

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DESIGN NA HRANICI MEZI UMĚNÍM A MIMOUMĚLECKÝM
ESTETIČNEM**

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Denis Ciporanov

Autorka bakalářské práce: Eva Grochová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

České Budějovice 2009

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci s názvem Design na hranici mezi uměním a mimouměleckým estetickým jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v Seznamu použité literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 29. dubna 2009

Eva Grochová

Děkuji panu Mgr. Denisi Ciporanovi za cenné rady a kritické připomínky k mé bakalářské práci. Vážím si času i trpělivosti, které mi při jejím vedení věnoval.

Anotace

Design na hranici mezi uměním a mimouměleckým estetickým

Studentka se zaměří na prozkoumání pozice designu v systémech estetiky, geneze tohoto problému a jeho vývoj ve dvacátém století až po současnost. Provede rozbor dynamických proměn v historii designu způsobených rapidními změnami v postavení estetické funkce v poměru k funkci praktické, a zároveň osvětlí podstatu stále vágního postavení této mladé disciplíny balancující na hranici mezi oběma doménami estetiky: uměním a mimouměleckým estetickým.

Annotation

Design on the borderline between art and aesthetics beyond the arts

The student will focus on the exploration of the design position in systems of aesthetics and the genesis of this problem and its progression during 20th century up to the present time. She will carry out an analysis of dynamic transformations in the history of design. These transformations seem to be caused by rapid changes in the standing of the aesthetic function in relation to the practical function. At the same time she will explain the fundamentals of the still vague position of this new discipline balancing on the boarderline of both domains of aesthetics: art and aesthetics beyond the arts.

Obsah

| | |
|---|-----------|
| Úvod..... | 1 |
| Design a tvar..... | 3 |
| Definice designu..... | 4 |
| Zrod designu..... | 5 |
| 1 Etablování designu, jeho vymezení vůči řemeslu v 19. století..... | 6 |
| 1.1 Arts&Crafts..... | 7 |
| 1.1.1 Technická reprodukovatelnost designu a ztráta kultické hodnoty..... | 8 |
| 1.2 Secese - vystoupení designu z koloběhu estetických norem..... | 9 |
| 1.2.1 Estetická norma, princip jejího pohybu a koloběhu..... | 12 |
| 1.2.2 Řemeslo součástí koloběhu estetických norem..... | 13 |
| 1.2.3 Design vystupující z koloběhu estetických norem..... | 15 |
| 2 Vliv modernistické teorie architektury na vývoj designu..... | 18 |
| 2.1 Původ modernismu..... | 18 |
| 2.2 K terminologii modernismu..... | 19 |
| 2.3 Modernistická teorie, vyčlenění architektury z umění..... | 20 |
| 2.4 Strukturalistický pohled na modernismus..... | 22 |
| 2.4.1 Specifika architektury doby umění..... | 24 |
| 2.5 Modernistická architektura a průmyslový design..... | 25 |
| 2.5.1 Modernistický design jako mimoumělecké estetické..... | 27 |
| 3 Postmoderna, současný design a jeho vymezení vůči sochařství..... | 29 |
| 3.1 Přejídné období a proto-postmoderna..... | 29 |
| 3.2 K terminologii postmoderny..... | 30 |
| 3.3 Vznik postmoderny..... | 31 |
| 3.4 Postmoderní fenomén konceptuálního designu..... | 32 |
| 3.5 Konceptuální design a sochařství..... | 35 |
| 3.6 Průnik estetických norem hierarchií postmoderního designu..... | 36 |
| 3.7 Průnik estetických norem hierarchií postmoderního designu..... | 37 |
| Závěr..... | 40 |
| Shrnutí vývoje designu z hlediska posunů estetické funkce v jeho struktuře..... | 40 |
| Střídavě uměním a neuměním..... | 42 |
| Bude 21. století stoletím designu?..... | 42 |

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| Seznam použité literatury..... | 45 |
| Seznam obrazové přílohy..... | 47 |
| Obrazová příloha..... | 49 |

Úvod

Tato práce si klade za cíl prozkoumat pozici designu mezi oběma doménami tradičně rozlišené estetické oblasti – v tomto případě mezi uměním a mimouměleckým estetickým. Pokouší se reagovat na současný kulturní trend, kdy v oblasti umění dochází ke zřejmé deestetizaci, zatímco v běžném prostředí se setkáváme se zcela opačným jevem. Právě tato druhá tendence je klíčovým podnětem práce.

Sféra lidského každodenního obstarávání je nutně propojena s užitnými předměty, jejichž význam tkví primárně v ulehčení, zjednodušení a zpříjemnění této činnosti z hlediska prakticky funkčního. Tradiční otázkou je, jak zásadní roli hraje při produkci artefaktů důraz na jejich estetickou funkci, popřípadě přímo jejich prolínání s doménou umění. Neotřelým se však jeví problém relevance postavení estetické funkce v rovině průmyslového designu, který je dynamicky se proměňující disciplínou, starou sotva dvě století, jejíž teorie je listem doposud jen velmi střídmě popsaným.

Právě ona otázka po roli a významu výtvarného výrazu v designu je pro práci zásadní. Jako výchozí motiv se nám jeví paradox aktuální situace v oblasti designu: design se po několik desítek let komplikovaně stával samostatným druhem, hledajícím své vlastní způsoby vyjádření, které, jak se zdálo, našel právě ve formách vycházejících z jeho praktické funkce, v použitých materiálech a výrobních technikách; ke konci 20. století však jeho praxe i teoretická reflexe začaly postupně zpochybňovat všechny tyto racionální, obecně platné principy a namísto nich klást požadavky na respektování individuality tvůrce i uživatele (někdy snad přímo recipienta), čímž se zejména v poslední době design začal v některých aspektech nápadně blížit praxi umění.

Smyslem této práce je na základě sledování historického vývoje designu a srovnání těch uměleckých druhů, které jsou podstatně spřízněné s designem uvážit, blíží – li se jeho podstata umění natolik, aby tento současný trend vzrůstajícího významu estetické funkce mohl být pro design přínosem či naopak komplikací. Struktura práce se odvíjí od takto vymezeného cíle. Metodika se bude opírat především o strukturalistické hledisko v přístupu k podstatě, diferenciaci a vzájemnému vztahu funkcí, jak je ve své filosofické estetice nastínil zakladatelským způsobem Jan Mukařovský.

V první kapitole bude na pozadí výkladu podstaty snah hnutí Arts&Crafts a secese rozebrán proces etablování designu jako samostatné disciplíny. Pro toto ustanovení se zdálo nezbytným krokem oprostít design od výtvarných prostředků řemesla, proto bude

osvětleno, v čem spočívají výrazné rozdíly mezi oběma disciplínami. Bude tak odhalena potřeba vlastních estetických norem designu. Pokusíme se rovněž reflektovat pozici estetické funkce ve struktuře designu v jeho počátcích. Stěžejní literaturou bude studie Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty od Jana Mukařovského a stať Waltera Benjamina Umělecké dílo v éře jeho technické reprodukovatelnosti, a dále Řeči do prázdna Adolfa Loose. Důležité budou rovněž studie Otakara Hostinského a Petera Dormeera.

V druhé kapitole budeme zkoumat vliv modernistické teorie architektury na další vývoj designu. Na základě podstatného spříznění architektury a designu v tomto období ukážeme na jejich společné rysy i rozdíly, které budou zdrojem argumentů pro osvětlení vzniku vlastních estetických norem majoritní produkce designu. Předmětem další diskuse bude vztah mezi funkcí estetickou a praktickou a jejich postavení ve struktuře designu v období modernismu. Za základní prameny pro tuto část práce jsme zvolili teoretické texty modernistických architektů (Karla Honzika, Luise Sullivana, Le Corbusiera, Adolfa Loose), práce modernistických teoretiků (Nikolauxe Pevsnera, Karla Teigeho, Herberta Read), současné studie věnované tématu modernismu (od Jana Michla) a estetické studie Jana Mukařovského K problému funkcí v architektuře a Místo estetické funkce mezi ostatními.

V poslední kapitole, která se bude opírat o umělecko-historické pozadí postmoderny a současnou produkci designu, se pokusíme jeho srovnáním se sochou poukázat na zásadní posun estetické funkce ve struktuře objektů designu, a osvětlíme rovněž vznik nových estetických norem v postmoderním hierarchizovaném rámci a jejich nutnou koexistenci s produkcí vycházející z norem předchozích. Podkladem bude zejména práce Wolfganga Welsche Estetické myšlení, teoretické práce postmoderních architektů Roberta Venturiho a Charlese Jenckse a estetická studie Jana Mukařovského Umění jako sémiologický fakt. Důležitou bude rovněž esej Umberta Eca Dvě skupiny předmětů a základní práce Umění a průmysl Herberta Read.

Závěrem shrneme změny v postavení designu v průběhu jeho dosavadního vývoje a na základě vysledovaných specifických vlastností se pokusíme zodpovědět otázku, zda je či není uměním. Nastíníme také možnou podobu budoucího vývoje designu na základě dnešního trendu masivní estetizace prostředí a jí kontrastující obecné konceptualizace umění.

Design a tvar

Etymologickým problémem, na který v současné době naráží design nejčastěji, je nedostatečné vnímání významového rozdílu mezi pojmy „design“ a „tvar“. V rovině běžného úzu mnohdy nebývá pocíťována vůbec. Dochází tak k situaci, kterou popisuje Cordula Maier: „design získal především v souvislosti s postmoderní diskuzí a situací spíše povrchní, spotřebně – estetické zabarvení.“¹

Důvod, proč se nepoužívá české slovo tvar, ale anglický termín design, je v celku jednoznačný - design jednoduše nemá český ekvivalent. Z množství a vágnosti definic lze mimo jiné usoudit, že design je výraz, který implikuje mnohem složitější sémantický systém než „tvar“. Tvar a design spolu souvisí, ale nelze je bezvýhradně ztotožnit - jako argument k tomu snad může posloužit také fakt, že naopak angličtina pro český výraz „tvar“ ekvivalenty má: „shape“ a „form“. Rovněž němčina převzala slovo design, protože „die Gestalt“ a „die Form“ jsou stejně jako český výraz „tvar“ nedostatečné. Naopak v italštině se „design“ nepoužívá, protože „disegno“ je téměř ekvivalentní a nejspíše je také etymologickou stopou v historii slova design: „disegno [...] od renesance označuje nejen návrh, výkres, ale kromě toho také zcela obecně 'ideu, která je základem nějaké práce'. V 16. století v Anglii se však pojem design používal nejen ve významu 'plán něčeho, co má být realizováno', 'prvotní náčrt uměleckého díla', ale znamená již také 'objekt užitého umění'.“²

Rozlišení těchto dvou termínů je nutné pro zamezení redukce pojmu design na pouhé plytce módní označení hraček pro snoby, které často nejsou kontextuálně spjaty ani tak s uměním nebo s utilitárními potřebami, ale spíše s kýčem a všemi jeho konotacemi, jako je fenomén primitivizace kultury nebo komerce.

Módnost termínu design, která souvisí s globalizací, respektive westernizací, má za důsledek v lepším případě jeho široké, často nemístné užívání svědčící o nepochopení či neznalosti, v horším případě z ní plyne zmíněné zneužívání pojmu design pro *pouze* komerční účely.

Právě obhájení designu vůči těmto parazitujícím vlivům je jedním z úkolů jeho teorie a také důvodem, proč dále hledat jeho přesnou definici a zabývat se místem tohoto fenoménu v systémech estetiky.

¹ MEIER, Cordula. „Teorie designu: základy disciplíny.“ In: PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2005. s. 110.

² *tamtéž*, s. 110.

Definice designu

Než se pustíme do rozkrývání výše vytyčeného problému, zdá se nepostradatelnou alespoň stručná analýza toho, co design vlastně je, respektive jak na něj budeme pohlížet v této práci.

Teoretická reflexe designu je záležitostí několika posledních desetiletí, ani její pole působnosti tedy není zdaleka exaktní. Definic designu tak existuje množství a jejich obsahový rozptyl je značný. V zásadě se nejčastěji setkáváme se čtyřmi základními přístupy a jejich různými kombinacemi.

1) Design jako činnost

představuje asi nejrozšířenější názor v odborném diskurzu (české prostředí představuje v tomto ohledu výjimku). Design je chápán jako určitá duševní aktivita, v nejobecnější rovině plánování nebo navrhování, v užším smyslu pak tvarování či formování. „Design je kreativní činnost, jejímž cílem je ustanovit mnohostranné kvality předmětů, procesů, služeb a jejich systémů v celoživotních cyklech. Proto je design ústředním faktorem inovativní humanizace technologií a kruciálním faktorem kulturní a ekonomické výměny.“³

Patří sem i následná praktická činnost spojená s autorovým sebevyjádřením, fyzickou produkcí návrhu. V podstatě se tedy jedná o tvůrčí proces od první myšlenky po její vyjádření ostatním na příklad v podobě skici.

2, Design jako plán

Designem se rozumí také přímo ona myšlenka – určitý záměr, plán koncipovaný v ideální rovině. Také ale výše zmíněný výstup, tedy skica, rys a pod. „Design (angl.) - v poslední době zobecnělý název pro návrh formování výrobku (stroje, nástroje apod.), sjednocující funkční účelnost i estetický vzhled“⁴

3, Design jako artefakt

V praxi se slovem design označuje též hotový předmět nebo obecněji produkt. Tedy logo, automobil nebo brčko... V tomto významu se „design“ používá často v našem prostředí.

Tak inkluzivní definice však těžko může být teoretickým přínosem, proto se jeví jako výhodnější omezit se v případě konkrétních hmotných objektů na pojem industrial

³ ISCID [online]. [2005-] [cit. 2009-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>.

⁴ BLAŽÍČEK, Oldřich, KROPÁČEK, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha: Odeon, 1991. s. 47.

design, který „poprvé použil Joseph Sinel v roce 1919 pro označení modelů vytvářených pro průmysl.“⁵

4, Design jako disciplína

Tento význam odkazuje k oblasti praxe s její specifickou metodikou a výrobními prostředky, i k nově se formující oblasti teorie. K tomuto chápání pojmu se váže také pohled na design jako na službu.

„Průmyslový design (PD) je profesionální služba poskytující vytváření a vylepšování konceptů a specifikací, které optimalizují funkci, hodnotu a vzhled produktů a systémů pro oboustranný prospěch uživatele i výrobce.“⁶

Pro účely této práce bude design nahlížen přednostně v užším smyslu průmyslově vyráběných předmětů s ohledem na neoddelitelný proces jejich vzniku, tedy onu kreativní činnost, která jim předchází.

Zrod designu

Pokud by byl brán v potaz design v širokém smyslu, tedy design jako myšlenkový záměr, plán toho, co má být realizováno, případně i design v užším slova smyslu, jako už zrealizovaný artefakt, pak existuje od té doby, co opozice palce vůči ostatním prstům dovolila zručnému člověku používat a vyrábět primitivní nástroje – v tomto smyslu je samozřejmě designem i pěstní klín z doby kamenné.

Avšak jak bylo výše stanoveno, pro účely této práce bude chápání designu omezené na význam průmyslově vyráběných produktů. Je tedy zřejmé, že z tohoto pohledu je design třeba vnímat jako druh mladý a v kontextu neklidné doby svého vzniku a dosavadního vývoje také stále proměnlivý. Jak říká Flusser o éře industrializace: „S jistým ospravedlněním šlo v této době říci, že rolník žijící 1750 let před Kristem, měl více společného s rolníkem žijícím v roce 1750 po Kristu, než měl druhý z nich společného s průmyslovým dělníkem v roce 1780, byť by to byl jeho syn.“⁷

Zrod designu byl přímo závislý na vědeckotechnických vynálezech konce 18. století a jejich následném zdokonalování a šíření v průběhu celé první fáze průmyslové

⁵ PETRÁNSKY, Ľudo, KLIVAR, Miroslav, *Úvod do teórie designu*. Bratislava: VŠVU, 1981. s. 3.

⁶ IDSA [online]. [2002-] [cit. 2009-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.idsa.org/absolutenm/templates/?a=89&z=23>>.

⁷ FLUSSER, Vilém, „Ne - věc.“ In: PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2005. s. 55.

revoluce. Do poloviny 19. století bylo jasné, že rukodělné práci zazvonila hrana a nadále bude představovat pouze marginální část hmotné produkce. Objevy obráběcích strojů zlevnily, zrychlily a konečně i rozšířily výrobu, což mělo nebyvalé sociální dopady. Vzdělání obchodu zapříčinil vznik nových společenských tříd se všemi pozitivními i negativními dopady, došlo k populační explozi, která podnítila zintenzivnění produkce, a tak se začala roztáčet kola mašinérie nové společnosti, společnosti mas. „Věda, technologie, masové cestování, masová produkce a spotřeba, masová komunikace – na poli vizuálních umění [...] to znamená predominanci architektury a designu nad krásným uměním.“⁸

⁸ PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1995. s. 7.

1. Etablování designu a jeho vymezení vůči řemeslu v 19. století

1. 1 Arts&Crafts – reflexe rozpadu aury

Jak bylo řečeno v úvodu, už v polovině 19. století bylo zřejmé, že pozice řemesla je zásadně oslabena a v produkci bude nadále dominovat průmysl. Zcela nový způsob výroby s sebou však přinesl i mnohá negativa. Zdá se, že jejich příčinu je nutno hledat v komplikovaném procesu ustanovování vlastních vyjadřovacích prostředků.

V prvních fázích své existence byl design závislý na jazyku řemesla, což přineslo rukodělné produkci recipročně krizi. Průmyslová výroba byla schopna produkovat obrovské množství výrobků imitujících řemeslné postupy. Tyto produkty však byly nesrovnatelně levnější, ve své nahraditelnosti i praktičtější. Řemeslo začalo ztrácet své pozice na trhu. Bylo nuceno reagovat a odlišit se od průmyslové produkce. „Ze strany řemesla tu šlo o pokus zachránit rukodělnou výrobu, pozbývající praktického významu v konkurenci s výrobou tovární; zbytnělá estetická funkce měla suplovat úpadek praktických funkcí řemesla, lépe splňovaných tovární výrobou. [...] Jakmile však řemeslo naplno vstoupilo do oblasti umění, t.j. počalo směřovat k výrobě unikátů s převažující funkcí estetickou, pozbylo vlastní praktické funkce: počalo vyrábět nádoby, ze kterých je „škoda“ pít, nábytek, kterého je „škoda“ užívat, atd.“⁹

Design však dále následoval řemeslo i v této snaze o posílení estetické funkce a stále více se tak ubíral cestou, která byla jeho průmyslovým technikám výroby a celé myšlenice levné, konzumní produkce zcela nepřiměřená. „O látce a technice vůbec platí známé pravidlo: nežádejme na nich, čemu pravá jejich podstata se vzpírá, nevnucujme jim úkoly příliš obtížné nebo dokonce nemožné, zejména může – li nám snadněji a lépe vyhověti látka nebo technika jiná.“¹⁰

Přirozeně a neodkladně se tak vyskytla potřeba obě skupiny produktů oddělit. Krize, která se odrazila v celé sféře estetická, způsobila v oblasti výroby utilitárních předmětů poslední vlnu sentimentu. Vztahovala se k dobám, kdy poctivá řemeslná práce a ušlechtilé materiály zásobovaly každodenní život prostou kvalitou. Na pokraji druhé poloviny 19. století tak bylo založeno „obroditelské“ hnutí Arts and Crafts, které usilovalo o návrat těchto tradičních hodnot a protestovalo proti nekvalitní a uniformní průmyslové produkci.

⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 17.

¹⁰ HOSTINSKÝ, Otakar, „O významu průmyslu uměleckého.“ In: HOSTINSKÝ, Otakar: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956. s. 518.

1. 1. 1 Technická reprodukovatelnost designu a ztráta kultické hodnoty

Owen Jones, John Ruskin, Willam Morris a mnozí další si velmi jasně uvědomovali odcizení objektů sériové výroby. U nich jim oproti řemeslu chybí to, co Walter Benjamin v souvislosti s uměleckými díly nazval „aurou“.

Pojmem aura autor rozumí jakési vyzařování jedinečnosti díla. Tato jedinečnost je úzce spojena s dalším podstatným výrazem a tím je autenticita. Pravost díla je dána jeho existováním v určitém historickém kontextu, tradici, je spjata s konkrétním příběhem fyzické existence artefaktu, s jeho autorem a tedy i fenoménem doteku lidské ruky.

Je vlastností, jež pro nás představuje určitou „kultovní hodnotu“. „Jedinečná hodnota „pravého“ uměleckého díla se zakládá na rituálu, ve kterém se nacházela jeho původní a první užitková hodnota. Ať už je zprostředkovaná jakkoliv, lze ji rozeznat i v těch nejprofánnějších formách kultu krásy jako sekularizovaný rituál.“¹¹ V případě řemesla, které ve své struktuře obsahuje estetickou funkci, není sice na místě mluvit o oblasti umění (jak bude zdůvodněno v další části kapitoly), přesto se však zdá, že aura a tudíž i kultovní hodnota patří v jistém smyslu mezi jeho vlastnosti, a to právě díky jedinečnosti každého kusu a možnosti najít v jeho vyjadřovacích prostředcích jednu z oněch nejprofánnějších forem kultu krásy.

Je tedy zřejmé, že co se týče aury, design se tradičnímu pojetí umění zcela vzdaluje. Nezbyvá tedy, než ho z této oblasti vyčlenit. V případě tradičních uměleckých disciplín, jako je například malba nebo socha, hrála aura zásadní roli při rozeznávání jejich estetické hodnoty. Technicky reprodukováným předmětům, které přináší design, však aura v obecné rovině chybí.

Stejně jako Nikolaus Pevsner i Walter Benajmin spojil technickou reprodukovatelnost, a tedy i rozpad aury, s novou společností davů. Upozorňuje přitom na fakt, že tato sociální změna přináší i komplexní změny v problematice vnímání: „Zaměřenost reality na davy a davů na realitu je postupem neomezeného dosahu jak pro myšlení, tak pro nazírání.“¹² S touto změnou vnímání souvisí rovněž jistý posun ve společenské funkci umění vůbec: „technická reprodukovatelnost umění ho poprvé ve světových dějinách emancipuje od parazitování na rituálu. Reprodukované umělecké dílo se stává ve stále vzrůstající míře reprodukcí uměleckého díla zaměřeného na

¹¹ BENJAMIN, Walter, „Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ In: BENJAMIN, Walter: *Iluminácie : Eseje*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 200.

¹² *tamtéž*, s. 199.

reprodukování.“¹³ Jak se zdá, změna ve vnímání způsobila to, že přítomnost aury už pro dnešní společnost není *nutnou* podmínkou pro označení díla za dílo umělecké. Dokazuje to i umělecký status disciplín fotografie nebo filmu. Absence aury u technicky reprodukovatelných děl je spíše podnětem k zamyšlení nad proměnou celkového charakteru umění. Vyloučit design ze sféry umění čistě na základě jeho technické reprodukovatelnosti, tedy principu jeho výroby, se tak v dnešní době nezdá zcela relevantní.

Prozatím je však možno konstatovat, že přinejmenším stopová přítomnost aury v případě řemeslných výrobků je jeden z jevů, které ho jasně odlišují od disciplíny designu. Kultická hodnota, která se pro lidskou podstatu ukázala jako stále důležitá, hrála zásadní roli pro přežití uměleckého řemesla, jehož existence se zdála ohrožena levnými průmyslově vyráběnými prostředky, které však auru nemají. Uvědomění si aury zástupci hnutí Arts & Crafts, ač ji sami vnímali pod jinými pojmy, pomohlo k překonání krize a přispělo tak mimoděk i k emancipaci designu, vůči němuž zpočátku Ruskin, Morris a další tolik brojili.

1. 2 Secese - vystoupení designu z koloběhu estetických norem

Touha po odstranění historismu a akademismu ze všech oblastí užitého umění, která se projevila už u příznivců Arts & Crafts, došla svého naplnění v secesi. Art nouveau (Jugendstil, secese) bylo v tomto smyslu prvním modernismem – jeho protagonisté se vědomě snažili o vytvoření výtvarného výrazu, který by odrážel ducha doby, respektoval požadavky současnosti, a který by skoncoval s neustálým kopírováním tvarosloví už překonaných slohů. Tento problém byl ke konci století vyřešen zavedením nových estetických norem. Posledním záchvěvům romantismu tak byla učiněna přítrž.

Avšak zdaleka ne u všech vzbudilo takové východisko nadšení. Replika Adolfa Loose „staré slohy jsou mrtvy, ať žije nový sloh“,¹⁴ je koncentrovaným sarkasmem, jenž shrnuje názory prvních osamělých protomodernistů, kteří se více či méně důrazně vyslovovali proti ornamentu a hlásili se k praktické funkčnosti v architektuře, designu a řemeslu.

¹³ BENJAMIN, Walter, „Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ In: BENJAMIN, Walter: *Iluminácie : Eseje*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 200.

¹⁴ LOOS, Adolf, „O tom uměleckém průmyslu.“ In: MARKALOUS, Bohumil, (ed.): *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929. s. 23.

Nicméně melancholický fin-de-siècle směřoval zcela opačnou cestou. Secese přišla s konceptem l'art pour l'art, tedy čistého umění, který se neuznával jiný význam umění než být ideálem krásy. Kladl důraz především na formální stránku díla. Také secesní panestetismus, který se pokoušel stavět estetickou funkci do dominantního postavení ve strukturách všech projevů vizuality, nijak nepřispíval k naplnění protomodernistických představ. S panestetismem souvisel úzce i Gesamtkunstwerk – jednotné, totální umělecké dílo, které by v sobě zahrnovalo všechny umělecké disciplíny v dokonalém harmonickém celku. Všechny tyto secesní koncepty dokazují eminentní zájem o esteticko odsouvající praktické funkce na okraj.

V oblasti produkce užitných předmětů pro každodenní potřebu byla secese oproti Arts & Crafts k průmyslu vstřícnější. Jak bylo ukázáno, řemeslo se z podnětu umělecko – řemeslného hnutí začalo postupně vymezovat vůči designu jako luxusní komodita spjatá s jedinečností. Běžné i umělecké řemeslo se tak postupem času stalo kvalitnějším po technické, materiální stránce a v rámci vysoké a vyšší střední společenské třídy se dobralo značného uznání a obliby. V secesi zažilo poslední rozkvět, i když tentokrát už ze své nové pozice výsady pro majetné. Díky tomuto sebeuvědomění se počal z řemesla vytrácet rovněž dřívější palčivý problém, totiž imitace: „Poněvadž však široké vrstvy nemají takového jmění, napodobují formy *na účet materiálu a provedení*, čímž vzniká polovičatost, prázdnota a ona strašlivá zrůda, jež hrozí vysát našemu živnostnictvu morek z kosti: imitace.“¹⁵ Řemeslo, které nově nabylo status spíše prvotřídních výrobků určených pro bohatší cílové skupiny, si mohlo dovolit vzdát se imitace jako prostředku pro šetření peněz. Ruční výroba se v secesi postupně orientovala na použití krásných ušlechtilých materiálů i kvalitu provedení. Nově se rodící vrstva buržoazie měla možnost je docenit.

Situace v oblasti designu však byla komplikovanější. Ke konci století se průmyslově vyráběné předměty dočkaly uznání coby zastoupení levné produkce, jejich výtvarný projev byl přesto stále velmi závislý na estetických normách secese. Tak jak na čas ustrnula estetická funkce v pevné pozici ve strukturách uměleckého řemesla, tak i design ji upevnil v podobě aplikovaných secesních ornamentů a forem. Ocitl se sice v bodě, kdy se plošně pokoušel překročit hranici umění, používal k tomu však prostředky,

¹⁵ LOOS, Adolf, „Zatrat' me heslo: zdát se a nebýt.“ In: MARKALOUS, Bohumil, (ed.): *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929. s. 87.

kteřé mu nebyly vlastní. Design měl většinou status finančně dostupné náhračky řemesla a citovaný problém imitace se tak začal silně dotýkat právě i jeho.

V období druhé generace hnutí Arts and Crafts (kteřá byla nakonec donucena společenskou situací ke kapitulaci a k rezignaci na své obroditelské ideály) a v průběhu secese se kromě zmíněných protomodernistů, povětšinou architektů-teoretiků, objevili také první průkopníci, kteří poodkryli a praktikovali principy relevantního designu, tedy takové postupy, které odpovídají technologiím jeho výroby, o jejichž nalezení bude řeč níže. Za všechny budiž uveden alespoň Christopher Dresser. Jemu podobní však setrvali v naprosté menšině ještě po několik desítek let.

Specifickou, z hlediska estetické hodnoty velmi zajímavou skupinu tvořily předměty produkované průmyslově v malých sériích, které zahrnovaly i technologické prvky řemeslné výroby. Jednalo se především o výrobky ze skla, keramiky a kovu, které měly vysokou estetickou hodnotu.

Lze tedy shrnout, že problémem, se kterým se potýkal design v secesi a ve svých počátcích obecně, jsou pokusy o imitaci řemeslných postupů úzce spjatých s ornamentálními aplikacemi. Adolf Loos argumentoval z čistě ekonomického hlediska jistě správně, když řekl, že: „Tato práce pouhého ozdobování znamená po všechny časy mrhání zdravím a lidskou energií. Za našich dnů znamená vedle toho i mrhání původních hmot.“¹⁶. Celá řada dochovaného historizujícího kýče však dokazuje, že pouze v hospodářském a technickém nedostatku potíž nemožnosti používat formálních principů řemesla v designu s výtvarným úspěchem neulpívala. Vyrábět sériově předměty pokryté často plastickým dekorem dovořovaly do určité míry i techniky devatenáctého století. Cílovou skupinu odběratelů rovněž nacházely tyto produkty bez potíží: „Umění, jak si kapitalisté té doby právě uvědomili, bylo komerčním faktorem. Pokud byly produkty rovnocenné, ten „nejumělečtější“ trh vyhrál.“¹⁷

Herbert Read shrnuje věc tak, že „*Skutečný problém není přizpůsobit strojní výrobu estetickým standardům řemesla, ale vymyslet nové estetické standardy pro nové metody produkce.*“¹⁸ Této otázce by však z našeho pohledu měla předcházet otázka

¹⁶ LOOS, Adolf, „Ornament a zločin.“ In: MARKALOUS, Bohumil, (ed.): *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929. s. 145.

¹⁷ READ, Herbert, *Art and Industry: the Principles of Industrial Design*. London: Faber and Faber LTD, 1945. s. 13.

¹⁸ *tamtéž*, s. 7.

základnější, totiž v čem spočívá problém neaplikovatelnosti těchto „estetických standardů řemesla“ na produkci designu. K tomu bude nejprve nutné ozřejmit, jak tyto standardy vznikají.

1. 2. 1 Estetická norma, princip jejího pohybu a koloběhu

Zdá se, že odpověď v sobě obsahuje podstata estetické normy, tak jak ji popisuje Jan Mukařovský. Estetická norma je podle něho obecné pravidlo, „jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou. [...] Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potencií, jež implikuje myslitelnost jejího porušení.“¹⁹

Estetické normy mají svůj původ ve sféře umění. Vznikají tu a zanikají ve velmi dynamickém procesu. V umění představuje konkrétní estetická norma pouze určitou, ve svém trvání značně omezenou platformu předurčenou pro její porušování, čehož důsledkem je vznik nových norem. Často mohou také existovat různé normy vedle sebe zároveň, jejich vztah však může být i konkurenční. „Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně.“²⁰, tím je na základě porušení normy také vyjádřena povaha a podstata originality uměleckého díla.

Přesto, že porušení estetické normy pociťujeme jako nelibé, v rámci struktury uměleckého díla je výsledný dojem vždy libost. Smyslem estetické nelibosti je právě tuto konečnou libost zvýšit. Popsaný efekt, vlastní pouze uměleckému dílu, je možný díky tomu, že „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pociťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí“²¹ Postupem času se estetická norma ustálí a pozvolna odeznívají rušivé momenty estetické nelibosti. „Struktura se stává rozložitelnou v jednotlivé detailní normy, které mohou již bez poškození být aplikovány i mimo oblast struktury, ve které

¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 24.

²⁰ *tamtéž*, s. 28.

²¹ *tamtéž*, s. 30.

vznikly, ba i mimo oblast umění vůbec.²²

Tento potenciál norem pro jejich aplikaci v oblastech mimouměleckého estetického a dokonce i mimo oblast estetického jako takového, po jejich etablování na půdě tvorby umělecké, je také vsutku naplňován. Pohyb estetických norem implikuje podstatnou změnu jejich charakteru: „V oblasti mimoumělecké pak nabývají platnosti mnohem závaznější než v umění, které je zrodilo, protože v ní fungují jako skutečná měřítko hodnoty, nikoli jako pouhé pozadí pro porušování.“²³ Zaklínění estetických norem mezi ostatní normy a funkce této oblasti s sebou pochopitelně nese i jejich podstatně delší životnost. Z toho v důsledku vyplývá koexistence a souběžná platnost velkého množství těchto detailních pravidel a z nich sestavených kánonů. „Lze proto mluvit o skutečné hierarchii estetických kánonů, jejímž vrcholem je kánon nejmladší, nejméně zmechanizovaný a nejméně spjatý s jinými druhy norem, čím spodněji pak jsou umístěny kánony starší, zmechanizovanější a silněji vklíněné mezi ostatní druhy norem.“²⁴

Fakt řady vedle sebe existujících norem je zároveň také podnětem pro aktivní přetváření nové estetické normy, jejího uvedení v dynamický systém vztahů současně platných norem daného prostředí. Nové souvislosti přinášejí specifické změny, jichž norma pobyt v prostředí časem nabyde a může tedy zpětně ovlivnit nejen okolí, které ji takto zformovalo, ale i prostředí ze kterého původně vzešla. Po určité době totiž bývá z pomyslného dna hierarchie estetických norem znovu vyzdvižena do centra zájmu vysoké umělecké tvorby. Takovýmto pohybem se ocitá na vrcholu, který v mezidobí mnohokrát změnil charakter. Proto je i norma uvedena ve zcela jiný kontext, kde znovu nabývá rušivého charakteru a je podnětem vzniku nového uměleckého díla. „V tomto smyslu by lze mluvit o *koloběhu estetických norem*.“²⁵

1. 2. 2 Řemeslo součástí koloběhu estetických norem

Po tomto stručném rozboru vzniku a chování estetické normy by již mělo být jasnější, kde se berou ony „estetické standardy řemesla“, o kterých mluví Herbert Read. V tvarosloví drtivé většiny artefaktů, jež mají svůj původ v oblastech uměleckého

²² MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 31.

²³ *tamtéž*, s. 32

²⁴ *tamtéž*, s. 35

²⁵ *tamtéž*, s. 39

řemesla, můžeme naprosto zřejmě vysledovat tento prostup norem z vysokého umění: bezpochyby se nám podaří určit na šatních skříních prvky architektury, na porcelánu dekor, který je inspirovaný motivy oblíbenými v malířství apod. Pozvolný prostup estetických norem do mimouměleckého estetična, ba do oblastí mimoestetických, se tak zdá být i determinujícím pro ustanovení jednotlivých slohů. Sloh vznikal postupně a přirozeně tak, jak hierarchií procházely normy, trvalo tedy i několik století, než se některé z nich dostaly do lidového prostředí.²⁶

Na tomto místě tedy můžeme zkonstatovat, že je estetická funkce řemeslných výrobků dána estetickými normami přejatými z uměleckých disciplín. Na základě fenoménu prostupu estetické normy tak dospíváme k závěru, že řemeslo v drtivé většině nemá normotvorný charakter, nelze ho tedy přiřadit k estetické doméně umění. I v případě, že dojde ke „zbytnění“ jeho estetické funkce, a i tehdy, když bude naše vědomí jedinečnosti kusu uspokojovat náš smysl pro kultovní hodnoty, řemeslo až na vzácné výjimky (které tvořily právě některé secesní artefakty, jak bude rozebráno níže) nedospěje k dostatečné původnosti pro to, aby se mohlo stát uměním: „Od řemeslníků nechceme, aby byli uměleckou avantgardou. Chceme spíš, aby využili to, co objevilo umění, aby k potěše nás všech zkrášlili domovy, veřejné budovy a instituce.“²⁷

Řemeslo není primárně spojeno při svém vzniku s duševní činností. „Kterékoli dílo, jež je odvozeno od řemesla, nemá šanci stát se součástí světa současného výtvarného umění. Řemeslo postrádá intelektuální konotace.“²⁸ Řemeslník ve své osobě integruje jednak člověka, který musí ovládat soubor praktických dovedností nutných pro fyzickou produkci artefaktu, jednak autora návrhu. Z toho plyne časová a tudíž i komerční omezenost jeho tvůrčích možností a nabízí se tak cesta podřizování se estetickým normám: „rutina je to, co je pro mnoho řemeslníků a řemeslnic součástí jejich lásky k řemeslu.“²⁹

Především proto, že se tato kapitola opírá o období secese, je třeba zmínit rovněž dva případy, které budeme obecně považovat pro řemeslo za příznakové – dělníka, který vykonává pouze přesně vytyčený praktický úkon a realizuje tak návrh někoho dalšího a

²⁶ Například podoba Holašovických statků získala svůj jedinečný ráz selského baroku až mezi polovinou a koncem devatenáctého století, zatímco první barokní kostely stály už v sedmáctém století - obdobný časový posun lze předpokládat i v případě řemesla.

²⁷ DORMER, Peter, „Ideální svět Vermeerovy krajčářky.“ In: PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2005. s. 76.

²⁸ *tamtéž*, s. 76.

²⁹ *tamtéž*, s. 74.

řemeslníka, jehož rutinní práce se snoubí s tvůrčím nadáním do té míry, že je vytváří i v rámci řemesla normy nové. Artefaktu, jenž by byl výstupem takovéto formy řemesla a jeho struktura by navíc dostatečně potlačovala praktickou funkci, by bylo na místě přiřknout status uměleckého díla. „Převahou netoliko hmotné, nýbrž i duševní práce, a to především vkusu dělníkova nad materiálem, stává se z výrobku řemeslného dílo umělecké.“³⁰ Takovéto předměty se v relativně hojném počtu skutečně objevovaly právě v období secese, spojené s myšlenkou Gesamtkunstwerku. Narozdíl od slohu jde v tomto případě o záměrné dodržení určitých estetických norem v dané době ve všech oblastech estetična. Můžeme tak předpokládat, že i v oblasti uměleckého řemesla docházelo k velmi původní tvorbě.

1. 2. 3 Design vystupující z koloběhu estetických norem

V průběhu devatenáctého století se design rovněž pokoušel o čerpání estetických norem ze zdrojů vysokého umění. Jak bylo řečeno, následoval tak příkladu řemesla, podporován v tomto konání myšlenkou Gesamtkunstwerku: „O významu a důležitosti umění velkého, především monumentálního – stavitelství, sochařství, malířství – v zásadě nikdo nepochybuje, nikdo jich nepopírá. Avšak význam a důležitost uměleckého průmyslu o nic není menší, oba tyto velké obory se žádají a doplňují, jsou živými údy jednoho živého těla nerozdílného.“³¹ Značná část produkce však byla ovlivněna velmi pokleslými normami, které pronikly do designu až po jejich transformaci v mezistupních uměleckého řemesla. Takováto průmyslová výroba objektů, jejichž „estetická funkce“ byla závislá na aplikaci ornamentu vyplývajícího z estetických norem z oblasti vysokého umění, se jeví pro jazyk designu jako zcela neadekvátní a ve výsledku byla podstatně propletena se sférou kýče. Design byl takto jednoznačně mimouměleckým estetičnem, a to zdaleka ne vždy pozitivně hodnotitelným.

Za zdroj popsaného jevu, kdy je pro umělecké řemeslo využití estetické normy přirozené a akceptovatelné, zatímco pro design se jeví jako irelevantní, budeme pokládat právě absenci aury u designu. Z charakteru estetické normy vyplývá, že kvalitní umělecké řemeslo nikdy nepřejímá normy pasivně, v jistém smyslu se tedy blíží sochařství. Rukodělné zpracování nabízí svou podstatou závislou na individuálních

³⁰ HOSTINSKÝ, Otakar, „O významu průmyslu uměleckého.“ In: HOSTINSKÝ, Otakar: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956. s. 507.

³¹ *tamtéž*, s. 508.

schopnostech tvůrce vždy prostor pro transformaci estetické normy. Technika neodmyslitelně spjatá s lidským faktorem dává též určitý prostor uplatnění faktoru nezáměrnosti, tedy náhodné ab-normality, jenž je v různé míře přítomna u každého artefaktu a která rovněž podněcuje onen dojem lidského doteku a přidává tak dílu na kultické hodnotě. Volné pojetí estetické normy a aplikovaný ornament je tedy v případě uměleckého řemesla ospravedlnitelný jedinečností každého kusu. To se však v žádném případě netýká sériové produkce, kdy o auře nemůže být řeč. Z tohoto zjištění tedy plyne, že tak design nemůže být závislý na přijetí estetické normy z vysokého umění (jak problém jinými slovy popsal už i Herbert Read), a je nucen vytvářet si estetické normy vlastní.

Potřeba nového tvarosloví, které by bylo pro průmyslovou produkci efektivnější po stránce technické, hospodářské i estetické spolu s vyšší specializací profese průmyslového návrháře³², která poskytuje prostor k dostatečné míře kreativity po všech těchto stránkách, dala na počátku dvacátého století designu konečně vlastní tvář. „Potřebujeme specialistů. Dokonalý specialista realizuje dokonalé věci. Ale to je málo. Dovede jen zodpovědět daným potřebám, nedovede vzbudit nové potřeby. Specialista, izolovaný od ostatního života, je proto zjevem nekulturním, jenž není sto posunout vývoj kupředu. Vynálezce je specialista – moderní člověk. Biomechanický prvek vynálezavosti je vitální silou. Potřebujeme vynálezce.“³³ Design byl těmito okolnostmi prakticky donucen stát se víceméně normotvornou oblastí. Má však svá specifika, která jednoznačně komplikují možnost zařazení průmyslového designu do umění.

Nejzjevnějším faktorem je přítomnost praktické funkce, která bude vždy hrát v designu svoji nezastupitelnou roli a zcela zásadním způsobem tak ovlivňuje estetickou hodnotu produktu. Jak bylo naznačeno, praktická a estetická funkce ve struktuře designu zaujímají pozice obzvláště nestabilní, jejichž hierarchie se v průběhu dějin proměňuje dynamičtěji než v jiných disciplínách. Po secesním paradigmatu, kdy se estetická funkce ocitla na postu mnohdy snad vyšším, než se, alespoň z dnešního pohledu, jeví racionální, přichází rapidní změna smýšlení a nejspíš i senzibility, kdy se do centra teoretického zkoumání a v určitém omezenějším smyslu i do produkce

³² Pro technologie masové produkce je nutné rozdělení tvůrce na autora - návrháře, který se fyzickou stránkou produkce zabývá pouze v potenciální rovině (ve výjimečných případech může být autorem prototypu) a na autora - výrobce, který se zabývá pouze fyzickou stránkou produkce, ovládá stroje, asistuje jim atp.

³³ TEIGE, Karel: „Konstruktivismus a likvidace umění.“ In: TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 143.

dostává praktická funkce. Estetická funkce je nově vzniklou teorií stavěna mnohdy až na místo sekundárního, vedlejšího produktu snahy o dosažení praktického maxima. Tento radikalismus vědeckého zkoumání zejména na poli architektury, v oblasti praxe sice ztrácel své ostré hrany, přesto (nebo spíš právě proto) přinesl mnoho pozitivních zásahů i do oblasti designu a vývoje jeho výtvarného jazyka.

2. Vliv modernistické teorie architektury na vývoj designu

2. 1 Původ modernismu

Hlavním podnětem pro vznik modernistického smýšlení na poli architektury bylo uvedení nových materiálů jako sklo a železo do produkce a jejich první použití v případech inženýrských staveb. Tyto konstrukce fascinovaly architekty napříč Evropou. V knize *Zdroje moderní architektury a designu* píše Nikolaus Pevsner o architektu Matthew Digby Wyattovi, který „předpověděl ze spojení železa a skla 'novou éru v architektuře“³⁴. Za ztělesnění historického ideálu pro všechny modernisty pak pokládá Pevsner Paxtonův Křišťálový palác: „byl výhradně ze železa a skla, byl navržen ne-architektem a byl navržen pro velkovýrobu částí, ze kterých se skládal.“³⁵

S rozmachem průmyslové výroby a novými technologickými objevy se zrodila v architektuře potřeba nových forem, slohu doby, jehož odrazem by nebyla pouze nová ornamentálnost, ale výrazně komplexněji pojaté změny v oblasti dispozice i konstrukce. „Secesní architektura právě tak jako oficiální eklektické stavebnictví zůstává v oblasti formalismu: [...] Secesní revoluce udála se na povrchu staveb a její zásah do organismu a struktury budov nebyl radikální.“³⁶ Byla to především větší efektivnost forem, kterou si zrychlující se proces produkce stavebních materiálů i stavebních prací žádal. Ačkoli se objevila řada různých přístupů k řešení tohoto problému, všem byl společný důraz na praktickou funkci. Dělo se tak nejen pro zvýšení užitných kvalit díla, jak kázala teorie, ale i za účelem dosažení cílů estetických, což bude rozebráno níže. Jedno z východisek pro řešení tohoto výtvarně – ekonomického problému naznačuje esej Louise Sullivana pocházející už z roku 1896 s názvem *Vysoká kancelářská budova* po stránce umělecké promyšlená: „Pravidlem, které prolíná všechny věci organické i anorganické, fyzické i metafyzické, všechny věci lidské i nadlidské, všechna pravdivá zjevení hlavy, srdce i duše jest, že život je poznatelný ve svém vlastním vyjádření – totiž že forma vždy sleduje funkci. To je pravidlo!“³⁷ Později se stala věta „forma sleduje funkci“ mottem modernistických architektů, z nichž mnozí se ji pokoušeli s různými výsledky plnit skutečně doslovně.

³⁴ PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1995. s. 13.

³⁵ *tamtéž*, s. 11.

³⁶ TEIGE, Karel, „Moderní architektura v Československu.“ In: TEIGE, Karel: *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. s. 204.

³⁷ MIT Open Course Ware [online]. c2002-2009 [cit. 2009-04-06]. Dostupný z WWW: <<http://storm.fsv.cvut.cz/>>.

První teoreticky podložené myšlenky o produkci předmětů každodenní potřeby, u kterých by forma měla sledovat funkci, lze zaznamenat už mezi tezezi příznivců hnutí Arts&Crafts. Ti otevřeně brojili proti aplikaci historizujících ornamentů. Odtud se přesvědčení šířilo i mezi některé první průmyslové návrháře. Podstatněji se projevilo v pozdější vlně secese těžící ze strohého geometrického dekoru, od kterého postupem času upouštěla, až se dobrala k formám ornamentu zcela prostých.

2. 2 K terminologii modernismu

V posledních letech první světové války a na pokraji let dvacátých můžeme mluvit o vzniku „pravého“ modernismu. V jeho rámci se formovaly směry jako konstruktivismus, funkcionalismus, neoplasticismus, Bauhaus-styl, purismus, internacionální styl a další proudy. Terminologie tohoto vnitřního členění modernismu však zdaleka není jednoznačná. Směry se navzájem ovlivňovaly, což bylo dáno cestováním i názorovými posuny vůdčích osobností. Tyto posuny budou níže načrtnuty ve spojitosti s tématem vyčlenění architektury z umění.

V této práci bude „modernismus“ používán jako záštitný pojem pro jednotlivé směry v rozmezí počátku dvacátých let do konce let padesátých (v jakémisi přechodném stadiu trval však až do let sedmdesátých), které se snažily o vyjádření ducha moderní doby. To se uskutečňovalo prostřednictvím zaostření pozornosti na praktickou funkci. Funkcionalismus zde budeme chápat v obecné rovině jako prostředek, metodu modernismu.

Na úvod kapitoly je třeba také zmínit, že modernisté byli často architekti-teoretici, kteří se však v rovině praxe věnovali rovněž designu. V období modernismu byl design v oblasti produktů určených pro interiér považován za více-méně implicitní součást disciplíny architektury (například Bauhaus přistupoval k tvorbě obytných prostor přímo jako ke Gesamtkunstwerku).

„Rozsah obnovy, kterou architektura moderního ducha provádí v našem životním prostředí, je vyznačen dvěma póly: od nejmenší podrobnosti, od užitkových předmětů denní potřeby, od nábytku a bytového zařízení až k největším celkům, k zastavovacím a regulačním plánům venkovských obcí i velkých měst a dokonce k plánovému řešení celých krajinných oblastí.“³⁸ Proto se zdá teorie architektury výchozím bodem pro

³⁸ TEIGE, Karel, „Moderní architektura v Československu.“ In: TEIGE, Karel: *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. s. 228-229.

prozkoumání této vývojové etapu designu.

Srovnáním designu s architekturou odhalíme jeho další specifika, která nám pomohou při stanovování pozice mezi oběma doménami estetiky. Architektura je s disciplínou designu podstatně spřízněna zastoupením jak praktické, tak i estetické funkce ve struktuře jejich objektů. Podobně tomu bylo i v případě srovnávání designu s uměleckým řemeslem. Pro nás však bude nejpodstatnější ten rozdíl, že v obecné rovině se řemeslo ukázalo jako do umění nezařaditelné (viz podkapitola 1.2.2), naproti tomu architektura byla až do období modernismu jako umění pojímána. Teprve zde byla tato její příslušnost některými teoretiky zpochybněna. Na základě jakých argumentů se tak stalo a co z toho vyplývá pro design, bude řešeno níže.

2. 3 Modernistická teorie, vyčlenění architektury z umění

Jak bylo řečeno, modernistická architektura znamenala pro postavení designu v systémech estetiky z historického hlediska naprosto zásadní precedens: zájem o praktickou funkci ve struktuře architektonického díla se stal středobodem její teorie do té míry, že byla architektura vyčleněna z kategorie umění. Zdá se, že pro spřízněnost obou disciplín můžeme zatím předpokládat, že rovněž design by tak měl být v období modernismu z oblasti umění neoddiskutovatelně vyškrtnut.

„Architektura byla uměním. Dnes není uměním o nic více než tetování nebo obuvnictví. Jeť dílo stavitelské vytvořeno jenom proto, aby se opotřebovalo a má se k tomu ještě líbiti dobře. [...] Víím, že jsem řemeslník, který má sloužiti člověku a přítomné době.“³⁹ Počínaje Loosem, který chápal architekturu jako řemeslo a sám sebe odmítal považovat za umělce, zvedl se z řad teoretiků i praktikujících architektů odpor proti takovému opotřebovávání uměleckých děl. Za Loosův názor se v tomto ohledu staví například Karel Teige: „Proto vyřadil architekturu z oblasti umění, aby osvobodil uměleckou tvorbu od jakékoliv vázanosti k užitkovým službám a uvolnil její cestu. Není to zajisté důkaz estetického nihilismu a obrazoborecké neúcty k umění, nechceme – li na umělecké díložidli usednout, po uměleckém dílekoberci šlapat a z uměleckého dílapříboru obědvat.“⁴⁰

Na druhou stranu se modernisté nemohli shodnout v tom, čím by tedy architektura

³⁹ LOOS, Adolf, „O umění a architektuře, jež jest řemeslo.“ In: MARKALOUS, Bohumil, (ed.): *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929. s. 54-55.

⁴⁰ TEIGE, Karel, „Moderní architektura v Československu.“ In TEIGE, Karel: *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. s. 209

být měla. Shodoval-li se Teige s Loosem v neoprávněnosti spojení užitkových funkcí s uměleckou tvorbou, v další kategorizaci architektury už se jejich názory podstatně lišily. Teige tvrdí, že „Konstruktivistická architektura je vlastně čistou vědou; stavební technika je vědou aplikovanou.“⁴¹ Karel Honzík klesá z těchto teoreticko-funkčních výšin zpět k funkci praktické: „Jak je patrné, nahlížíme dnes na architekturu jako na část užitkové tvorby, zatímco staré školy ji mechanicky zařazovaly mezi svobodná a krásná umění, oddělená nepřekročitelnou přehradou od sféry užitkové.“⁴² V Honzíkovi pojetí pro změnu nedochází k jednoznačnému popření architektury jako umělecké disciplíny – chápe ji jako umění užitkové. Jeho kniha je však ve srovnání se statěmi Loose a Teigeho z pozdějšího období, jmenovitě z druhé poloviny čtyřicátých let, kdy už původní radikalismus let dvacátých a třicátých ztrácel na síle. Ovšem ani u Karla Teigeho není jeho vztah k architektuře jako mimoestetické oblasti tak jednoznačný. Jednak v jeho teoretických postojích došlo k názorovému posunu mezi léty dvacátými, kdy architekturu v podstatě považoval za mimoestetickou oblast, a čtyřicátými, kdy patrně i pod vlivem strukturalismu zařadil architekturu alespoň do mimouměleckého estetična. Také ovšem už v letech dvacátých vyřazuje architekturu z umění spíše z důvodu nespokojenosti s tradičním chápáním pojmu umění: „Rozumíme-li uměním prostě produkty, které přesně odpovídají určité materiální nebo spirituální potřebě, které jsou satisfakcí člověka, celé komplexní bytosti, v tom smyslu je tedy umění věčné, byť by se jeho formy a způsoby měnily sebevíce, trvá, pokud trvá lidský rod. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které delegovaly na Parnas svých devět reprezentantek, pak nutno připustit, že tyto obory mohou zkrachovati a býti nahrazeny jinými.“⁴³ Neopomenutelnou výjimkou je i pohled Le Corbusiera, který se od počátku své teoretické tvorby ve dvacátých letech nikdy nevzdal ideje architektury coby umělecké disciplíny. „ARCHITEKTURA je umění nad všemi ostatními, která vytvářejí krásu platónské majestátnosti, matematického pravidla, úvahy, percepce harmonie, která leží v emocionálních vztazích. To je CÍL architektury.“⁴⁴ Okřídlený citát „dům je stroj na bydlení“ se tak zdá být hrubě vytrženým z kontextu.

Z uvedených příkladů je zřejmý značný názorový rozptyl, lze však shrnout, že při

⁴¹ TEIGE, Karel, „K teorii konstruktivismu.“ In: TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 370.

⁴² HONZÍK, Karel, *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947. s. 24.

⁴³ TEIGE, Karel, „Konstruktivismus a likvidace umění.“ In: TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 131.

⁴⁴ LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*. London: The Architectural Press, 1946. s. 103.

vyčlenění architektury z umění jde ve všech případech o reakci na radikální společenské změny, které odstartovala průmyslová revoluce. Ty měly dopad i na postavení umění a jeho druhů. Architektura už nekladla takové požadavky na funkce magicko-náboženské, ze kterých podstatně těžilo tvarosloví předchozích slohů, stejně jako s příchodem průmyslu ztratil opodstatnění ornament spojovaný dříve s reprezentativními požadavky feudálního systému. Tyto symbolické a náboženské funkce, které se dříve pevně pojily s funkcí estetickou, začaly ztrácet v nové průmyslové, konzumní společnosti s rozdílnou sociální hierarchizací na významu. Historicky byly však s funkcí estetickou spjaty tak neodmyslitelně, že poté co odezněla jejich potřeba, nebyla náhle pocíťována tak vehementně ani potřeba estetické funkce. Alespoň tak se to z počátku jevilo modernistům. Místo, které se po ustoupení estetické funkce uvolnilo ve struktuře architektonického díla (zdá se, že i ve struktuře designu), se modernisté rozhodli vyplnit posílením funkce praktické. Ta podle nich lépe vyhovovala hodnotovému žebříčku nového moderního člověka. Jejím naplněním pak měly nové architektonické formy implicitně vyplynout. „Konstruktivismus chápe krásu jako epifenomén věcné a účelné dokonalosti, jenž vzbuzuje v nás pocity harmonie. Tak krása je vlastní každé dokonalé a správné formě, technické stejně jako „umělecké“, neboť není mezi oběma podstatného rozdílu.“⁴⁵ Architektura byla tedy vydělena z umění na základě zaostření pozornosti na jedinou funkci. To se však ukázalo jako kritický bod modernismu. Z tohoto důvodu se dnes modernistická architektura zdá být překonaná.

2. 4 Strukturalistický pohled na modernismus

Netrvalo dlouho a projevíly se první neúspěchy tohoto příliš úzce zaměřeného pokusu o utvrzení dominantního postavení jediné funkce. Začalo být patrné, že architektura je nedílně spjata s řadou dalších konstitutivních funkcí. Už v období mezi dvěma světovými válkami začali modernisté uvažovat poněkud otevřenějším způsobem. Příkladem této proměny je například Honzíkův „životní sloh“. Za slohotvorné součinitele závazné pro architekta totiž pokládá společnost, sociální ekonomii, prostor a jeho klimatické kvality, provoz, skladbu hmoty, mechaniku, výrobní techniku a technickou ekonomii, které jsou k sobě vázány subjektivním výrazem, harmonizací a

⁴⁵ TEIGE, Karel, „K teorii konstruktivismu.“ In: TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 366.

syntézou.⁴⁶

Pravděpodobně pod vlivem strukturalistického přínosu Jana Mukařovského i Karel Teige mění zcela zásadně svůj postoj (ač se o tomto pramenu překvapivě ve své eseji *Moderní architektura v Československu* nikde nezmiňuje). Oproti vyhraněnému názoru z let dvacátých přichází s komplexnějším tvrzením: „V složitém a zvrstveném souboru funkcí, jimž stavební dílo činí zadost, má určitou a ne bezvýznamnou úlohu estetická funkce, jež se tu uplatňuje výtvarnými prostředky. Proto architektura souvisí a sousedí s oblastí výtvarného umění, aniž by s ní splývala a ztotožňovala se s ní. Pole umění se vyznačuje nadvládou estetické funkce, kdežto architektura, pokud je architekturou, nemůže estetické funkci přiznat převahu.“⁴⁷ Teige tak přiřazuje architekturu do sféry mimouměleckého estetična na základě upření možnosti estetické funkci zaujmout ve struktuře architektonického díla dominantní postavení, čímž se zbavuje hlavního symptomu umění. I taková jednoznačnost je však stále poněkud zjednodušující. Architektura má svá estetická specifika, jak bude rozvedeno níže. Teigeho rezolutní závěr by snad mohl jít na vrub jakési fúzi předchozích metodických přístupů estetiky s metodou strukturalistickou, kdy mnohost funkcí stavebního díla sice už rozpoznána byla, ale tyto jednotlivé funkce byly ještě přičteny v principu objektu, nikoliv subjektu. „Dokud definujeme funkci ze stanoviska objektu, jeví se nám vázána k určitému cíli, jehož má být aktem či výtvozem dosaženo – odtud pak vždy sklon k tomu, pojímat funkce monofunkcionalisticky. Jen tehdy, pojímáme-li funkci jako způsoby sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu, vidíme je bez deformací, myslíme polyfunkcionalisticky, ve shodě se skutečným stavem věcí.“⁴⁸

Tato monofunkcionalita a svázanost funkcí s objektem byla pro modernistickou architekturu problémem, který způsobil její konec. Ve snaze najít určité objektivně platné zákony fungování architektury se mnohdy i mimoděk ocitali architekti v metafyzických výšinách ideálního světa, kde hledali absolutně dokonalé formy. To se však zdá nemožným cílem. „Lze tedy říci, že představa světa absolutní dokonalosti dává smysl, alespoň logicky, pouze jako představa světa mimo čas - a mimo prostor. Všechna funkční zařízení a mechanismy však patří do světa času a prostoru, a ten je nutně

⁴⁶ HONZÍK, Karel, *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947. s. 28-29

⁴⁷ TEIGE, Karel, „Moderní architektura v Československu.“ In: TEIGE, Karel: *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994. s. 220.

⁴⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Místo estetické funkce mezi ostatními.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 87.

světem nedokonalosti.⁴⁹ Potlačení subjektu ve snaze najít objektivně platné zákony pro architekturu, stejně tak jako zaměření k izolovaným funkcím, se podepsalo na některých konkrétních dílech v podobě uniformity, nepochopení a nezájmu pro individuální potřeby obyvatele ať už ze strany funkce praktické nebo ještě palčivěji ze strany funkce estetické.

„Povědomí kolektiva [...] uvádí jednotlivé funkce ve složité vzájemné vztahy, jejichž zákonitostí se řídí celkový aktivní poměr kolektiva ke skutečnosti. Individuum jakožto člen kolektiva, má k dispozici funkční soubor obecně přijatý i konvenční rozložení funkcí po světě jevů; může se však v svých činech od této zákonitosti odchylovat [...] Dospěli jsme tedy ke stanovisku, z kterého se nám funkce jeví jako historicky proměnlivá struktura sil, řídících celkový postoj člověka vůči skutečnosti.“⁵⁰ Z tohoto faktu proměnlivosti souboru funkcí (ať už vychází z podnětu kolektivního povědomí, nebo z podnětu jedince, v jehož antropologickém ustrojení jsou podle Mukařovského zakořeněny) vyplývá, že hranice mezi mimouměleckým estetickým a uměním je zejména v případě architektury velmi napjatá a v průběhu dějin také teorií reflektovaná. Pokud však odhlédneme od radikálního názoru modernistů, byla architektura v historii vždy do oblasti umění řazena, i když obvykle na jeho okraj.⁵¹ V případě modernismu šlo podle Mukařovského spíše o reakci na určitou, časově omezenou tendenci: „Pramenem tohoto názoru je tendence, která dočasně ovládla uměleckou teorii i praxi v době kolem počátku minulého desetiletí (tendence k tzv. čistému umění), nikoli naddobový princip.“⁵²

2. 4. 1 Specifika architektury coby umění

Umělecký status architektury představuje komplikovaný problém. To je dáno samozřejmě zejména postavením funkce praktické, vyzdvihované modernisty, která bude mít v architektuře vždy zásadní pozici. Proto nyní zmíníme faktory, které náležitost architektury do kategorie umění naopak podporují. Stejně jako uvedené důvody teoretiků proč architekturu z umění vyčlenit, budou i tyto opačné důrazy hrát

⁴⁹ MICHL, Jan, „O myšlence funkční dokonalosti.“ In: MICHL, Jan: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2003. s. 17.

⁵⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „K problému funkcí v architektuře.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 273.

⁵¹ Za všechny budiž zmíněn například Hegel, který ve svém triadickém členění chápal architekturu sice jako umění nejnížší pro její smyslovost, nicméně ji do svého systému vřadil.

⁵² MUKAŘOVSKÝ, Jan, „K problému funkcí v architektuře.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 281.

velmi podstatnou roli pro zkoumání designu.

Mukařovský jich v duchu strukturalismu sleduje několik: vyčlenění komplikuje například nekonkrétnost praktické funkce, které má dílo sloužit, což souvisí s kantovským nezajímavým zájmem⁵³. Jiným faktem je přítomnost mimoestetických funkcí v každém uměleckém díle a vyústění každé umělecké disciplíny do sféry mimoumělecké. Dalším argumentem je otázka relativity převahy estetické funkce v jakémkoli druhu umění, kdy jde vždy o směřování k této převaze, nikoli o převahu skutečnou. „Pohlédneme-li na umění v celé jeho šíři dobové, prostorové i sociální, objeví se, že směřování k nadvládě estetické funkce nad ostatními nepřestává v žádném umění být právě směřováním, které i v nejkrajnějších případech zůstává nezcela uskutečněno.“⁵⁴

Ostatně i modernistická architektura usvědčuje sama sebe v konkrétních architektonických dílech z umění. Mnohdy dokonce více než jiné stavby v historii - zejména na poli soukromého bydlení, kdy díla byla esteticky neobyčejně hodnotná, zato stěží obyvatelná. Vezměme v potaz například vilu Savoy, kvůli které se Corbusier z důvodu technické nefunkčnosti musel dokonce soudit s majiteli, nebo „bezbariérovou“ Müllerovu vilu. Jan Michl dospívá na základě těchto diametrálních rozdílů mezi teorií a praxí modernistů ke snad až příliš radikální úvaze, která je však přesto podnětná: „Jinými slovy, funkcionalisté neplédovali pro funkční metodu kvůli tomu, že měli na mysli lepší fungování budov, a tím dobro uživatelů, nýbrž kvůli tomu, že měli na mysli novou výtvarnou řeč, která měla touto funkční metodou vzniknout a o níž byli přesvědčeni, že ji nové epoše dluží.“⁵⁵

2. 5 Modernistická architektura a průmyslový design

Architektura a design mají nepopíratelně mnoho společného nejen v době modernismu, kdy byla jejich esenciální spřízněnost na první pohled zřejmá (a teorií zdůrazňovaná) právě díky vyřazení architektury z umění. Tento stručný rozbor

⁵³ Imanuel Kant mluví ve vztahu ke vkusovému soudu o nezajímavém zálibení. Soudíme-li esteticky o předmětu, že je krásný, nezakládá se náš soud na žádném praktickém zájmu. Zájem je totiž spojen úzkým vztahem s žádací schopností, která v nás vzbuzuje strannost a soud o kráse tak už nemůže být čistým. Vědomí konkrétní praktické funkce by v nás však přesně takový zájem vzbuzovalo. (KANT, Imanuel, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.)

⁵⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „K problému funkcí v architektuře.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 281.

⁵⁵ MICHL, Jan, „Dvě doktríny modernismu.“ In: MICHL, Jan: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2003. s. 62.

modernistické architektury z hlediska její vlastní teorie i z pohledu strukturalismu poskytl podněty zásadní pro sledování pozice designu.

Stejně jako v architektuře byla i v modernistickém designu praktická funkce dosazena na pozici dominující struktury jeho objektů. Avšak v designu byl tento počín mnohem úspěšnější, nežli na poli architektury. Na první pohled nám tedy modernismus nabízí nosný rozdíl mezi designem a architekturou. Z něj také vyplynou fakta svědčící v neprospěch designu chápaného jako součást rodiny umění. Naopak architektura svou pozici v oblasti umění dokáže obhájit.

Podstata tkví v tom, že průmyslově vyráběný artefakt plní z hlediska subjektu nesrovnatelně menší množství funkcí, než architektonické dílo. Jeho účel je tak mnohem jednoznačnější, než v případě architektury. Struktura produktu je jednodušší, prohlédnutelnější a tím pádem také výrazně lépe štěpitelná na jednotlivé funkce. Pokud bychom se zde pro srovnání znovu obrátili na Kantův model, podotčený už v případě architektury, je zřejmé, že naše souzení o designu bude mít k čistému estetickému soudu o kráse velmi daleko. „Zalíbení, které určuje soud vkusu, je zcela bez zájmu.“⁵⁶ Vědomí praktické funkce ve struktuře modernistického designu však má zřetelně za následek tento zájem.

Jak bylo řečeno, podstatně méně komplikovaná skladba struktury designu se zdá implicitně vhodnější k rozložení na jednotlivé funkce. Proto byl pro něj modernismus narozdíl od architektury velmi zásadním přínosem.

Dalším podstatným důvodem, proč byl funkcionalismus pro design nesrovnatelně vhodnější metodou než pro architekturu, je fakt, že masově vyráběný průmyslový produkt je až na vzácné výjimky⁵⁷ vytvářen pro ideálního spotřebitele. I tento ideální spotřebitel je sice omezen určitými parametry, protože produkty jsou obvykle zacílené na konkrétní vrstvy společnosti, ale rozhodně není tím konkrétním subjektem, se kterým je nucena se vypořádat architektura, případně interiérový design v podstatné části své produkce. Průmyslový design je také limitován investorem, tedy firmou, pro kterou se vyrábí a za niž vystupuje konkrétní člověk. Avšak i ten je nucen zohlednit ideálního spotřebitele, pro kterého vybírá návrh k realizaci. Samozřejmě je otázkou do jaké míry dokáže být objektivní - to se týká zrovna tak návrháře. Nicméně právě díky této neuskutečnitelnosti absolutně dokonalých forem, o které mluvil Jan Michl, vzniká

⁵⁶ KANT, Imanuel, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. s. 52.

⁵⁷ Například zařizovacích předmětů některých velkých hudebních klubů

žádoucí diverzita výrobků na trhu a také konzumní společnost. „Můžeme předpokládat, že dřívější lidé byli při vyrábění náradí ovládnáni výhradně uvažováním o jeho užitku. [...] Avšak ve vývoji civilizace přišel moment, kdy můžeme volit mezi stejně efektivními předměty různého tvaru.“⁵⁸

S představou ideálního spotřebitele koresponduje snaha o navržení ideálního výrobku. Masová produkce vyžaduje výrobek, který by byl obecně přijatelný jak po stránce praktické tak estetické. Ke slovu se tak hlásí i vědecké přístupy, které zdůrazňovaly ve své tvorbě modernisté. Příkladem mohou být různé ergonomické studie, zkoumání nových technologií apod. Zatímco funkcionalismus se svými vyabstrahovanými představami má ve sféře průmyslového designu své opodstatnění, v oblasti architektury není sám o sobě žádoucí z důvodu opomíjení subjektu.

2. 5. 1 Modernistický design jako mimoumělecké estetické

Bylo ukázáno, že struktura průmyslově vyráběného artefaktu je přístupnější štěpení z hlediska své relativní jednoduchosti. Funkce, které jsou v rámci designu nejpodstatnější, jsou dvě: praktická a estetická. Ty se staly z pohledu návrhářů předmětem eminentního zájmu. Obě se do středu pozornosti dostaly v období modernismu. Už z pozdějších modernistických názorů bylo totiž zřejmé, že estetickou funkci nelze vyloučit ani ze struktury objektů určených k uspokojování utilitárních potřeb. Modernismus tímto vytržením funkce estetické a praktické nastolil pro design do budoucna zásadní myšlenku vyvážení obou funkcí v ideální rovině.

Ukázalo se, že tyto dvě funkce k sobě ve struktuře objektů designu patří tak neodmyslitelně, jako k sobě historicky patřila například funkce magicko-náboženská a estetická v případě sakrálních artefaktů. Součin těchto funkcí podmiňoval vzájemně sílu jejich působení. Jak už bylo řečeno výše, v případě sakrální architektury určoval zásadně i tvarosloví.

Lze tedy říci, že o co je struktura průmyslového výrobku svým důrazem na funkci estetickou a praktickou, jednodušší, o to více jsou tyto zdůrazněné funkce vzájemně provázané. V případech, které se nápadně blíží ideálu, se zdá, jakoby spolu estetická a praktická funkce splývaly v jeden celek. Ten je pak tím těsnější, čím vyváženější je vztah estetické a praktické funkce, tedy čím více se blíží hranici mezi uměním a

⁵⁸ READ, Herbert, *Art and Industry*. London: Faber and Faber LTD, 1966. s. 27.

mimoestetickou oblastí. Ona hranice je ovšem ryze ideální, v rovině tohoto světa nedosažitelná – její nalezení by se rovnalo nalezení dokonalé formy, což je pro tento svět nedosažitelné z důvodů, které zmínil Jan Michl ve výše uvedené citaci. Zdá se však, že dosažitelná by mohla být subjektivně.

Skutečnost dokazuje, že čím více se produkty blíží ideální hranici, tím déle se uplatňují na trhu. Právě hledání této hranice je proces, při kterém začaly v období modernismu vznikat vlastní estetické normy designu, a který mu tedy přinesl i vlastní specifické tvarosloví, primárně nezávislé na žádné jiné oblasti mimouměleckého estetického umění. Jednotlivé produkty, které se hranici nejvíce přiblíží, udávají detailní normy, jež pak prostupují produkcí designu.

Jelikož je design oblastí určenou pro každodenní utilitární potřeby, většina produkce, pokud se jí nedaří dosahovat této ideální hranice, nechává obvykle úmyslně produkt převážet na stranu mimoestetickou. To se zdá být pro masovou produkci výrobků naprosto relevantním principem. V období modernismu, tak nelze řadit design jinam, než do oblasti mimouměleckého estetického umění. Ačkoliv převládly funkce mimoestetické, estetická funkce zůstává i nadále v různé míře přítomna.

V případě, kdy převládne v masové produkci naopak estetická funkce, nabízí se tři možná východiska: 1. Minimalismus, jako výborný příklad k výše uvedené Michlově citaci, ve které kriticky reaguje na funkcionalismus. 2. Artefakty ne nepodobné produkci devatenáctého století. 3. Skutečný přesah do sféry umění. Poslední dvě východiska jsou stěžejními body následující kapitoly věnované postmoderně.

3. Postmoderna, současný design a jeho vymezení vůči sochařství

3. 1 Přejídné období a proto-postmoderna

V období mezi koncem čtyřicátých a počátkem sedmdesátých let se začal objevovat silící proud odporu proti modernistickým směrům. Hlavním zdrojem nespokojenosti byla uniformita, pevný idealistický řád, strohost až sterilita prostorů a produktů navrhovaných pro splnění jednotlivých separátních funkcí pojímaných objektivně. To mělo pochopitelně za následek vynechávání lidského měřítka - pokud ne z pohledu funkce praktické, pak určitě z pohledu subjektivních potřeb funkce estetické. Aktuálním problémem pro uživatele se stal horror vacui, tedy strach z prázdnoty, o kterém mluví ve své knize *Umění a průmysl* Herbert Read.⁵⁹ V nejobecnějším měřítku se tak jako podstata další neudržitelnosti ryze modernistické roviny pro budoucnost jeví nedostatek prostoru pro individuální preference.

V polovině dvacátého století začal tento problém nabírat konkrétních obrysů nejen na poli teorie, ale i v obecném povědomí a situace si žádala zásadní změnu. Výrazem této krize byl dokonce i dočasně zvýšený zájem o řemeslné výrobky v poválečných letech. Modernismus se však v oblasti designu přeci jen dočkal obrody a udržel si zde své dominantní postavení až do konce šedesátých let. Jeho trvání prodloužila mohutná intervence nového materiálu – plastických hmot. Tyto nové syntetické materiály vnesly do designu nový esprit – dovolily inovaci tvarů a barev, a tak poskytly větší ergonomické možnosti a relativně dostupné zmnožení variant výrobků na trhu. Důsledkem tohoto převratu byla biomorfí moderna⁶⁰, streamlining⁶¹ a organicismus⁶². Dopady masového použití plastů, které se ukázaly pro průmyslovou výrobu jako ideální materiál, se projevíly také obrovským nárůstem konzumerismu a přinesly fenomén výrobků na jedno použití. Ty sice šetřily energii uživatelům, rozhodně však nepřispívaly životnímu prostředí.

Padesátá a šedesátá léta se odvíjela v duchu expresivnějších tvarů a barev, které daly vzniknout fenoménu pop-kultury. Masová společnost, která už nekupovala pouze věci denní potřeby, ale také objekty záliby, podněcovala k čím dál větší, bohatší a výrazově odvážnější produkci. Umberto Eco shrnuje: „Zboží jsou znaky nerozlišitelné

⁵⁹ READ, Herbert, *Art and Industry*. London: Faber and Faber LTD, 1966. s. 32.

⁶⁰ BHASKARANOVÁ, Lakshmi, *Podoby moderního designu*. Praha: Slovart, 2007.

⁶¹ 20th Century Gallery [online]. [2008-][2009-29-04]

<http://www.lepoix.de/html/reference/streamline_design/art_deco_streamline_design_index.htm>.

⁶² BHASKARANOVÁ, Lakshmi, *Podoby moderního designu*. Praha: Slovart, 2007.

touhy, ale současně zpředměťují i individualizovanou a jedinečnou touhu.⁶³ Zmíněná pestrost nabídky tedy poskytla širší možnosti uspokojení výlučných potřeb. Opět se tak na scéně objevil prostor pro subjektivní, i když zatím pouze sekundárně. Produkce plastových výrobků se totiž zaměřovala stále především na plnění praktické funkce a obecných pravidel ergonomie, než na uspokojování osobních preferencí z hlediska funkce estetické. Expresivnější tvary byly stále alespoň teoreticky odvozovány s ohledem na maximum „forma sleduje funkci (samozřejmě myšleno praktickou).“ Přesto však pastelové barvy padesátých a šedesátých let nepokrytě překračovaly puristické teze o hygienické bílé coby nevhodnější barvě a značily blížící se převrat. Přibližně po dvou desítkách let přechodného období se estetická funkce přesunula v oblasti designu i architektury do centra zájmu a nastala tak další paradigmatická změna.

3. 2 K terminologii postmoderny

„S pojmem „post-moderna“ bychom se poprvé setkali už před více než stoletím⁶⁴, ale hlavním pojmem v diskuzi se stal až v letech 1959 – 1960 v USA. Dnešní široká diskuze o moderně a postmoderně ve světovém měřítku začala právě tam. Tento pojem se nejprve vztahoval k literatuře.“⁶⁵ Postupně se však rozšířil i do oblasti architektury a dále do ostatních druhů umění i sfér mimouměleckého estetična. V současnosti je též součástí slovníku vědy a filozofie.

V designu se termín postmoderna začal používat prakticky ve stejné době, kdy pronikl do teorie architektury. Označuje tu buď v úzkém smyslu období od poloviny sedmdesátých let do počátku devadesátých, pro které je příznačný radikalismus výtvarné exprese skupin Archizoom, Alchimia a Memphis, nebo v širokém smyslu období zahájené tvorbou těchto skupin až po současnost. Druhé pojetí termínu se jeví jako vhodnější, protože všechny tři skupiny ovlivnily další vývoj designu natolik zásadním způsobem, že i v současnosti zcela zřejmě nacházíme odkaz jejich teorie a tudíž se zdá nemožné určit přesný konec postmoderny alespoň z pohledu dneška, tedy bez dostatečného historického odstupu. Podstatným argumentem se zdá být i srovnání se situací ostatních disciplín, které chápou postmodernu jako paradigma, nikoli jako

⁶³ ECO, Umberto, „Dvě skupiny předmětů.“ In: PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola umělecko - průmyslová, 2005. s. 71.

⁶⁴ Poprvé se o post-modernismu zmiňuje anglický malíř John Watkins Chapman kolem roku 1870 v souvislosti s překonáním impresionismu.

⁶⁵ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 148-149.

krátkodobý trend reprezentovaný několika konkrétními představiteli.

3.3 Vznik postmoderny

V polovině sedmdesátých let byl tedy v oblasti architektury a designu zformován prudký odboj proti racionalistickým tezím modernismu. „Vlastní a hlavní směr postmoderny je zaměřený proti hybné síle uniformity v moderně. Moderna se vyznačovala globálními koncepcemi jednotné racionality a sjednocující racionalizace. Uskutečněná moderna ukázala své katastrofické rysy právě v důsledku této tendence k uniformitě. Postmoderna vyžaduje vystoupit proti těmto procesům unifikace tak, že je přeruší, nebo že proti nim využije jejich vlastní potenciál – nikoli prostřednictvím zjednodušení, ale diverzifikace. Jestli byl design v našem století velkou mírou spjatý s racionalizačním úsilím moderny, k postmoderním úkolům inteligentního designu patří právě zásadní změna paradigmatu.“⁶⁶

O změnu paradigmatu se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let postaraly zmíněné radikální designérské skupiny Archizoom, Studio Alchimia a především fenomenální skupina Memphis. Tato trojice v čele s výraznými osobnostmi byla programovou provokací moderny. Tzv. antidesign skupin Archizoom a Alchimia poskytly první přesně formulovaný podnět k přemýšlení o roli designu v běžném životě a o pozici subjektu v utváření vlastního životního prostoru. Vymezením se proti racionálnímu designu a prosazováním intuitivnosti, emocí a osobitosti měl dodat odvahy jak návrhářům, tak kupujícím.

Vypjatost výtvarného názoru však dosáhla svého zenitu v rámci tvorby skupiny Memphis. Tvarosloví zde bylo v počátcích také určováno především skrze negativní vymezení proti modernistickému designu. „Práce Ettoreho Sottsass a jeho studia Memphis, které oslavovalo špatný vkus, vulgární barevnost, ironický vtíp, zmatek, hravé historické reference a eklektismus, charakterizovaly postmoderní změnu.“⁶⁷ Vizitkou „zvrhlých“ postmodernistů se stala inspirace kýčem, pop – kulturou nebo ornamentikou slohů minulosti, jejichž vlivy nepředvídatelně kombinovala. Vznikaly tak tvary, které projevovaly svůj původ v plnění praktické funkce jen okrajově. Podstatné však byly „lingvistické (nebo 'sémiotické') významy konstruovaných forem a emocionálně uspokojující řešení designu.“⁶⁸ Precedentními jevy pro vývoj

⁶⁶ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 156

⁶⁷ BYARS, Mel, *Design Encyclopedia*. München: Klinkhardt&Biermann, 1994. s. 448.

⁶⁸ *tamtéž*, s. 447

postmoderního designu platnými až po současnost bylo zavedení limitovaných sérií výrobků a jedinečných „autorských“ kusů, které potlačovaly praktickou funkci ve prospěch estetické a stavěly na maximální originalitě. Memphis, jedněmi zatracován, druhými oslavován, byl promyšleným porušením estetických norem dodržovaných modernou. Nikdo z jeho členů však nebyl kýčářem, jak bývají někdy označováni. Trvání skupiny Memphis bylo relativně krátké (pouze sedm let, od roku 1981 do roku 1988). Skončilo dohodou mezi jeho členy, kteří si zjevně uvědomili, že takového radikalismu už není třeba. Do konce devadesátých let stihl splnit Memphis svou úlohu – díky němu vstoupila postmoderna v designu do povědomí prakticky po celém světě. Úkolem Memphisu bylo šokovat a prostřednictvím toho upozornit na akutní nedostatky moderny. Nekladl si nároky na tvorbu, která by v takové vyhraněnosti výtvarného projevu skutečně měla vstoupit do běžné domácnosti. Odkaz Memphisu, stejně jako antidesignu, zůstal a měl zůstat spíše v teoretické rovině.

Memphis se zasloužil o svobodu projevu, o nárok na subjektivní požadavky jak ze strany tvůrce, tak ze strany spotřebitele - oba měli odteď nárok na stanovení individuálního poměru mezi funkcemi a míry komplexity jejich struktury. „Design musí vědomě jít mnohými rozdílnými cestami. Musí se naučit docenit a vyjádřit pluralitu.“⁶⁹ Projevila-li moderna obrazně řečeno tendenci k totalitárnímu přístupu, postmoderna osmdesátých let svou živelnou anarchií přispěla k dalšímu vyrovnanějšímu vývoji.

3. 4 Postmoderní fenomén konceptuálního designu

Jak bylo výše ukázáno, zásadním přínosem první etapy postmoderny pro vývoj současného designu byla malosériová produkce a výroba originálů. Tento způsob výroby vyhovoval revolučním potřebám skupiny Memphis a jejím dvěma předchůdcům lépe. Artefakty byly vystavovány v galeriích a prodávány za horentní sumy, proto zároveň i medializovány jakožto drahé provokativní senzace. Byl to nejrychlejší způsob, jak mohla postmoderna vejít do obecného povědomí. Tímto způsobem vznikl v sedmdesátých a osmdesátých letech rovněž kult návrhářských hvězd, který napomáhal zvýšení zájmu o design mezi běžnými spotřebiteli. Ti v předchozích letech obvykle nevnímali vztah mezi autorem a dílem, design byl doposud až na výjimky anonymní.

Tvorba jednotlivých kusů poskytla prostor k experimentování, tedy větší svobodu

⁶⁹ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 157.

výtvarného projevu autora, ke zkoumání možností nových výrobních technologií a materiálů, i k jejich kombinování s historickými řemeslnými technikami. Vznikl konceptuální design. Takováto tvorba byla zárukou pro promítnutí individuality tvůrce do produktu. Artefakt byl více či méně konkrétním vyjádřením určité myšlenky. „Racionalismus a funkcionalismus moderny je doplněn a překročen momenty fikce, příběhu, metafyziky a vize. Nové, postmoderní motto architektonické tvorby by mohlo znít „form produces visions“, tedy už ne „form follows functions.“⁷⁰ Welschův návrh se zdá stejně platný i pro tvorbu designéřskou.

Fikce, příběh, metafyzika a vize jsou momenty, jimiž konceptuální design působí na své uživatele. V případě diskutovaného druhu designu se však zdá relevantnější použití termínu recipient, tedy vnímatel. Tento nový proud k sobě poutá pozornost svým důrazem na vysoce postavenou estetickou funkci do té míry, že na prvním místě dává podnět k estetické percepci a až posléze evokuje možnost praktického užití. Budeme tedy předpokládat, že konceptuální design překračuje hranici mimouměleckého estetického.

Jedním z faktorů, který vede k této domněnce, jsou postmodernisty zdůrazňované komunikativní funkce. „Jsem pro bohatost významu raději než pro jeho jasnost;“⁷¹, tvrdí architekt a teoretik Robert Venturi. Wolfgang Welsch shrnuje snahy postmoderních architektů slovy „postmoderní architektura chce být komunikativní a pluralitní.“⁷² Postmoderní design ovšem evidentně také. Sémantická rovina designu potlačuje modernistickou uniformitu a zmírňuje rovněž moment odcizení u průmyslově vyráběných předmětů. Je příčinou onoho emotivně uspokojujícího designéřského řešení, kterým se obecně míní útulnost.

Tento teoretický požadavek postmodernistů koresponduje se strukturalistickým pojetím uměleckého díla jakožto znaku. „Podle běžné definice je znak smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat.“⁷³ Mukařovský specifikuje umělecké dílo jako znak autonomní, který nikdy zřetelně neurčuje realitu, k níž se vztahuje. To k čemu míří, je „celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například

⁷⁰ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 151.

⁷¹ VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1977. s. 16.

⁷² WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 150.

⁷³ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Umění jako sémiologický fakt.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 112.

filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd.⁷⁴ Tato autonomie znaků je v případě produktů konceptuálního designu méně zřejmá, najdeme ji zde však rovněž například v podobě nejednoznačně indentifikovatelných odkazů k povrchnosti masové společnosti, upomínkami k situaci životního prostředí atp.

Pro konceptuální design je podstatná i druhá sémiologická funkce uměleckého díla. „Vedle své funkce autonomního znaku má umělecké dílo ještě jinou funkci, funkci znaku *komunikativního* či *sdělovacího*.“⁷⁵ Tu spojuje Mukařovský především s uměními syžetovými, tedy např. poezií, malbou nebo sochou. Konceptuální design neodpovídá obvykle přímo syžetovému umění, avšak mohl by být řazen mezi kategorie umění, která mají komunikativní prvky rozptýlené. Do té řadí Mukařovský hudbu a architekturu, která byla v minulé kapitole označena jako podstatně spřízněná s designem. Pro tuto kategorii se zdají být relevantní konkrétně produkty skupiny Front nebo Droog, nebo mísa Jana Čtvrtníka Droog Aalto.⁷⁶

Jiným symptomem poukazujícím na možnost, že by konceptuální design mohl být označen za uměleckou kategorii je fakt, který vyplývá z jeho postavení v rámci samotné disciplíny designu, pro kterou představuje nejvyšší stupeň v hierarchii estetických norem, tedy normotvornou oblast. Na této úrovni jsou normy zcela vědomě porušovány ve snaze o dosažení maximální originality.

Jako nejpodstatnější znak se však jeví ona estetická funkce, která ve struktuře funkcí objektu usiluje o převahu nad ostatními funkcemi. Praktická funkce přichází úzce do styku s funkcí symbolickou. V případech jako je kolekce *Designed by* od skupiny Front je praktická funkce spíše symbolizována - například přibližným tvarem stolu *Designed by Pressure*.

Potlačením praktické funkce ve struktuře artefaktu designu dochází ke stupňování síly funkce estetické. Neděje se tak ovšem pouze proto, že by jednoduše zastoupila uvolněné místo ve struktuře, jak je běžné v artefaktuální oblasti mimouměleckého estetična. Děje se tak také proto, že dochází k porušení estetické normy. Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, estetické normy designu jsou do značné míry dány právě mísením

⁷⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan, „Umění jako sémiologický fakt.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 112.

⁷⁵ *tamtéž*, s. 113

⁷⁶ Ta svou formou ve zkratce jednak připomíná tvorbu Alvara Aalta a vzdává jí hold, jednak poukazuje k problému vysychání vodních zdrojů v důsledku klimatických změn, svým názvem odkazuje rovněž k výše zmíněné legendární skupině konceptuálních designérů. Vnější obvod mísy má tvar původní Aaltovy mísy z roku 1937, která byla inspirována linií břehu finského jezera, vnitřní obvod Čtvrtníkovy mísy je dán tvarem toho samého jezera v roce 2007.

praktické funkce s funkcí estetickou. Pokud je tedy praktická funkce z tohoto procesu odsunuta, může být její absence zároveň vnímána i jako porušení estetické normy.

Dalším bodem hovořícím ve prospěch konceptuálního designu coby umění je, že praktická funkce je ve struktuře některých těchto artefaktů natolik potlačena, že přestává být zřejmý účel, kterému by měly sloužit. V tomto ohledu se tedy opět blíží objektům nezajímavému zalíbení.

3. 5 Konceptuální design a sochařství

Z předchozích tvrzení vyplývá, že konceptuální design má množství společných rysů se sochařstvím. Obě kategorie spolu sdílejí tvorbu trojrozměrných artefaktů, které podněcují recipienta k zaujetí estetického postoje - estetická funkce v jejich struktuře usiluje o dominantní postavení. Jak socha, tak předmět konceptuálního designu zvyšují toto své působení libosti na základě porušování určitých norem, tedy skrze parciálně přítomnou nelibost. Artefakty vytvořené oběma druhy spojuje navíc existence oné kultické hodnoty, obestírá je aura. Avšak v případě konceptuálního designu tomu tak nemusí být nutně, protože některé předměty se nakonec dočkají i rozsáhlejší průmyslové produkce. Pokud se přidržíme názoru Herberta Reada, není to však podmínka, která by tyto artefakty vyřazovala ze sféry umění: „Přirozeně budou takové formy standardizované a uniformní. To se mi však nejeví jako problém, pokud budou odpovídat všem dalším estetickým požadavkům. Kvalita jedinečnosti musí být ve věku strojů samozřejmě obětována. Ale jaká je vlastně hodnota takové kvality? Určitě to není hodnota estetická.“⁷⁷

Rozdíly mezi sochou a produktem konceptuálního designu spočívají v jeho specifické úloze být avantgardou disciplíny, která je pevně spjata s praktickou funkcí – sám se s ní tedy musí určitým způsobem vypořádat. Jak bylo řečeno, praktická funkce zde zůstává často zastoupena spíše v podobě symbolického odkazu nebo pouhého pozůstatku, přesto je touto nutností konceptuální design formálně omezen. Aby však mohl spadat do disciplíny designu, musí být alespoň ona reference k určitému praktickému účelu nebo pozůstatek praktické funkce vždy přítomen.

S přítomností praktické funkce souvisí také taktilní rovina konceptuálního designu, která se u sochy obvykle nepředpokládá. I zde ovšem najdeme výjimky v

⁷⁷ READ, Herbert, *Art and Industry*. London: Faber and Faber LTD, 1966. s. 50.

podobě některých proudů sochařství, které nevyklučují dotek. Konkrétním příkladem může být taktilní umění Jana Švankmajera. Podstatný rozdíl mezi produktem konceptuálního designu a taktilním uměleckým dílem je však dán způsobem doteku a jeho četností. Konceptuální design narozdíl od sochy předpokládá ve zbytkové přítomnosti praktické funkce i užití, kdy se podstatně mění jeho status – v daném okamžiku totiž mizí potřebná estetická distance. Zdá se tedy, že konceptuální design může a nemusí plnit funkci uměleckého díla, v závislosti na přístupu subjektu. V tomto bodě se však zase setkává s architekturou, coby další uměleckou kategorií.

Ze všeho doposud řečeného tedy plyne, že konceptuální design je oblast, která se podstatnou částí kryje se sochařstvím. Zdá se, že záleží na subjektu, zdali vnímá tuto oblast jako moment umění v designu, nebo ji posuzuje jako specificky zaměřenou část sochařství s určitým vědomým formálním vymezením. Tím se podobá kupříkladu figurální tvorbě.

Faktem je, že ti designéři, kteří se zabývají navrhováním konceptuálního designu vyráběného v malých sériích nebo po jednotlivých kusech, navrhují často zároveň předměty určené pro masovou výrobu. Ostatně i některé původně jedinečné kusy se díky oblibě dočkaly přímo sériové výroby, což byl případ výše zmiňované vázy Jana Čtvrtníka. Nemá tedy význam hledat přesnou hranici mezi konceptuálním designem a masově vyráběnými artefakty, protože na sebe tyto dvě oblasti navazují a částí produkce se dokonce kryjí. Tedy ani striktní dělicí čára mezi uměním a designem jako disciplínou v celém jejím komplexu v současné době neexistuje. Přesto však platí, že konceptuální design je onou špičkou hierarchie estetických norem, která odpovídá z několika výše popsaných důvodů sféře umění.

3. 6 Průnik estetických norem hierarchií postmoderního designu

Za normotvornou oblast byla označena sféra konceptuálního designu. Odtud se obvykle dále estetické normy šíří do průmyslového designu. Nejvýraznějšími kusy se inspiruje řada průmyslových návrhářů a více či méně kreativním způsobem adaptují jednotlivé prvky tvarosloví pro masovou výrobu. Pozitivem je diverzifikace výrobků na trhu a vzrůstající množství takzvaně přátelského designu, tedy designu, který komunikuje a prostřednictvím estetické funkce oslovuje své budoucí spotřebitele. Tento druh designu přispívá k svobodnějšímu smýšlení a po dlouhých desetiletích

modernistické éry prostředkuje uživatelům emotivní satisfakci.

Na řadu těchto neoddiskutovatelných přínosů průniku estetických norem konceptuálního designu do průmyslové sféry navazuje ovšem také řada negativ. Ta obvykle pramení v nepochopení záměrů konceptuálního designu. Z produktů masové výroby často vyprchává komplexnost sdělení, zůstává pouze zbytnělá estetická funkce, tak jak ji sledoval Mukařovský u uměleckého řemesla devatenáctého století. V tomto ohledu skrze vzrůstající estetizaci prostředí skutečně hrozí situace podobná. Trh nasycený plastickými ornamenty, znovuobjeveným dekorem a historizujícími prvky připomíná situaci z konce romantismu. Tohoto důsledku si všímají i sami postmodernisté a brojí proti němu: „Neohistorismus a návrat ornamentu jsou sice v rámci takovéto plurality možné, v žádném případě ale netvoří jádro určující postmodernu. V těchto případech jde spíše o relativně povrchní verze postmodernosti.“⁷⁸ „Radikální eklektismus vyzdvihuje aspekt, že tyto části musí najít sémantické ospravedlnění; eklektismus sám o sobě je nesmyslným mícháním stylů, tak nesoudržným jako purismus, jeho opak.“⁷⁹ Jencks tu však naráží na další fakt, který obhajuje i použití těchto průmyslově vyráběných dekorativních předmětů. Postmoderní eklektismus sleduje konkrétní cíle, snaží se dosáhnout nových hybridních forem s novým sdělením, tedy oněch sémantických ospravedlnění. Prostředkem, jak takového ospravedlnění dosáhnout, je vytvoření rámce, jehož podstata bude vysvětlena v následující kapitole.

3. 7 Design rámce

„Úloha designu se dnes stále více přesouvá od tvorby předmětu (na což se soustředila moderna) k vytváření tzv. rámce, či kontextu.“⁸⁰ V současné době tento trend můžeme sledovat i ve vzrůstající popularitě bytové architektury a interiérového designu. Postmoderna nastolila problematiku hierarchičnosti prostoru. Prostor je řešen v několika úrovních, které v podstatě odpovídají hierarchii estetické normy. Předměty s nejdříve postavenou estetickou funkcí, které zároveň nejvíce potlačují funkci praktickou, fungují v postmoderním prostoru jako gravitační bod, ke kterému se vztahují ostatní produkty obsažené v jeho rámci. Od tohoto ohniska jsou podle pozice estetické funkce

⁷⁸ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 156.

⁷⁹ JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977. s. 92.

⁸⁰ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 159.

ve struktuře rámce odstupňovány.

Díky hierarchizaci předmětů prostřednictvím estetické funkce od této pyramidy, na jejímž vrcholu by mohl stát například právě předmět konceptuálního designu, až po „modernistické“ předměty masové produkce z její základny, jejichž struktuře dominuje praktická funkce, se daří zachovat komplexitu a kontradikci, o kterých mluví Robert Venturi. Prostor si tím zachovává nezbytnou praktičnost, zároveň je schopen uspokojit subjektivní nároky majitele po stránce potřeb funkcí estetických i mnohých dalších. Postmoderna tak integruje i modernu. Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, masové produkci zaměřené na utilitární předměty funkcionalismus metodicky vyhovuje. Neklade si nároky na status uměleckého díla, hledá optimální poměr mezi funkcí estetickou a praktickou, a pokud se nedotkne hranice, dává přednost praktické funkci. Přítomnost předmětů, jejichž design je takto úzce funkčně zaměřen v kombinaci s předměty komunikativními dává vzniknout zcela nové struktuře rámce.

Tento rámec se tedy jeví znakem autonomním, obsahujícím i druhou sémiologickou funkci komunikativní, ačkoliv rozptýlenou. „Postmoderna usiluje překonat požadavek elitářství [...] tím, že rozšiřuje jazyk architektury rozličnými směry - k původnosti, k tradici, i ke komerčnímu žargonu ulice. Proto dvojité kódování, architektura, která oslovuje elitu i obyčejného člověka na ulici.“⁸¹

Problematičnost dvojitého kódování však spočívá v jeho komplikovanosti. Běžný uživatel, stále ovlivněný nehierarchickým přístupem moderny, není zatím obvykle schopen tuto postmoderní hieratičnost rozpoznat. To vede k situacím, kdy například artefakt konceptuálního designu formálně se opírající o kýč, ač původně snad měl být právě narážkou na povrchnost konzumního života, je na základě nepochopení za kýč zaměněn. Stejně tak průmyslový výrobek, který využívá historizujícího ornamentu jako estetické normy propadnuvší z konceptuálního designu, by mohl být bez kontextu považován za kýč. Umístěn do struktury hierarchicky uspořádaného prostoru však dostává zcela jiný význam – přestává být kýčem, stává se naopak fenoménem přinášejícím estetickou libost.

Nevnímáním hieratičnosti však může dojít nejen k subjektivnímu zavržení produktu jako kýče, nýbrž i k efektu opačnému. Hromadění takto esteticky výrazných objektů může totiž vést za prvé k praktické nepoužitelnosti prostoru, za druhé k jejich

⁸¹ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 150.

skutečné konverzi v kýč. Ač se většinou může dnes zdát hieratické uspořádání prostoru jako komplikované, z historického pohledu se jeví jako přirozené.

V tradičních lidových interiérech bylo nositelem estetické funkce folklórní umělecké řemeslo, které stálo vedle ryze utilitárních předmětů sledujících pouze praktickou funkci. V interiérech vysoce postavených členů společnosti byla zase hierarchie dána reprezentativními kusy nábytku vedle utilitárnějších v soukromých prostorách. Tradice této hieratičnosti byla přerušena až příchodem průmyslové revoluce, po které došlo ke „sploštění“ významu a funkce předmětného prostředí. V prvním období se ustálilo v pokusech postavit estetickou funkci do dominantní pozice v celé produkci hmotných artefaktů. Celé interiéry pak byly sestavovány z produktů s dominující estetickou funkcí. Tím vznikla i necitlivost, na kterou narážel Loos ve svých Řečích do prázda: „Kdo stejně vysoko staví pár bot a obraz, ten nikdy neocení krásy obrazu.“⁸² Druhou extrémní reakcí na tuto situaci byla moderna se svým kladením důrazu na praktickou funkci. Protože se všechny předměty pokoušely dosáhnout dokonalých funkčních forem, docházela moderna rovněž k plošnému uniformnímu interiéru bez komplexity, jakou vyžaduje životní realita.

V současné době se tato, jak se zdá, přirozená hierarchie vrací opět do centra zájmu kolektiva. Bude nejspíše trvat určitý čas, než začne být vědomě aplikována většinou, ovšem alespoň z dnešního pohledu se jeví, že postmoderna zatím ukazuje správnou cestu.

⁸² LOOS, Adolf, „O umění a architektuře, jež jest řemeslo.“ In: MARKALOUS, Bohumil, (ed.): *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929. s. 52.

Závěr

Shrnutí vývoje designu z hlediska posunů estetické funkce v jeho struktuře

Pozice designu v systémech estetiky se v průběhu jeho vývoje od devatenáctého století až po první dekádu století jednadvacátého velmi dynamicky proměňovala. Protože design, tak jak byl definován v úvodu, je disciplínou mladou, byly tyto pohyby rapidní a jejich relativní ustálení (alespoň zdánlivé) můžeme pozorovat teprve v současné době. Jak bylo ukázáno, podstata těchto proměn je způsobena přesuny estetické funkce ve struktuře designu. Na změny v postavení estetické funkce reaguje recipročně i funkce praktická svou tendencí k dominanci nebo podřízenosti ve struktuře objektu. Na základě aktuální pozice estetické funkce se pak design jevil být blíže buď sféře umění, nebo sféře mimouměleckého estetična.

V období vzniku a etablování této disciplíny, které bylo vymezeno obdobím od poloviny devatenáctého století do prvních desetiletí století dvacátého, směřovala estetická funkce k nadvládě nad funkcemi mimoestetickými. Design zde tedy obecně vzato aspiroval na překročení hranice směrem ke sféře umění. Problematická však byla snaha o převzetí řemeslných principů, tedy aplikaci estetických norem vysokého umění. Estetická norma při svém prostupu z vysokého umění předpokládá kreativní přijetí. Ornament, který byl v případě řemeslných výrobků jejím hmotným odrazem, vyžadoval tedy individuální zpracování, svou podstatou spřízněné se sochařstvím. Řemeslo mohlo takovému tvůrčí vstřebání estetické normy nabídnout díky jedinečnosti každého kusu. Ornament, jako výraz individuality a jedinečnosti, tak byl v případě řemesla obhájěn prostřednictvím toho, co jsme ve shodě s Benjaminem nazvali aurou. Avšak průmyslově vyráběný ornament bez sémantického ospravedlnění, které mu poskytla až postmoderna, ztrácel smysl. V případě plošného použití, k němuž byl v devatenáctém století určen, snadno spadaly jeho aplikace do roviny kýče. Přesto se však v secesi objevila skupina předmětů, které byly vyráběny v malých sériích a dokončovány použitím řemeslných metod. Takovéto artefakty se nápadně blíží dnešnímu konceptuálnímu designu. Vzhledem k uvedenému předpokladu, že konceptuální design je uměním, bychom měli přiřadit i tento druh secesního designu do oblasti umění.

Zásadní změna v postavení estetické funkce se udála ve dvacátých letech dvacátého století. Modernismus vytvořil potlačením estetické funkce zcela záměrně prostor pro dominantní uplatnění funkce praktické, která se tak ocitla v centru zájmu.

Dosažení estetické hodnoty objektů mělo být implicitní, vycházející z motto „forma sleduje funkci“. Funkcionalismus jako modernistická metoda vedl k separaci jednotlivých funkcí a jejich následnému označení za vlastnosti hmotných objektů. To se jeví jako určující pro předpoklad objektivního řádu závazně platného pro všechny utilitární předměty. Výsledkem víry v tento objektivní řád bylo opomíjení individuálních a specifických, pouhou funkčností překračujících potřeb. Pro složitou a komplexní strukturu architektonického díla bylo takové zjednodušení velmi problematické. Chyběla opět hierarchizace prostoru – tentokrát mělo být vše dokonale funkční. Bylo však řečeno, že narozdíl od architektury se zdá funkcionalistická metoda pro průmyslový design vhodná. Komplexita struktury artefaktu určeného k plnění konkrétních utilitárních potřeb je oproti struktuře architektury výrazně omezená. Dalším důvodem je, že při návrhu produktu pro masovou spotřebu je subjekt vždy ideální a je tedy třeba vycházet z určitých obecných předpokladů, s nimiž koresponduje i modernistické hledání ideální funkční formy. Pro masovou produkci předmětů každodenní potřeby se zaměření na praktickou funkci jeví jako zcela logické. Jak si však uvědomili pozdější modernisté, ani masová produkce by neměla přehlížet potřebu estetické funkce, a hledali proto její vyvážení s funkcí praktickou. Vznikly tak vlastní estetické normy designu založené na spojení praktické a estetické funkce. Tak jako byla v tomto období z důvodu dominující praktické funkce vyřazena z umění architektura, zdá se oprávněně vyřadit z této domény rovněž design.

Zatím poslední paradigmatická změna se udála v průběhu sedmdesátých let dvacátého století, kdy se zvedl odpor proti uniformitě, zjednodušení a objektivizaci funkcí. S postmodernou se také vrátila hierarchizace funkcí, tedy tzv. design rámce. Jako protest proti uniformitě modernistické masové produkce se objevil fenomén konceptuálního designu - objektů, u kterých estetická funkce vykazuje tak výraznou tendenci k ovládnutí celé struktury, že se zdají být uměleckými díly. Pro dosažení maximální svobody prostředků autorského vyjádření jim obvykle nejlépe vyhovuje malosériová produkce, případně výroba jednotlivých kusů. Tyto produkty jsou současnou normotvornou oblastí designu. Od nich je odvozována masová výroba. Kromě této masové produkce ovlivněné konceptuálním designem, jež se vyznačuje vysokou expresivností tvarů nebo ornamentálností, existuje však stále i linie masové výroby navazující na modernistickou tradici. Tu postmoderna do své komplexní

struktury zahrnuje rovněž, přesněji řečeno tvoří bázi, nad kterou vystavěla postmoderna další vrstvy. Obsahuje tak na jedné straně prakticky funkční prvky bez nároku na to stát se uměleckým dílem, na druhé straně konceptuální design, který považujeme za umění.

Střídavě uměním a neuměním

Ačkoli se zatím nedostává potřebného časového odstupu, aby byl náš předpoklad zcela průkazný, zdá se, že design cyklicky překračuje hranici mezi uměním a mimouměleckým estetickým. V období, kdy společenské kolektivum staví estetickou funkci do středu zájmu, vyskytuje se *část* produkce designu schopná zasáhnout do sféry umění. Naopak v období, kdy je estetická funkce upozaděna ve prospěch funkce praktické, stahuje se design z umění vědomě celým rozsahem. Tato období se zatím vystřídala přibližně po šedesáti letech. Za sto padesát let existence designu tedy nelze jednoznačně tvrdit, zda je či není toto střídání náhodné.

Kolísavý pohyb designu přes hranici, který periodicky zasahuje do umění a opět se z něho stahuje, se zdá být podstatou obecného teoretického sporu o to, zda design je, či není uměním. Design uměním být může i nemusí v závislosti na konkrétním období. Narozdíl od řemesla se design stává částí uměním *alespoň* cyklicky. Narozdíl od sochy a architektury jím je *pouze* cyklicky. Proměny jeho postavení v systémech estetiky jakoby kopírovaly určitou sinusoidu, jejíž křivka je podmíněna společenskými změnami.

Bude 21. století stoletím designu?

V současné době přesahuje design částí produkce do sféry umění. Doposud však nebyla explicitně zodpovězena otázka relevance tak zásadního postavení estetické funkce v disciplíně, jejímž předmětem je produkce utilitárních objektů. Implicitně je však odpověď obsažena v problému rámce. Díky postmoderní hierarchizaci je integrování předmětů s vysokou estetickou hodnotou do celkové struktury rámce naprosto žádoucí. Podmínkou je však jejich kombinace s předměty utilitárními v určitém vhodném poměru, který je do značné míry určen subjektivně. Postmoderna poskytuje možnost vyvážených poměrů funkcí právě díky otevřenosti k potřebám subjektu. Tato otevřenost je podmíněna komplexností a kontradikcí. Nemusíme tedy litovat teoretické práce a praxe modernistů, kteří se snažili architekturu a design očistit

od všeho nadbytečného, počítaje v to alespoň zpočátku i estetickou funkci. Postmoderna dokázala ocenit i jejich přínos.

S příchodem komunikativního postmoderního designu přišla i vlna odpovědí, která v postmoderním konceptu rámce způsobila současný očividný trend estetizace okolí. Patrně i v závislosti na tomto jevu, dospěl Wolfgang Welsch k následující úvaze: „Ve smyslu tohoto rozšířeného pojmu designu by se 21. století mohlo stát stoletím designu, tak jako bylo století 20. stoletím umění.“⁸³

Jak si všiml Arthur Danto, umění se pozvolna dematerializuje a jakoby se stávalo filozofií sebe sama.⁸⁴ Tím se však také vzdálilo většině publika. Zdá se tedy, že tato absence umění v životě běžného člověka je nahrazována právě estetizací jeho bezprostředního okolí, kterou z velké části reprezentuje design. Ten zůstane vždy materií, která může nést estetickou funkci. Tak je design schopen uspokojovat subjektivní potřeby uživatelů poté, co se umění stává přístupné jen minoritě. Dvojitým kódováním a komplexitou stírá elitářství a je přístupný každému. Nejen kladením různých stupňů náročnosti estetické percepce, ale i různých stupňů náročnosti finanční.

Design tedy bude hrát patrně i v dalších letech významnou roli. Postmoderna se zdaleka nezdá být vyčerpána a všechno směřuje k tomu, že se design bude ještě dlouho vyvíjet, než dojde podobné krize, o níž se hovoří v souvislosti s moderním uměním. Welschova premisa se z tohoto úhlu pohledu nezdá až tolik nepravděpodobnou, je to však pohled dost skličující. Design je i ve své postmoderní komplexnosti pouze jedinou disciplínou, která nemá ani v nejmenším potenciál nahradit celou estetickou doménu umění. Nezbývá tedy než doufat, že byl Welsch stran budoucnosti přeci jen příliš skeptický. Možnosti designu nelze přes veškerou současnou medializaci a popularitu přeceňovat. Přes to, že se v současné době část jeho tvorby zdá být uměním, nemůže nahradit jiné umělecké kategorie.

Jediným co mu můžeme na závěr přiznat je, že se v průběhu dvacátého století stal sám nenahraditelným z praktického i estetického hlediska. „Design jakožto akt uvádění myšlenkových produktů do řádu nebo nepořádku je zřejmě lidským osudem. Zdá se být cestou, která přináší potíže, ale také snad může ukazovat, jak se z nich dostat ven. Je specifickou odpovědností, k níž náš živočišný druh dozrál, a pro myslícího,

⁸³ WELSCH, Wolfgang, *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. s. 159

⁸⁴ DANTO, Arthur, Coleman, „Konec umění“, *Estetika*, 35, č. 1, 1998.

předvídajícího a budujícího živočicha, jakým je člověk, představuje jedinou naději na uchování života na této svrašťelé planetě, je jedinou naší nadějí jak přežít s elegancí.⁸⁵

⁸⁵ NEUTRA, Richard, „Designem k přežití.“ In: PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2005. s. 127.

Seznam použité literatury

- BHASKARANOVÁ, Lakshmi, *Podoby moderního designu*. Praha: Slovart, 2007.
- BLAŽÍČEK, Oldřich, KROPÁČEK, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha: Odeon, 1991.
- BENJAMIN, Walter, „Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ In: BENJAMIN, Walter: *Iluminácie: Eseje*. Bratislava: Kaligram, 1999.
- BYARS, Mel, *Design Encyclopedia*. München: Klinkhardt&Biermann, 1994.
- DANTO, Arthur, Coleman, „Konec umění“, *Estetika*, 35, č. 1, 1998.
- HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947.
- HOSTINSKÝ, Otakar. „O významu průmyslu uměleckého.“ In HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- IDSА [online]. [2002-] [cit. 2009-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.idsa.org/absolutenm/templates/a=89&z=23>>.
- ISCID [online]. [2005-] [cit. 2009-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>.
- JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*. London : Academy Editions, 1977.
- KARASOVÁ, Daniela, *Dějiny nábytkového umění*. Praha: Argo, 2001.
- KOLESÁR, Zdeno, *Kapitoly z dějin designu*. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2004.
- LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*. London : The Architectural Press, 1946.
- LOOS, Adolf, *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929.
- MICHL, Jan, *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2003.
- MILLER, Judith, *Nábytek*. Praha: Slovart, 2006.
- MIT Open Course Ware [online]. c2002-2009 [cit. 2009-04-06]. Dostupný z WWW: <<http://ocw.mit.edu/OcwWeb/Civil-and-Environmental-Engineering/1-012Spring2002/Readings/detail/-The-Tall-Office-Building-Artistically-Considered-.htm>>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- PACHMANOVÁ, Martina, (ed.): *Design: aktualita nebo věčnost*. Praha: Vysoká škola

umělecko-průmyslová, 2005.

PETRÁNSKY, Ľudo, KLIVAR, Miroslav, *Úvod do teórie designu*. Bratislava: VŠVU, 1981.

PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1995.

READ, Herbert, *Art and Industry : the Principles of Industrial Design*. London: Faber and Faber LTD, 1945.

RILEY, Noël, *Dějiny užitého umění*. Praha: Slovart, 2004.

TEIGE, Karel, *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994.

TEIGE, Karel, *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.

WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993.

Seznam obrazové přílohy

1, Typ soustruhu z poloviny 18. století.

READ, Herbert, *Art and Industry : the Principles of Industrial Design*. London: Faber and Faber LTD, 1945. s. 15.

2, Secesní váza; autorem je Emil Gallé

USZ University Library [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <http://www.bibl.u-szeged.hu/inf/szakdoli/2003/puskas/galle_szolo.html>.

3, Replika secesní vázy od bratrů Daumových

Glass-Seek [online]. [2004-2008] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <http://pages.ebay.com/viewitem/viewitem_popup.html?domain=ebay.com>.

4, Müllerova vila od Adolfa Loose

Slavné vily [online]. [2007-2009] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://www.slavnevily.cz/vily/praha/mullerova-vila>>.

5, Raumplan Müllerovy vily

Müllerova vila [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://www.mullerovavila.cz/raumplan.html>>.

6, Vila Savoye od Le Corbusiera

Pixelcreation [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <http://www.pixelcreation.fr/nc/galerie/voir/le_corbusier_the_art_of_architecture/le_corbusier_the_art_of_architecture/villa_savoye-1/>.

7, Vila Savoye detail č.1

Centre des monuments nationaux [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://villa-savoye.monuments-nationaux.fr/en/>>.

8, Vila Savoye detail č.2.

Centre des monuments nationaux [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://villa-savoye.monuments-nationaux.fr/en/>>.

9, Konceptuální design inspirovaný historickými slohy. Autorkou je Lisa Whatmough.

Squint Ltd [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://www.squintlimited.com/furniture/accessories/all/74/>>.

10, Postmoderní svítidla Lisy Whatmough.

Squint Ltd [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://www.squintlimited.com/furniture/accessories/all/>>.

11, Šroubová židle od Revol-Design.

Revol-Design [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW: <<http://www.revol-design.com/screw.html>>.

12, Šroubová židle detail

Revol-Design [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW:
<<http://www.revol-design.com/screw.html>>.

13, Stůl Designed by Pressure skupiny Front

Design Front [online]. [2009-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW:
<http://www.designfront.org/uploads/branch_table01.jpg>.

14, Mísa Alvara Aalta Savoy, 1937

DesignGuide[online]. [2008-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW:
<http://designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&f_more=1&item=335&image=917#picture>.

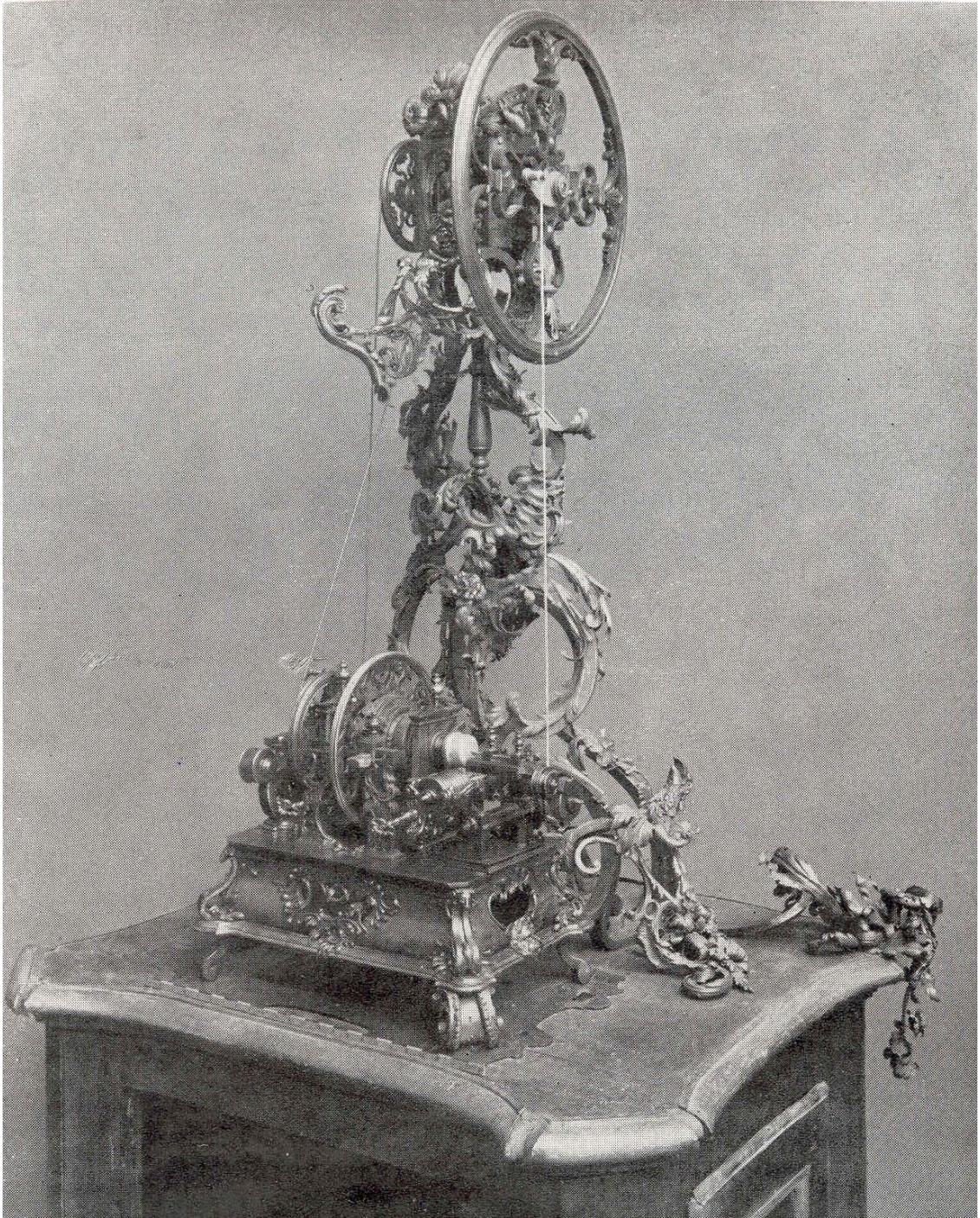
15, Mísa Jana Čtvrtníka Droog Aalto, 2007

DesignGuide[online]. [2008-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW:
<http://designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&f_more=1&item=335&image=918#picture>.

16, Mapka značící proces vysychání jezera, které bylo pro oba inspirací.

DesignGuide[online]. [2008-] [cit. 2009-04-28]. Dostupný z WWW:
<http://designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&f_more=1&item=335&image=916#picture>.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



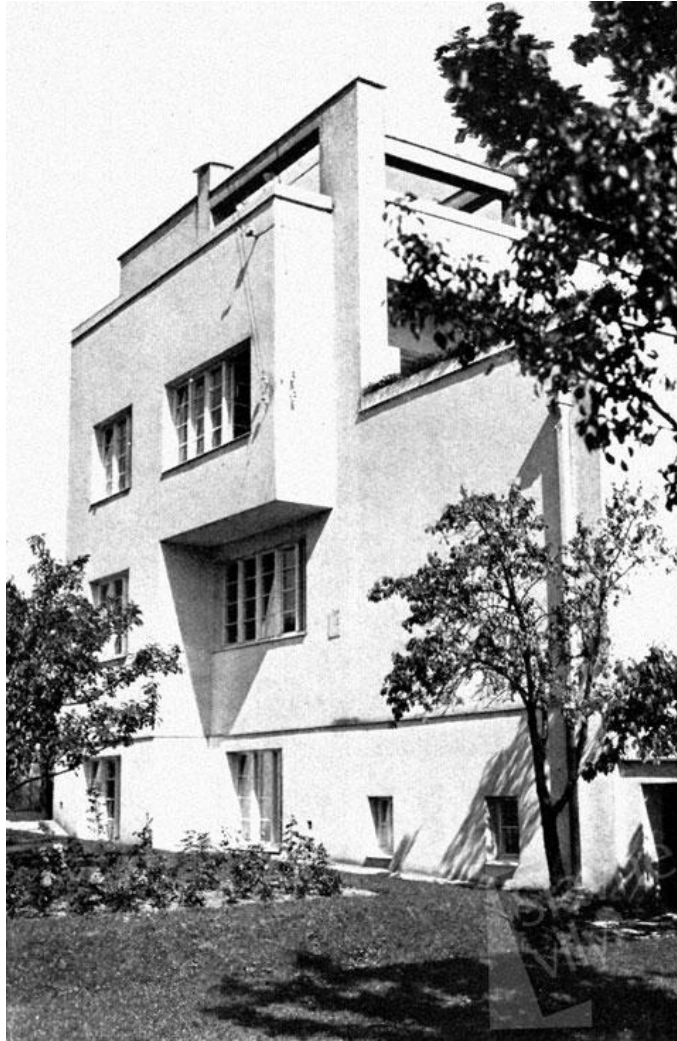
1, Typ soustruhu z poloviny 18. století.



2, Secesní váza; autorem je Emil Gallé



3, Replika secesní vázy od bratrů Daumových



4, Müllerova vila od Adolfa Loose



5, Raumplan Müllerovy vily



6, Vila Savoye od Le Corbusiera



7, Vila Savoye detail č.1.



8, Vila Savoye detail č.2.



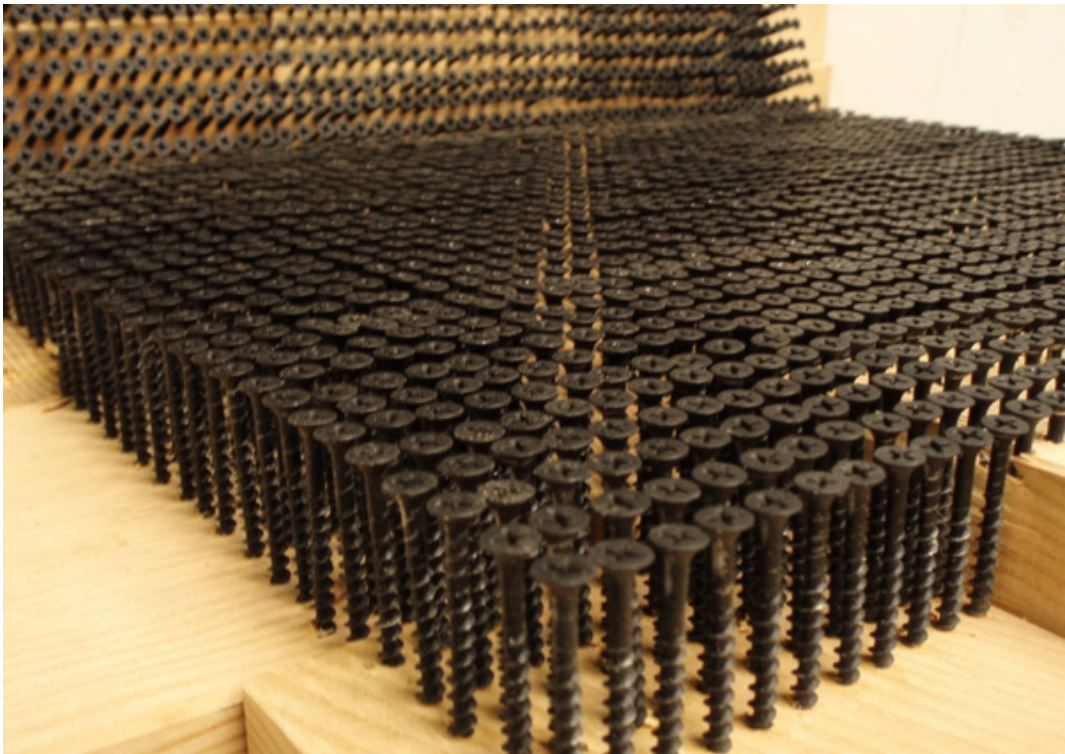
9. Konceptuální design inspirovaný historickými slohy. Autorkou je Lisa Whatmough.



10, Postmoderní svítidla Lisy Whatmough.



11, Šroubová židle od Revol-Design.



12, Šroubová židle detail

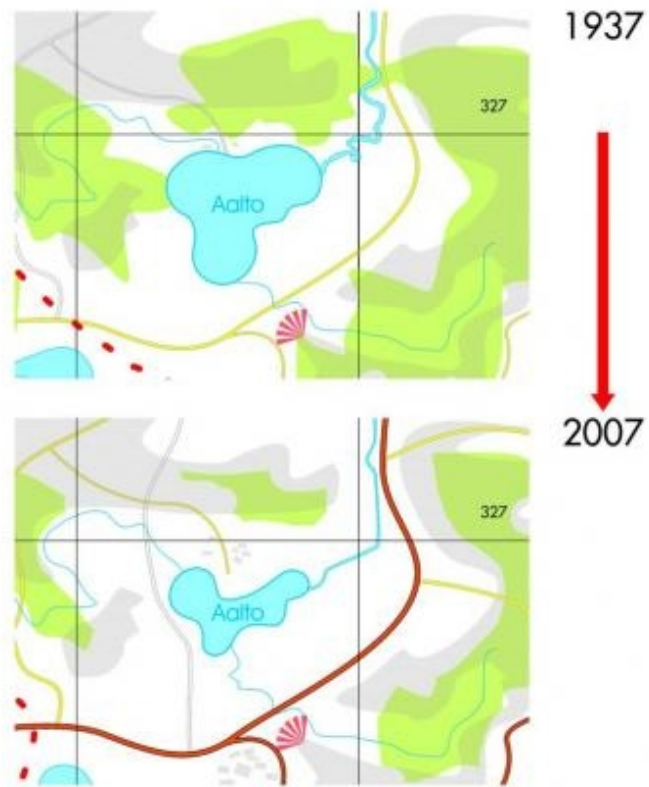


13, Stůl Designed by Pressure skupiny Front.



14, Mísa Alvara Aalta Savoy, 1937

15, Mísa Jana Čtvrtníka Droog Aalto, 2007



16, Mapka značící proces vysychání jezera, které bylo pro oba inspirací.