

# Proti apartheidnému režimu vo vzdelávaní dizajnérov<sup>1</sup>

Niet pochýb o tom, že modernistický vizuálny výraz v oblasti architektúry a dizajnu zožal nebyvalý úspech – dokonca v takej miere, že slovo dizajn sa stalo synonymom konkrétneho vizuálneho štýlu.<sup>2</sup> Médiá i verejnosť si dnes spájajú výrazy ako dizajnérske sedačky, dizajnérske byty, dizajnérske butiky a iné veci s nálepkou dizajn, s modernistickou minimalistickou estetikou. Stotožnenie slova dizajn s určitým štýlovým výrazom však symbolizuje nielen úspech tohto vizuálneho výrazu, ale zároveň i vážny problém. Príčinou tohto problému je podľa môjho názoru apartheidný režim súčasných škôl dizajnu.

Rád by som dodal, že táto prednáška sa týka hlavne trojdimenzionálneho dizajnu, keďže situácia v oblasti grafického či textilného dizajnu bola vždy odlišná. Hoci mám na mysli európske dizajnérske školy vo všeobecnosti, uvedomujem si, že možno vidím veci z obmedzenej severoeurópskej perspektívy. Zhodnoťte, prosím, sami opodstatnenosť a aktuálnosť nasledujúcej úvahy na základe svojich vlastných skúseností a súvislostí.

Zmienené dominantné postavenie modernistického výtvarného štýlu súvisí s niečím, čo sa pri vysvetľovaní tohto postavenia takmer nikdy nespomína. Zabúda sa na to, že za posledných 50 rokov boli prakticky všetci absolventi škôl dizajnu vyškolení iba v rámci modernistickej estetiky. Preto sa nedá tvrdiť, že tento typ estetiky je všadeprítomný predovšetkým vďaka tomu, že sa v mnohých oblastiach ukázal ako najvhodnejší. Prinajmenšom rovnako dôležitá je skutočnosť, že absolventi modernistických škôl dizajnu nie sú už po niekoľko generácií ochotní ani schopní navrhovať v rámci iného než modernistického štýlového výrazu. Inými slovami, dnešná všadeprítomnosť modernistickej estetiky je do značnej miery výsledkom toho, že dizajnérske vzdelanie sa obmedzilo iba na modernistický výraz.<sup>3</sup> Práve tento problém monopolu<sup>4</sup> modernizmu vo vzdelávaní dizajnérov by som tu rád rozoberal.

\*

Čo to vravím – iné než modernistické štýlové výrazy? Predpokladám, že chcete namietajú, že súčasné verzie štýlového historizmu, antropomorfné, zoomorfné a iné druhy figuratívneho dizajnu, ako aj rôzne dekoratívne a ornamentálne schémy sú iba okrajovými javmi a netreba ich preto brať vážne. Ako si však máme vysvetľovať skutočnosť, že objekty v nemodernistickom štáte sú stále veľmi populárne a nikdy vlastne nevymizli?

Ak hodnotíme dizajnérsku profesiu z pohľadu ponuky a dopytu, nemôžeme takú otázku ignorovať. Aj keď historici dizajnu takéto nemodernistické výrazy takmer vôbec neberú na vedomie,<sup>5</sup> treba podotknúť, že sa po boku modernistickej estetiky nikdy neprestali objavovať, a to iba z jediného dôvodu: vždy bol po nich dopyt. Tento dopyt sa dá vysvetliť iba tak, že sa vždy našlo veľa ľudí, ktorí v nich nachádzali potešenie. Ako učiteľom dizajnu nám to možno príde poľutovaniahodné, ale to na situácii nič nemení; či sa nám to páči, alebo nie, žijeme vo svete štýlového pluralizmu.

Aj tí z vás, ktorí uznávajú, že obľúbenosť a dopyt nemodernistických výrazov naozaj existujú, asi dodajú, že príklady nemodernistickej estetiky sú v porovnaní s modernistickými predmetmi z estetického hľadiska väčšinou priemernej alebo podpriemernej kvality. Nanešťastie to tak je. Ale pýtam sa: dokazuje táto nízka estetická kvalita prirodzenú menejcennosť nemodernistických výrazov ako takých, alebo je to skôr výsledok už spomínanej neochoty škôl dizajnu poskytnúť vyučovanie študentom, ktorí by sa radi venovali navrhovaniu v niektorom z nemodernistických výrazov? Je často viditeľné, že tí, ktorí praktikuju nemodernistické typy estetiky, nemajú dizajnérske školenie. Školení dizajnéri na druhej strane väčšinou nemajú v oblasti nemodernistických vizuálnych výrazov žiadne praktické vedomosti. A čo viac, voči navrhovaniu v jednom z týchto štýlov bývajú veľmi zaujatí. Iba extrémne málo z nich dokáže prekonať tieto predsudky; nie je totiž ťažké pochopiť, že to znamená riskovať vyradenie sa z dizajnérskej komunity.

Nie je zvláštne, že školy dizajnu ignorujú plný rozsah estetických požiadaviek svojej spoločnosti, a že uprednostňujú jeden typ estetiky na úkor všetkých ostatných? Rozhodnutie obmedziť výučbu na jeden výtvarný štýl by bolo menej zarážajúce, keby sa týkalo iba súkromnej škôl dizajnu. Je samozrejme, že smerovanie súkromnej školy sa odvíja od výtvarnej orientácie vlastníkov. V skutočnosti je však drvivá väčšina škôl dizajnu štátna, sú to verejné inštitúcie financované z daní všetkých občanov – nielen z daní fanúšikov modernizmu. Okrem toho sú vlády, ktoré tieto školy financujú, súčasťou demokratických štátov, nie sú to žiadne autokratické, totalitné či despotické režimy. Sú to štáty, kde sa už z princípu rešpektuje pluralita politických, kultúrnych či náboženských názorov, takisto ako ich výsledok: rôznorodosť životných štýlov v rámci obyvateľstva. Dalo by sa preto očakávať, že školy, ktoré pôsobia v rámci moderných demokratických štátov, budú považovať za svoju povinnosť fungovať i nad rámec štýlu, ktorý je obľúbený medzi dizajnérmí, architektmi a ostatnými odborníkmi z oblasti umenia, a ponúkať školenie aj v tých štýloch, ktoré obľubujú ľudia bez ambícií stať sa výtvarníkmi, dizajnérmí či historikmi alebo kritikmi umenia. Bohužiaľ, nie je to tak. V tomto zmysle sa dá povedať, že školy dizajnu už dlhé roky zlyhávajú. Výsledkom je, že sa dizajnéri obracajú chrbtom k veľkému množstvu obyčajných

ľudí, ktorí žijú za hranicami nášho malého umeleckého sveta. Ako je možné, že prakticky všetky štátne školy dizajnu praktikujú akýsi monopol estetiky jedného typu? Prečo tento apartheidný prístup k vzdelávaniu dizajnérov?<sup>6</sup> Ako sa to vlastne stalo?

\*

Ako sa zdá, hlavný dôvod spočíva v tom, že modernizmus je vo svojej podstate monopolistická ideológia. Väčšina súčasných dizajnerských škôl stále funguje na vyše storočnom modernistickom princípe, ktorý tvrdí, že existuje iba jeden správny všeobjímajúci autentický a zároveň historicky nevyhnutný moderný štýl. Už koncom 19. storočia zastávali prví prívrženci tohto princípu názor, že v porovnaní s predchádzajúcimi obdobiami, v ktorých údajne vždy prevládal typický a jednotný štýlový výraz (hlavnými príkladmi boli klasicizmus a gotika), sa novej dobe takýto vlastný jednotný štýl vytvoriť nepodarilo. Dizajnéri a architekti boli údajne odkázaní na štýlové výrazy minulosti a iba recyklovali či už západnú, alebo exotickú architektúru a dizajn. Podľa modernistov bolo nutné vyniesť na svetlo inherentný, v modernej dobe obsiahnutý, vlastný estetický výraz, na ktorý mala doba nárok. (Chcel by som tu zdôrazniť, že modernistická estetika, ktorá vzišla z tohto úsilia, sa mi sama osebe nejaví ako problém, a preto nie je ani témou tohto textu; problémom je iba monopol tejto estetiky vo vzdelaní dizajnérov, a z toho vyplývajúci monopol tohto výrazu v dizajnerskej praxi.)

Takže, v snahe vytvoriť nový autentický moderný výraz založený na súčasnosti, sa modernisti údajne zriekli minulosti. Bolo to však naozaj tak? Je pravda, že rozhodne odmietli používať formálnu slovnú zásobu odvodenú z minulých historických slohov. V skutočnosti sa však týmto činom diktátu minulosti poddali v oveľa väčšej miere než hocakí dizajnéri a architekti pred nimi:<sup>7</sup> modernisti síce odmietli imitovať konkrétne historické formy – namiesto toho začali imitovať historickú epochu ako takú.

To, že modernistická vízia autentických foriem novej doby bola inšpirovaná pohľadom do minulosti, že bola konzervatívna a že mala imitatívnu povahu sa teraz pokúsím ukázať tromi citátmi, ktoré pochádzajú od vedúcich postáv modernizmu 20. storočia. Švajčiarsky architekt Hannes Meyer v článku *Die neue Welt* (Nový svet) z roku 1926 neúmyselne vyjadril konzervatívny cieľ modernizmu, keď písal: „Každá doba si vyžaduje vlastnú formu. Naším cieľom je dať novému svetu nové tvary s využitím dnešných prostriedkov. Ale naše znalosti minulosti predstavujú bremeno, a naše pokročilé vzdelanie plodí prekážky, ktoré nám túto novú cestu znemožňujú. Princiipiálne potvrdenie dnešnej doby si vyžaduje bezohľadné odmietnutie minulosti.“<sup>8</sup> Citát pripomína, že hlavnou ambíciou modernistov bolo uskutočniť to, čo vraj remeselníci, dizajnéri a architekti v minulosti robili vždy: vytvoriť autentický, t. j. historicky správny

výraz novej doby. O pár rokov neskôr dvaja americkí autori Henry-Russell Hitchcock a Philip Johnson, ktorí sa špecializovali na architektúru a boli spájaní s vplyvným newyorským múzeom, vyjadrili závislosť modernistického ideálu od minulosti ešte jasnejšie, keď napísali: „Teraz, keď je možné napodobniť podstatu veľkých štýlov minulosti bez imitácie ich povrchu, je problém nastolenia jedného dominantného štýlu, ktorý sa 19. storočie pokúšalo vyriešiť prostredníctvom alternatívnych historizmov, konečne blízko k vyriešeniu.“<sup>9</sup> V roku 1967 dánsky dizajnér a kritik Poul Henningsen v článku *Skal vi oppgi nutiden? (Máme sa vzdať prítomnosti?)*<sup>10</sup> o dvoch nových reštauráciách v ľudovom štýle po stranách diaľnice smerom z Kodane tvrdil, že aj napriek útlonosti a obľúbenosti to je „architektúra bez akýchkoľvek kvalít“. Toto tvrdenie zdôvodňoval tým, že reštaurácie nemali šancu ocitnúť sa v budúcnosti (hovoril o roku 2100, t. j. o 130 rokov) v múzeu architektúry ako doklady úspechov Dánska v 60. rokoch 20. storočia. Henningsen považuje za samozrejmé, že primárna kvalita architektúry spočíva v jej muzeálnom potenciáli, t. j. v úlohe reprezentanta svojej historickej epochy. Podobnými citáciami by sa dalo zaplniť niekoľko strán. Takže, kto bol vlastne otrokom minulosti: zástancovia historizmu 19. storočia, alebo skôr modernisti 20. storočia?<sup>11</sup> Odpoveď je zrejmä.

Modernisti vyžadovali, aby mala moderná doba rovnakú štýlovú jednoliatosť ako obdobia pred industriálnou revolúciou, čiže ako feudálne historické epochy, kde jednoliatosť štýlu úzko súvisela s exkluzívnou pozíciou malých mocenských skupín<sup>12</sup> (kráľovské dvory, cirkev alebo aristokracia), ktoré mali rozhodujúcu moc nad dobovou estetikou, ku ktorej mal ostatok spoločnosti málo čo dodať. Keď sa vďaka novým náboženským, politickým a hospodárskym slobodám neskorého 18. a 19. storočia oslobodilo myslenie a tvorivosť bežného človeka a následná priemyselná revolúcia<sup>13</sup> viedla k postupnému rastu životnej úrovne, začala sa v spoločnosti stále výraznejšie prejavovať štýlová rôznorodosť.<sup>14</sup> Prvých modernisticky orientovaných architektov a dizajnérov fascinovali nové tvary moderných výrobných prostriedkov, a základné utilitárne princípy ich fungovania začali považovať za tvorivé princípy nového, jednotného, dosiaľ však neexistujúceho moderného štýlu, na ktorý celá spoločnosť údajne čakala. Zvýšenie blahobytu obyvateľstva viedlo k rastúcej estetickému ponuke i dopytu, to znamená k rastúcemu počtu ľudí, ktorí robili vlastné estetické rozhodnutia. Zatiaľ čo zákazníci a užívatelia 19. storočia túto estetickú rozmanitosť vnímali ako pokrok, stále viac architektov, dizajnérov a umelcov považovalo novú štýlovú pluralitu za babylonský zmätok, z ktorého si treba nájsť cestu.<sup>15</sup> Konzervatívna, nostalgická posadnutosť myšlienkou estetickému jednoty novej doby im znemožnila všimnúť si, že to naozaj moderné a prevratné, čo priemyselný vývoj priniesol, bol úsvit radikálnej rozmanitosti životných štýlov a plurality estetických výrazov, mód a trendov.<sup>16</sup>

Po 2. svetovej vojne sa nová pedagogika jednotného štýlu, založená na osnovách Bauhausu 20. rokov minulého storočia<sup>17</sup> úspešne zaviedla takmer vo všetkých priemyselných krajinách.<sup>18</sup> Modernistický monopol vo vzdelávaní dizajnérov mal byť kľúčom k eliminácii modernej štýlovej rozmanitosti a k vytvoreniu esteticky jednotnej epochy.<sup>19</sup> V rámci tejto snahy sa dajú rozoznať dve rôzne opatrenia.

Jedno z nich malo v študentoch vzbudiť, podporovať a posilniť vieru, že existuje iba jedno pravdivé a morálne vyjadrenie modernej doby, a tým zároveň zabrániť znovuvypuknutiu záujmu o rozmanitosť. Študenti, ktorí na školu nastúpili otvorení voči pluralizmu štýlových polôh, sa naučili, že môžu rešpektovať iba jednu vkusovú kultúru. Táto kultúra, charakterizovaná devízou „less is more“ – „viac je menej“ – bola identická s kultúrou ich učiteľov, ktorí sami seba považovali za predstaviteľov jedinej estetickéj pravdy tejto doby. Študenti boli vedení k tomu, aby vnímali všetky súčasné nemodernistické štýly ako smiešne, nezmyselné a morálne odpudzujúce. Nepísaná dohoda bola, že odmietnutím pluralizmu sa aj študent stal súčasťou elity (t. j. avantgardy), ktorá pracovala na vytvorení estetickéj pravdy novej doby.

Podobné opatrenie badať v podpore takzvaného kritického postoja ku kapitalizmu. Je pravda, že mnohé stránky trhového mechanizmu si zaslúžia kritiku. Je však tiež zrejmé, že modernistická kultivácia negatívneho prístupu k trhu bola motivovaná úsilím upevniť estetický monopol modernizmu. Trhový mechanizmus funguje podobne ako neustále referendum, ktoré na základe reakcií zákazníkov na pokusy vynaliezavých firiem zisťuje, aký je aktuálny dopyt.<sup>20</sup> Modernisti sa tohto mechanizmu chceli zbaviť, pretože neustále zásoboval svet nemodernistickými výrazmi na úkor ich vlastného, údajne historicky nutného, štýlu. V tomto svetle nás neprekvapí, že väčšinu medzivojnových modernistov silno priťahovala socialistická ideológia, keďže socializmus sľuboval zrušenie trhového systému prostredníctvom monopolizácie všetkej výroby v rukách štátu. V tomto modernisti videli reálne nádeje na uskutočnenie vlastnej vize jediného, všeobjímajúceho výrazu doby.

Cieľom všetkých týchto opatrení – pedagogiky zameranej na jeden štýl, koncepcie jedinej estetickéj pravdy v dizajne a odmietania trhových mechanizmov – bolo dosiahnuť modernistický, minulostou inšpirovaný ideál: pravdivý, jednotný, „autentický“ a historicky nutný výtvarný výraz novej doby. Tým, že súčasné školy dizajnu stále lipnú na učení výlučne modernistického typu estetiky, pripravujú vlastne študentov na to, aby v dnešnom modernom svete štýlovej rozmanitosti pokračovali s cieľom svojich modernistických prapredkov a naďalej sa usilovali simulovať neexistujúcu estetickú jednotu doby.

\*

Pred pár generáciami prišli modernisti s novým

čerstvým vecným štýlovým výrazom, s akousi elementaristickou estetikou, ktorá dovtedy medzi tradičnými vizuálnymi znakmi postavenia, bohatstva či prestíže neexistovala. Tento nový výraz, ktorý vznikol v 20. rokoch minulého storočia a ktorý mal svoje estetické východisko v dielach postkubistických maliarov a sochárov,<sup>21</sup> bol dlhé obdobie prínosom v čase, keď kvalitné nemodernistické štýlistické alternatívy boli stále súčasťou trhu. V dnešnej dobe, po desaťročiach nadvlády modernizmu, ako vo vzdelaní, tak aj v praktickom dizajne, sa tento štýl, pôvode v úlohe osloboditeľa od často despotickeho historizmu, stal v dôsledku svojho monopolného postavenia novým utláčateľom. Zachovávanie modernistického monopolu vo vzdelávaní dizajnérov dnes ochudobňuje škálu možností, ktoré by inak mohol dizajnér využiť. Dôsledkom je ochudobnené estetické prostredie. Sám minimalistický výraz, hoci esteticky rafinovaný, je v očiach mnohých ľudí schopný vyjadrovať ich dnešnú životnú úroveň iba jedným spôsobom: sofistikovanými znakmi zdanlivej chudoby. Táto inverzia predstavuje problém: dokážu si ju, zdá sa, vychutnať predovšetkým ľudia s dostatkom kultúrneho kapitálu.<sup>22</sup> Keby bola táto inverzia úmyselná, mohla by byť zábavná, ale je to skutočne tak? Ak dizajnéri chápu svoj výraz ako jedinu estetickú pravdu, výsledky budú takmer vždy bez humoru.<sup>23</sup> Školy, ktoré odmietajú učiť, zjemňovať, vylepšovať a kultivovať inú než modernistickú estetiku, nepriamo podporujú iba jeden smer výtvarnej inovácie: ešte výraznejší odklon od heteronómie smerom k autonómii, t. j. odklon smerom k autonómnemu umeniu, ktoré vyhovuje predovšetkým obyvateľom umeleckého sveta. Pokiaľ také smerovanie vnímame ako problém, môžeme hľadať pôvodcu problému niekde inde, než práve v monopole minimalistického štýlu vo vzdelávaní dizajnérov?

Skutočnosť, že víťazstvo modernizmu viedlo k monopolu jednej estetiky, nie je prekvapením, ak vezmeme do úvahy fakt, že zmysel modernistickej teórie dizajnu bol predovšetkým strategický: išlo o to, ako vyhrať vojnu. Prvoradým cieľom bolo potupiť, diskvalifikovať a úplne znemožniť myšlienku historizujúceho či eklektického, t. j. pluralistického prístupu k dizajnu,<sup>24</sup> a po druhé propagovať modernistický, nápadne nový a nezvyčajný vizuálny výraz ako historicky nevyhnutnú, a tým aj jedinu prijateľnú estetickú reč.<sup>25</sup> Inými slovami, základné modernistické zásady – ako napríklad tvrdenia, že nová doba si vyžaduje a obsahuje svoj vlastný, historicky predurčený estetický výraz, alebo analogický princíp, že estetické riešenia sú už dopredu obsiahnuté v samotných funkciách (ako to naznačoval slogan forma nasleduje funkciu) – boli z demolačného hľadiska veľmi úspešné, a tak modernistom zaručili vytúžený monopol. Ako praktické dennodenné smernice sa však ukázali iba ako prázdne slová.<sup>26</sup>

Vyššie uvedená diagnóza však nie je ani nová, ani neznáma.<sup>27</sup> Prečo teda väčšina škôl dizajnu stále lipne

na rovnakom antimodernom štýlovom apartheide spred 90 rokov? Príčinu treba asi hľadať práve v prázdnote modernistických zásad. Modernistický dizajnér s krédom, že jeho povinnosťou je zúčastniť sa na kolektívnom vytváraní historicky nevyhnutnej estetiky modernej doby, prestal vidieť svoju úlohu v službe bežným ľuďom. Sám seba teraz chápal ako člena avantgardy, t. j. pracoval pre najžiadanejšieho a najváženejšieho klienta všetkých čias – pre samotné Dejiny. Ale Dejiny nemajú ústa a o svojich úmysloch hovoria iba ústami svojich prorokov. A keďže modernisti do tejto polohy povýšili práve sami seba, udelili si tak v mene Dejín voľnú ruku. Keď sa modernisti zaviazali, že ich hlavným klientom budú Dejiny, zároveň tým zmenili tradičný zmysel dizajnu: dizajn, pôvodne chápaný ako heteronómny, sa začal chápať ako niečo autonómne.<sup>28</sup> To, čo sa predtým navrhovalo pre konkrétne trhy, pre jednotlivé inštitúcie alebo pre živých klientov z mäsa a kostí, sa teraz navrhovalo pre Dejiny – čo v preklade znamená: pre vec samu, a iba na základe estetických požiadaviek dizajnérov. Tým, že modernistický program vyzýval dizajnérov a architektov, aby slúžili v mene Dejín – teda v mene vymysleného klienta – im zároveň ponúkal pokútne slobodu autonómneho umelca. Práve v tejto slobode, v tejto ponuke voľnej ruky treba hľadať príťažlivosť modernizmu.

\*

Dôvod, prečo je dôležité explicitne sa vzdať modernistickej idey výlučne jedného platného štýlového výrazu, rovnako ako predstavy o dizajne ako autonómnej činnosti (sú to v podstate dve strany jednej mince), tkvie v tom, že pokiaľ to neurobíme, automaticky naďalej očkujeme študentom antipluralistické postoje modernistov 20. a 30. rokov minulého storočia. Školy dizajnu sú stále neochotné akceptovať pluralistickú realitu mimo týchto inštitúcií – a neochotné inštitúcie majú sklon produkovať neochotných študentov. To, že školy stále ponúkajú iba jeden typ estetiky v prostredí moderného sveta a stále bohatších pluralitných spoločností, by mohlo dávať zmysel v prípade, ak by niekto dnes aspoň obhajoval tú pôvodnú totalitnú ideu kultúrne a esteticky jednotnej spoločnosti. Táto vízia však už zjavne nemá žiadnych stúpcov pripravených brániť ju. Keďže sa však neobjavujú nijaké nové vízie, modernistický monopol funguje na báze zotrvačnosti.

Domnievam sa, že tým, ako našich študentov nútime ignorovať všetky iné štýlové výrazy okrem modernizmu, im vlastne ubližujeme. Namiesto toho by sme mali radšej učiť, že i ostatné výrazy si treba vážiť a ceniť – a dať tým študentom, ktorí majú záujem, možnosť tieto štýlové výrazy výtvarne zvládnuť. Tiež verím, že je možné viesť študentov k tomu, aby namiesto snahy uspokojovať údajné požiadavky doby či Dejín, čerpali uspokojenie z potešenia užívateľov a konzumentov tým, že urobia estetické výrazy, ku ktorým majú ľudia blízky vzťah, bohatšími, prepracovanejšími, nápaditejšími a rafinovanejšími. Som presvedčený, že v tomto smere sú

nespočetné možnosti, žiaľ, takmer nepoznané, pretože sa im takmer nikto vážne nevenoval.<sup>29</sup>

Bolo by vhodné, aby sme kapitalizmus a konzumnú spoločnosť nielen kritizovali, ale aj obdivovali, pretože bez obchodu by dizajnérská profesia nevznikla, a vizuálny dizajn by bol považovaný iba za zbytočné mrhanie peniazmi – veď to bola realita v socialistických alternatívach kapitalizmu v dobách pred rokom 1990.<sup>30</sup> Mali by sme sa preniesť cez predvídateľnú rituálnu kritiku konzumnej spoločnosti, a takisto aj cez obmedzené chápanie kreativity, ktoré vidí iba jej súkromnú, osobnú a výhradne individuálnu tvár. Tým by sa nám otvorila možnosť chápať, objavovať a vážiť si nesmiernu tvorivosť voľného trhu a vidieť, že kreativita dizajnérov je radikálne násobená kreativitou ekonomicky a politicky slobodného zriadenia, pretože takéto zriadenie umožňuje uskutočnenie ich individuálnych výtvarných riešení.<sup>31</sup>

Verím, že vzdať sa modernistickej vízie je potrebné aj pre súčasný veľmi dôležitý záujem o dosah dizajnu na životné prostredie. Modernisti podobne ako iní predchádzajúci utopisti zrejme verili, že je možné vybudovať spoločnosť bez odpadu.<sup>32</sup> Tieto myšlienky možno badať v už spomenutej viere, že existuje akýsi estetický výraz, vlastný iba novej dobe, a že každej funkcii prislúcha iba jej vlastná, vrodená forma. Nájst tieto predurčené, skutočne správne riešenia, znamená vyhnúť sa omylom. Ak sa vyhneme omylom, zároveň sa zbavíme aj problému s odpadom vrátane márnorotnej iracionality módy – aspoň tak by tvrdil modernista. My by sme však mali vychádzať z opačnej tézy, a síce, že tvorba bez odpadu je úplne nemožná a že predstava spoločnosti bez odpadu je iba utopická halucinácia, že je však zároveň možné obmedziť škodlivé účinky odpadu tým, že dizajnéri budú z nespočetného množstva riešení vyberať s vedomým ohľadom na ich neúmyselné dôsledky. Keďže bohatstvo spoločnosti, či už vo sfére západnej kultúry alebo mimo nej, stále pomaly narastá, dá sa očakávať stále vyššia miera výroby, a to so sebou prináša záťaž pre životné prostredie. Preto by mal byť nový reálny nemodernistický neutopistický pohľad na odpad prioritou.

\*

Rozprávam tu o niečom, čo sa už dávno vie? Je pravda, že dnes už nikto výslovne nepropaguje víziu modernizmu. Pred dvoma desaťročiami sa objavil postmodernizmus, ktorý sa dokonca snažil modernizmus nahradiť.<sup>33</sup> Pred, počas i po príchode postmodernizmu sa hŕby dizajnérov architektov, spisovateľov a kritikov snažili poukazovať na rôzne problémy modernizmu,<sup>34</sup> a na dôvažok sa realita preniesla aj do praxe škôl dizajnu. Mám na mysli napríklad kurzy o sémantike výrobkov, o emočnom dizajne alebo kurzy o marketingovej dimenzii dizajnu. Všetko toto zdanlivo naznačuje, že predchádzajúci monopol modernizmu je na ústupe.

Napriek tomu: prax sémantického dizajnu je stále obmedzená na modernistickú abstraktnú estetiku, akoby sa vizuálna kultúra zrodila iba s Bauhausom v 20. rokoch minulého storočia.<sup>35</sup> I myšlienka emočného dizajnu sa často rozoberá, akoby neexistovali žiadne štýlové výrazy predchádzajúce modernizmu.<sup>36</sup> Prednášky o marketingu sa striedajú s inými predmetmi, ktoré sú stále plné štandardných fráz o konzumnej spoločnosti. Školy sú vo veľkej miere stále verné svojmu modernistickému ideálu: jeden typ estetiky pre všetko. A človek má doteraz pocit, že na užívateľov, ktorí dávajú prednosť nemodernistickým, tradične orientovaným riešeniam, sa stále pozerá ako na homosexuálov pred 50 rokmi: buď sú ignorovaní, alebo považovaní za úchylku, ktorú vyrieši prevýchova. Zdá sa, že tradičná modernistická predstava o jedinom správnom štýle riadi výchovu budúcich dizajnérov aj dnes.

Zhrňme si to: Tvrdím, že vysvetlenie, prečo sú takmer všetky dizajnérske objekty a riešenia s hmatateľnými estetickými kvalitami navrhnuté v rámci modernistického výrazu, zatiaľ čo pre príklady iných štýlov je charakteristická oveľa nižšia kvalita, je veľmi jednoduché: spočíva v tom, že výtvarné štúdium je už niekoľko generácií zúžené iba na oblasť modernistického vizuálneho výrazu. Väčšina súčasných dizajnérskejších škôl stále funguje v režime podobnom apartheidu, ktorý z osnov vytlačil iné ako modernistické výrazy a doteraz ich považuje za podradné. Tým, že školy odmietajú vyučovať alternatívy modernistickej estetiky (ako už zmienené rôzne verzie štýlového historizmu, antropomorfné, zoomorfné a iné druhy figuratívneho dizajnu, ako aj rozličné dekoratívne a ornamentálne schémy), obmedzujú možnosť výtvarnej inovácie iba na oblasť modernistickej estetiky.

Nedá sa však tvrdiť, že školy sú v tom jediní vinníci. Keďže väčšina európskych škôl dizajnu s modernistickým monopolom prislúcha pod štátnu správu, konečná zodpovednosť za pokračujúcu existenciu estetického apartheidu patrí vládnym ministerstvám, ktoré sú za tieto inštitúcie zodpovedné. Tým, že ministerstvá tento apartheidný režim škôl prijímajú, dekrétuje vlastne štát iba jeden výtvarný štýl na úkor iných výrazov – s tým výsledkom, že iné štýlové alternatívy praktizujú výtvarní amatéri. Je to zo strany štátu vedomá politika, alebo iba nepozornosť? Nech je to už akokoľvek, treba sa spýtať: majú školy dizajnu alebo štátne úrady právo dekrétovať jeden typ estetiky, a tým zanedbávať iné štýlové výrazy?

Možnosť rozšírenia osnov na školách dizajnu o iné estetické výrazy záleží na tom, či a ako zreteľne dokážu ľudia vo vedení škôl vidieť, že zdedené chápanie modernizmu a funkcionalizmu, na ktorom súčasný pedagogický monopol jednej estetiky stojí, je takmer od základu zlé. Aj napriek tomu, čo sa dodnes tvrdí, modernizmus nebol o modernej dobe a funkcionalizmus nebol o funkciách. Naopak: modernisti radikálne odmietli samu podstatu modernej doby – jej rastúcu

rozmanitosť a pluralitu, zatiaľ čo funkcionalistov fascinovali predovšetkým formy a funkčné riešenie málokedy váhali obetovať na oltár estetiky. Ich myslenie a postoje boli výrazne predpluralistické a „predtolerantné“, teda v podstate premoderné. Ich nostalgická vízia štýlovo jednoliateho moderného sveta, vymodelovaná na vysnenej jednote predchádzajúcich historických období, slúžila v čase rastúcej estetickú rozmanitosti iba ich vlastnému prospechu. Ak modernisti tvrdili, že nová doba túži po vlastnom modernom estetickom výraze, bolo iba na pleciach samých modernistov túto túžbu naplniť. Ved' komu inému sa dala zveriť taká enormne dôležitá úloha? Modernistická myšlienka, že moderná doba si žiada svoj vlastný výtvarný výraz, bola sotva niečím viac než pokusom zabezpečiť vlastný dizajnérsky monopol. Nie je prekvapujúce, že napriek radikálne novému vizuálnemu výrazu sa modernistom nepodarilo priniesť radikálne novú metódu dizajnu. Nárokovaný rozdiel medzi historickým a modernistickým procesom navrhovania sa nikdy neuskutočnil. Modernistická teória, podľa ktorej treba začať od bezprostredných problémov dneška, v praxi vždy znamenala odpichnúť sa od foriem včerajška. Inými slovami, modernisti pracovali na rovnakom princípe ako historizujúci dizajnéri pred nimi. Vysvetlenie je jednoduché: nikdy totiž neexistoval iný spôsob ako praktizovať dizajn než ten, že človek začne od včerajšieho riešenia.<sup>37</sup>

Preto by sme mali modernistickú estetiku vnímať v pravom svetle a aj študentov učiť vnímať ju týmto spôsobom: totiž ako nový, nápaditý a esteticky rafinovaný príspevok k štýlovému pluralizmu modernej doby. Školy by mali prijať predovšetkým skutočnosť tohto pluralizmu, nielen jeho poslednú manifestáciu. Ponuka esteticky pluralistických učebných osnov by skončila s jediným zlým aspektom modernistického štýlového výrazu – s jeho apartheidným režimom a monopolistickými ambíciami. Prijatie štýlového pluralizmu by konečne otvorilo možnosť existencie skutočne moderných, nie iba modernistických škôl dizajnu.<sup>38</sup>

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Nasledujúci článok bol pôvodne uvedený ako prednáška na konferencii Cumulus: The International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media v Bratislave 12. októbra 2007 pod názvom "Am i just seeing things – or is the modernist apartheid regime still in place?" (Zdá sa mi to, alebo tu stále funguje modernistický apartheid?) Tento text je čiastočne pozmenený rozšírený a obohatený o poznámky a bibliografiu.

<sup>2</sup> Fakt, že slovo dizajn prešlo z anglického jazyka i do ostatných európskych rečí až po 2. svetovej vojne, t.j. v období, keď začala modernistická estetika dominovať v školách dizajnu, pomáha vysvetliť, prečo sa neskôr toto cudzie slovo pretransformovalo na štýlový termín. Keďže slovo dizajn sa pri bežnom užívaní stalo synonymom pre estetiku, a najčastejšie pre estetiku minimalistickú – a to i v anglicky hovoriacom svete –, dá sa badať rastúca tendencia výrobcov spotrebného tovaru, ako napr. športových topánok alebo batožiny, ruksakov či iného cestovateľského

príslušenstva, vyháňať sa v marketingových materiáloch v anglickom jazyku slovu design, ktoré nahrádzajú výrazom engineering (konštruovanie), ako napríklad: „engineered for maximum performance“ (skonštruované pre maximálny výkon) alebo „engineered for your comfort“ (skonštruované pre vaše pohodlie).

<sup>3</sup> I keď sú problémy spomenuté v tomto článku, podľa môjho názoru, aktuálne i v oblasti architektonického vzdelania, tento článok sa tejto oblasti dotýka iba okrajovo. Niekedy bolo nevyhnutné a prirodzené odkazovať na modernistickú architektúru, teóriu a jej kritiku, keďže pre modernistov, vzhľadom napríklad na ich slogan „from spoon to city“ („od lyžičky k mestu“), v podstate neexistoval rozdiel medzi praxou architektúry a dizajnu. Väčšina európskych modernistických architektov pôsobila aj na poli dizajnu.

<sup>4</sup> Ekonomicky sa slovo monopol vysvetľuje ako „trh, kde je veľa kupujúcich, ale iba jeden predajca“, alebo „výhradná kontrola nad niečím, alebo výhradné vlastníctvo niečoho“ (preložené z WebWord Pro v. 5.2 - 2007), alebo „výhradné právo na výrobu alebo predaj niečoho“ a „združenie výrobcov s cieľom ovládnuť trh určitým výrobkom alebo druhom výroby či služby“ (<http://www.cudzieslova.sk>). Všetky tieto významy sú aktuálne i v prípade monopolu modernizmu vo vzdelávaní dizajnérov: na trhu existujú kupujúci so záujmom o rozmanité typy estetickéj orientácie, zatiaľ čo školy poskytujú v podstate iba expertov na orientáciu modernistickú.

<sup>5</sup> Viac ich zaznamenali sociológovia alebo kultúrni antropológovia; napríklad Gans 1983; Rolness 1993, 1995; Miller 1987; alebo McCracken 2005. Kniha o histórii dizajnu, ktorá s istou dávkou rozpakov spomína estetickú rozmanitosť na modernej dizajnerskej scéne: Woodham 1997; hlavne kapitola 9 o nostalgii a o „heritage industry“.

<sup>6</sup> Metafora s apartheidom v nadpise i na iných miestach v tomto texte, samozrejme, odkazuje na politiku rasovej segregácie v Juhoafrickej republike v období od konca 40. rokov do 90. rokov minulého storočia. Nechcem tejto metafore pripisovať príliš veľkú vážnosť, ale myslím si, že analógia so segregáciou pomáha vystihnúť postoj dnešných typických škôl dizajnu vo vzťahu k iným než modernistickým typom estetiky. Estetika založená na modernistickom abstraktnom umení začala na školách dizajnu dominovať koncom 40. rokov minulého storočia, a stále je, zdá sa, považovaná za historicky nevyhnutný, a preto povinný druh estetiky, zatiaľ čo nemodernistické výrazy sú odsúdené na existenciu podobnú bantustanom. Ironické definície modernej architektúry, ktoré sa dajú nájsť na webe, ako napr. „Budovy navrhnuté bez odkazu na minulosť, okrem odkazu na tie budovy minulosti, ktoré tiež nijako neodkazujú na minulosť“, výstižne opisujú, ako ľudia, ktorí sa nepohybujú vo svete umenia, vnímajú túto apartheidnú črtu súčasnej architektúry (pozri Brussat 2004).

<sup>7</sup> Porov. Adam, 2003.

<sup>8</sup> Porov. Meyer, 1975:107.

<sup>9</sup> Porov. Hitchcock and Johnson, 1932, s. 19.

<sup>10</sup> Porov. Henningsen, 1967, s. 170.

<sup>11</sup> Ak výraz historizmus opisuje predmodernistické napodobňovanie historických foriem v priebehu 19. storočia, ako by sme mali definovať modernistické úsilie „napodobniť podstatu veľkých štýlov minulosti bez imitácie ich povrchu“? Možno termínom super-historizmus? Najvýznamnejší zástanca myšlienky, že dejiny majú svoju zápletku, že sa pohybujú na predurčenej trase akoby zo stanice na stanicu, bol – ako je známe – nemecký

filozof z 19. storočia G. F. W. Hegel (Hegel, 1881). Táto myšlienka bývala často kritizovaná, možno najzaujímavejšie to urobil britský filozof Karol Popper (Popper 1969 [1957], 1985, 1995), ktorý ju nazval historicizmom, a americký filozof Eric Voegelin (Voegelin 1997), ktorý používal výraz gnosticizmus. O popperovskej kritike vo vzťahu k architektúre 20. storočia diskutujú napríklad Jarvie 1968; Watkin 1977; O'Hear 199; a Watkin 2001. Existuje nejaká alternatíva k modernistickej posadnutosti predstavou historickej nevyhnutnosti? Takou alternatívou by mohla byť darwinovská otvorená evolučná perspektíva, v ktorej predstava, že dejiny smerujú k predurčenému cieľu, môže ťažko vzniknúť. Taký prístup k dejinám podľa mňa pozoruhodne zhrnul ekonóm a politický filozof Friedrich von Hayek vo venovaní svojej knihy z roku 1960 s názvom *Constitution of liberty* (Stav slobody); venovanie znelo: „Neznámej civilizácii, ktorá vzniká v Amerike.“ (Hayek 1960:v). Porov. aj Postrel, 1998. Pluralistický postoj k filozofii dejín sa rozoberá v Popper, 1969, nové vydanie Popper, 1994.

<sup>12</sup> Tvrdenia, že v predchádzajúcich umeleckých obdobiach existovala jednota štýlu, boli veľa rás spochybnené. Tradičné zaradenie umeleckých období v poradí románske umenie – gotika – renesancia – barok naráža na prvý problém už v rovine zemepisu: napríklad gotická architektúra je skôr zaalpský fenomén než taliansky, zatiaľ čo v 15. storočí na sever od Álp sa dá ťažko rozprávať o renesancii; takisto barok je predovšetkým taliansky a katolícky fenomén, ale nie francúzsky a protestantský. Aby to bolo ešte zložitejšie: v architektúre Talianska 17. storočia sa dajú nájsť architektonické návrhy v gotickom štýle, takisto je gotický štýl prítomný i v Británii a Česku 18. storočia – navyše ich navrhli architekti, ktorí niekedy pracovali v gotickom a inokedy v barokovom štýle. Predstava štýlovo jednotných dôb sa pri bližšom pohľade nezhoduje s realitou; pojem dôb a epoch je skôr jedna z pomôcok pre historikov, ako zorganizovať materiály historicky. Porov. inštruktívne kritické komentáre v Boas (1950; 1953); a Schmöller gen. Eisenwerth (1977; 1985; 2003); takisto pozri Nygård-Nilssen, 1948.

<sup>13</sup> Porov. Bernstein, 2005.

<sup>14</sup> Porov. Bell, 1979.

<sup>15</sup> Medzi modernistickým hľadáním nearbitrárne autentickej prirodzenej výtvarnej reči a staršími teologickými špekuláciami o podstate a dôsledkoch údajne nearbitrárneho jazyka, ktorý používal Adam v Raji, existujú isté paralely. Fascinujúci prehľad úvah a špekulácií o povahe Adamovho jazyka podáva Eco, 2000 [1998] a Eco, 2001 (1993).

<sup>16</sup> Literatúra venujúca sa dizajnu iba zriedka spomína fenomén rastúcej rozmanitosti ako najdôležitejšiu črtu modernej doby. Jednou výnimkou je kľúčový článok z roku 1973, kde bola formulovaná vplyvná myšlienka tzv. „wicked problems“ („zapeklitých problémov“) v dizajne a plánovaní (Rittel and Webber 1973). Autori považovali za hlavnú príčinu „zapeklitosti“ dizajnerských problémov rozmáhajúcu sa heterogénnosť západných spoločností, ktorú akceptovali ako historický fakt. Tvrdili, že „.... predindustriálna spoločnosť bola kultúrne homogénna, zatiaľ čo „industriálna doba priniesla obrovský rozmach kultúrnej rozmanitosti. Postindustriálne spoločnosti budú pravdepodobne oveľa diferencovanejšie ako všetky ostatné pred nimi.“ (167) – Mimo chodom, prvou teóriou politiky, ktorá vzala do úvahy fakt moderného pluralizmu, rozmanitosti a heterogénnosti publikoval v 30. rokoch 19. storočia mladý francúzsky aristokrat Alexis de Tocqueville, po skúsenostiach z pobytu v USA, v dvoch zväzkoch svojej knihy *De la Démocratie en Amérique* (Demokracia v Amerike) (Tocqueville 1835, 1840; český preklad Tocqueville, 1992); pozri Crick 2002, k. 4.

<sup>17</sup> Walter Gropius už v polovici 30. rokov vo svojej knihe *The new architecture and the Bauhaus* (Nová architektúra a Bauhaus) propagoval Bauhaus ako model budúceho vzdelávania v oblasti dizajnu (Gropius, 1935) a argumentoval tým, že Bauhaus je pionierom nutného historického vývoja. Švajčiarsky historik a teoretik architektúry a dizajnu Sigfried Giedion sa potom krátko po ukončení 2. svetovej vojny pokúsil, síce neúspešne, propagovať svetovú reformu vzdelávania v oblasti architektúry a dizajnu, založenú na pedagogike Bauhausu, prostredníctvom organizácie UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, založenej v Paríži dva roky predtým; porov. Giedion, 1949). V nadväznosti na to modernistickej monopolizácii dizajnerskeho vzdelávania určite pomohla tak vtedajšia zlomová situácia po skončení druhej svetovej vojny, ako aj už medzi vojnami rozšírená téza, že nová modernistická estetika predstavuje onen historicky nevyhnutný výtvarný výraz, na ktorý moderný človek už dlho čaká. Za dôkaz toho, že toto posledné tvrdenie sa dodnes akceptuje, môžeme považovať fakt, že sa výskumu konkrétnych taktických krokov, ktoré viedli k presadeniu modernistického monopolu vo vzdelaní, a z toho vyplývajúcej nadvlády modernistickej estetiky doteraz venovala minimálna pozornosť.

<sup>18</sup> Výnimkami tohto trendu bol Sovietsky zväz a krajiny socialistického bloku, ktoré sa po konci 2. svetovej vojny riadili sovietskou interpretáciou modernistickej estetiky 30. rokov minulého storočia, chápanej ako výraz krízy buržoáznej spoločnosti, ktorú história odsúdila na zánik. V týchto krajinách vládla až do neskorých 50. rokov minulého storočia sovietska doktrína socialistického realizmu, ktorý v architektúre a dizajne preferoval klasický odkaz (Åman, 1992), zatiaľ čo funkcionalizmus bol považovaný za kriminálny štýl. S politickým uvoľnením začiatkom 60. rokov sa v bývalej východnej Európe i v ZSSR modernistické vzdelávanie dizajnérov postupne stalo akceptovanou normou. Niektoré stránky tohto vývoja v rámci praxe priemyselného dizajnu v ZSSR rozoberá Azrikan, 1999; porov. aj Michl, 1999 a Michl, 2003a.

<sup>19</sup> Modernizmus bol nielen súčasníkom totalitných politických programov medzivojnového obdobia, ktoré dôrazne odmietali myšlienku politickej rozmanitosti. Modernistický program tým, že rovnako razantne odmietal fakt štýlovej rozmanitosti, sa dá v rámci architektúry a dizajnu brať ako estetická analógia týchto politických smerov. Všetky tieto hnutia mali jedno spoločné, či išlo o komunizmus, fašizmus alebo nacizmus – boli vedené vo vízií jednotnej, t. j. nepluralitnej spoločnosti, v každom jednotlivom prípade inšpirované predstavou jednoty nejakého minulého obdobia či období.

<sup>20</sup> Porov. Gilder, 1981, k. 4.

<sup>21</sup> K pôvodu modernistickej estetiky v postkubistickej abstraktnéj malbe a sochárstve pozri modernistický výklad v: Hitchcock, 1948, a nemodernistický v: Michl, 2003d.

<sup>22</sup> Tento pojem pochádza z: Bourdieu, 1984.

<sup>23</sup> Zdá sa, že humor v dizajne pramení v pochopení a akceptovaní faktu, že tu ide o vizuálne konvencie a nie o estetické pravdy. Keďže humor súvisí so skepticizmom, jeho spolunažívanie po boku ideológií pravdy a autenticity atď. bolo vždy problematické. Môže to byť jeden z dôvodov, prečo sa širokej verejnosti niekedy zdajú modernistické dizajnerske výrobky trochu nudné a modernistická architektúra chcená a arogantná. Skutočnosť, že modernistická abstraktná estetika odkazuje takmer výhradne sama na seba, sotva pridáva minimalistickým objektom či budovám na zábavnosti.

<sup>24</sup> Porovnaj prednášku Franka Lloyda Wrighta z roku 1931 *The Passing of the Cornice* (Úmrtie rímsy, Wright, 1931) ako príklad verbálnej delostrelby s cieľom rozdrviť pozíciu historizmu. Pozri aj podobne neústupný postoj o dve generácie mladšieho holandského architekta Alda van Eycka z roku 1947: „CIAM [Congrès International d'Architecture Moderne] odmieta renovovať obnosené hodnoty, ktoré patria do obnoseného sveta, tým, že ich prezlečie do nového šatu z pracovne zdravého rozumu.“ (van Eyck 1947, s. 37) Na druhej strane pozri presvedčivú obranu pozície historizmu a jasne formulovaný argument proti modernistickému odmietaniu historizmu v článku súčasného architekta Roberta Adama *The paradox of imitation and originality* (Paradox napodobovania a pôvodnosti, 1988).

<sup>25</sup> Porov. zhodnotenie modernistickej architektúry od Waltera Gropiusa z polovice 30. rokov minulého storočia: „Začína byť široko známe, že i keď sa vonkajšie formy Novej Architektúry z organického hľadiska fundamentálne líšia od tej starej, nie sú to osobné vrtochy hŕstky architektov, ktorí bažia po inováciách za každú cenu, ale jednoducho nevyhnutné logické výsledky intelektuálnych, sociálnych a technických podmienok našej doby.“ (Gropius 1935, s. 18)

<sup>26</sup> Porov. Michl, 1993b.

<sup>27</sup> Dlhší zoznam predchádzajúcich kritických diskusií o modernizme, pozri poznámka 34.

<sup>28</sup> Veľmi humorné zobrazenie toho, čo sa môže stať, ak sa heteronómny odborník začne považovať za autonómneho umelca, pozri *If the Impressionists had been dentists* (Keby boli impresionisti zubármi) od Woodyho Allena, kde autor zverejnil desať fiktívnych listov od Vincenta, frustrovaného zubára s umeleckými ambíciami, adresovaných bratovi Theovi (Allen 1976; český preklad Allen, 1990).

<sup>29</sup> Toto sa, na rozdiel od dizajnu, nedá povedať o súčasnej architektúre. Tu sa dá nájsť veľmi aktívna menšina zrozumiteľne píšucich architektov a teoretikov, ktorí sa v praxi venujú nemodernistickým štýlom. Okrem jasne formulovanej kritiky ideológie modernizmu (pozri napr. Adam, 1988, 1991, 2003; Salinger, 2002, 2004; Mehaffy, 2003; Kellow, 2005) sa tu dajú nájsť zreteľne artikulované teoretické alternatívy k modernistickej teórii dizajnu a modernistickej pedagogike (porov. Alexander, 1977, 1979, 2002a, 2002b, 2004; Krier, 1998, 2008, Salama, 2007, Salinger, 2005, 2006). Navyše, za posledných 30 rokov sa už postavilo väčšie množstvo budov v nemodernistických vizuálnych výrazoch: „vygoogľujte“ si, prosím, mená súčasných nemodernistických architektov ako Robert Adam, Leon Krier, Rob Krier, Demetri Porphyrios, Robert A. M. Stern alebo Quinlan Terry. Viac mien a textov sa dá nájsť na webovej stránke International network for traditional building and architecture: [www.intbau.org](http://www.intbau.org) Asi jediná škola architektúry, ktorá systematicky chápe štýlový pluralizmus ako základ svojich osnov, je dnešná Yale School of Architecture v New Haven v USA, pracujúca pod vedením Roberta A. M. Sterna ([www.architecture.yale.edu](http://www.architecture.yale.edu)); porov. aj Ned Cramer *I want to go to Yale* (Chcem ísť na Yale, Cramer, 2007). V Nórsku štýlový pluralizmus presvedčivo obhajoval teoretik architektúry Thomas Thiis-Evensen (1997).

<sup>30</sup> Porov.: Dimitri Azrikan, 1999, kde sa opisuje smutný osud sovietskeho „dizajnerskeho think tanku“ VNIITE, aktívneho medzi 60. a 90. rokmi minulého storočia. Dá sa tu nájsť nasledujúca autorova séria sťažností: „Štátne podniky... nijako nedychtili po projektoch VNIITE: Nebol trh – nebol záujem o zlepšenie kvality, nebola konkurencia a nebol nijaký dôvod riešiť nové problémy pomocou nových nápadov. (...) Sovietsky priemysel nebol motivovaný zaviesť do svojej výroby dizajn. Neboli na to ekonomic-

ke, sociálne ani iné dôvody. Efekt mali iba vládne dekréty“ (53, 68). Autor zhŕňa frustráciu z ponúkajúceho dizajnerských služieb štátnym firmám, ktoré ich nepotrebovali, touto metaforou: „osamelý šialený herec hrá divadlo pred prázdnu stenou.“ (73). Pozri aj Michl, 2003a a Michl, 1999.

<sup>31</sup> Nasleduje výber novších kníh, ktoré rozoberajú a bránia rôzne tvorivé stránky kapitalistickej ekonomiky: porov. Bernstein, 2005; Brown, 1974; Cowen, 1998; Cowen, 2002; De Jouvenel, 1954; Friedman, 1971; Gates, 2008; Hazlitt, 1979 [1947]; Glaeser, 2008; Hayek, 1954; Hayek, 1967; Mises, 1981 [1922]; Lepage, 1982; Mises, 2006 [1956]; Norberg, 2001; Postrel, 1998; Postrel, 1999; Rand, 1967; Read, 1958; Roberts, 2008; Rosenberg, 1986; Seldon, 2004; Simon, 1996; Sowell, 2004; Sowell, 2008; Stigler, 1967. – Výber by sa dal zredukovať na jeden krátky článok a dve knihy: Read, 1958 (opis trhom koordinovanej spolupráce navzájom neznámych výrobcov, ilustrovaný na príklade obyčajnej ceruzky); Rand, 1967 (zrozumiteľný výklad a obhajoba kapitalizmu ako morálneho politického a ekonomického systému od autorov, ktorá sa venovala filozofii i beletrii); a Postrel, 1998 (pôsobivá širokospektrálna diskusia kapitalistického systému a jeho kritik z posledných desaťročí, od súčasnej ekonómky a novinárky).

<sup>32</sup> Prekvapujúca debata o pozitívnej funkcii odpadu, pozri Hardin, 1959; kapitola 13, In praise of waste (Chvála odpadu), s. 259 – 297 a najmä 280 – 282.

<sup>33</sup> Hlavným problémom postmodernizmu 70. a 80. rokov minulého storočia tak, ako ho hlásal Charles Jencks (1977), bol zrejme fakt, že sa ho snažili prezentovať takisto ako predtým modernizmus: ako nové všeobjímajúce štýlové obdobie. K predpone post- vo výraze postmodernizmus americký architekt a kritik Brent Brolin vtedy (v roku 1985) ironicky a predvídavo poznamenal: „Za posledné dve desaťročia sa toho povedalo veľa o smrti modernizmu, ale zdá sa, že sa mu zatiaľ darí utekať hrobárovi z lopaty“ (porov. Brolin, 1985).

<sup>34</sup> Pozri napríklad Muthesius, 1964 [1927]; Barnes, 1938; Ames, 1949; Mumford, 1964; Pye, 1964; Norberg-Schulz, 1977 [1966]; Jencks, 1969; Lloyd Jones, 1969; Tzonis, 1972; Allsopp, 1974; Brolin, 1976; Posener, 1976; Blake, 1977; Watkin, 1977; Bonta, 1979; Scruton, 1979; Asplund, 1980; Hubbard, 1980; Jencks, 1980; Wolfe, 1981; Herdeg, 1983; Lloyd Jones, 1983; Zeisel, 1984; Brolin, 1985; Rybczynski, 1986; Norman, 1988; Lawson, 1990; Ackerman, 1994; Petroski, 1992; Blake, 1993; Krier, 1998; Watkin, 2001; Lawson, 2004; Norman, 2004; Salingaros, 2004; Silber, 2007.

<sup>35</sup> Michl, 1992

<sup>36</sup> Yagou, 2006

<sup>37</sup> Toto je nepriamy záver výskumu britského architekta a teoretika dizajnu Bryana Lawsons (1990; 2004). Jeho knihu z roku 2004 je možné chápať ako rozprávanie modernistickej filozofie dizajnu. Lawson však postupuje takým opatrným a neurážlivým spôsobom – takmer bez zmienky o tom, že modernizmus a funkcionalizmus tvoria pozadie jeho analýzy a kritiky – až sa môže stať, že čitateľovi unikne, do akej miery radikálne sú jeho závery. Porov. aj Petroski, 1992, o trvalej neschopnosti existujúcich artefaktov fungovať tak uspokojivo, ako si želáme, čo je podľa Petroského východisko každého procesu navrhovania; pozri aj môj článok o chápaní dizajnu ako redizajnu (Michl, 2003c).

<sup>38</sup> Rád by som sa poďakoval kolegom za ich cenné kritické pripomienky k prvej verzii tohto rukopisu, ktoré mi poskytli, hoci som im na to dal veľmi málo času: Trygve Ask, Kjetil Fallan, Carsten Loly, Regina Loukotová, Ole Lund, Jiří Pelcl, Martin Roubík, Astrid Skjerven a Artemis Yagou. Ďalej sa chcem poďa-

kovat Anne Daučíkovej za pozvanie na bratislavskú konferenciu Cumulus, na ktorú tento príspevok vznikol, a Petrovi Moshusovi za podporu.

## Bibliografia

ACKERMAN, James. 1994. Transactions in architectural design. In *Distance points: Essays in theory and renaissance art and architecture*. Cambridge, Mass; London: MIT Press.

ADAM, Robert. 1988. The paradox of imitation and originality. In *Architectural Design*, 1998, no. 9/10, p. 18-19.

ADAM, Robert. 1991. Tin gods. In *a decade of architectural design*. Edited by Andreas Papadakis and James Steele. London: Academy Press, 1991, p. 50-65.

ADAM, Robert. 2003. Does the heritage dogma destroy living history? In *Context Magazine*, May 2003. Dostupné aj na internete: <[http://www.ihbc.org.uk/context\\_archive/79/dogma/adam.html](http://www.ihbc.org.uk/context_archive/79/dogma/adam.html)>.

ALEXANDER, Christopher. 1977. *a pattern language: Towns, buildings, construction*. New York: Oxford University Press, 1977.

ALEXANDER, Christopher. 1979. *The timeless way of building*. 1. edition. New York: Oxford University Press, 1979. Center for environmental structure series

———. 2002. *The nature of order: An essay on the art of building and the nature of the universe*, The center for environmental structure series; v. 9. Berkeley, CA.: Center for Environmental Structure.

———. 2002. *The phenomenon of life: An essay on the art of building and the nature of the universe*, Nature of order Bk. 1. Berkeley, Calif.: Center for Environmental Structure.

———. 2004. *The luminous ground: An essay on the art of building and the nature of the universe*, Nature of order Bk. 4. Berkeley, Calif.: Center for Environmental Structure.

ALLEN, Woody. 1976. *If the impressionists had been dentists: A fantasy exploring the transposition of temperament*. In *Without feathers*, 199-204. New York: Warner Books.

———. 1990. *Kdyby byli impresionisté dentisty*. In *Vedlejší příznaky*, 84-89. Praha: Odeon.

ALLSOPP, Bruce. 1974. *Towards a humane architecture*. London: Frederick Muller.

Ames Jr., Adelbert. 1949. Architectural form and visual sensations. In *Building for modern man: a symposium*, edited by Thomas H. Creighton, 82-88. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

ASPLUND, Gunnar et al. 1980. *Acceptera*. Arlöv: Berlings.

AZRIKAN, Dimitri. 1999. *Vnite, dinosaur of totalitarianism or Plato's academy of design?* *Design Issues* 15, no. 3 (Autumn): 45-77.

BELL, Quentin. 1976. *On human finery*. Second, revised and enlarged ed. New York: Schocken Books.

BERNSTEIN, Andrew. 2005. *The capitalist manifesto: The historic, economic and philosophic case for laissez-faire*. Lanham, MD; Oxford: University Press of America.

- BLAKE, Peter. 1977. *Form follows fiasco: Why modern architecture hasn't worked*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company.
- . 1993. *No place like utopia: Modern architecture and the company we kept*. New York: Alfred A. Knopf.
- BOAS, George. 1950. *Il faut être de son temps*. In *Wingless pegasus: a handbook for critics*, 194-210. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- . 1953. Historical periods. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* XI, no. 3 March: 248-53.
- BONTA, Juan Pablo. 1979. *Architecture and its interpretation: a study of expressive systems in architecture*. London: Lund Humphries.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Translated by Richard Nice. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Brolin, Brent C. 1976. *The failure of modern architecture*. London: Studio Vista.
- . 1985. *Flight of fancy: The banishment and return of ornament*. London: Academy Editions.
- . 2000. *Architectural ornament: Banishment and return*. New York: Norton.
- BROWN, Susan Love, et al. 1974. *The incredible bread machine*. Updated and extensively rev. / ed. San Diego, CA: World Research inc. Campus Studies Institute Division.
- BRUSSAT, David. 2004. *Dissertation on modern architecture*. *Providence Journal*, Thursday, April 15 [prístupné online na adrese: [http://www.projo.com/opinion/columnists/content/projo\\_20040415\\_15bruss.14347e.html](http://www.projo.com/opinion/columnists/content/projo_20040415_15bruss.14347e.html)].
- COWEN, Tyler. 1998. *In praise of commercial culture*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- . 2002. *Creative destruction: How globalization is changing the world's cultures*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- CRAMER, Ned. 2007. i want to go to Yale. *Architect Online*, November [prístupné online na adrese: <http://www.architectmagazine.com/post.asp?BlogID=cramersblog&postid=65666&sectionID=1036>].
- CRICK, Bernard. 2002. *Democracy: a very short introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- De JOUVENEL, Bertrand. 1954. *The treatment of capitalism by continental intellectuals*. In *Capitalism and the historians*, edited by Friedrich A. Hayek., 93-123. Chicago: University of Chicago Press.
- ECO, Umberto. 2000 [1998]. *Languages in paradise*. In *Serendipities: Language and lunacy*, 29-67. London: Phoenix.
- . 2001 (1993). *Hledání dokonalého jazyka*. Prel. Zora Jandova. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny.
- EYCK, A. van. 1951. Our attitude towards problems of aesthetics. In *Dix ans d'architecture contemporaine / a decade of new architecture*, edited by S. Giedion, 37-38. Zurich: Editions Girsberger.
- FRIEDMAN, Milton, and Rose D. Friedman. 1971. *Capitalism and freedom*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- GANS, Herbert J. 1983. Design and the consumer: a view of the sociology and culture of 'good design'. In *Design since 1945*, edited by Kathryn B. Hiesinger and George H. Marcus, 31-36. Philadelphia: Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- GIEDION, Sigfried. 1949. The need for a basic reform in architectural education. In *Building for modern man: a symposium*, edited by Thomas H. Creighton, 118-24. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GILDER, George. 1981. *Wealth and poverty*. Toronto: Bantam Books.
- GLAESER, Edward. 2008. The age of abundance: Reconsiderations. *The Sun*, March 26 (prístupné online na adrese <http://www2.nysun.com/arts/age-of-abundance/73672/>).
- GROPIUS, Walter. 1935. *The new architecture and the Bauhaus*. Translated by P. Morton Shand. London: Faber & Faber.
- HARDIN, Garret. 1961. *Nature and man's fate*. New York: The New American Library.
- HAYEK, F. A. 1967. The intellectuals and socialism. In *Studies in philosophy, politics and economics*, 178-94. London: Routledge & Kegan Paul.
- HAYEK, Friedrich A., ed. 1954. *Capitalism and the historians*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HAZLITT, Henry. 1979 [1947]. *Economics in one lesson*. New York: Three Rivers Press.
- HEGEL, G. W. F. 1881. *Lectures on the philosophy of history*. Translated by J. Sibree. London: George Bell and Sons.
- HERDEG, Klaus. 1983. *The decorated diagram: Harvard architecture and the failure of the Bauhaus legacy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HITCHOCK, Henry-Russel. 1948. *Painting towards architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- HITCHOCK, Henry-Russell, and Philip Johnson. 1932. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W. W. Norton.
- . 1966. *The International Style*. New York: W. W. Norton.
- HUBBARD, William. 1980. *Complicity and conviction: Steps towards an architecture of convention*. Cambridge: The MIT Press.
- JARVIE, Ian. 1968. Utopian thinking and the architect. In *Planning for diversity and choice*, edited by Stanford Anderson, 8-31. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- JENCKS, Charles. 1969. Semiology and architecture. In *Signs, symbols and architecture*, edited by G. Broadbent, R. Bunt and C. Jencks. Chichester: John Wiley & Sons.
- . 1977. *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli.
- . 1980. *Modern movements in architecture*. Harmondsworth: Penguin Books.
- KRIER, Leon. 2008. *The architectural tuning of settlements*. London: The Prince's Foundation for the Built Environment.
- KRIER, Léon. 1998. *Architecture: Choice or fate*. Windsor, Berks, England: Andreas Papadakis.
- LAWSON, Bryan. 1990. *How designers think: The design process demystified*. Second ed. Oxford: Butterworth Architecture.

- . 2004. *What designers know*. Oxford [England]; Burlington, MA: Elsevier/Architectural Press.
- LEPAGE, Henri. 1982. *Tomorrow, capitalism: The economics of economic freedom*. La Salle, Ill.: Open Court Pub. Co.
- LLOYD Jones, Peter. 1969. The failure of basic design. *Leonardo* 2: 155-60.
- . 1983. The death of abstraction: Scientific metaphors in twentieth-century art and design. In *Common denominators in art and science*, edited by Martin Pollock, 149-63. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- MCCRACKEN, Grant David. 1988. *Culture and consumption: New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2005. *Culture and consumption II: Markets, meaning, and brand management*. Bloomington: Indiana University Press.
- MEHAFFY, Michael. 2003. „Notes toward an updated critical theory of modernism.“ *INTBAU*, no. [prístupné online na adrese: <http://intbau.org/essay6.htm>].
- MEYER, Hannes. 1975. The new world [1926]. In *Form and function: a source book for the history of architecture and design 1890-1939*, edited by Tim and Charlotte Benton and Dennis Sharp, 106-09. London: Crosby Lockwood Staples.
- MICHL, Jan. 1992. [book reviews:] Väkevä, Seppo, ed. *Product semantics*, 89: Helsinki: UIAH 1990. Vihma, Susann, ed. *Semantic visions in design*: Helsinki: UIAH 1990. *Scandinavian Journal of Design History* 2: 123-7 [prístupné online na adrese: <http://www.geocities.com/athens/2360/jm-eng.prodsem-helsinki.html>]
- . 1999. Institutional framework around successful art form in communist Czechoslovakia [prístupné online na adrese: <http://www.geocities.com/janmichl/english-only.htm>].
- . 2003a. Dva různé osudy. Užité umění a průmyslový design v Československu. In *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, 225-37. Praha: VŠUP [prístupné online na adrese: <http://www.geocities.com/janmichl/jm-cz.dva-osudy.html>]
- . 2003b. Forma že sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche. In *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. Praha: VSUP [prístupné online na adrese: <http://www.geocities.com/janmichl/cz.fff.html>].
- . 2003c. Vidět design jako redesign. In *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, 157-210. Praha: VSUP [prístupné online na adrese: <http://www.geocities.com/janmichl/cz.redesign.html>]
- . 2003d. Dvě doktríny modernismu: Funkcionalismus a abstrakcionismus. In *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, 37-83. Praha: VSUP.
- MILLER, Daniel. 1987. *Material culture and mass consumption*. London: B. Blackwell.
- MISES, Ludwig von. 1981 [1922]. *Socialism: An economic and sociological analysis*. Translated by J. Kahane. Indianapolis: Liberty Classics.
- MISES, Ludwig von. 2006 [1956]. *The anti-capitalistic mentality*. Indianapolis: Liberty Fund.
- MUMFORD, Lewis. 1964. The case against modern architecture. In *The highway and the city*, 162-75. New York: Harcourt, Brace & World.
- MUTHESIUS, Hermann. 1964 [1927]. „Die neue Bauweise.“ In *Anfänge des Funktionalismus*, edited by Julius Posener, 228-9. Berlin Frankfurt /M Wien: Ullstein.
- NORBERG, Johan. 2001. *In defence of global capitalism*. Stockholm: Timbro.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1977 [1966]. *Intentions in architecture*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- NORMAN, Donald A. 1988. *The design of everyday things*. New York: Currency Doubleday.
- . 2004. *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. New York: Basic Books.
- NYGÅRD-NILSSEN, Arne. 1948. *Stiltillempning i eldre arkitektur*. Oslo: Grøndahl.
- O'HEAR, Anthony. 1993. Historicism and architectural knowledge. *Philosophy* 68: 127-44.
- PETROSKI, Henry. 1992. *The evolution of useful things*. New York: Knopf.
- POPPER, Karl. 1985. Historicism (1936). In *Popper selections*, edited by David Miller, 289-303. Princeton: Princeton University Press.
- . 1995. *The open society and its enemies*. London: Routledge.
- POPPER, Karl R. 1969. a pluralist approach to the philosophy of history. In *Roads to freedom: Essays in honour of Friedrich A. von Hayek*, edited by Erich Streissler, 181-200. London: Routledge & Kegan Paul.
- . 1969 [1957]. *The poverty of historicism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- . 1994. a pluralist approach to the philosophy of history. In *The myth of the framework: In defence of science and rationality*, edited by M. A. Notturmo, 130-53. London: Routledge.
- POSTREL, Virginia. 1998. *The future and its enemies: The growing conflict over creativity, enterprise, and progress*. New York: Free Press.
- . 1999. After socialism. *Reason Online*, no. November [prístupné online na adrese: <http://www.reason.com/news/show/31174.html>].
- PYE, David. 1964. *The nature of design*. London, New York: Studio Vista, Reinhold Book Corporation.
- . 1978. *The nature and aesthetics of design*. London: The Herbert Press.
- RAND, Ayn, Nathaniel Branden, Alan Greenspan, and Robert Hessen. 1967. *Capitalism: The unknown ideal*. New York: Signet.
- READ, Herbert. 1964. To hell with culture. In *To hell with culture and other essays on art and society*. New York: Schocken books.
- READ, Lonard E. 1958. I, pencil: My family tree as told to Leonard E. Read. *The Freeman*, December: [prístupné online na adrese: <http://www.econlib.org/library/Essays/rdPncl1.html>].
- RITTEL, Horst W., and Melvin M. Webber. 1973. Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Science*, no. 4: 155-69.

- ROBERTS, Russell. 2008. *The price of everything: a parable of possibility and prosperity* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ROLNESS, Kjetil. 1993. At noen kan leve sånn': Om (av)smak og (u)behag mellom husets fire vegger. In *Elg i storm: En utstilling om kvalitet og smak*, edited by Leena Mannila, 34-39. Oslo: Norsk Form.
- . 1995. *Med smak skal hjemmet bygges: Innredning av det moderne Norge*. Oslo: Aschehoug.
- . 1995. „Nei til kvalitet, ja til kvalitetene.“ *Samtiden*, no. 6: 77-80.
- ROSENBERG, Nathan, and L. E. Birdzell. 1986. *How the West grew rich: The economic transformation of the industrial world*. New York: Basic Books.
- RYBCZYNSKI, Witold. 1986. *Home: a short history of an idea*. London: Heinemann.
- SALAMA, Ashraf M. A., and Nicholas Wilkinson. 2007. *Design studio pedagogy: Horizons for the future*. Gateshead, U.K.: Urban International Press.
- SALINGAROS, Nikos Angelos, and Christopher Alexander. 2004. *Anti-architecture and deconstruction*. Solingen, Germany: Umbau-Verlag.
- SALINGAROS, Nikos Angelos, et al. 2005. *Principles of urban structure*, Design, science, planning. Amsterdam: Techne.
- SALINGAROS, Nikos Angelos, and Michael W. Mehaffy. 2006. *a theory of architecture*. Solingen: Umbau-Verlag.
- SCHMOLL gen. Eisenwerth, J. A. 1977. Stilpluralismus statt Einheitszwang: Zur kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, edited by Werner Hagen and Norbert Knopp, 9-19. München: Prestel-Verlag.
- SCHMOLL gen. Eisenwerth, J. Adolf, Winfried Nerdinger, and Dietrich Schubert. 1985. *Epochengrenzen und Kontinuität: Studien zur Kunstgeschichte*. München: Prestel.
- SCHMOLL gen. Eisenwerth, Josef A., and Monika Bogs. 2003. *Interview 11: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bogs*. Saarbrücken St. Johann.
- SCRUTON, Roger. 1979. *The aesthetics of architecture*. London.
- SELDON, Arthur. 2004. *The virtues of capitalism*. Indianapolis: Liberty Fund.
- SILBER, John. 2007. *Architecture of the absurd: How „Genius“ disfigured a practical art*: Quantuck Lane
- SIMON, Julian L. 1996. *The ultimate resource 2*. Princeton; Chichester: Princeton University Press.
- SOWEL, Thomas. 2004. *Basic economics: a citizen's guide to the economy*. New York, N.Y.: Basic Books.
- . 2008. *Economic facts and fallacies*. New York: London: Basic Books.
- STIGER, George R. 1967. *The intellectual and the market place*, Selected papers no. 3. Chicago: Graduate School of Business / The University of Chicago.
- THIIS-EVENSEN, Thomas. 1997. Mangfoldighet – vår tids uttrykk. *Dagbladet*, 23. September [prístupné online na adrese: <http://www.dagbladet.no/kronikker/970923-kro-1.html>].
- TOCQUEVILLE, Alexis de. 1992. *Demokracie v Americe I+II*. Prel. Vladimír Jochman. Praha: Lidové noviny.
- TZONIS, Alexander. 1972. *Towards a non-oppressive environment*. Boston: i Press.
- VOEGELIN, Eric. 1997. *Science, politics, and Gnosticism: Two essays*. Washington, D.C.: Regnery Pub.
- WATKIN, David. 1977. *Morality and architecture: The development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2001. *Morality and architecture revisited*. London: John Murray.
- WOLFE, Tom. 1981. *From Bauhaus to our house*. New York: Pocket Books.
- WOODHAM, Jonathan M. 1997. *Twentieth-century design*. Oxford New York: Oxford University Press.
- WRIGHT, Frank Lloyd. 1931. The passing of the cornice. In *Modern architecture: Being the Kahn lectures for 1930*, 47-62. Princeton: Princeton University Press.
- YAGOU, Artemis. 2006. Critical reflection on design and emotion. In *Wonderground: Design research society international conference in Lisbon 1. - 4. November 2006*, edited by Ken Friedman, Terence Love, Eduardo Côrte-Real and Chris Rust. Lisbon (prístupné online na adrese <http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>).
- ZEISEL, Eva. 1984. On being a designer. In *Eva zeisel: Designer for industry*, 73-104. Montréal: Le Château Dufresne.
- ÅMAN, Anders. 1992. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: An aspect of Cold War history*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

#### Jan Michl

honza@yahoo.no

Institute for Form, Theory and History  
Oslo School of Architecture and Design  
Oslo, Nórsko

# CUMULUS 2007

Bratislava

Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie

Organizátor konferencie: Vysoká škola výtvarných umení Bratislava, [www.vsvu.sk](http://www.vsvu.sk)

Partner: Slovenské centrum dizajnu Bratislava, [www.sdc.sk](http://www.sdc.sk)

Vydalo

Slovenské centrum dizajnu, partner konferencie CUMULUS 2007

Preklad: Lucia Žitňanská

Jazyková korektúra: Ingrid Hrubaničová

Redakcia: Adriena Pekárová

Grafická úprava a tlač: Studio 001

**Ďakujeme za spoluprácu autorom textov, ktorí súhlasili s publikovaním svojich prednášok v zborníku.**

## **Obsah:**

### **Otvorenie konferencie**

- 4 Jozef Kovalčík:  
Neviditeľné dimenzie – viditeľné výzvy

### **Blok Dizajn + Umenie**

- 5 Koen de Winter:  
Umenie a dizajn
- 9 Jan Michl:  
Proti apartheidnému režimu vo vzdelávaní  
dizajnérov

### **Blok Dizajn + Spoločnosť**

#### **Dizajn a produkcia na Slovensku**

- 20 Zdeno Kolesár:  
Od hermetického k angažovanému  
Mladý slovenský grafický dizajn
- 24 Katarína Hubová:  
Firemné prostredie na Slovensku po roku 1990
- 28 Bjorn Kierulf:  
Vízia

#### **Architektúra a urbánny priestor v Stredoeurópskom regióne**

- 30 Vít Halada:  
Architektúra a krajina
- 35 Karin Raith:  
Syntéza krajiny a architektúry

#### **Dizajn + Politika produkcie**

- 39 Klemens Rossnagel:  
Schopnosť prispôbiť sa prináša kvalitu
- 43 Štefan Klein:  
Z histórie transport dizajnu na Slovensku
- 46 Per Gyllenspetz:  
Tvorba konceptov áut v malých a veľkých  
organizáciách