

Některé realistické teorie designu z angloamerického světa posledních padesáti let

JAN MICHL

Asi nejlepší způsob, jak pochopit nějaké tvrzení, je zjistit, proti čemu vlastně polemizuje. To, co zde nazývám realistické teorie designu, bylo zřejmou, i když ne vždy explicitní polemikou proti tomu chápání designu, které se s vítězstvím modernismu a funkcionalismu¹ po druhé světové válce v západní Evropě, a o nějakých 15 let později i v Evropě „východní“, stalo novou normou.

Chci úvodem podotknout, že tyto realistické teorie designu nikdy nevzbuzovaly a ani dnes nevzbuzují nadšení, které svého času v řadách architektů a designérů vyvolaly modernistické vize a funkcionalistické přístupy. To podle všeho souvisí s kritickým, anti-metafyzickým, a iluze beroucím dopadem realistických teorií.² Realisté, o nichž budu mluvit, totiž přímo či nepřímo odmítli jako nerealistickou celou metafyzickou základnu modernismu, z níž, jak se zdá, nadšení modernistů pramenilo.

Jedna možná interpretace tohoto nadšení je následující: Metafyzický rámec modernistického myšlení umožnil designérům a architektům, aby se mentálně, ač ne reálně, vyvázali ze svých tradičních obchodních, služebných vazeb na objednavatele, klienty, zákazníky, stavebníky či společenské instituce. Podle modernistů bylo nejvyšším, historickým posláním designéra přivést na svět autentický, historicky správný, ale zatím údajně chybějící výtvarný sloh „moderní epochy“, okolo první světové války domněle stále ještě skrytý v moderních funkcích, konstrukcích, materiálech, výrobních procesech, atd. Modernismus tak předefinoval profese designéra a architekta: udělal z nich povolání ve službách Historie, přesněji řečeno Historie Umění, tedy zaměstnání ve službách imaginárního, namísto konkrétního klienta. Podle modernistů nebyla jejich postupně vznikající vizuální řeč ani výrazem jejich vlastních osobních estetických preferencí, ani nejnovější výtvarnou módou, nýbrž oním autentickým, historicky správným, už od poloviny 19. století očekávaným výrazem „moderní doby“, při čemž oni sami se chápali jako zprostředkovatelé a ručitelé oné historické správnosti. Tato opojná teorie,

v Evropě od 50. let 20. století shrnovaná do hesla „forma sleduje funkci“,³ nadchla, a postupně stmelila několik generací designérů a architektů. Navelek fungovala tato teorie velmi efektivně jako rétorické opodstatnění nové a všeobjímající anti-historicistní modernistické estetiky, i jako její marketing. Problém byl v tom, že po celou dobu existence modernismu nebyl nikdo s to onu nadpozemsky vágní teorii srozumitelně a logicky vysvětlit, a na základě toho z ní vyvinout pochopitelnou, a použitelnou, metodu navrhování. To nebylo ostatně překvapující: jak také srozumitelně a použitelně formulovat teorii a metodu uspokojování estetických potřeb zcela fiktivního klienta?⁴

Lze říci, že styk s realitou přinesli teprve níže prezentovaní autoři, aktivní zhruba od 60. let 20. století. Tito autoři se nesnažili funkcionalismus rozvinout či domýšlet, jak o to usilovali jejich předchůdci⁵ či současníci⁶ – cílem těchto autorů v podstatě bylo funkcionalismus pohřbít. Společným rysem všech těchto realistických kritiků funkcionalistické metody bylo to, že jejich teorie, na rozdíl od funkcionalistické teorie designu, neimplikovaly ani zákazy ani preference pro nějaký určitý typ estetiky. Jinými slovy, jejich teorie byly esteticky zcela neutrální: na rozdíl od svých modernistických současníků nebyli tito kritikové ani pro-modernističtí, ale ani anti-modernističtí, a, na rozdíl od propagátorů socialistického realismu ve „východní“ Evropě 50. let, ani pro-historizující, ale ani anti-historizující. Jejich hlavní snahou bylo, po sto letech metafyzických levitací, vyšetřit, jak pozemské artefakty skutečně vznikají, a co pozemští designéři skutečně dělají, a tak postavit teorii designu na pevnou půdu.

Omezím se zde na stručný výběr závěrů z knih sedmi takových realisticky zaměřených autorů,⁷ závěrů, které v rozmezí minulých zhruba padesáti let nejradikálněji zpochybnilly funkcionalistický přístup k designu. Půjde o myšlenky autorů těchto jmen: Christopher Alexander, David Pye, Eskild Tjalve, Misha Black, Henry Petroski, Bryan Lawson a Donald Norman.

Kniha amerického, matematicky vzdělaného architekta Christophera Alexandera (*1936) s názvem *Poznámky k syntéze formy* (*Notes on the synthesis of form*) z roku 1964 představuje pravděpodobně první rozhodný krok k realistické, metafyziky-prosté teorii designu. Kniha sice nebyla explicitně kritická vůči funkcionalismu (Alexander se funkcionalismem jako takovým vůbec nezabývá), nicméně samotná snaha po realistickém přístupu k povaze designéřské práce, charakteristická pro Alexanderův disciplinovaný, věcný text, vedla k závěrům, které implicitně, zato ale frontálně, kolidovaly s teoretickými tezemi funkcionalismu.

V souvislosti se snahou vypracovat principy logické formulace problémů Alexander např. poukázal na to, že ačkoliv cílem každého designéra je, aby navrhovaná věc dobře fungovala (Alexander mluví o *good fit*), je neobyčejně

nesnadné pozitivně popsat, v čem vlastně dobré fungování věcí spočívá. Naproti tomu je ale podle něj zcela jednoduché formulovat problém negativně, tj. vyjmenovat rysy existujících řešení, která fungují špatně (*misfits*). Problémy, které má designér řešit, se jinými slovy jeví jako problémy právě skrze ona neuspokojivá předchozí řešení. Alexander například píše, že „*proces designu je třeba vidět jako proces korekce chyb*“, protože „*pouze představa či zážitek možných problémů je pohnutkou k vytvoření nové formy*.“⁸ Podle autora „*jsme naprosto neschopni formulovat designérský problém jinak než jako chyby, které jsme objevili v minulých řešeních minulých problémů. I tam, kde se se snažíme navrhnout věc pro úplně nový účel, na který dosud nikdo nemyslel, to nejlepší, co můžeme udělat pokud jde o formulaci problému, je anticipovat, kde by mohly nastat potíže, tím, že mentálně projdeme všechny případy, které v minulosti způsobily potíže u jiných věcí*.“⁹ Alexander jinými slovy říká, že když designéři tvrdí, že je vždy nutno začít od problémů, slovo „problém“ vlastně vždy označuje nějaký funkční nedostatek, či funkční selhání *předchozího* designérského řešení. Jinými slovy: pojem „problém“, stejně jako pojem „funkce“, vždy odkazuje k nějaké už existující, problematicky fungující formě.

Ačkoliv to Alexander sám nezdůraznil, implikace jeho realistického pohledu na povahu navrhování radikálně otrásla samotnými základy funkcionalistické představy o designu. Pojem funkce, který v předchozím funkcionalistickém myšlení až do 60. let (a i dlouho potom) vždy znamenal cosi, co nemá, a ani nemá mít, žádnou spojitost s nějakou už existující formou, tedy cosi, co existuje nezávisle na formě, a z čeho má naopak formální řešení teprve vyplynout – takový pojem funkce je, jak vyplývá z Alexanderových úvah, zcela nereálný, protože jej bez povědomí o nedostacích ve fungování předchozích artefaktů (to znamená předchozích *forem*) nelze ani myslet. Jinými slovy: pojem funkce je nutně a vždy spojen s nějakou už existující formou, protože existence formy je ve skutečnosti předpokladem fungování věci. Lze jít ještě dále, a říci, že tvar ve skutečnosti „funkci“ generuje – a nikoliv naopak, a že termín funkce vždy nutně znamená „už etablovanou funkci“, tj. funkci vždy už spojenou s nějakou existující formou.

Zatímco Alexander zpochybnil funkcionalistickou představu o funkci jako generátoru formy pouze nepřímo, britský designer David Pye (1914–1993), téhož roku ve své knize *O povaze designu* (*The nature of design*) kritizoval funkcionalistické představy o povaze designu zcela otevřeně. Pye explicitně charakterizoval funkcionalistický pojem funkce jako „smýšlenku“ (*function is a fantasy*), označil termín funkce za matoucí pojem jak v procesu vlastního navrhování, tak v diskuzích o designu, poukázal na její nápadné podobnosti (alespoň v případě Louise Sullivana) s platónskou Ideou,¹⁰ a kategoricky prohlásil, že „*forma navrhovaných objektů je výsledkem*

buď rozhodnutí, nebo náhody". Pye navíc zasadil pojmu funkce, a vůbec funkcionalistickým představám, další ránu, když poukázal na to, že ačkoliv designéři stále mluví o funkcích, naše výrobky přísně vzato nikdy pořádně nefungují: *„Jak pojem funkce v designu, tak i myšlenka funkcionalismu by možná stály za pozornost, kdyby věci vůbec fungovaly. Je ovšem zřejmé, že tomu tak není. (...) V podstatě nic z toho, co navrhneme či vyrobíme, pořádně nefunguje. Vždycky můžeme sice říci, co všechno by věc měla dělat, ale nikdy to nedělá. (...) Skutečně zdokonalené letadlo by se mělo obejít bez neustálé obsluhy, mělo by létat s minimální spotřebou pohonných hmot, a mělo by vydržet celá staletí, ne-li ještě déle. (...) Velikost a výška našich jídelních stolů by měla být měnitelná, měly by být zcela odstranitelné, naprosto nepoškrabatelné, samouklížeční, a bez nob. (...) Všechno, co navrhujeme a děláme, je improvizace, nouzové, nemotorné a dočasné řešení.*"¹¹

Pye rovněž jednoduše a srozumitelně vysvětlil, proč žádný výrobek nemůže být funkčně dokonalý (či dokonale funkční). Důvodem podle něj je to, že na každý produkt je vždy kladena celá řada požadavků, a že tyto požadavky jsou ve vzájemném konfliktu, který lze vyřešit buď odhlédnutím od některých z nich, nebo kompromisem mezi nimi. Také tento Pyeův závěr je namířen proti předchozí, opačné funkcionalistické představě, že funkce výrobku v sobě jaksi skrývá jedno *bezkonfliktní a tudíž dokonalé* řešení, při němž je forma spojena s funkcí jakýmsi bezešvým způsobem, a které skutečně talentovaný designér je schopen nalézt. Myšlenku o inherentní nedokonalosti všech lidských výrobků, která z Pyeových úvah plyne, formuloval autor takto: *„Všechny návrhy nástrojů a zařízení jsou do jisté míry fiaskem, buď proto, že přehlížejí ten či onen požadavek, anebo proto, že jsou kompromisem, a kompromis je vždycky do určité míry neúspěch... Z toho plyne, že všechny užitékové návrhy mají prvek libovůle: Designér či jeho klient se musí rozhodnout, jaké míry a kde se má fiasko projevit.*"¹²

Ve funkcionalistických teoriích první poloviny 20. století byly pracovní postupy inženýrů často chápány jako příklad metod, které vedou k nutným, objektivním formám. Dánský inženýr **Eskild Tjalve** (*1944) tuto představu nezáměrně narušil, když ve své pragmaticky orientované učebnici z roku 1976 s názvem *Systematické tvarování průmyslových výrobků*¹³ (*Systematisk udforming af industriprodukter*) zavedl mimo jiné pojem funkčních povrchů. Ty definoval jako povrchy, které jsou při používání výrobků vždy aktivní, a bez nichž výrobek nemůže fungovat. Jako jednu z mnoha ilustrací tohoto pojmu uvádí ovírák na pивní lahve: aby tento nástroj fungoval, musí být vybaven otvorem se dvěma paralelními hranami ve vzdálenosti zhruba 1–2 cm od sebe, spojeným s úchytem, umožňujícím vyvinout páčivou sílu. Tyto povrchy, tj. otvor s hranami a úchyt, je vždy možno spojit nejrůznějšími způsoby, aniž by ony spojovací alternativní variace (či výtvarná řešení těchto alternativ) měly důsledky pro technické fungování výrobku.

Spojovací variace vysvětlují, proč existuje takové obrovské množství tvarových možností i mezi tak jednoduchými výrobky jako jsou jmenované otvíráky, kliky u dveří, či jídelní příbory, a proč představa jediné správné formy je myslitelná pouze v nějakém metafyzickém, tj. mimorealistickém rámci.

Rovněž britský designér Misha Black (1910–1977), v článku z roku 1970 radikálně zpochybnil ústřední funkcionalistickou představu o nutných formách a nutných řešeních, když proces designu kvantifikoval. Došel tak k překvapujícímu závěru, totiž že „(v) poměrně typickém případě je designér během vývoje produktu nucen udělat devět důležitých rozhodnutí. Jestliže každé rozhodnutí je výsledkem výběru z dvaceti alternativních možností, znamená to, že konečný produkt představuje jedno z 512 milionů možných řešení.“¹⁴

Dalším příkladem realistické – tentokrát explicitně anti-funcionalistické – teorie designu jsou knihy amerického historika a teoretika designu a technologie jménem Henry Petroski (*1942). Jeho asi nejznámější kniha *O vývoji užitečných věcí* (*The evolution of useful things*) z roku 1992 je sbírkou delších či kratších čtivých historických pojednání a reflexí, dokládajících funkční a formální evoluci celé řady jednoduchých a každému známých předmětů jako jsou sponky na papír, zipy, lepicí pásky, konzervy, plastové láhve, atd. Nicméně ústředním tématem, které všechny příklady vývoje jednotlivých objektů spojuje, je Petroskiho teorie vzniku a proměn artefaktů, podle autorových vlastních slov poučená závěry jak z Alexandera tak z Pye, které Petroski také obšírně cituje. To, co konkrétně hýbe vývojem artefaktů, tím co podle autora vede k proměnám jejich forem, není nějaká dopředu daná „funkce“, jak naznačuje heslo „forma sleduje funkci“, ale naopak lidská snaha udělat něco s faktem, že žádný výrobek není s to fungovat tak dobře, pohodlně a ekonomicky jak si myslíme, že by fungovat měl, či jak si přejeme, že by fungovat mohl.

Zde je několik citátů z Petroskiho knihy, ilustrujících jeho pozici: „...forma lidských výrobků se neustále mění v důsledku reakcí na jejich skutečné či vnímané nedostatky, t.j. na jejich neschopnost fungovat tak jak by měly. (...) Každý artefakt má funkční nedostatky, a právě to je pobourem technologického vývoje. (...) ... forma jedné věci je následkem neschopnosti jiné věci fungovat tak uspokojivě jak bychom si přáli. (...) Formulování designérského problému není nic jiného než logická artikulace postupu, jehož cílem je odstranění nějakého nedostatku z už existujícího designu.“¹⁵

Petroski se v této souvislosti dívá s nedůvěrou také na pojem „potřeby“, tradičně považované za zřejmé designérovo východisko: i zde tvrdí, že „impulsem vynálezů nejsou ani tak potřeby jako funkční nedostatky.“¹⁶ Zdá se, že tato opakovaně vyslovovaná nedůvěra k pojmu potřeby plyne u Petroskiho ze stejného důvodu, z jakého on sám i výše jmenovaní autoři zpochybnili funkcionalistický pojem funkce. „Funkce“ se při bližším zkoumání ukázala

jako něco, co je vždy spojeno s nějakou už existující fyzickou formou, která fungování umožňuje: protože forma funkci předchází, nemůže funkci „následovat“. Podobně tak při bližším ohledání pojmu „potřeba“ zjistíme, že o „potřebě“ nějaké aktivity se zpravidla začne mluvit teprve po tom, co se výrobek, tuto aktivitu umožňující, objeví na trhu, a zdomácní mezi uživateli. Jinými slovy: pojem „potřeba“ se nejčastěji vztahuje k nějakému už existujícímu řešení. Miliony lidí pocítují konkrétní potřebu dívat se na televizi, poslouchat hudbu za chůze po městě, či telefonovat za jízdy v metru, ale nikdo z nich neměl takovou konkrétní potřebu před tím, než se televizní přijímače, walkmany či iPody, nebo mobilní telefony objevily na trhu a začaly se běžně používat. Petroski v podstatě říká: tak jako funkce netvoří formu, ale forma naopak vytváří funkci, stejně tak potřeba netvoří artefakt, nýbrž artefakt tvoří potřebu. Sám to formuluje takto: „[k životu] sice potřebujeme vzduch a vodu, ale v principu nepotřebujeme ani klimatizaci, ani vodu s ledem. Jídlo je pro nás sice nepostradatelné, ale není třeba, abychom je jedli vidličkou.“¹⁷

Mezi teoretiky realisty je třeba zařadit také britského architekta a teoretika designu Briana Lawsona (*1942). V roce 2004, po řadě knih, zabývajících se různými aspekty procesu designu, publikoval Lawson zčásti shrnutí a z části pokračování, své první knihy *Jak designéři myslí* (*How designers think*, 1980, 4. vydání 2005), tentokrát s titulem *Co designéři vědí* (*What designers know*). Zde Lawson například tvrdí, že designéřské problémy jsou zřídka-kdy formulovány vyčerpávajícím způsobem a ve své úplnosti, že zákazníci nejsou schopni celý problém jasně artikulovat ani na konci procesu navrhování, že problémy se během procesu navrhování často vyřeší bez toho, aniž by byly plně specifikovány, že každý designér či designérský tým bude většinou řešit rozdílnou množinu problémů přesto, že všichni měli stejné východisko, a že zkušený designér reaguje na problémovou situaci tak, že rozpozná možné, to jest předchozí, řešení, spíše než že by problém rozpoznal přímo, a že znalost takových *precedentních* řešení, ať už vlastních nebo cizích, odlišuje zkušeného designéra od začátečníka.¹⁸ Ačkoliv ani jeho první kniha, ani zde zmiňovaná publikace z roku 2004, nebyly explicitní polemikou s tezemi funkcionalismu (Lawson byl a je v tomto ohledu velmi opatrný), přesto výsledky jeho bádání rozbíjejí v podstatě veškeré funkcionalistické představy o designu.

Na závěr bych se chtěl ještě zmínit o anglickém pojmu *affordance*, jehož zavedení zde chci prezentovat jako v našem výčtu poslední realistickou korekci předchozí metafyzicky založené teorie designu. Tento poněkud nelibě znějící pojem, počestvovaný dnes jako *afordance* (tj. psaný s jedním f, a zřejmě skloňovaný jako „šance“), pochází z anglického slovesa *to afford*, tedy „nabízet“, „poskytovat“ či „umožňovat“. Pojem odkazuje na možná

použití, která existující tvary jak artefaktů tak „naturfaktů“ nabízejí či poskytují. Do teorie designu se termín afordance dostal díky americkému psychologovi a teoretikovi designu **Donaldu Normanovi** (*1935), skrze jeho vlivnou knihu *Design každodenních věcí* (*Design of everyday things*), z roku 1988, kde termín figuroval jako jeden z důležitých pojmů jeho psychologického přístupu k designu.¹⁹ Původně jde o termín z teorie prostředí, zavedený americkým psychologem J. J. Gibsonem v 60. a 70. letech. Podle Gibsona se naše vnímání evolučně vyvinulo tak, aby nás bezprostředně informovalo o možném použití objektů okolo nás; proto máme sklon vnímat věci skrze potenciální činnosti, které nám tyto věci nabízejí.

Povědomí o tom, že věci samotné nás svými tvary informují o tom, jak je možno s nimi zacházet – a že se podle těchto informací řídíme – je podle Normana pro praktikujícího designéra důležité proto, že zabraňuje elementárním chybám v designu. Je např. chybou vybavit úchytem dveře, které se otevírají tlakem od sebe, protože úchyt nás svým tvarem nabádá k tahu, ať už k sobě nebo do strany, a tím nás mate. Dveře, které se otevírají tlakem od sebe, nepotřebují vůbec žádné dodatečné řešení, nanejvýš náznak místa, kde je nejlépe zatlačit.

Myšlenka, že existující předměty samy o sobě nabízejí různé druhy použití, je v kontextu tohoto textu důležitá především tím, že opět radikálně koliduje s funkcionalistickým přístupem k designu. Na rozdíl od ústřední funkcionalistické teze, že funkce předchází formu, tedy že funkce existuje nezávisle na formě, a že forma z takové správně vyřešené funkce vyplývá, říká pojem afordance pravý opak: ne že existují „funkce“, které jsou jaksi napřed, už od přírody, inherentně, vybaveny jim odpovídajícími formami, jak měl zato například Louis Sullivan²⁰ – ale naopak, že formy, které nacházíme okolo sebe jsou, obrazně řečeno, už od přírody vybaveny „funkcemi“: že každý existující tvar už určité způsoby fungování, tzn. použití, nabízí a umožňuje, a to dávno před tím, než designér vůbec sáhne po tužce. Pojem afordance jinými slovy znamená, že designér ve skutečnosti nikdy nezačíná od nuly, ale vždy od existujících, lépe či hůře vyhovujících objektů či řešení.

Lze tedy uzavřít následovně: každý ze zmíněných názorů jmenovaných autorů představuje realistickou korekci předchozího modernistického myšlení o designu – ať už to byla korekce, že jak slovo „problém“ tak i pojem „funkce“ nevyhnutelně, a přímo fyzicky souvisí s existujícími formami, a to s formami předchozích řešení, či závěr, že funkční řešení mají vždy nutně charakter provizorií, anebo soud, že právě nedokonalost výrobků je pohonem funkčního vývoje, že však funkční dokonalost je nicméně principiálně nedosažitelná, nebo závěr, že výrobky nejsou výsledkem potřeb, ale

naopak že výrobky potřeby vytvářejí, či nakonec myšlenka, spojená s pojmem afordance, že formy jsou od přírody vybaveny „funkcemi“.

Nicméně asi největším otřesem pro modernistické chápání designu byl z toho všeho plynoucí závěr, že proces designu sám o sobě nevylučuje ani neprivileguje žádná výtvarná řešení: že nevede nutně a sám o sobě ani k anti-historicistním, ale ani k historicistním tvarům, ani k anti-dekorativním, ale ani k dekorativním formám, jinými slovy že sám o sobě nepreferuje, ani nezakazuje žádný určitý druh estetiky. Realistické zkoumání designu jinými slovy naznačilo, že dnešní modernistická, nefigurativní, abstraktní estetika nebyla a není jedinou „estetickou pravdou“ doby, či historickou nutností, nýbrž pouze jednou z mnoha stylových možností. Takový závěr podřívá modernistickou pozici především tím, že teoreticky likviduje výtvarný monopol modernismu, a tím otevírá estetické pole pro současnou, paralelní existenci jakýchkoliv výtvarných poloh, výrazů či stylových rovin, od krajního minimalismu až po krajní tradicionalismus. Realistické teorie designu otevřely jinými slovy teoretický prostor pro estetický pluralismus. Ten sice v praxi nikdy nezmizel, ale následkem toho, že dominantní modernistická teorie designu upřela pluralismu teoretickou legitimitu, vládlo mezi designéry, i mezi námi historiky designu, dlouho mylné přesvědčení, že modernismus – tak jak bylo jeho programem – estetický pluralismus zlikvidoval. Realistické teorie designu nám ale připomínají, že modernismus je naopak třeba chápat jako součást už od 19. století trvajícího estetického pluralismu, přesněji řečeno jako jeho rozšíření a obohacení.

Z tohoto všeho ovšem plyne ještě další *status quo* nabourávající závěr, totiž že konečným kritériem úspěchu či neúspěchu designérovy i architektovy práce nakonec zůstává, tak jako vždy předtím, objednavatel, uživatel, či publikum, jinými slovy trh, a nikoliv, jak modernistická filozofie designu nepřímou prosazovala, a nakonec v mnohém prosadila, designéři či architekti samotní. Právě tento závěr pravděpodobně vysvětluje, proč většina současných škol designu a architektury, dodnes vyučujících v podstatě pouze modernistický typ estetiky, přijímá výsledky realistického zkoumání povahy designu spíš s rozpaky než s nadšením.²¹

POZNÁMKY

- 1 Termín modernismus v tomto textu označuje program, kdežto termín funkcionalismus je chápán jako metoda modernismu: dominantním cílem modernismu bylo vytvoření „*autentického výtvarného výrazu moderní doby*“, zatímco funkcionalismus představoval metodu (přesněji řečeno jednu ze dvou metod), jak tohoto cíle dosáhnout. Více o obou metodách

v: Jan Michl, Dvě doktríny modernismu: funkcionalismus a abstrakcionismus, in: idem, *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*, Praha 2003, s. 37–83.

- 2 Zdá se, že realistický přístup k povaze činnosti designérů i architektů vyvolává sám o sobě určité roztrpčení, zřejmě proto, že koriguje vžitě představy o autonomní povaze těchto činností. Že práce žádného z níže diskutovaných realistických autorů, pokud je mi známo, doposud nebyla přeložena do češtiny (a také že o žádném z nich nelze ani v české Wikipedii nalézt informace), lze možná vysvětlit takovými doposud přežívajícími nerealistickými představami o povaze designu a architektury, v českém intelektuálním prostředí pravděpodobně do jisté míry podporovanými už půl století existujícím obdivem k heideggerovské kvasináboženské filosofii. Viz též pozn. 21.
- 3 Heslo formuloval v roce 1896 americký architekt Louis Sullivan v článku *Vysoká úřední budova z uměleckého hlediska* (*High office building artistically considered*). Heslo, původně o čtyřech slovech – forma neustále sleduje funkci – se začalo v USA i ve Velké Británii v odborném prostředí všeobecně používat zhruba od poloviny 30. let 20. století; do kontinentální Evropy se podle všeho dostalo až po druhé světové válce.
- 4 O metafyzické povaze modernistického a funkcionalistického myšlení, srov. Jan Michl, *Forma žes sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche*, in: idem (pozn. 1), s. 85–137, <http://janmichl.com/cz.fff.html>; viz též idem, Gombrichova adopce hesla *forma sleduje funkci*: okolnosti a problémy, in: Ladislav Kesner – František Mikš (ed.), *Gombrich: Porozumět umění a jeho dějinám. K stému výročí narození E. H. Gombricha*, Brno 2009, s. 209–231, <http://janmichl.com/cz.realistic.html>.
- 5 Domyslet funkcionalismus se před druhou světovou válkou i krátce po ní v Čechách pokoušel Karel Honzík (podporován Janem Mukařovským; srov. jeho předmluvu v knize *Tvorba životního slohu: Stati o architektuře a užitékové tvorbě vůbec*, Praha 1946). Zde je třeba připomenout, že v českém a vůbec „východoevropském“ prostředí probíhalo v této době všechno opačně, než v Evropě západní. Po předchozím desetiletí politicky oficiálně odsuzovaného funkcionalismu a politicky oficiálně prosazovaného socialistického realismu, se v Čechách v 60. a 70. letech funkcionalismus naopak optimisticky křísil k životu. Funkcionalistická teorie designu byla nyní znovu, i když neoficiálně, používána, tak jako v meziválečné době, jako prostředek hubení předchozího historismu, tentokrát donedávna oficiálního socialistického realismu. Následkem této situace bylo po dlouhou dobu velmi nesnadné funkcionalismus kritizovat, mimo jiné proto, že případní kritici byli téměř automaticky vnímáni jako přívrženci předchozího komunistického, tj. mocenského typu kritiky funkcionalismu. Také postmodernismus pozdních 70. a 80. let byl v českém prostředí do jisté míry vnímán skrze trauma předchozího socialistického realismu (srov. též Jan Michl (rec.), Charles A. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, *Umění* XXVII, 1979, s. 262–266 a idem, *Modernismus versus historismus* dnes: Myšlenky o nutnosti překonání jednoho podmíněného reflexu, *Tvar* XXXIX, 1990, č. 6, <http://janmichl.com/cz.mod-hist-dnes.html>). Marne úsilí Karla Honzíka ve 30. a 40. letech minulého století o domyšlení a obrodu funkcionalismu, mj. pomocí pojmu psychických funkcí, lze přirovnat ke stejně marné snaze Michaela Gorbačova v 80. letech o obrození komunistického anti-tržního hospodářství pomocí tržních mechanismů. Funkcionalisté jak známo, sledovali modernistický cíl vyhovět údajné potřebě „moderní doby“ po svém vlastním autentickém výtvarném výrazu, a už v meziválečné době se programově otočili zády k estetickým preferencím konkrétních lidí i konkrétních institucí. Pozdější pokus zavést do funkcionalismu, skrze pojem psychických funkcí, potřeby lidí z masa a krve musel nutně funkcionalismus rozložit, stejně jako bylo pro další existenci Sovětského svazu

- zničující, když se Gorbačov pokusil "perestrojít" komunismus zaváděním prvků tržního hospodářství – ačkoliv celým smyslem původního zavedení komunismu bylo právě tržní hospodářství nahradit hospodářstvím plánovaným. Karel Honzík ale v 50. letech krátce připustil, že funkcionalismus domyslet není možné; srov. jeho kapitoly „Od konstruktivismu k socialistickému realismu“ a „Funkcionalistická architektura pod lupou realistické kritiky“ z jeho kajicně prosocialisticko-realistické, nicméně vůči funkcionalismu argumentačně přesvědčivé knihy *Architektura všem* z roku 1956.
- 6 Srov. např. Juhani Pallasmaa, From Metaphorical to Ecological Functionalism: Re-Evaluating the Heroic Period to Modernism, *The Architectural Review* CICI, 1993, č. 1156, s. 74–79.
- 7 Až na jednu výjimku pocházejí všichni zde zmiňovaní autoři z angloamerického světa.
- 8 Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge 1964, s. 38 a 102.
- 9 Ibidem.
- 10 Srov. David Pye, *The Nature and Aesthetics of Design*, London 1978, s. 88. (Jedná se o rozšířené vydání Pyeovy knihy *The Nature of Design* z roku 1964).
- 11 Ibidem, s. 13–14.
- 12 Ibidem, s. 70. Zde je třeba připomenout, že Pyeova zdánlivě příliš negativní a drastická charakteristika nedokonalosti lidských artefaktů byla polemikou, namířenou proti tomu, co Pye považoval za naprosto nerealistické postoje, názory a myšlenky funkcionalistů. Srov. také Jan Michl, O myšlence funkční dokonalosti, in: idem (pozn. 1), s. 11–36, <http://janmichl.com/cz.dokonalost.html>.
- 13 Srov. též německý překlad: Eskild Tjalve, *Systematische Formgebung für Industrieerzeugnisse*, Düsseldorf 1978; anglický překlad: idem, *A Short Course in Industrial Design*, London 1979; polský překlad: idem, *Projektowanie form wyrobów przemysłowych: Zasady postępowania*, Warszawa 1984.
- 14 Misha Black, *The Black Papers on Design*, Oxford 1983, s. 204. Kniha je obsáhlým souborem Blackových článků.
- 15 Henry Petroski, *The Evolution of Useful Things*, New York 1992, s. 20, 22, 86, 164.
- 16 Ibidem, s. 40.
- 17 Ibidem, s. 22. Petroskiho komentáře o povaze pojmu potřeby mají povahu krátkých roztroušených poznámek, spíše než uspokojivě teoretizovaných úvah, nicméně i přesto je lze považovat za velmi plodné. Jediný typ potřeb, o nichž lze říci, že existují před svým naplněním, jsou podle Petroskiho potřeby, na jejichž naplnění závisí naše přežití, tj. v podstatě potřeby biologické. Ostatní potřeby jsou vyvolány už existujícími artefakty, a lze je kategorizovat jako kulturně podmíněné. Protože ale žádný artefakt nikdy nemůže být ani funkčně ani esteticky dokonalý, naše touha po lepších řešeních, tzn. v podstatě po přepychu, je neukojitelná. Vždycky rádi sáhneme po vylepšeném výrobku, ačkoliv lze vždy říci, že předchozí verze jsou v mnohém dostačující. Nicméně to, co vytváří konkrétní tvar artefaktů není podle Petroskiho ani "funkce", ani "potřeba", ani "přepych", ale korekce toho či onoho konkrétního funkčního nedostatku u už existujícího objektu. Pokud jde o otázku, jak vznikly první formy nástrojů, Petroski, tak jako i ostatní badatelé zaujímající vývojové stanovisko, vychází z hypotézy, že tyto formy nebyly vytvořeny či vynalezeny, nýbrž nalezeny, a posléze vylepšeny. Viz též Jan Michl, Vidět design jako redesign, in: idem (pozn. 1), s. 157–210, <http://janmichl.com/cz.redesign.html>.
- 18 Bryan Lawson, *What Designers Know*, Oxford 2004, s. 13, 115.
- 19 Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things*, New York 1988, s. 9.
- 20 Srov. Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats* [1901–02; Revised 1918], in: Isabella Athey (ed.), *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1979, s. 43–44.
- 21 Zdá se, že v současných školách architektury a designu přetrvává až dodnes, byť v neartikulované podobě, chápání modernistického typu estetiky jako jediného historicky

správného výtvarného výrazu, v podstatě v duchu sebepochopení modernistů z doby před devadesáti lety. Jak jinak si vysvětlit, že státní školy designu a architektury vylučují ze svého pedagogického programu všechny typy historismů, stejně jako figurativní a dekorativní typy designu, navzdory tomu, že tyto výtvarné idiomy nepřestaly být mezi lidmi mimo zdi škol designu a architektury (a mimo obec designérů a architektů) populární a vyžadované? Nedávno vzniklý český kritický termín „podnikatelské baroko“ lze v této souvislosti vidět jako další důkaz toho, že modernistická představa o legitimitě pouze jediného, historicky korektního výtvarného stylu, je doposud živá, přesto, že takovou představu nelze obhájit jinak, než pomocí předmoderních, metafyzicky založených, a běžnému uvažování odporujících argumentů. Zdá se, že současná kritika, ač právem odsuzující výtvarnou úroveň „podnikatelského baroka“, přehlíží hlavní příčinu problému, totiž zmíněný fakt, že současné školy architektury a designu už půl století vychovávají téměř výhradně absolventy, schopné navrhovat pouze v rámci modernistické estetiky, jinými slovy neschopné uspokojit poptávku po mimo-modernistických výtvarných alternativách. Srov. též Jan Michl, Proti modernistickému režimu ve vzdělávání dizajnerov, in: Adriena Pekarová (ed.), *Cumulus 2007 Bratislava: Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie 11.–14. októbra 2007*, Bratislava 2008, s. 7–17, <http://janmichl.com/sk.apartheid.html>.