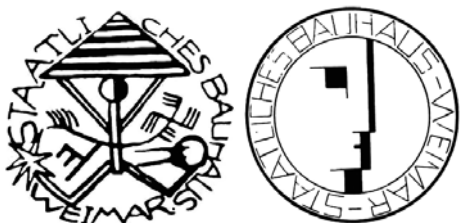


# čo bauhaus dal a čo vzal

Sto rokov od vzniku najvplyvnejšej modernistickej školy

Text Jan Michl  
Foto archív autora

Možno s istotou povedať, že meno Bauhaus je dnes známe veľkej väčšine dospelých na Slovensku a v Česku. Avšak iba asi tak jedno, možno dve percentá z nich si spája Bauhaus nielen so švajčiarskym obchodným reťazcom s tovarom pre domáce majstrov, dom a záhradu, ale aj so supervplyvnou nemeckou modernistickou školou dizajnu a architektúry z obdobia po prvej svetovej vojne. Nie je však pochyb, že práve čitatelia časopisu *Designum* patria k tomu malému percentu, ktoré o Bauhause veľa vie, a tiež vie, že práve Bauhaus dal svetu dnešnú všadeprítomnú abstraktnú, minimalistickú estetiku. Možno sa preto bez váhania pustiť do vysvetlenia, prečo sa autor tohto článku domnieva, že v súvislosti so stým výročím vzniku Bauhausu nie sú dôvody iba na oslavy toho, čo Bauhaus dal, ale aj na zváženie dôsledkov sedemdesiat rokov dlhého vplyvu tejto poprednej modernistickej inštitúcie – dôsledkov toho, čo Bauhaus vzal.



Dve logá Bauhausu z rokov 1919 a 1922. Bauhaus začal ako expresionistická škola, ohliadajúca sa do minulosti. Ale ako naznačuje nové logo (vpravo), Bauhaus prijal už pred polovicou 20. rokov, pod vplyvom holandskej skupiny De Stijl a ruského konštruktivismu, abstraktný, geometrický štýlový idióm a vydal sa modernistickým smerom.



GVC 56K SPEAKERPHONE. Okolo roku 2000. Bauhaus, a po ňom všetky dizajnérske školy, začali vyučovať abstraktnú estetiku ako štýlovú normu. Jej veľká príťažlivosť spočívala v tom, že mohla prepozičovať abstraktným riešením technických produktov lichotivý vzhľad abstraktných umeleckých objektov.

Sústredím sa tu iba na jednu stránku ďalekosiahleho vplyvu tejto školy – na dosah bauhausovského chápania vlastnej novej estetiky. Bauhaus totiž zavrhol dovtedy úplne základný pojem pedagogiky dizajnu a zároveň ho vylúčil aj z interného diskurzu o dizajne i architektúre.<sup>1</sup> Práve to možno považovať za kľúč k enormnému vplyvu tejto školy, ako aj za jej najproblematickejší dôsledok.

O čo ide? Mám tu na mysli zavrnutie pojmu štýlu a celkovo potrebu štýlového rozhodovania. Čitateľ asi neveriacky zagúľa očami: nie je pojem štýlu niečo celkom prekonané, starodávne, predmoderné? Nepatrí ten pojem niekam do predminulého storočia? A nevystačíme si s modernými, vecnými pojmami ako *forma* alebo *estetika*?

Práve že nie. Keby dizajn bol druh voľného umenia, teda činnosťou, ktorej cieľom je vytvárať formy kvôli samotným formám či usilovať sa o estetické riešenie kvôli samotnej estetike, asi by sme s takými pojmami vystačili. Ale ako je známe, nie je to tak. Dizajn je

profesia a zmyslom každej profesie je, priamo alebo nepriamo, služba iným skupinám ľudí, v tomto prípade odlišným skupinám ako sú dizajnéri a architekti. Predtým túto službu taktne pripomínal práve pojem štýlu, chápaný ako záležitosť vhodnej voľby.<sup>2</sup> S tým, ako Bauhaus a neskôr Bauhausom inšpirované modernistické školy<sup>3</sup> po polovici minulého storočia hodili pojem štýlu cez palubu, preletela cez palubu aj dizajnérova tradičná zodpovednosť za vhodnosť či nevhodnosť ním zvolených estetických riešení z hľadiska daného kontextu. Riešenia dizajnérov sa v dôsledku tejto radikálnej zmeny začali obracať predovšetkým k ich vlastným výtvarným preferenciám. Pokiaľ ide o estetiku, dizajnéri odteraz pracovali obrátením chrbtom k publiku.<sup>4</sup> To by sám osebe nebol problém, keby vysoké školy vychovávali ešte iných, nielen takto obrátených architektov a dizajnérov. Tak to ale nebolo. Modernistický idióm mal posledných sedemdesiat rokov, takmer na spôsob vlády jedinej strany, na vysokých školách dizajnu a architektúry v podstate monopolné postavenie.<sup>5</sup>

Prečo bol pojem štýlu zavrnutý a odhodený?<sup>6</sup> Jedným dôvodom bolo, že podľa modernistov (tj. prívržencov myšlienky, že moderná doba musí mať výhradne svoju vlastnú estetiku) nebol už pojem štýl potrebný. Tvary a celkovo estetika vecí aj budov mali teraz, v každom jednotlivom prípade vyplývať z funkčných, konštrukčných, materiálových, výrobných či iných mimoestetických určení. Najvyšším zmyslom práce dizajnérov aj architektov podľa modernistov teraz bolo vyjsť v ústrety údajnému historickému nároku modernej doby na vlastný estetický výraz. Ten musel byť nielen úplne odlišný od všetkých predchádzajúcich štýlových epoch, ale zároveň, údajne tak ako oni<sup>7</sup>, určený iba povahou vlastnej doby.<sup>8</sup> Odtiaľ dôraz na určujúcu tvarovú rolu nových funkcií, konštrukcií, technológií atď. – a nezáujem o pojem štýlu.

Hlbší dôvod bol ale ten, že bez radikálneho odmietnutia pojmu štýlu, v zmysle niečoho, čo dizajnér vedome volí, by neskorší enormný vplyv Bauhausu bol nemysliteľný. Východiskom bauhausovskej pedagogiky



↑ Spodná časť schránky interného harddisku, vybratého z počítača firmy Apple z 80. rokov (vľavo) a tranzistorový rádiogramofón TP1 firmy Braun z roku 1959 od Dietera Ramsa (vpravo). Tvarové riešenie a detaily schránky harddisku, napriek tomu, že pripomínajú abstraktnú kompozíciu, určite vychádzali len z technických a funkčných požiadaviek. Na rádiogramofóne Dietera Ramsa sú, naopak, tvarové riešenia celku aj detailov zámerne podriadené štýlovým normám abstraktnej estetiky.

→ Informačná tabuľa vo forme plechovky zo sardiniiek pred Múzeom rybích konzerv, Stavanger, Nórsko. Nefiguratívne normy bauhausovskej estetiky takéto a podobné figuratívne (a zároveň vtipné) riešenia vylučovali. Odchýlky od abstraktnej estetiky chápali modernistickí kritici za prejavy zlého vkusu.



dizajnu bolo presvedčenie, že dizajnér si vlastne tvary voliť nemá, že o nich nemá rozhodovať, ale iba ako médium má dávať priechod existujúcim tvarovým determinantám modernej doby.<sup>9</sup> Bez vylúčenia pojmu štýlu by vzniklo nebezpečenstvo, že nová estetika Bauhausu bude chápaná len ako ďalšia módné určená štýlová alternatíva (ktorou v skutočnosti nepochybne bola), rovnako ako Bauhaus vtedy vnímal o dvadsať rokov starší secesný idióm. Bauhaus, ako aj všetci modernisti vkladali svoju novú estetiku ako nikým nezvolený estetický výraz – presnejšie povedané, ako výraz, zvolený iba novou dobou. Len takto chápaná estetika si po druhej svetovej vojne mohla robiť nárok na monopolné postavenie vo vysokom školstve architektúry a dizajnu,<sup>10</sup> postavenie, ktoré si tiež rýchlo získala a ktoré si dodnes, aj keď v menej prísnej podobe, stále udržuje.<sup>11</sup>

Tu predkladaný kritický pohľad na chápanie bauhausovskej estetiky vychádza z autorovho presvedčenia, že estetika či forma každého výrobku alebo budovy, za ktorú kedy dizajnér niesol zodpovednosť, je vždy výsledkom *vedomých* štýlových rozhodnutí príslušného dizajnéra. Ten je neustále nútený vzťahovať sa buď k už etablovaným, alebo práve vznikajúcim estetickým polohám a stále medzi týmito polohami voliť z hľadiska ich vhodnosti pre danú úlohu.

Na podporu takéhoto pohľadu možno v krátkosti povedať: názor, ktorý zastával Bauhaus a všetci modernisti, že estetiku v konečnom ohľade určujú mimoestetické faktory, je výsledkom pohľadu historika, onoho širokouhlého pozorovateľa *už existujúcich* vecí. Pre dizajnéra ako navrhovateľa vecí, ktoré *dosiaľ* *neexistujú*, sú závery historika len málo použiteľné, podobne ako keby sme radili nasledovať človeka, ktorý ide za nami. Historikove závery však umožňujú dizajnérovi klamať telom, tj. dočasne sa prezliecť za historika-pozorovateľa a jeho hlasom prezentovať vlastné štýlové rozhodnutie ako výsledok mimoestetických determinant.<sup>12</sup> Teda presne tak ako to robil Bauhaus a po ňom všetci modernisti, a presne opačne ako dizajnér, ktorý rozhoduje pri ešte neexistujúcich veciach o ich estetike, teda vlastnými štýlovými voľbami.

Trúfam si preto tvrdiť, že celý bauhausovský a vôbec modernistický argument, ktorým boli dizajnéri a architekti, kvôli údajnej nutnosti vyhovovať novej dobe, predefinovaní na pôrodníkov jej estetického výrazu, nebol nič viac, než len skrytý marketing nového štýlového idiómu modernistov a zároveň spôsob, ako estetické otázky úplne odobrať z právomoci užívateľov.

Zaostrím teraz znovu na samotný pilier bauhausovského a celkovo modernistického sebeckápania, teda na onú kľúčovú tézu, že abstraktnú estetiku, ktorú s Bauhausom spájame, nemožno chápať ako zvolený, a preto voliteľný (a teda aj odmietnuteľný) štýlový idióm. Z radu dôsledkov takéhoto sebeckápania tu vyberiem tri problémy.

I. Prvý problém je, že Bauhaus aj neskoršie bauhausovské školy v skutočnosti novú abstraktnú estetiku po celú dobu vyučovali ako štýlový idióm, tj. pomocou štýlových príkladov, rovnako ako to robili všetky školy vždy predtým. Na rozdiel od tých sa to ale dialo pokútne. Praktizovať vyučovanie dizajnu bez pojmu štýlu bolo totiž podobne pochybné, ako vyrábať lode bez kormidla. Preto bolo treba kormidlá – tj. štýlové inštrukcie vo forme nasledovaniahodných príkladov – nutné používať iba pod lavicou.<sup>13</sup> Otvorené priznanie, že školy vyučujú

štýlový idióm, by, ako už bolo spomenuté, podrylo monopolné nároky, ktoré si modernistická estetika od začiatku robila, tak vo vysokoškolskej pedagogike, ako aj v profesionálnej praxi. Nepriamo by totiž také otvorené priznanie pripustilo, že rovnaký nárok na miesto na slnku majú aj existujúce nemodernistické štýlové idiomy.

Preto predstavitelia Bauhausu, ako Walter Gropius i prívrženci školy, napr. Karel Teige v dvadsiatych a tridsiatych rokoch opakovane a rozhorčene odmietali tvrdenie, že abstraktná estetika predstavuje nový štýlový (tzn. voliteľný) idióm, a že Bauhaus taký idióm vyučuje. Podľa Gropia nebola estetika Bauhausu výsledkom akýchsi „modernistických vrtochov“, ako napísal, ale „nevyhnutným logickým produktom intelektuálnych, sociálnych a technických podmienok našej doby”.<sup>14</sup> To je názor, ktorý prívrženci modernizmu vrátane mnohých historikov zastávajú dodnes.<sup>15</sup> Pre úplnú väčšinu európskych modernistov bola teda nová estetika nie *zvolený štýl*, ale *nezvolený výraz* určujúcich moderných faktorov.<sup>16</sup>

Modernistické vylúčenie pojmu štýlu a popieranie nevyhnutnosti aj faktu štýlového rozhodovania bolo v profesionálnych modernistických kruhoch však prijaté s vďakou. To preto, že ponúklo modernistickým dizajnérom skvelé alibi. V prípade, že sa proti výslednému estetickému riešeniu zdvihli námietky používateľov, umožňovalo totiž brániť sa tvrdením, že dizajnér pritom, keď tvar vznikal, vlastne nebol – forma predsa sledovala funkciu. Vnútri profesie ale, obzvlášť ak výsledok zožal potlesk, mohol dizajnér zároveň prijímať od kolegov chválu za tvorivé vystihnutie tvarových determinánt. Kto by sa chcel rozlúčiť s takou nádherne pružnou teóriou? Niet divu, že ani Bauhaus, ani neskorší modernisti žiadnu inú teóriu dizajnu nevyvinuli.

Už v čase existencie Bauhausu sa však objavila úplne protichodná – a celkom presvedčivá – interpretácia bauhausovskej abstraktnej estetiky ako jasných výsledkov štýlových rozhodnutí. Táto interpretácia však nevznikla v Európe,



ale v Spojených štátoch, a to v súvislosti s výstavou novej európskej architektúry v newyorskom Múzeu moderného umenia (MoMA) v roku 1932. Vo výstavnom katalógu s názvom *The International Style: Architecture since 1922*, dvaja mladí historici umenia ukázali, že zdrojom novej estetiky nebola nová funkčná metóda, ako európski modernisti tvrdili, ale nové abstraktné maliarstvo<sup>17</sup>, ktoré vzniklo v Európe počas prvej svetovej vojny a po nej na základe výtvarných impulzov Picassovho a Braquovho kubizmu.<sup>18</sup> V Európe však, nepochybne v dôsledku silného vplyvu Bauhausu, nebola táto téza o koreňoch súčasnej estetiky vo voľnom umení dodnes otvorene prijatá. (So skutočne realistickým pohľadom na dizajn prišli až neskorší kritici modernizmu<sup>19</sup>).

II. Druhý problém, respektíve ilúzia, súvisí tiež s odmietnutím pojmu štýlu. S tým, ako študenti dizajnu

a architektúry prijali tézu, že nie dizajnér, ale funkcia, konštrukcia, materiál atď. sú v poslednom ohľade zodpovedné za výsledný vzhľad výrobku či budovy, objavila sa zdanlivo logická predstava niečoho, čo sa dá nazvať sémantický automatizmus. Išlo o myšlienku, že modernistické, údajne funkčne určené tvary jednotlivých vecí či budov budú akosi samé od seba, bez dizajnérneho či architektovho úsilia vypovedať o svojej identite, rovnako ako o vlastnej identite vypovedá napr. vzhľad sýkorky, hýľa alebo vrany.<sup>20</sup>

Takáto domnienka o dôvode poznateľnosti ľudských produktov bola však od základu pochybná. To, na čo výrobky či budovy slúžia, sme schopní pochopiť iba na základe buď minulej skúsenosti s nimi, z rozprávania o nich, alebo z ich predchádzajúcich zobrazení, naznačujúcich ich účel. Teda v podstate podľa minulých tvarových a štýlových riešení, respektíve



Obálka amerického katalógu k výstave európskej architektúry z roku 1932. Autori v knihe zdôraznili, že štýlovým zdrojom európskeho modernizmu nebolo funkčné určenie, ale estetika abstraktného umenia dvadsiatych rokov.

podľa ich už známych, v podstate konvenčných črt. Ak takú skúsenosť nemáme, jednoducho netušíme, na čo tieto objekty sú. Každý asi uhádne, že nevelký plochý železný objekt v tvare U zrejme bude konská podkova. Kto by ale bez predchádzajúcej skúsenosti poznal, že onen obrovský chrobák, čo sa ticho pohybuje po trávniku, je robotická kosačka?<sup>21</sup>

Bauhausovské vytlačenie pojmu štýlu, a tým aj zodpovednosti za vlastné tvarové voľby zbavilo architektov a dizajnérov skôr samozrejmej povinnosti nejakým spôsobom ozrejmiť účel zvolených tvarov. Problém bol však v tom, že účel a zmysel tvarov možno ozrejmiť len prostredníctvom odkazov na iné, v minulosti vzniknuté tvary. Takýto „historizmus“ ale nebol, ako je známe, v bauhausovskom modernizme dovolený.<sup>22</sup> Avšak aj bauhausovskú estetiku, tak ako každú predchádzajúcu aj budúcu estetiku, treba považovať za historizmus svojho druhu v tom zmysle, že každý dizajnér začína, obrazne povedané, včerajškom, teda históriou, nie dneškom v zmysle začínania od nuly. Možno preto povedať, že každý dizajnér a každý architekt je nevyhnutne „historista“.<sup>23</sup>

Viera v ten sémantický automatizmus, v skutočnosti nefungujúci, viedla preto nevyhnutne k formalistickým úletom, tj. k uprednostňovaniu štýlovej čistoty, často na úkor práve funkčných kvalít. Táto tendencia síce bola na jednej strane príčinou veľmi vysokej estetickej úrovne väčšiny modernistických riešení. Ich ďalšou črtou zároveň bolo, že im úplne chýbal humor. To nakoniec neprekvapuje. Humor, vtipnosť či hravosť v dizajne i architektúre sú, tak ako všade inde, výsledkom vedomia, že dizajnér pracuje v rámci už existujúcich, tj. v minulosti zakotvených tvarových a štýlových zvyklostí<sup>24</sup>, ktoré dovoľujú rovnako ako jazyk pohrávať sa s nimi. Možno teda povedať, že kde nachádzame humor, tam sa dizajnér

vzťahoval k minulosti. Existenciu modernistických štýlových zvyklostí si však uvedomovalo predovšetkým publikum, nie modernisti. Podľa nich išlo, naopak, o neustále znova odhaľovanú estetickú pravdu dneška. V takto videnom procese nezostalo pre pojem zvyklostí, a teda ani humoru prakticky žiadne miesto. A pre nmodernistické estetické preferencie publika tam nebolo žiadne miesto už od začiatku. Tie boli už celé desaťročia iba trpené, úplne mimo záujmu školených dizajnérov a architektov.

III. S tým úzko súvisí aj tretí problém, respektíve ďalšia ilúzia, ktorej sa chcem dotknúť. Tá je súčasťou takmer genetickej výbavy dizajnérov a architektov odchovaných bauhausovskými školami. Ide o predstavu, že nová abstraktná estetika urobila konečnú bodku za obdobím štýlového pluralizmu a že je teraz iba otázkou času, kedy tento typ estetiky zvíťazí na celej čiare.

Je síce pravda, že nový štýlový idióm modernistov sa postupne stal alternatívou k veľkej väčšine predchádzajúcich nmodernistických typov dizajnu, nie ale v tom zmysle, že by predchádzajúcu štýlovú rozmanitosť nahradil. Novodobý štýlový pluralizmus, existujúci už zhruba od polovice 19. storočia, nebol novou modernistickou estetikou nahradený, ale, naopak, rozšírený – obohatený o modernistický štýlový idióm.<sup>25</sup>

Nezabudnime, že modernú dobu, na rozdiel od predpriemyselných, artistokratických epoch charakterizuje rastúca vkusová a štýlová rozmanitosť, čo zrejme súvisí so zvyšujúcou sa životnou úrovňou obyvateľstva. Možno preto tvrdiť, že práve rastúca rozmanitosť životných štýlov a vkusu, nie jednodielnosť štýlového idiómu, je to, čo robí modernú dobu modernou. Bauhausovská snaha o jednotný estetický výraz modernej doby sa z tohto hľadiska, naopak, javí ako výrazne anti-moderné úsilie.<sup>26</sup>

Na konci tohto textu treba však zdôrazniť, že fatálny pokus vylúčiť pojem štýlu a vôbec potrebu štýlových rozhodnutí z pedagogiky dizajnu, sám osebe nijako neznižil užitočnosť bauhausovského štýlového idiómu. Táto nová, čisto abstraktná, vecná štýlová reč sa postupne ukázala ako neobvyčajne vhodný idióm pre tvarovanie, resp. pre *styling* nových aj starých mechanických nástrojov, náradia, pomôcok, prístrojov, aparátov, inštrumentov a rôznych moderných spotrebičov, a neskôr tiež digitálnych počítačov a mobilných telefónov.<sup>27</sup> Minimalistická estetika sa ukázala ako vhodná a populárna tiež v interiérovom dizajne.

Vhodná a populárna, nie však úplne všade a nie úplne pre všetkých a pre všetko. To je pointa, ktorú bauhausovskí ani neskorší modernisti neboli ochotní prijať jednoducho preto, že neboli schopní akceptovať, že abstraktná estetika je len jeden možný štýlový idióm medzi ostatnými. Z čoho vyplýva, že v mnohých súvislostiach sú na mieste tiež iné ako čisto abstraktné typy estetiky. Tie ale vysoké školy dizajnu a architektúry, ako je známe, ignorujú.

Pochopenie, že štýlová rozmanitosť nezmizla a že nezmizne, potenciálne otvára dizajnérom a architektom možnosť vstúpiť aj do sveta za bauhausovský múr, ten, ktorý doteraz ochraňoval dizajnérov aj architektov pred štýlovými idiómami predmodernistickej minulosti, ale aj pred súčasnou štýlovou rozmanitosťou.<sup>28</sup> Z krokov tým smerom majú však dnešní bauhausovskí modernisti stále hrôzu. Niet divu, keď Bauhaus dal nový štýl a zároveň vzal možnosť, ako štýl ho chápať. ■

Jan Michl je český historik a teoretik dizajnu, ktorý dlhodobo žije a pôsobí v Nórsku. Je emeritným profesorom histórie a teórie dizajnu na Vysokej škole architektúry a dizajnu v Osle (AHO).

- 1 V tomto texte používam slovo dizajn nielen pre dizajn produktov, ale niekedy aj vo význame dizajn architektúry a slovo dizajnér tiež vo význame architekt. Inak oba termíny rozlišujem.
- 2 Pojem štýlu bol široko a veľmi subtilne diskutovaný v súvislosti s otázkami vhodného prispôbenia hovorenej reči danému kontextu už v klasickej gréckej a rímskej rétorike. Išlo vtedy o umenie presvedčiť poslucháčov v politických a právnych súvislostiach. Porovnaj Gombrich, Ernst: *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966, s. 24 – 38. Pojem štýlu sa neskôr stal súčasťou uvažovania o architektúre a dizajne. Túto tradíciu prerušil až modernizmus.
- 3 Bauhaus sa po váhových expresionistických začiatkoch vybral modernistickým smerom až v rokoch 1922 – 1923.
- 4 To platilo najmä v architektúre a v trojrozmernom dizajne, nie ale v dvojrozmernom dizajne ako je textilný dizajn alebo (čiastočne) grafický dizajn.
- 5 V západnej Európe síce už od päťdesiatych rokov, ale v bývalej východnej Európe až od šesťdesiatych rokov, po tom, čo sovietska doktrína socialistického realizmu v architektúre bola v druhej polovici päťdesiatych rokov opustená.
- 6 Treba spresniť, že pojem štýlu bol v súvislosti s modernistickou estetikou odmietnutý a odhodnený predovšetkým v kontexte modernistickej pedagogiky a v odborných súvislostiach. To sa ale nedotklo žurnalistických prezentácií modernizmu ani bežnej reči.
- 7 O koreňoch modernistického programu v dejinách umenia porovnaj Michl, Jan: *Medzera v pedagogike architektúry a dizajnu*, časť 4. Online: [janmichl.com/cz.styl-styling.pdf](http://janmichl.com/cz.styl-styling.pdf).
- 8 Porovnaj Michl, Jan: *Monopol modernizmu – alebo stylová rozmanitosť ve vzdelávaní designérů a architektů?* In: Michl, Jan: *Funkcionalismus, design, škola, trh*. Barrister & Principal, 2012, 2019, s. 249 – 282.
- 9 Argument, že moderná doba si žiada iba vlastnú, „modernú“ (tzn. modernistickú) estetiku, slúži ako jediná a stále znovu opakovaná obrana modernistov, najmä architektov proti každej verejnej kritike ich estetických riešení. Jadro tohto problému formuloval možno najzreteľnejšie Mies van der Rohe, neskôr posledný riaditeľ Bauhausu, už v roku 1924 v článku *Baukunst und Zeitwille, kde mimo iného napísal: „Človek nemôže ísť dopredu a pritom sa obzerať dozadu, nemôže byť nástrojom vôle epochy pokiaľ žije v minulosti.“* Citované podľa Neumeyer, Fritz: *The artless world. Mies van der Rohe on the building art*. The MIT Press, 1991, s. 245. O rozdiel medzi pojmami „moderné“ a „modernistické“ pozri pozn. 14 nižšie.
- 10 Sigfried Giedion, švajčiarsky historik a teoretik architektúry a dizajnu a spojenec zakladateľa Bauhausu Waltera Gropia, usiloval sa podľa modelu Bauhausu o presadenie celosvetovej reformy vzdelávania v oblasti architektúry a dizajnu krátko po skončení druhej svetovej vojny, a to prostredníctvom UNESCO, novo vytvorenou organizáciou OSN pre výchovu, vedu a kultúru, založenú v Paríži v roku 1945. To sa síce nepodarilo, ale anti-štýlová pedagogika Bauhausu začala od päťdesiatych rokov minulého storočia napriek tomu rýchlo dominovať.
- 11 Dnes vládne na školách síce menej ortodoxie a viac opatrnej rozmanitosti, ale stále bez artikulovanej alternatívy k modernistickej ideológii, aký v architektúre predstavuje napr. Nikos Salingaros a iní. Porovnaj Salingaros, Nikos: *Sjednocená teorie architektury: Forma, jazyk, komplexita*. Barrister & Principal, 2017. Porovnaj tiež [intbau.org](http://intbau.org).
- 12 O tom Michl, Jan: *Dějiny kulinářství versus kuchařka, aneb Funguje dějepis umění jako návod?* 2006. Online: [janmichl.com/cz.kucharka.html](http://janmichl.com/cz.kucharka.html).
- 13 O probléme modernistickej pedagogiky bez príkladov porovnaj Michl, Jan: *Příklady tónou: O krizi bezpříkladné modernistické pedagogiky a (možné) budoucí roli uměleckoprůmyslových muzeí*. In: Michl, Jan: *Cit. d. (pozn. 8)*, s. 235 – 248. Online v angličtine: [janmichl.com/eng.crisis.pdf](http://janmichl.com/eng.crisis.pdf).
- 14 Gropius, Walter: *The New Architecture and the Bauhaus*. Faber & Faber, 1935, s. 20; Teige, Karel: *Deset let Bauhausu*. In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, 1966, s. 477 – 486. Modernisti používali slovo „modernistický“ ako štýlovú kategóriu, a preto ako negatívny pojem; ich preferovaný termín bol „moderný“. V tomto texte používam pojem „modernistický“ takisto ako štýlovú kategóriu, ale samozrejme bez negatívnych významov, pretože tu obhajujem názor, že modernistická estetika je úplne jednoznačne štýlový idióm.
- 15 Pozri napr. imponujúcu, ale voči modernistickej sebainterpretácii úplne pasívnu monografiu Karla Teigeho. Michalová, Rea: *Karel Teige. Kapitán avantgardy*. Kant, 2016.
- 16 Jedným z mála disidentov bol v tomto ohľade rakúsko-švédsky dizajnér Josef Frank. Porovnaj Frank, Josef: *Schriften/Writings*. Metro, 2012.
- 17 Američania tu vedľa purizmu menovali holandský neoplasticizmus, ktorého významný predstaviteľ Theo van Doesburg mal v raných dvadsiatych rokoch zásadný vplyv na obrat Bauhausu smerom k abstraktnej estetike.
- 18 Hitchcock, Henry-Russel & Johnson, Philip: *The international style. Architecture since 1922*. W. W. Norton & Company, 1932; Hitchcock, Henry-Russel: *Painting towards architecture*. Duell, Sloan and Pearce, 1948; porovnaj tiež Michl, Jan: *Dvě doktriny modernismu: funkcionalismus a abstraktivismus*. Online: [janmichl.com/cz.dvedoktriny.html](http://janmichl.com/cz.dvedoktriny.html).
- 19 Porovnaj Michl, Jan: *Některé realistické teorie designu z angloamerického světa posledních padesáti let*. 2011. Online: [janmichl.com/cz.realist.pdf](http://janmichl.com/cz.realist.pdf).
- 20 To bol v podstate zmysel Sullivanovho neskôr presláveného hesla *forma nasleduje funkciu* z roku 1896. Porovnaj Michl, Jan: *Forma že sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche*. 2003. Online: [janmichl.com/cz.fff.html](http://janmichl.com/cz.fff.html). Porovnaj Michl, Jan: *Cit. d. (pozn. 19)*.
- 21 Porovnaj Michl, Jan: *Cit. d. (pozn. 8)*.
- 22 V tejto súvislosti si dovoľím poznámku k víťaznému, ale nakoniec nerealizovanému projektu Národnej knižnice v Prahe od Jana Kaplického z roku 2007. Som presvedčený, že keby Kaplický bol schopný povedať: „Tvarové riešenie, ktoré som zvolil, má predstavovať moderne poňatý tvar hory Říp, ktorý je symbolom našej národnej histórie, a ten som zvolil, pretože ide o budovu Národnej knižnice,“ návrh by bol býval bez pochyby úplne odlišne prijatý – a budova by možno dnes stála. Niečo také ale bolo v Kaplického prípade úplne vylúčené; ako presvedčený modernista bol schopný odkazovať výlučne na abstraktnú, kmeňovú estetiku modernizmu. Odkaz na tvar hory Říp by považoval za gýč.
- 23 Porovnaj Michl, Jan: *Viðit design jako redesign*. 2003. Online: [janmichl.com/cz.redesign.html](http://janmichl.com/cz.redesign.html).
- 24 Porovnaj Hauser, Arnold: *Filosofie dějin umění*. Odeon, 1975, s. 265 – 294.
- 25 O otázke moderného štýloвого pluralizmu v architektúre pozri Horáček, Martin: *Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*. Barrister & Principal, 2013. Porovnaj tiež Michl, Jan: *Monopol modernizmu – nebo stylová rozmanitost ve vzdelávání designérů a architektů?* In: Michl, Jan: *Cit. d. (pozn. 8)*, s. 249 – 282.
- 26 Viac k tejto téze Michl, Jan: *Cit. d. (pozn. 8)*, s. 255 – 260.
- 27 Nezvyčajne odmietavú, podrobnú kritiku minimalistickej abstraktnej estetiky, charakteristickej pre produkty firmy Apple možno nájsť v eseji od Evgeny Morozova *Form and Fortune* z roku 2012. Online: [newrepublic.com/article/100978/form-fortune-steve-jobs-philosopher](http://newrepublic.com/article/100978/form-fortune-steve-jobs-philosopher).
- 28 Porovnaj Michl, Jan: *Taking down the Bauhaus Wall*. 2014. Online: [janmichl.com/eng.livingdesign.pdf](http://janmichl.com/eng.livingdesign.pdf).