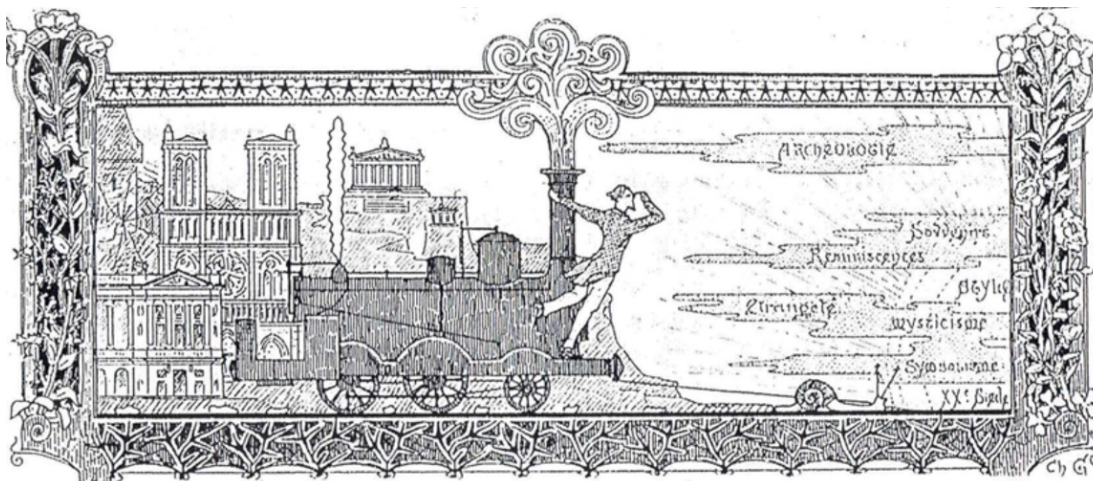


## DEVĚT VYDATNĚ KOMENTOVANÝCH ILUSTRACÍ k článku Jana Michla

# MEZERA V PEDAGOGICE ARCHITEKTURY A DESIGNU ANEB O POTŘEBĚ POJMŮ STYL A STYLING A O NUTNOSTI PŘESTAT USPOKOJOVAT FIKTIVNÍHO KLIENTA

<https://janmichl.com/cz.styl-styling.pdf>



### 1. HLEDÁNÍ NOVÉHO SLOHU.

Tato ironická viněta s názvem „Hledání nového slohu“ pochází z francouzského časopisu *Revue des Arts Décoratifs* z roku 1895. Kresba ilustruje netrpělivé

vyhlížení už léta očekávaného nového výrazu moderní doby, nejen mezi architekty modernistické orientace, ale také mezi modernistickými umělci vůbec. V pozadí levé části kresby je vidět budovy, reprezentující minulé slohové epochy, známé z dějepisu umění, seřazené směrem k současnosti. Některé jsou opleteny pavučinou. Na lokomotivě, symbolizující asi moderní epochu (automobil byl v této době stále ještě v začátcích), stojí typická postava architekta. Ten upírá pohled směrem do budoucnosti, kam lokomotiva zřejmě směřuje, a kde se zatím pouze válejí mlhy různých jmen, jako *Archeologie*, *Reminiscence*, *Symbolismus*. Vzadu za nimi, ač nezřetelně, vychází velké slunce s nápisem „XX. století“. Samotná lokomotiva píská a vypouští dekorativní kouř, ale nejede; za nárazník ji marně táhne hlemýžď. V této době bylo modernistické očekávání nového stylu a vůbec nového umění moderní epochy, už dvě generace staré. V atmosféře tak dlouhého čekání nebylo divu, že když se krátce na to vynořil nový a nevídaný dekorativní styl architektury a designu, označovaný jako *Art Nouveau*, *Jugendstil*, či *secese*, vzbudil mezi architekty i publikem obrovské nadšení. Radikálnější architekti jej ale už za pár let odmítli jako staronový. Dominantním zdrojem abstraktní estetiky modernistické architektury a designu 20. i 21. století se staly teprve pozdější mutace Picassova a Braqueova radikálně ikonoklastického malířského (a sochařského) stylu, nazvaného *kubismus*, vzniklého krátce po vlně secese a záhy pomazaného modernistickými kritiky jako autentický projev umění Nové Doby.



## 2. STYLOVÝ MOTIV OCELOVÝCH PŘEKLADŮ NAD OKNY BUDOV.

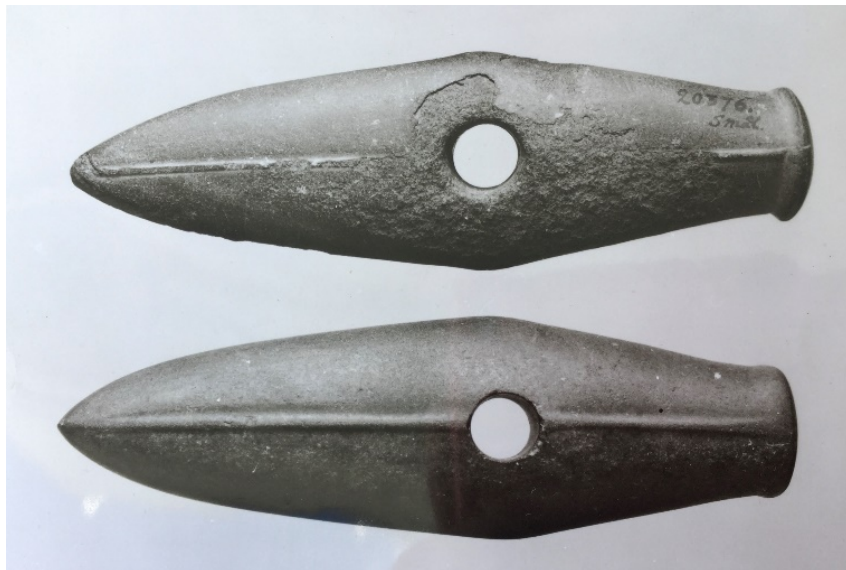
Těsně před rokem 1900 se v evropské architektuře objevil a na několik let rozšířil nový stylový motiv tzv. „přiznaných“, tj. nezakrytých, ocelových překladů nad okny a jinde (srov. horní blok ilustrací; zespodu vlevo ve směru hodinových ručiček: van de Velde ve Weimaru, Gogen v St. Petersburgu, Kotěra v Praze, neznámí v Bruselu a v Paříži.). Byl to jeden z prvních modernistických kroků směrem k „pravdivému“ architektonickému výrazu, který neměla nic zakrývat a na nic si hrát. Motiv nezakryté traverzy je sice možno brát i jako ideově neutrální vizuální vtípek, ovšem samotný ideologický projekt pravdivé architektury, který byl zřejmým východiskem tohoto motivu, musel nevyhnutelně skončit ve slepé uličce. Důvod je jednoduchý: architektura

i design jsou, nutně a vždycky, vizuálním divadlem, v němž hraní a předstírání je od začátku součástí vizuální kultury. Modernistický program designu a architektury jako Pravdy (ať už Pravdy doby, nebo

funkce či materiálu, nebo čehokoliv jiného), proto nemohl fungovat jinak, než opět jako divadlo, pouze divadlo na jiné rovině: už ne jako divadlo, kde se vědomě hraje a předstírá, ale jako divadlo, kde se hraje a předstírá, že se nehraje a nepředstírá. Zdá se, že existenci tohoto hereckého paradoxu si modernistické školy, vychovávající budoucí architektky a designéry, dodnes odmítají připustit. Divadlo, v němž je předstírání součástí domluvy, je z toho důvodu zábavné; architektura a design, které předstírají, že nepředstírají, jsou z toho důvodu většinou nezábavné a bez humoru. -- Dolní blok ilustrací (celek a detaily uliční fasády domu v Brně, Minoritská ulice 8), ukazuje, jak místní stavitel v téže době správně pochopil, že ony „přiznané“ traverzy nejsou prvkem nové



stavební Pravdy, nýbrž novým dekorativním motivem, tedy opět hrou, a tudíž je klidně napodobil ve štuce. (Všechny fotografie JM.)



### 3. PRAVĚKÝ *STYLING* KAMENNÝCH

**SEKER.** Záměrná volba stylu nezačala až někdy v 19. století, jak by se snad podle modernistických argumentů mohlo zdát. *Styling* lze doložit už v prehistorické době a jeho vznik je bezpochyby spojen s rozvojem obchodu. Tyto dvě kamenné sekery, nalezené v jižní Skandinávii a vyrobené někdy na začátku skandinávské doby bronzové (tj. zhruba před 5000 lety) odkazují podle archeologů jedním překvapujícím rysem svého vzhledu na tehdy novou, „moderní“

technologii výroby nástrojů odléváním z bronzu. Výrobci kamenných seker na obrázku se pomocí pracně vytvořených, vystupujících pruhů na svrchní straně obou artefaktů, zřejmě snažili napodobit kovové švy, typické pro odlitky, vyjmuté z dvoudílné hliněné formy. Kamenné sekery s náznakem takových švů byly zřejmě v té době na trhu ceněny víc, než tehdy běžné kamenné sekery. Důvodem asi bylo, že tento vizuální rys prvních bronzových seker propůjčil zastarávající kamenné technologii něco z atraktivnějšího vzhledu, a tím i společenské prestiže, objektů z bronzu. Modernistické přenosy rysů industriálních staveb do obytné a civilní architektury ve 20. století, známě pod pojmem „funkcionalismus“, měly, zdá se, podobnou logiku. Funkcionalisté dávali obytným budovám vzhled továren, protože ty byly v jejich očích představiteli moderní doby. (Foto Muzeum Oldsaksamlingen, Oslo)

**4. TŘI STYL NOSTNÝCH SLOUPŮ VE VILE TUGENDHAT.** Technicky vzato jde o jeden a tentýž typ nosného sloupu skeletové konstrukce, použité v brněnské vile Tugendhat od Miese van der Rohe. Sloupy lze v budově nalézt ve třech tvarových variacích, architektem stylově upravených podle společenské



prestiže těch kterých místností. V obytných prostorách je industriální vzezření těl sloupů elegantně zamaskováno chromovanou kapotáží, v kuchyňské místnosti jsou sloupy zbaveny nýtů a natřeny na bílo, zatímco v technických prostorách zůstal jejich industriální vzhled beze změny. Závěr: pro Miese, považovaného za mistra minimalismu, byl *styling* stejně důležitý, jako pro všechny architekty a designéry před ním a po něm. (Foto JM.)

**5. DVĚ PRÁZDNÁ MODERNISTICKÁ HESLA. (1) „FORMA VŽDY NÁSLEDUJE FUNKCI“** / Chicago 1896. Tuto nejznámější tezi modernismu zformuloval americký architekt Louis Sullivan na konci 19. století v roce 1896 ve svém článku „Vysoká úřední budova z uměleckého hlediska“. V témže roce začalo být heslo zkracováno na pouze tři známá slova. Z uvedeného citátu je zřejmé, že východisko Sullivanova pojmu funkce nebylo vůbec praktické, ale spekulativně metafyzické. Funkci podle Sullivana následují nejenom

Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling.

It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.

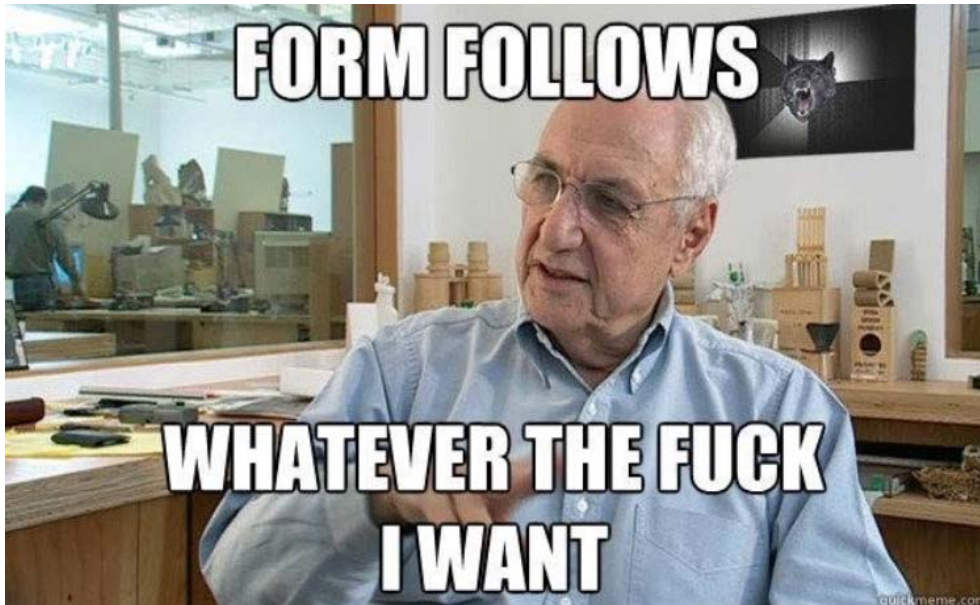
Shall we, then, daily violate this law in our art? Are we so decadent, so imbecile, so utterly weak of eyesight, that we cannot perceive this truth so simple, so very simple? Is it indeed a truth so transparent that we see through it but do not see it? Is it really then, a very marvelous thing, or is it rather so commonplace, so everyday, so near a thing to us, that we cannot perceive that the shape, form, outward expression, design or whatever we may choose, of the tall office building should in the very nature of things follow the functions of the building, and that where the function does not change, the form is not to change?



formy živé přírody (v citátu je jmenován *orel, květ jabloně, kůň, labuť a dub*), ale i formy neživé přírody (*potok, mraky*). Formy tedy podle Sullivana vyplývají z funkcí, ustanovených nikoliv lidmi, ale Vyšší Inteligencí, na kterou se Sullivan opakovaně odvolává. Lidské artefakty text nejmenuje vůbec – s výjimkou Sullivanova vlastního *návrhu* trojdílného členění oné vysoké úřední budovy (tj. mrakodrapu). Toto své členění zde prezentuje jako příklad formy následující funkci. Tak jako Sullivan, stejně i všichni modernisté po něm, používali heslo jako důkaz, že jejich vlastní návrhy jsou jedinými možnými, a tudíž i

esteticky objektivními řešeními daných problémů. Heslo ovšem fungovalo pouze jako rétorický argument. Jako metoda navrhování byla jeho hodnota nulová, protože „funkce“, na rozdíl od toho, co Sullivan tvrdil, a na čem modernisté postavili svou filosofii designu, není ve skutečnosti něco, co existuje před formou a nezávisle na ní. Forma naopak „funkci“, tj. fungování artefaktů, teprve umožňuje. – **(2) „DOBĚ JEJÍ UMĚNÍ, UMĚNÍ JEHO SVOBODU“** / Vídeň 1897. Toto heslo střeoevropského modernismu z roku 1897 lze dodnes číst nad vstupem do Pavilonu Secese (Secessionsgebäude) ve Vídni. Obě části hesla jsou v určitém smyslu historické smyšlenky, vtípně zakamuflované konzervativním pravopisem slova KUNST, psaným jako KVNST. Latinizující ortografie měla zřejmě simulovat starobylost těchto ve skutečnosti zcela nových idejí. Myšlenka DOBĚ JEJÍ UMĚNÍ, tedy klíčová idea modernismu, v té době existovala pouze zhruba pět desítek let. Před modernismem bylo nemyslitelné, aby někdo přišel s požadavkem, že nová doba má mít umění, patřící pouze jí samotné. Heslo UMĚNÍ JEHO SVOBODU, pokud jej bereme jako náznak tvrzení, že k umění vždycky patřila svoboda, je rovněž historická smyšlenka. Umění bylo tradičně vždycky služebné, nikoliv svobodné; tím, že jsou všechny disciplíny umění nuceny vztahovat se, tak či onak, k objednavateli nebo k trhu, zůstává služebným (užitým) v podstatě dodnes. Obě části hesla se nicméně dala chápat také jako program úplně nového umění, zcela nezávislého na historických předlohách. Pro konkrétní proces navrhování byly ale obě části hesla, podobně jako Sullivanova teze, svou vágností prakticky bezcenné. (Foto JM.)

6. „**FORM FOLLOWS WHATEVER THE F\*\*CK I WANT.**“ Vulgární, ale nanejvýš výstižná interpretace skutečného smyslu modernistického hesla *forma následuje funkci* (přeloženo do nevulgární češtiny: „forma následuje to, co chci já.“) Zatímco původní heslo navenek představovalo modernistické architekty a designéry jako svázané vykonavatele pokynů „funkce“, mezi architekty a designéry samotnými fungovalo heslo úplně naopak – přesně tak, jak výrok na fotografii naznačuje: jako *carte*



*blanche*, tedy povolení rozhodovat estetické otázky dle vlastního uvážení, zcela nezávisle na stylových preferencích objednavatelů a uživatelů. Důvodem, proč „funkce“ nikdy formu neurčovala, a ani určovat nemohla, je že „funkce“ je vždycky výsledkem už existující formy, tzn. opak toho, co heslo tvrdilo. Slovo „funkce“ proto zůstalo prázdným

pojmem, a proto jej mohl architekt či designér naplnit obsahem dle vlastní úvahy. Text na fotografii tedy vtipně odhaluje příčinu dlouholeté popularity tohoto hesla mezi přívrženci modernismu: heslo bylo s to zavřít ústa esteticky dotěrným klientům. Těm mohli modernisté pokaždé vysvětlit, že „Ne my, ale *funkce* určují vzhled našich řešení!“ Sami ale heslu rozuměli jinak: „Funkce určují vzhled našich řešení proto, že *co je funkce* a *co není funkce*, rozhodujeme my sami.“ (Fotografie s textem nalezena na internetu; osoba na fotografii je architekt Frank Gehry.)

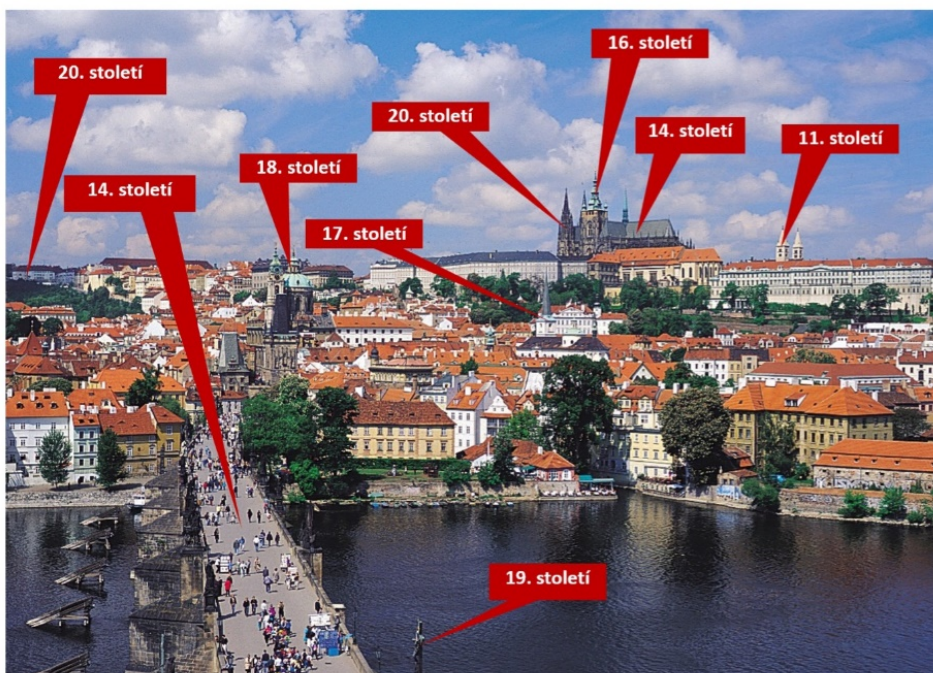
**7. SCHODIŠTĚ SE ZAOBLENÝMI NÁSTUPY JE NEFUNKCIONALISTICKÉ, ALE FUNKČNÍ.** Modernistický stylový idiom vylučoval z čistě estetických důvodů řadu praktických řešení, přestože byla očividně funkční. Příkladem je spodní část tohoto schodiště, na nějž se dá nastupovat nejenom zepředu, ale i ze strany a zezadu. Zaoblená ukončení tří rozšířených spodních schodů odkazují totiž k předmoderním,



stylově barokním řešením schodištních nástupů, a proto se v modernistických, tzv. funkcionalistických, řešeních neobjevují. Tento příklad odmítání zřetelně funkčního řešení ze stylových, respektive formálních důvodů, naznačuje, proč je oprávněné vidět „funkcionalismus“ v evropské architektuře jako estetické hnutí, kde nešlo o lepší fungování věcí, ale o

vzhledovou konformitu s novou abstraktní estetikou modernismu. Skutečný funkcionalismus, ve smyslu systematického soustředění se na funkčnost řešení, by neupřednostňoval, ani nevylučoval žádný typ estetiky, tj. žádnou stylovou polohu. Pouze z hlediska takto chápaného funkcionalismu by i design schodiště, připomínající barokní řešení, mohl být bez problémů označen nejenom jako *funkční*, ale také jako *funkcionalistický*. (Vstup do Muzea Allarda Piersona v Amsterdamu; foto JM.)

**8. KDO VNÍMÁ ARCHITEKTURU MINULOSTI JAKO MINULOST A KDO JAKO PŘÍTOMNOST.** Lidé dívající se na toto pražské panoráma by se dali rozdělit do dvou skupin, jedné velmi malé a jedné velmi velké, podle toho, co vidí. První pohled (nahore) je pohled nás historicky školených „lidí od umění“ –



uměleckých historiků, výtvarníků, architektů a designérů, a ostatních se znalostmi kunsthistorie, tedy malinké menšiny. Druhý pohled (dole) je spíš pohled lidí kunsthistoricky neškolených, což je velká většina – možná celých 99 procent. My z první skupiny máme tendenci vidět přítomnost jako něco poskládaného z minulosti, a proto máme sklon vnímat předmoderní architekturu především jako součást minulosti: téměř na každé budově či objektu vidíme století vzniku, a někdy i letopočet, a s tím i připomínku, že „trvanlivosti“ onoho stylového idiomu už dávno vypršela. To, že všechny tyto v minulosti vzniklé budovy a objekty jsou ve skutečnosti plně přítomné právě teď, v tomto okamžiku, a že jsou stejně intenzivně současné jako stavba dokončená včera, má první skupina tendenci vnímat spíš marginálně než dominantně. Druhá skupina lidí má naopak sklon vidět architektonickou minulost

jako přítomnost: vnímá budovy a objekty vzniklé v minulosti spíš v jejich dnešní přítomnosti, přičemž to, že tyto budovy a objekty vznikly v minulosti, vnímá spíš marginálně než dominantně. Je zřejmé, že patříme-li k první skupině, nemáme s modernistickou myšlenkou moderní architektury jako něčeho vodotěsně izolovaného od stavebních stylů minulosti, žádné výrazné potíže – na rozdíl od druhé skupiny. Ta má, zdá se, sklon vidět styly a estetiku minulých staveb a objektů jako součást tvarové a stylové rozmanitosti přítomné doby, tedy spíš jako něco živě přítomného – a tudíž má zatěžko pochopit, proč by se současná architektura a design měly striktně vyhýbat tvarovému bohatství oné v přítomnosti existující minulosti. (Foto z internetu, popisky JM.)



### 9. PROČ JSOU MODERNISTICKÝM ARCHITEKTŮM ZCELA LHOŠTEJNÉ ASOCIACE, KTERÉ PUBLIKUM SPOJUJE S JEJICH BUDOVMAMI.

Autoři modernistických budov většinou nijak nenaznačují, jaký smysl mají zvolené formy jejich budov či objektů, resp. s čím má publikum jejich tvarová řešení vlastně spojuvat. Jinými slovy, architekti nemají zájem řídit asociace, které jejich estetická řešení vyvolávají. Žádné takové řízení asociací nebylo potřeba, dokud architekti odkazovali na předešlé styly architektury, které publikum znalo víceméně z vlastní přítomnosti. Dnes se má všeobecně za to, že modernistické formy jsou s to mluvit samy za sebe. Tento velmi mylný názor, bohužel dosud ovládající modernistickou pedagogiku, je dědictvím po

modernistickém, respektive funkcionalistickém, učení, podle kterého nemají tvarová řešení žádný jiný úkol, žádný jiný smysl a žádnou jinou funkci, než být *výrazem funkcí*, z nichž jsou údajně odvozeny. Funkcionalisté z toho důvodu nikdy nevyvinuli, protože ani nepotřebovali, pojem *estetické funkce*. Názor, že tvary mluví samy za sebe, přehlíží známý fakt, že nezvyklé formy věcí, včetně nových forem budov a artefaktů, se všem lidem významově spojují s věcmi, které znají z předchozí zkušenosti. Architektům a designérům, a vůbec nám lidem od umění, se modernistické formy příjemně asociují s prestižní estetikou abstraktního umění, většině z nás obvykle známou už z báječných studijních let. Širokému publiku ale takové příjemné asociace nenaskakují. Lidé odjinud, než od umění, často vnímají modernistickou estetiku jako nic neříkající, technicky vyhlížející typy řešení, a nezvyklé tvary modernistických budov nespojují s elegantními díly abstraktního umění, ale s běžnými, banálními věcmi (viz fotografie). Z této politováníhodné situace jsou dvě možné cesty: buď se snažit dovzdělat zbytek obyvatelstva v kultuře abstraktního umění, tak aby lidé byli s to se vypořádat s estetickými preferencemi architektů a designérů – nebo se naopak snažit vzdělávat studenty architektury a designu tak, aby byli s to se vypořádat s faktem estetické rozmanitosti moderní doby. (Foto JM.)