vedl mimo jiné k tomu, že jsem se postupně začal dívat podstatně jinak na řadu jevů i autorů, které jsem do té doby, tak jako velká řada ostatních lidí okolo, hodnotil velmi vysoko. To se týkalo v podstatě všeho toho, co se mi do té doby jevilo, stejně jako řadě intelektuálně založených kamarádů, jako jakési možnosti obrody vládnoucího marxistického myšlení. Z piedestalu postupně popadala nejenom architektonická avantgarda, ale také její super-uctíváný teoretik Karel Teige i jeho zdánli-

vě umírněný kolega Karel Honzík, a rovněž mezi českými revizionistickými filozofy nanejvýš respektovaný Martin Heidegger.

Jak ses vlastně tehdy do Švédska dostal?

Můj otec získal v roce 1969 v konkurzu, vypsaném československým ministerstvem školství, místo lektora češtiny na univerzitách v Uppsale a ve Stockholmu, a mně se tam po dva roky jeho lektorování poštěstilo zůstat. Na uppsalské univerzitě se mi podařilo navázat na mé předchozí tři ročníky studia dějin umění v Brně, což se stalo díky velkorysosti tehdejšího šéfa katedry dějin umění v Uppsale profesora Rudolfa Zeitlera, který byl původem Němec a který ve třicátých letech odešel před Hitlerem přes Prahu do Švédska.

Profesora Zeitlera, který byl nejenom známým kunsthistorikem, ale také, jak se ukázalo, výrazným nepřítelem totalitních ideologií, se mi ale hned při úvodním rozhovoru nechtě podařilo vyvést z míry, když jsem mu s jistou hrdostí oznámil, že můj obdivovaný brněnský učitel dějin umění, profesor Václav Richtř, se snaží interpretovat umění na základě filozofie Martina Heideggera. Mám ještě před očima, jak Zeitler po této informaci s výkřikem „*Jésusmarjá!*“ vyskočil ze židle a dlouhými kroky začal rázovat přes svou rozlehlou pracovnu, přičemž rozhazoval rukama a formuloval různé metodologické námitky, na něž jsem tehdy nebyl s to odpovědět, a z nichž si pamatuju jenom otázku: „No a co prosím vás dělá s ikonografií?“ Později, po ne zcela úspěšném eseji o Marshallu McLuhanovi, který mne tehdy, na rozdíl od profesora Zeitlera, velmi zaujal, jsem dostal za úkol si dobře přečíst text přednášky od Maxe Webera „*Věda jako povolání*“, a nato jsem si vybral v rámci zkoušky knihu *Umění a iluze* od Ernsta Gombricha, o níž jsem poprvé četl zmínku právě u McLuhana. Díky Weberovi a Gombrichovi a později dalším autorům jsem postupně, v podstatě až po návratu do Česka, začal lépe chápat Zeitlerovu nevoli vůči Heideggerovu myšlení. Nicméně není pochyb o tom, že Heidegger je fascinující autor, také v tom smyslu, že jazyk jeho textů má zvláštní poeticko-hypnotické kvality, a čtenář si občas připadá trochu jako králík před krajtou.

Takže Zeitlerův anti-totalitní postoj byl iniciační?

Setkání s profesorem Zeitlerem bylo ve zpětném pohledu veledůležité. V šedesátých a sedmdesátých letech byl v Česku, jak známo, Heidegger předkládán jako svého druhu lék na marxismus, či alespoň prostředek k jeho „oživení“. Teprve postupně jsem si ujasnil, že pravděpodobný důvod, proč byly marxismus a heideggeriánství pocíťovány jako jaksi kompatibilní, bylo to, že oba typy myšlení, asi díky společným hegelovským kořenům, mají výrazný sklon chápat umění jako výraz spíše než jako komunikaci na základě konvenčních prostředků. V umění podle tohoto názoru jde tedy o zjevování či odhalování pravdy doby: *Zeitgeist*, doba, epocha atd. v sobě údajně obsahují svou pravdivou podobu a tu je umělcovým nejvyšším úkolem vyjádřit. Umění chápáno jako výraz je myšlenka, která se zároveň dost přesně „rýmuje“ i s programem modernismu: architektura a design mají být výrazem moderní doby, lépe řečeno moderních determinujících faktorů. Vzhledem k tomuto cíli jsou potom veškeré předchozí výtvarné idiomy, styly, konvence a tradice prohlášeny za nepoužitelné: z dnešní časové perspektivy začínají použitelné dějiny umění teprve od meziválečné avantgardy. Podobný postoj je známý z marxismu: předmarxističtí (či nemarxističtí) filozofové údajně neměli dnešku co říci, protože jejich myšlení bylo výrazem minulosti (anebo chybného chápání přítomnosti), a v každém případě výrazem jejich chybné třídní příslušnosti. Stálá přitažlivost a zároveň i hlavní problém myšlenky umění jako výrazu doby je, že intelektuálně fundamentuje naši potřebu povyšovat sama sebe nad ostatní a zároveň, tím že postuluje pro každou dobu pouze jeden pravdivý výraz, legitimuje nutnost mocenského potlačení jiných než takových „pravdivých“ výrazů. Je to docela spolehlivý recept na to, jak vytvořit netolerantní elitu besserwiserů.

Během pobytu a studia ve Švédsku začátkem sedmdesátých let jsem se také poprvé setkal s jinou než s mocenskou a ideologickou kritikou funkcionalismu, praktikovanou v Československu v padesátých letech a tehdy mechanicky importovanou ze Sovětského svazu. Švédské kritiky funkcionalismu od konce šedesátých let reagovaly na předchozích dvacet let švédské

funkcionalistické výstavby, poté, co se funkcionalismus stal oficiální ideologií architektů, takže celá kritika se týkala hlavně praktických zkušeností s funkcionalismem. Když jsem po návratu později psal diplomku o české meziválečné výstavbě nájemních domů, měl jsem na mysli existenci oněch praktických kritik funkcionalismu; ty mi otevřely oči i cestu k dále se prohlubujícímu kritickému postoji k funkcionalismu a avantgardě.

Pokud vím, nadchla tě také raná česká kritika avantgardy z pera Ferdinanda Peroutky...

Ano, Ferdinand Peroutka byl v sedmdesátých letech můj velký hrdina. U jednoho kamaráda jsem v knihovně jeho otce redaktora objevil svázané ročníky Peroutkovy *Přítomnosti* a záhy jsem se prolisoval k prvnímu článku později proslulé ankety „Proč nejsem komunistou“ z roku 1924, kterou jako první začal Karel Čapek. Byl jsem téměř omráčen věcností, přímostí a stručností Peroutkova úvodu k celé anketě. V záhlaví Čapkova textu stály následující jednoduché věty: „Věc vznikla tak, že mezi několik nekomunistů přišel komunist, a všichni se mu začali jaksi omlouvat, proč také nejsou komunisty. Potom si řekli, že bude nejlépe, když to každý napíše.“ V sedmdesátých letech v Česku, uprostřed každodenní záplavy užvaněnosti a mlácení prázdné slámy v kulturních médiích



Národní akademie avantgardy, kresba Saula Steinberga, *The Inspector*, 1973.

všude okolo, to působilo jako zjevení z jiného intelektuálního světa. Ona věcnost, přímota a stručnost spolu s neokázalou inteligencí se potom ukázaly být charakteristickým rysem Peroutkova psaní vůbec, ať už jeho tématem byla politika nebo kultura. Navíc bylo možné se spolehnout na to, že Peroutkův článek člověka téměř garantovaně rozesměje. Jeho humor ale spočíval především v tom, že podstatu problému, o němž uvažoval, byl s to vystihnout často zcela překvapujícími přírovnáními. V souvislosti s pozdější kritikou avantgardy mi přišlo rovněž osvobozující i poučné to, jak Peroutka už od raných dvacátých let ryl do svého současníka a pozdější modly kultury šedesátých let, teoretika avantgardy a přesvědčeného komunisty Karla Teigehe. V roce 1923 v článku ironicky nazvaném „O té avantgarrde rrrévolutionnaire“ se Peroutka opřel do redakce *Devětsilu* (další pozdější modly kultury šedesátých i pozdějších let), jehož hlavní figurou byl právě Teige. V článku se Peroutka zmiňuje o devětsilovské kritice současného uměleckého průmyslu a nadšení pro moderní tvary amerického železničního shrabovače sněhu, shrnutém v tvrzení, že železniční shrabovač sněhu je „cosi, co odpovídá duchu našeho století a jeho potřebám neskonale lépe než výrobky takzvaného uměleckého průmyslu“. K tomu Peroutka lakonicky dodává: „Ale fakta mluví o tom, že železniční shrabovač sněhu odpovídá duchu našeho století a jeho potřebám neskonale lépe v těch okamžicích, kdy duch století cítí potřebu smést sních s kolejí, neodpovídá jim však v těch roztoužených chvílích, které se vyskytují i v elektrickém století, ve chvílích, kdy prostý soukromník zatouží postavit si něco ozdobného do pokoje, kteréžto potřebě vyhovoval dosud umělecký průmysl.“ Zde je koncizně naskicovaná kritika celé řady problematických rysů avantgardního myšlení: teze o nutnosti z gruntu nového estetického výrazu nové doby – tedy nutnosti, kterou mimo modernistů sotvakdo pociťoval či sdílel, z toho plynoucí nutnosti estetického monopolu, bytostného formalismu této ideologie, a nakonec i příbuznosti epochového myšlení avantgardistů s epochovým myšlením marxistů.

Inspirační zdroje: Gombrich, Hayek, Mises a Popper

V úvodu své knihy píšeš, že její myšlenková východiska byla formována tvým dlouholetým obdivem ke čtyřem anglicky píšícím badatelům rakouského původu: E. H. Gombrichovi, Friedrichu A. Hayekovi, Ludwigu Misesovi a Karlu R. Popperovi. To jsou velmi silná a zajímavá jména. V čem tě tyto autoři inspirovali?

To, co bylo pro mne opravdu radikálně nové, byl jaksi dospělý, odpovědný způsob přemýšlení a psaní, který jsem nalézal u všech těchto autorů, včetně už jmenovaného Ferdinanda Peroutky. Ujasnil jsem si to tak, že zde šlo o schopnost i vůli těchto myslitelů povznést se nad jednotku vlastní individuality, nebýt jejím zajatcem. Do té doby pro mne opravdu skutečná, a proto opravdu důležitá byla pouze individuální, osobní dimenze mého života, a v tom mne posilovalo čtení literatury i setkání s lidmi inspirovanými západní recepcí buddhistických či hinduistických východisek a vůbec různými druhy mysticismu. To, co se rozumí oním vágním pojmem společnost, bylo v mém tehdejším pohledu něco v principu suspektního, cosi, co individu v podstatě překází, ruší a odcizuje ho sobě samému. Svobodou se rozuměla především vnitřní svoboda individua, otázky politických či ekonomických svobod v tomto já-světě nevznikaly. Zatímco jsem se do svých nějakých pětadvaceti zdržoval většinou ve světě svého, jak jsem se domníval, jedině reálného osobního já, setkání s výše jmenovanými autory mi postupně otevřelo stejně reálný, ale mimo-osobní svět lidské společnosti, existující na vnější straně onoho já. Pochopil jsem, že poměřovat vše pouze z osobního hlediska člověku prostě zabraňuje vidět, ba vůbec objevit nekonečně fascinující svět, který existuje za hranicemi mého já – a který funguje nezávisle na mně a přesto, že ho žádné superindividuum, žádný superdesignér pravděpodobně neřídí. V tomto kontextu pro mne bylo úžasné nové, že Gombrich připisoval např. snobismu i touze po společenském statusu a reprezentaci, tedy tradičně opovrhovaným rysům chování, pozitivní a důležitou roli v otázce vzniku a vývoje uměleckých děl – ačkoliv osobně ho oba jevy bezpochyby odpuzovaly.



E. H. Gombrich
byl na jaře
v roce 1993
hostem tehdejší
Středoevropské
univerzity
v Praze. Kresba
Jan Michl

Ano, v tomto obledu byl Gombrich skutečně velmi poctivým myslitelem. V čem jiném jsi u něho našel poučení?

Gombrichova kniha *Umění a iluze* z roku 1960, již ostatně skvěle přibližuješ čtenářům ve své vlastní obsáhlé knize o tomto autorovi, postupně radikálně otrásla především mou předchozí naučenou tendencí myslet v modernistických, případně marxistických kolejích, tj. skrze zděděné myšlení v pojmech epoch. To byla asi nejhlubší změna, a její důsledky byly kolosální a objevují je dodnes. V každém případě mi postupně došlo, že otázka nestojí modernismus versus marxismus, jak jsme si mysleli v šedesátých letech, ale spíše modernismus i marxismus versus... jak to říct... versus metafyziky zbavený pohled na svět. Ne že by metafyzické otázky nebyly důležité, ale, krátce a zjednodušeně, nelze je plést úplně do všeho. Možná by se dalo říct, že Gombrich i všichni ostatní výše zmínění myslitelé reprezentují vědecký (tj. o reálné vědění usilující) spíše než metafyzický (na představě mimolidských aktérů založený) pohled na svět.

Gombrich diskutoval především o předmoderním umění, vzniklém předtím, než ideje jako „duch doby“ ovládly myšlení umělců. Jak ale interpretovat modernistickou architekturu a design, jimiž jsem se později zabýval, kde šlo o autory zcela prosáklé modernistickou vírou v ducha doby? S touto otázkou se potýká, přímo či nepřímo, téměř každý text mé knihy. Gombrich se později v řadě článků věnoval i těmto součas-

nosti bližším otázkám, i když nikdy tak systematicky jako problémům vzniku a povahy iluze v malířství a sochařství; otázek modernistické architektury a designu se Gombrich navíc dotkl pouze okrajově – i když většinou vždy inspirativním způsobem.

A co Karl Popper, Gombrichův velký přítel a vzor?

Pokud jde o Poppera, jeho analýza a kritika totalitního myšlení od Platóna přes Hegela po Marxe vypíchl jeden společný rys takového myšlení, totiž jeho metafyzicky či kvazimetafyzicky podloženou víru v historickou předurčenost. Z této víry potom pro její přívržence plynula nutnost postupovat ve shodě s onou údajnou historickou předurčeností, někdy vyjadřovanou skrze požadavky již zmíněného „Ducha doby“. To byly myšlenky, které úžasně ostře osvětlovaly modernistické myšlení. Historická prezentace dějin filozofie, z hlediska těchto tezí v Popperově *Otevřené společnosti a jejich nepřítelích* z roku 1945, byla pro mé oči zásadně odlišná od marxistických či marxisticky inspirovaných přístupů charakterizujících českou kulturu v šedesátých a sedmdesátých letech. Na rozdíl od standardního marxistického pohledu, který viděl např. Platóna či Aristotela v podstatě jako myslitele „s proslou trvanlivostí“, bral Popper tyto filozofy zcela vážně: ve své knize se s nimi s respektem přel a kritizoval je, jako by to byli jeho vlastní živoucí současníci. Přišlo mi, že toto je daleko realističtější postoj k minulosti než postoj modernistů. Postupně, velmi pomalu mi došlo, že to, co označujeme jako minulost, není něco, co už jednou provždy přestalo existovat, a že také pojem přítomnosti je svou povahou nafukovací, respektive vyfukovací – jinými slovy, že velikost časových úseků, které oba pojmy označují, je zcela závislá na kontextu, tedy na problému, který má člověk v tom kterém okamžiku či době na mysli. Proto lze v jednom kontextu oprávněně říci (a taky bylo řečeno), že Platónovo myšlení je do té míry součástí naší přítomnosti, že západní filozofii lze chápat jako systém poznámek pod čarou k Platónovi – zatímco vzhledem k jinému kontextu je Platón pevnou součástí minulosti vzdálené skoro 2 500 let. Připomínka kontextuální povahy přítomnosti i minulosti byla zásadně důležitá pro po-

rozumění i kritiku modernismu, o něž se pokouším ve své knize. „Moderní doba“, jejíž povahu si modernisté kladli za cíl vyjádřit, byla nutně moderní dobou modernistů samotných, nikoliv všech ostatních, jak se domnívali či jak si přáli, protože byla nutně vymezena specifickým kontextem daným cíli modernistů, a k těm většina ostatních lidí, stojících mimo modernistický tábor, neměla téměř žádný vztah.

Dalším nápadným a velice inspirujícím rysem Popperových textů (stejně jako Gombrichových, Hayekových či Misesových, a ostatně také Peroutkových) bylo, že považoval přímo za svou morální povinnost psát jasně, zřetelně a srozumitelně, na rozdíl od velké většiny tehdejších revizionisticko-marxistických či heideggerovských českých intelektuálů (i když tehdy psát nejasně byla do jisté míry otázka sebezáchovy).

Jak do toho všeho zapadá Friedrich A. Hayek, jenž se mimochodem s Popperem a Gombrichem také velmi dobře znal? A v čem tě inspiroval Ludwig Mises?

O Hayekovi jsem četl poprvé krátkou zmínku asi rovněž v Gombrichově *Umění a iluzi*. Po návratu ze Švédska, poté, co jsem v Brně dokončil studium dějin umění a začal pracovat v Praze, jsem si Popperovy i Hayekovy knihy vyhledal v pražské Univerzitní knihovně, kde byly kupodivu k dispozici bez omezení. Hayekova *Cesta do nevolnictví* z roku 1944 byla strhující kniha postavená na liberalistické tezi, formulované už dříve mimo jiné také Hayekovým mentorem Misesem, že řízené hospodářství předpokládá stále a stále rozsáhlejší pravomoci státu a tím stále menší rozsah svobody pro jednotlivce, až to vše skončí v nevolnictví. Bylo to především téma svobody a souvislosti ekonomické svobody s politickou svobodou, co vrhlo pro mne nové a cenné světlo na povahu avantgardy. Ta měla, jak známo, ambice společnost řídit směrem ke své vizi estetické jednoty, čemuž politické i ekonomické svobody liberalistického státu tím, že vycházely vstříc rozmanitosti preferencí a životních stylů obyvatel, stály v cestě.

Ludwiga Misesa jsem trochu četl už v sedmdesátých letech, ale daleko víc později, a hlavně v poslední době. Mises je ještě daleko nesmlouvavějším intelek-

tuálním odpůrcem marxismu než předchozí autoři, ne ani svou útočností jako svou intenzitou, což mu samozřejmě nijak nepřidalo na jeho popularitě. Na rozdíl od svých tří mladších krajanů, z nichž dva nakonec nesli titul Sir (Popper i Gombrich) a třetí byl laureátem Nobelovy ceny za ekonomii (Hayek), nedosáhl Mises nikdy podobného ocenění ze strany své profesionální komunity ani v Rakousku, ani po emigraci do USA. Nepřestal ale nikdy psát a publikovat a v Americe vchoval několik intelektuálně brilantních a velmi samostatných následovníků, jako jsou např. Murray Rothbard, George Reisman nebo Hans Hermann Hoppe. Čtení Misesa, možná ještě víc než Hayekovy texty, mi stále znovu přímo i nepřímo připomíná, že svět moderního designu je produktem moderního ekonomického uspořádání, založeného na soutěži mezi nezávislymi výrobci o přízeň, přesněji řečeno o peníze kupujících, tedy v podstatě na kapitalistické organizaci společnosti, s níž stojí a padá.

O formalistické povaze funkcionalismu

Tvá kniha má trochu nezvyklý název – Funkcionalismus, design, škola, trh. Jak ses zmínil, jsou v něm vlastně obsaženy všechny čtyři kontroverzní oblasti, kterými se zabýváš...

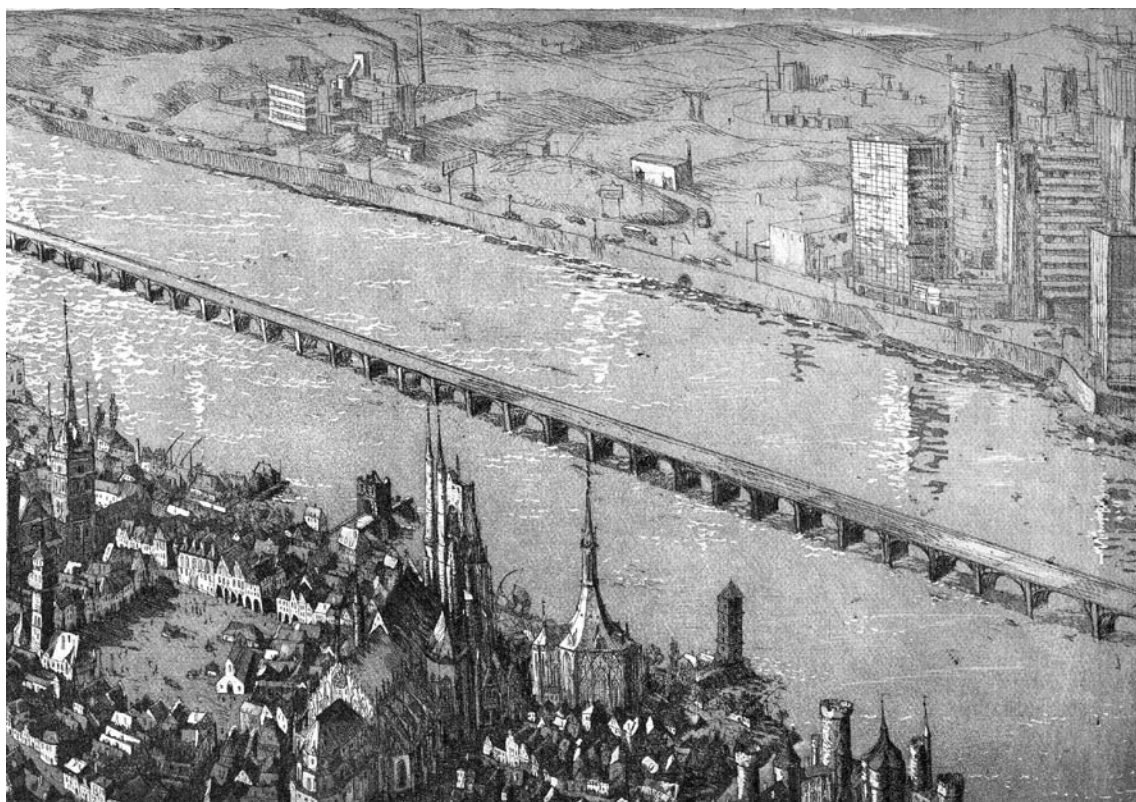
Ano, název knihy naznačuje čtyři hlavní problémové okruhy, o nichž texty knihy pojednávají. Tezovitě shrnuto, ve svých textech říkám, že funkcionalismus byl převlečený formalismus; že design je lépe chápat jako redesign; že školy designu a architektury udržují při životě monopol modernistické estetiky v situaci estetického pluralismu moderní doby; a že trh je tím, co se funkcionalistická koncepce designu, stejně jako modernistická pedagogika, pokoušely eliminovat.

Začněme tedy u formalismu. Ve výtvarném umění tímto pojmem rozumíme přílišné zdůrazňování výrazových prostředků díla na úkor toho, co je zobrazováno. Jinými slovy, přeceňování formy a zdůrazňování jejího prioritního postavení vůči obsahu. Ve své knize se snažíš dokázat, že i funkcionalismus měl formalistickou povahu.

Dovol mi napřed říci pár slov o formalismu obecně. V souvislosti s architekturou a designem se oním kritickým slovem formalismus myslí sklon architektů a designérů rozhodovat konflikty mezi estetickými a funkčními řešeními ve prospěch řešení estetických, tj. na úkor řešení funkčních. Řečeno jednoduše: je důležitější, aby budova či výrobek co nejvíce odpovídal architekto-
vým či designérovým estetickým představám, než aby co nejvíce fungovaly podle uživatelských představ. Formalismus v architektuře a designu je především důkazem toho, že výtvarné a nevýtvarné požadavky (funkční, technické, konstrukční, ergonomické a jiné) jsou vždy ve vzájemném konfliktu a že

je na zkušenosti a nápaditosti architekta či designéra, do jaké míry je dokáže sladit. Že architekti i designéři řeší konflikt na úkor funkčních spíše než estetických řešení, není překvapující: souvisí to s tím, že to, zda věci vypadají „dobře“, jsme s to posoudit daleko dříve a o mnoho rychleji než to, zda věci dobře fungují. Problematické estetické řešení většinou bije do očí, zatímco zjistit to, jak věci či stavby ve skutečnosti fungují, vyžaduje spoustu času.

Je sice pravda, že sklon k formalismu se objevoval v každém stylově vypjatém období dějin architektury a designu, ale u modernismu souvisel formalismus se samotnou podstatou onoho hnutí. Modernisté, na



Lept Jana Součka (1941–2008) z poloviny sedmdesátých let s názvem „Most“ lze číst jako autorův obrazný komentář k vítězství modernismu. Fascinování letopočty, modernisté jak známo zásadně odmítli možnost zapojit do současné architektury a designu tvarová řešení, vytvořená předmodernistickými slohovými epochami. V době meziválečného pedagogického pluralismu takový postoj nebyl problém, tím se však stal ve druhé polovině 20. století poté, co modernismus zcela ovládl školy architektury a designu. V Součkově leptu je mezi světem modernistické estetiky a světem paralelně existujících předmodernistických tvarových řešení vyhlouben vodní příkop. Most, tradiční řešení spojující dva břehy, zde ale nic nespojuje; běží zcela absurdně středem vodního příkopu, jako jakási samoučelná ukázka moderní technologie. Malý kamenný most s věží, vybíhající z ulice z náměstí v levé spodní části leptu, jakoby v ústretě světu na protějším břehu, je ruinou končí u druhého mostního oblouku.

rozdíl od předchozích představitelů stylové architektury, nepovažovali svou novou výtvarnou řeč za jimi vyvinutý nový *styl* a už vůbec ne za novou *módu*, nýbrž za jakousi odhalenou estetickou pravdu moderní epochy, za její autentický výraz, který podle nich došel svého vyjádření právě skrze modernistické architektky a designéry samotné. Architekt a designér byli v modernismu zároveň redukováni i povýšeni na médium, skrze nějž Moderní doba zjevovala svou estetickou tvář.

Jak mohli k něčemu tak intelektuálně pochybnému a ne-skromnému dospět?

Zde musím přiznat, že tomu stále ještě úplně nerozumím; není mi jasné, zda a do jaké míry modernisté balamutili sami sebe a tím i ostatní vědomě, či nevědomky. Ať už je to jakkoliv, jednou z hlavních inspirací modernistické posedlosti myšlenkou, že je třeba se odstříhnout od „minulosti“, byl velmi pravděpodobně vznik dějepisu umění před zhruba dvěma sty lety. Teprve dějepis umění přinesl dnes už zcela přirozenou představu o sledu historických epoch, i o slohové jednotě každé z nich. Začalo se poukazovat na to, že 19. století, ač doba převratných změn, se utápí v recyklování předchozích historických slohů a postrádá ve srovnání s předchozími epochami jak stylovou jednotu, tak svůj vlastní jedinečný stylový výraz. Modernisté to vnímali jako jakési babylonské zmatení jazyků a řešení viděli ve znovuvytvoření autenticky nové, jednotné výtvarné řeči. Na tento jednoduší „dnešní“ stylový výraz měla moderní doba údajně historický nárok – ostatně podobně, jako byl socialismus a komunismus ve stejné době považován za historicky předurčenou jednotnou formu moderní organizace společnosti. Ve vlastních očích se tedy modernisté, stejně jako přívrženci marxistického socialismu, viděli přede vším ostatním jako zaměstnanci ve službách Historie, v případě architektů a designérů potom (ač to nikdo takto otevřeně netvrdil), ve službách Kunsthistorie.

Modernistům šlo tedy vlastně celou dobu o formu – o novou, moderní formu nové, moderní doby; proto se ostatně právem nazývají *modernisté*. Tato dominantní starost o moderní formu do velké míry zastínila tradiční smysl architektury a designu, tedy to, že se budo-

vy staví a artefakty produkují pro uspokojení lidských uživatelů a lidských institucí, nikoliv pro uspokojení abstraktních pojmů, jako jsou „Nová doba“, „Nová epocha“ či jejich „Duch“.

Můžeš uvést nějaké konkrétní příklady takového upřednostňování výtvarné formy „Nové doby“ před uspokojením uživatele?

Je například známo, že modernisté dvacátých let ze stylových důvodů odmítli řadu vyzkoušených předmodernistických funkčních řešení, jako byly například sedlové střechy či římsy, nikoliv však z funkčních, nýbrž z estetických důvodů. Nahradili je plochými střechami a bezřímsovým ukončením fasád, protože chtěli, aby budova měla pádný kubický, tj. „moderní“ tvar. Bylo tedy považováno za méně důležité, že bez vystupujících říms a okapů voda při dešti tekla přímo po bílé omítce fasády a brzy vytvořila špinavé šmouhy a že ze sedlových střech, jak známo, sjíždí v zimě sníh bez pomoci, na rozdíl od střech plochých, nemluvě o tom, že s plochou střechou přišel majitel domu zároveň o spousty krychlových metrů úložného prostoru. Je ovšem pravděpodobné, že majitel volil modernistický design vily se všemi těmito funkčními problémy proto, že potěšení z nejnovějších módních řešení u něho převyšovalo potěšení z funkčnějších, avšak v jeho očích příliš tradičních řešení. Lze tedy říci, že formalismus je více méně neproblematičtější tam, kde kupující dávají na základě vlastní volby přednost formálně vzrušujícímu novému řešení přesto, že si jsou vědomi funkčních nedostatků takových řešení. Problematičtější je formalismus tam, kde je uživatel postaven před hotovou věc, jako tomu např. bylo v případě novodobých sídlišť, jejichž jednotná modernistická estetika byla obyvatelům zpravidla cizí.

Napadá mě otázka, proč někdy připisujeme tak velkou důležitost tomu, jak věci vypadají... Dokonce takovou, že se smíříme i s určitou nepraktičností?

Dá se myslím říct, že v podstatě ze stejného důvodu, z jakého nám záleží na tom, jak vypadáme my sami. Většinou nás těší, když ve vlastních očích vypadáme

upraveně spíš než zanedbaně a když jsme i fyzicky v dobré formě. Přitom ale toto potěšení zřejmě souvisí s očekáváním, že tím pádem budeme vypadat dobře i v očích jiných lidí, obzvláště těch, na nichž nám záleží. Víme z vlastní zkušenosti, jak rozhodující je první dojem ze setkání s dosud neznámým člověkem, a bereme si z toho poučení. Že první dojem je nezřídka chybný, nemění nic na tom, že tento dojem je důležitý, protože ovlivňuje na dlouhou dobu, a někdy i trvale, pozdější vnímání onoho člověka. Totéž se týká i věcí, které si pořizujeme (tedy včetně onoho nezřídka chybného prvního dojmu...). Důvod, proč dáváme přednost výrobkům, které na nás dělají dobrý dojem, souvisí s tím, že se aktem koupě stáváme jejich vlastníky. Protože ve svobodné společnosti je každý vlastníkem sama sebe – naším prvním a základním soukromým vlastnictvím jsme my sami – proto také vše další, co vlastníme, se stává součástí nás samotných, a to jak psychicky, tak i sociálně – ať už se nám to líbí, nebo ne. Sklon vidět věci, které vlastníme, jako součást nás samotných mají v každém případě ostatní lidé a my se tomu přizpůsobujeme, protože sami nakonec vidíme vlastnictví jiných lidí podobně. Jako vlastníci věcí jsme tedy predisponováni k tomu, abychom dávali přednost takovým artefaktům, které nás reprezentují dobře ve vlastních i cizích očích. To je také hlavní důvod, proč se postupně vynořila poptávka po architektech a designérech, tedy specialistech schopných vycházet vstříc nejenom funkčním, ale i estetickým a reprezentativním preferencím objednavatelů či kupujících.

Nicméně zpět k funkcionalismu. Ačkoliv se pojmy modernismus a funkcionalismus většinou používají jako synonyma, někdy je praktické oba pojmy rozlišit, což v textech, kde jde o lepší porozumění termínu *funkcionalismus*, také dělám. Tam navrhuji chápat modernismus jako program, jehož cílem bylo přivést na svět novou architekturu a design, na něž má moderní doba údajně nárok, zatímco pojem funkcionalismus rezervuji pro konkrétní metodu, jak modernistického cíle dosáhnout. Musím ale hned podotknout, že funkcionalismus je termín, který je velmi matoucí i velmi výstižný zároveň. Matoucí je, pokud jej chápeme tak, jak slovo samotné zdánlivě naznačuje: totiž že architektům a designérům leželo na srdci především to, aby stavby

či nástroje dobře fungovaly. Toto ale není a nikdy nebyl skutečný smysl pojmu funkcionalismus; tím by se funkcionalismus od budov či artefaktů minulosti nijak zvláště neodlišoval, protože, nehledě k formalistickým úletům, měly dobré fungování tak či onak na mysli architekti všech předchozích architektonických epoch. Termín je nicméně výstižný (a naznačená formalistická interpretace pojmu funkcionalismus snáze pochopitelná), když funkcionalismus chápeme jako metodu modernismu. Nová forma, o níž modernisté neustále mluvili, se měla vydolovat z „funkce“, protože ve „funkci“ byla podle nich už jaksi dopředu ukryta. Funkcionalismus je tedy jako termín výstižný v tom smyslu, že je připomínkou místa, kde bylo třeba ony nové formy hledat: totiž ve funkcích. Řečeno velmi stručně, funkcionalisté kladli tak velkou váhu na funkční řešení nikoliv z *funkčních*, ale z *výtvarných* důvodů.

Tím se dostáváme ke známému modernistickému heslu „forma následuje funkci“, o jehož historii a smyslu máš v knize delší pojednání. I tuto formuli chápe většina z nás nesprávně, téměř v opačném významu, než byla původně myšlena. Tomuto mylnému výkladu podlehl i mnozí znalci dějin umění, například již zmíněný E. H. Gombrich, jak na to v knize poukazuje.

Nedorozumění stran výkladu hesla úzce souvisí s nedorozuměním stran smyslu slova funkcionalismus, respektive s oněmi už zmíněnými dvěma odlišnými významy tohoto slova. Tak jako se funkcionalismus mylně vykládá jako úsilí o lepší fungování věcí, stejně mylně se dodnes vykládá i heslo „forma následuje funkci“. Klíč k oběma spočívá v pochopení, že termín i heslo se týkaly metody, jak se dobrat *moderních* forem, nikoliv jak se dobrat *funkčních* forem. Funkcionalisté sami ovšem věřili, že konflikt mezi estetickými a funkčními řešeními je pouze zdánlivý, protože každý problém obsahuje řešení, v němž estetická i funkční stránka spadá jaksi bezešvě v jedno. Podle jejich sebe-interpretace nešlo tedy o formalismus, nýbrž o nalezení onoho imanentního řešení, v němž jsou forma i funkce v naprosté jednotě. Z nemodernistického hlediska ale vidíme něco jiného: modernismus jako celek, funkcionalismus jako metoda modernismu i heslo „forma následuje funkci“.

duje funkci“ postavily prostě službu „Moderní době“ nad tradiční službu uživatelům.

To mělo ovšem pro uživatele neblahé následky, ne?

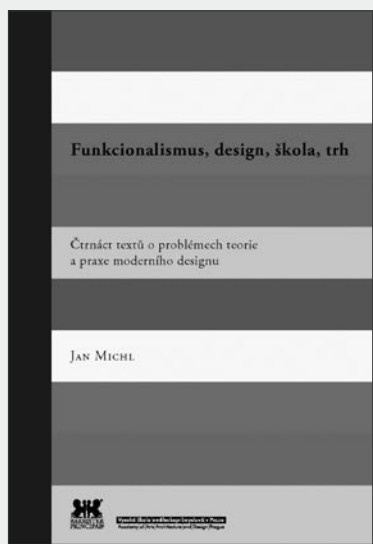
Bezesporu; z modernistického přesvědčení totiž plynulo, že úkol vytvořit autentický sloh moderní doby bylo možno svěřit pouze těm školeným odborníkům, kteří pochopili, že nelze brát ohled na estetické preference publika, které není, jak známo, s to se odpoutat od minulosti. Modernistický cíl i funkcionalistická metoda, jak tohoto cíle dosáhnout, vedly v podstatě k tomu, že uživatel byl prakticky zcela vytěsněn z úvah o výtvarné stránce věci: v modernistické teorii prostě nebylo pro estetické preference uživatele žádné místo. Tvar věcí či budov neměl *za úkol* lidského uživatele těšit, neměl být komunikací směřem k uživateli – měl být pouze *výrazem* funkcí (a v posledním ohledu moderní doby). Zda se takový výraz uživateli líbil nebo nelíbil, bylo podle logiky modernismu lhostejné. Mělo tedy určité logické opodstatnění, když funkcionalisté odpovídali na námitky uživatele, že pokud se mu výsledná výtvarná

řešení nelíbí, není to jejich problém, protože architekt skrze své funkční řešení pouze přivedl na svět objektivní, historicky nutnou formu skrytou ve funkčním zadání a nezávislou na vkusu kohokoliv – a protože tím jeho práce končí. Funkcionalismus jako metoda modernismu tedy úspěšně odejmul objednavateli či uživateli – a v širším kontextu trhu jako takovému – právo (spolu)rozhodovat v otázkách týkajících se výtvarných, a nakonec i funkčních aspektů designu. Architektura, tradičně chápaná jako užité umění napojené na uživatele, se pod praporem funkcionalismu transformovala na cosi velmi podobného volnému umění, které tím spadlo do výhradní jurisdikce architektů-umělců.

Design – nebo redesign?

Podívejme se teď na další z klíčových pojmů, které v knize reviduješ. Co vlastně přesně rozumíme termínem „design“?

„Design“ je, jak známo, cizí slovo pocházející z angličtiny a znamená záměr či plán. Proč zrovna z angličtiny vysvětluje jednak to, že průmyslová revoluce, s níž je



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 užitkových 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. Tématem kapitol je mimo jiné povaha designérový tvořivosti, smysl hesla forma následuje funkci, původ abstraktní estetiky designu, myšlenka funkční dokonalosti, otázky stylové jednoty a stylového pluralismu, problém tzv. inteligentního designu v přírodě, vztah designu a trhu a řada dalších otázek.

Vázané, formát B5, 328 str., 395 Kč

Vydalo nakladatelství Barrister & Principal, Martinkova 7, 602 00 Brno
tel: 545 211 015, www.barrister.cz

slovo design úzce spojeno, započala v Anglii, a jednak to, že anglicky mluvící Spojené státy se později staly další průmyslovou velmocí. Do češtiny stejně jako do ostatních neanglických jazyků proniklo slovo design teprve po druhé světové válce, většinou jako překlad amerického výrazu „industrial design“, tedy průmyslový design, což byl název nové profese, která vznikla v Americe v pozdních dvacátých letech minulého století. Pojmem průmyslový design se většinou rozumí vypracování *výtvarného* řešení daného produktu. Výtvarný návrh se ale téměř vždy dotýká celé řady jiných aspektů výrobku, a tudíž s nimi potenciálně koliduje. Ze strany designéra vyžaduje přinejmenším ohledy na tržní, ekonomické, technické, konstrukční, marketingové a jiné stránky výrobku a výroby, a nejčastěji předpokládá přímou spolupráci designéra s odborníky na tyto aspekty. Termín průmyslový design, stejně jako slovo design, je ale v dnešním mediálním užívání většinou spojován pouze s výtvarným, estetickým řešením. Samotné slovo design se nyní navíc stalo synonymem pro stále ještě nejmódnější výtvarný styl dneška, totiž modernistický minimalismus.

Není takovéto zúžení pojmu zavádějící?

Je i není. Není v tom smyslu, že žurnalisté i publikum jsou víceméně realisté a správně cítí, že designéři, stejně jako architekti, jsou dnes s to navrhovat výtvarná řešení v podstatě v rámci pouze jednoho stylu (nic jiného než abstraktní estetika se totiž už padesát let na dnešních školách architektury a designu nevyučuje), takže naprostá většina toho, co dnešní školení designéři navrhnu a co se tudíž spojuje s pojmem design, je v očích publika přirozeně spojováno právě s minimalismem. Tudíž: design = minimalismus. Takové zúžení je ovšem problematické především ve školách designu a architektury, kde ale situace naštěstí není úplně jednoznačná. Na jedné straně je zřejmé, že rovnice design = minimalismus je důsledkem obsesivní modernistické představy o legitimitě pouze jednoho moderního stylu – což je představa, která po druhé světové válce postupně ovládla státní výtvarné školství v podstatě celého industrializovaného světa. Tato modernistická představa doposud nebyla nahrazena něja-

kou výraznou alternativou – tou může být podle mého mínění pouze konečné akceptování faktu, že moderní doba je dobou výtvarného pluralismu. Ten na školách existuje do jisté míry *de facto*, ne však *de jure*, a zdá se, že víc mezi designéry než mezi architekty. Školy architektury mají stále sklon uzamykat své absolventy téměř neprodyšně v abstraktní modernistické estetice, na rozdíl od designérů, kteří si dovolují daleko víc s modernistickou estetikou špásovat.

V textu nazvaném „Vidět design jako redesign“ cituješ v úvodním mottu myšlenku Karla Poppera: „...kdyby chtěl někdo začít od Adama, dál než Adam by se nedostal...“, čímž chceš zřejmě naznačit, že modernistický design nebyl zase tak převratně nový, jak by se mohlo zdát...“

Estetika modernistického designu rozhodně nebyla převratná v tom smyslu, že by byla výsledkem toho, že modernisté začali od Adama, lze ji ale nazvat převratnou v tom smyslu, že byla důsledně nefigurativní. Ona nová modernistická řeč tvarů však nevznikla tak, že modernisté (jak si sami představovali) vyzvedli z hlubin Moderní doby její vlastní autentický estetický výraz, do té doby skrytý v jejím nitru či v nitru moderních „funkcí“. Proces, skrze který modernistická estetika ve skutečnosti vznikla, byl tentýž, kterým vznikly všechny předchozí styly předchozích staletí a tisíciletí – totiž postupnými změnami, inovacemi, opravami předchozích existujících estetických řešení – nikoliv tím, že se designéři a architekti jaksi dali v plen moderní době a jejím determinujícím faktorům. Je už dlouho známo, že estetika architektonického i designérského modernismu má svůj původ v evropském post-kubistickém nefigurativním malířství a sochařství meziválečné doby. Estetika modernismu tedy nevznikla tak, že by snad formy následovaly funkce. Vznikla jako tvořivé rozvedení a aplikace už existujících či právě vznikajících impulzů pocházejících z volného umění, tedy mimo vlastní oblast designu a architektury. Modernisté tedy nezačali od Adama, ale tak jako všichni jejich předchůdci: přepracováním předchozích, velmi inovativních, ale už existujících řešení.

Proti modernismem formovanému a po modernismu zděděnému pojmu design, který naznačuje, že

designér či architekt začíná, či má začínat od Adama, připomíná zmíněný text, že činnost, pro kterou používáme termín design, se ve skutečnosti týká přepracování, zlepšování, opravování či inovací a rekombinací už existujících předchozích řešení. Přišlo mi před lety, že nejrealističtější a nejpádnější revizi pojmu design možná nabízí slovo *redesign*. Tím, že *redesign* vlastně obsahuje slovo design, skrze něž v sobě podržuje individuální tvůrčí dimenzi, zároveň přitom prostřednictvím předpony re- zdůrazňuje, že individuální tvůrčí proces má povahu postupných změn, zlepšování či rekombinací předchozích, už existujících řešení. *Redesign* připomíná jinými slovy skutečnost, že design každého komplexního výrobku, jenž vychází z designérových rukou, v sobě zahrnuje celou řadu inteligentních řešení, se kterými přišli předchozí designéři a které poslední designér přijal za své a na nichž dále staví nebo je modifikuje či kombinuje s řešeními převzatými z jiného kontextu, a tím je dál rozvíjí. Pojem *redesign* podtrhuje skutečnost, že design, ať už jako proces, nebo jako produkt, má nikoli pouze individuální, ale vždy také kolektivní a evoluční rozměr.

Domnívám se, že pro designéry (i architektky) je v souvislosti se silným vlivem utopické ideologie modernismu důležité i prospěšné dívat se na design jako na *redesign*. Je to důležité také proto, že jak architekti, tak i designéři (jako ostatně většina uměleckých oborů usilujících o udržení a zvýšení svého společenského statusu) mají sklon prezentovat svou profesi jako daleko složitější, než jaká ve skutečnosti je. Viděno realisticky, to, co architekti a designéři ve skutečnosti dělají, je ve své podstatě snadno pochopitelné: jde vždy o vylepšování či rekombinace už existujících řešení, tedy vždy o *redesign*. Taková charakteristika neznamena, že praxe designu či architektury není dřina, znamená pouze, že její jádro se dá shrnout do jednoduše pochopitelné charakteristiky.

Školy designu, monopol modernistické estetiky a trh

Nejzajímavější a asi nejkontroverznější myšlenka tvé knihy se týká akceptování a podpory stylové rozmanitosti ve vzdělávání designérů a architektů. Pléduješ za zrušení

pedagogického „Monopolu modernismu“, jak se jmenuje jedna z kapitol. Jsou dnešní vysoké školy opravdu stále modernistické?

Řekl bych, že ačkoliv se školy od sebe individuálně v mnohém liší a ačkoliv málokterá je dnes modernisticky ortodoxní, mentální zeď oddělující svět schvalované modernistické stylové řeči od neschvalovaných předmodernistických výtvarných idiomů ve školách přesto stále existuje. Řečeno jinak, myšlení v pojmech výtvarných epoch „s prošlou výtvarnou trvanlivostí“, a tudíž pro použití „zdravotně závadných“ (abychom se drželi předchozí potravinářské analogie), je stále součástí naprosté většiny dnešních škol designu a architektury. To naznačuje, že ústřední myšlenka modernismu žádající, že Moderní doba musí mít svůj vlastní výtvarný výraz a že vše ostatní je pastiš, někde v pozadí stále přežívá. V knize jsem se snažil ukázat, že tento požadavek nemá a ani neměl jiný smysl než zajistit architektům a designérům monopolní výtvarné postavení, tedy výhradní právo rozhodovat o tom, jak má svět okolo nás výtvarně vypadat, bez ohledu na požadavky trhu. Uznat, že ona Moderní doba modernistů je ve skutečnosti dobou rostoucí rozmanitosti výtvarných preferencí, že za zdmi modernistických škol jsou žádány i nabízeny nejenom modernistické, ale současně i nemodernistické a předmodernistické výtvarné idiomy a že koncepce vzdělávání uvnitř zdí škol by měly tento padesát let přehlížený fakt vzít vážně a začít poskytovat estetické školení také v nemodernistických a předmodernistických výtvarných idiomech, zní uším pedagogů většinou jako zvrácený požadavek. Problém je asi v tom, že uznat tento požadavek znamená vzdát se nároku na výlučné postavení modernistické estetiky, a tím i vybojovaného a etablovaného výtvarně mocenského postavení architektů a designérů praktikujících tuto estetiku.

Chtěl bych ovšem zdůraznit, že v knize v žádném případě nejde o odmítnutí modernistické estetiky; jde pouze a výhradně o odmítnutí jejího pedagogického monopolu, tedy o odmítnutí toho, co by se dalo nazvat „vedoucí estetickou rolí modernistů ve společnosti“. Estetika modernismu získala monopolní postavení v tom smyslu, že byla prohlášena za jedinou estetiku bez omezené trvanlivosti. Jak ale dokazuje praxe

architektury a designu posledního sta let, stejně neomezenou trvanlivost vykazují i před- a nemodernistické výtvarné idiomy; ty jsou znovu a znovu reprezentovány stavbami a artefakty, vzniklými paralelně s modernistickou architekturou a designem. Jde teď o to, prosadit i teoreticky onu staronovou myšlenku, že každý z historie známý výtvarný idiom, ať dnešní, včerejší či předvčerejší, má ve skutečnosti neomezenou výtvarnou trvanlivost – že jde vlastně o soubory výtvarných vynálezů a že každý z těchto vynálezů je kdykoliv k dispozici nápaditým a nebojácným architektům a designérům.

Závěrem otázka, která napadne zřejmě každého čtenáře. Můžeš jmenovat nějaké zajímavé architekty či designéry, kteří dělají variace na něco jiného než na avantgardu dvacátých let minulého století?

Můžu, ale rád bych napřed ještě jednou zdůraznil, že cílem mých textů bylo vytvořit mentální prostor pro akceptování moderní stylové rozmanitosti, a že mi tedy nešlo o prosazování nemodernistických výtvarných idiomů *na úkor* idiomů modernistických, ale o jejich hodnotové zrovnoprávnění. V současné architektuře, na rozdíl od designu, existují, zdá se, dva velmi oddělené světy: svět modernistických architektů, o nichž se většinou celou dobu dovídáme z médií, a svět nemodernistických, tradicionalistických architektů, o nichž moc neslyšíme. Tyto dva tábory navzájem většinou moc nekomunikují, ba lze říci, že se na-



Bořek Šípek:
Šálek na čaj.



Maxim
Velčovský: Váza
váz, 2010, foto
K. Hrabětová.

vzájem nesnášejí. Mezi výrazné tradicionalisty patří např. architekti jako Robert Adam, Léon Krier, Liam O'Connor, Demetri Porphyrios, Robert A. M. Stern či Quinlan & Francis Terry; jejich stavby lze snadno najít na Googlu. V oblasti designu je na druhé straně nesnadné najít designéry, kteří jsou stejně nekompromisně anti-modernističtí jako tradicionalisté na poli architektury. Praxe modernismu v designu se v celku jeví jako méně ortodoxní a často více hravá než v architektuře, což pravděpodobně souvisí s tím, že designéři jsou ve větší míře než architekti nuceni vztahovat se k preferencím trhu. Jako ilustrace současného historistně, eklekticky, či hravě modernisticky orientovaného designu mohou posloužit některé práce Maxima Velčovského, např. jeho *Váza váz* (2010) nebo sklenice ze série *Unikate* (2008), část projektu *Fake it Easy* od sklářského Studia Koncern (Jiří Přebyl a Martin Imrich) z roku 2009 či práce Bořka Šípka, jako např. *Šálek na čaj* z devadesátých let, a mnohé jiné.

Rozhovor vedl FRANTIŠEK MIKŠ

Ukázky z realizací současných nemodernistických architektů, otištěné v barevné příloze, jsou převzaty z publikace Martina Horáčka *Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*, která vyjde letos v nakladatelství Barrister & Principal.