

DAVID CROWLEY

# NÁVRAT MODERNIS

**MU**

Charles Jencks, jeden z předních zastánců postmodernismu v architektuře, se v říjnu 1993 zúčastnil jako čestný host mezinárodní konference a výstavy „Postmodernismus a národní kultury“ v Treťjakovské galerii v Moskvě. Shodou okolností se akce konala ve stejném termínu jako Jelcinův převrat, který vyvrcholil 3. a 4. října boji u televizního vysílače Ostankino, následným útokem na sídlo Nejvyššího sovětu a jeho zničením palbou z tanků. Šlo o poslední pokus zastánců tvrdé linie o udržení sovětské moci. Pochopitelně byl odsouzen k selhání.

Jencks využil příležitosti. Vydal prohlášení s názvem „Moskva, 4. října 1993 - moderna zemřela v 10:10 dopoledne“ (jako aktualizace jeho slavné deklarace o smrti moderní architektury v rozlehlém sídlišti Pruitt-Igoe v St. Louis, Missouri).<sup>1</sup> Napsal v něm: „Reakcionářští zastánci moderny po celém Rusku vědí, že hra je u konce“ a „postmoderní paradigma se vesele prosazuje, ubírají se přes mrtvoly, jejichž nejmávanější hroby jsou označeny ruinami architektury.“

Sovětské Rusko utrpělo vlivem modernismu a moderního paradigmatu nejvíce ze všech zemí. S výjimkou Číny tam brutální materialismus nabral nejsystematičtější podobu a prosazování reduktivního racionalismu mechanistického myšlení bylo přímočařejší než kdekoli jinde. Neskutečná sídliště postavená jako vertikální koncentrační tábory z těžkotonážního betonu byla takřka všudypřítomná, stejně jako tajná policie a ovládání myšlení lidí.<sup>2</sup>

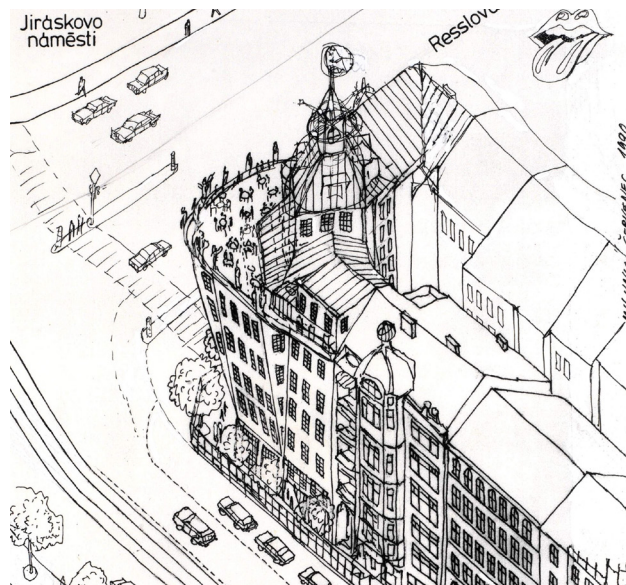


Frank Owen Gehry, Vlado Milunić, Tančící dům - model, Praha, projekt 1990-1994, realizace 1996, archiv Vlada Miluniće

Jakmile byl sovětský projekt jako paradigma modernismu odsouzen k zániku, mohl na scénu historie nastoupit radikální postmodernismus - „ironický, duálně kódovaný a resistentní vůči vládnoucí moci“.<sup>3</sup>

Architektonický postmodernismus v Jelcinově, Putinově a Medveděově Rusku nakonec nesloužil k artikulaci odporu vůči moci, jak prorokoval Jencks, ale zejména cynismu a chamtivosti postsovětských elit. Myšlenka, že postmodernismus nastoupil ve chvíli, kdy skončila nadvláda komunismu, a že tedy spolu tyto dva jevy jaksi vzájemně souvisejí, byla atraktivní a počátkem devadesátých let často skloňovaná. Jencksova vize postmodernismu jako něčeho „rezistentního vůči vládnoucí moci“ se zdála odpovídat obrazu revoluce jako do jisté míry hravého převratu; takový obraz snad nejvíc korespondoval se Sametovou revolucí v Československu, ale neodpovídal už tolik krvavým pouličním bojům v Rumunsku v zimě 1989 ani řadu let trvajícím vleklým jednáním mezi opozicí a představiteli moci v Polsku.

Západní média píšící o architektuře prohlašovala často za první postkomunistickou dominantu ve střední Evropě pražský **Tančící dům**. Módně antropomorfní dvojici spojených budov navrhli v roce 1992 architekti Vlado Milunić a Frank Gehry, interiér vytvořila česká architektka žijící v zahraničí Eva Jiřičná.<sup>4</sup> Ve světě se o něm hodně mluvilo a byl vnímán jako symbol posunu na Západ, symbol kreativity a optimismu v české kultuře po Sametové revoluci. Jeden dopisovatel New York Times jej dokonce označil za index demokracie ve státě.<sup>5</sup> Řečeno spolu s Jencksem



Vlado Milunić, Tančící dům - úvodní skica, 1990, archiv Vlada Miluniće

5 „Návrh pana Gehryho byl schválen 68 procenty hlasujících v referendu, konaném po Sametové revoluci v roce 1993, kdy se z hlasování stala neoficiální celostátní kratochvíle.“ napsal Timothy-Jack Ward ve článku „The Towers in Prague that Swirl and Waltz“ v New York Times (1. února 1996).

building: Architects: Frank O. Gehry & Associates, with Vladimír Milunić, in: *Architect & Builder*, leden 1997, s. 2-5 - Praha [Ginger and Fred: offices for Nationale Nederlanden, Prague]; Architects: Frank O. Gehry & Associates, with Vladimír Milunić, in: *Architectura Viva*, č. 52, s. 94-99 - Robert Bevan, Inside Fred and Ginger, in: *Interiors for Architects & Designers*, jaro 1997, s. 24-27 - Simonetta Carbonaro, Der tanzende Palast: Frank O. Gehry und seine Begegnung mit Vlado Milunić in Prag, in: *Deutsche Bauzeitschrift*, roč. 44, č. 9, s. 93-97.

1 Charles Jencks, in: Alexey Yurasovsky - Sophie Ovenden (eds.), *Post-Soviet Art and Architecture*, London 1994, s. 11.

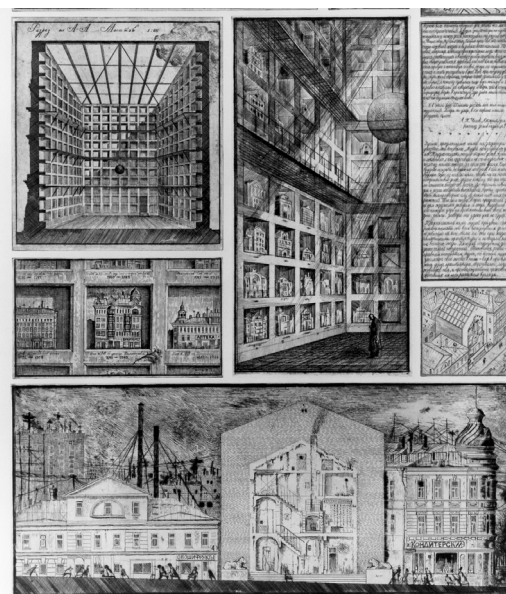
2 *Ibidem*, s. 11.

3 *Ibidem*, s. 13.

4 Joseph Giovannini, Fred and Ginger dance in Prague; Architects: Frank O. Gehry & Associates, with Vlado Milunić, in: *Architecture*, roč. 86, č. 2, s. 52-63 - Laurie Wale, The dancing

mohl být Tančící dům klidně „duálně kódovaný“, těžko ho však lze považovat za „rezistentní vůči vládnoucí moci“. Vzhledem k tomu, že ho financovala holandská investiční banka a nabízel luxusní byty a francouzskou restauraci, vypadalo to, že ilustruje nejen dramatický nástup postmodernismu, ale také postkomunismu ve východní části střední Evropy. Představoval živoucí příklad toho, co Fredric Jameson v roce 1991 nazval „logikou pozdního kapitalismu“.<sup>6</sup> Z tohoto úhlu pohledu byla velká část rétoriky doprovázející zrod postmodernismu v architektuře východní Evropy po roce 1989 něčím jako oslavou triumfu vítězů.

I když byl po pádu Berlínské zdi postmoderní design obecně považován za něco jako import ze Západu, nelze však znevažovat ani „lokální“ přitažlivost postmodernismu ve východní a střední Evropě. Už v osmdesátých letech se v celém východním bloku živelně projevovalo něco, co můžeme nazývat postmoderní estetikou. Nabývalo to různých podob (dokonce ani název postmodernismus nebyl nikterak rozšířený), jako například papírové modely architektury, znázorňující nerealistické stavby a často nabízející hluboký vhled do historických a namnoze nedocenených architektonických forem v před-



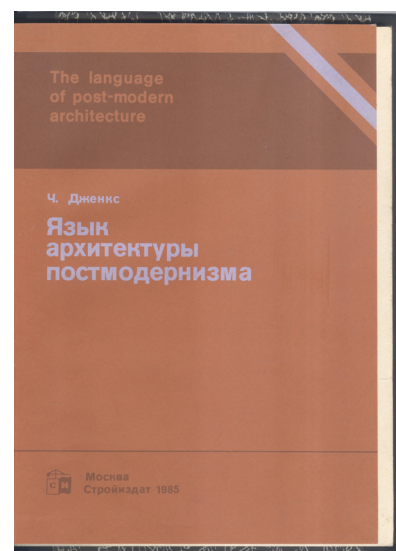
revolučním Rusku.<sup>7</sup> Lepty Alexandra Brodského a Ilji Utkina ve své retrospekci a nostalgii například nabízely kritiku fetiše, jímž se v sovětské architektuře stávalo všechno nové. Jejich „Columbarium Architecturae“ (Muzeum mizejících budov) z roku 1984 popisuje památník, v němž jako popel mrtvých zůstávají uchovány staré

Alexander Brodsky, Ilya Utkin, Columbarium Architecturae (Muzeum mizejících staveb) 1984-1990, foto The Ronald Feldman Gallery

budovy ohrožené zbouráním. Ani tyto budovy však nejsou úplně mrtvé. Vyžadují pečlivou pozornost diváků, ať už jde o jejich obyvatele nebo kolemjdoucí. Pokud se na některou z nich zapomene nebo je přehlížena, rozhoupe se obrovská koule uprostřed památníku a zbourá ji. Tento a další imaginární projekty zmíněné autorské dvojice otevřeně kritizují postupy modernizace, při nichž ve jménu pokroku docházelo k likvidaci starých budov ze sovětských ulic.

V Polsku zadávala architektům zakázky na nové kostely římskokatolická církev jako relativně bohatá a autonomní organizace. Tyto stavby potom často dostávaly vysoce symbolické tvary jako archy, monumentální kříže a nedokončené ruiny a nesly tak zřetelné poselství o selhání společnosti a překrucování historie za vlády komunismu.<sup>8</sup> V Maďarsku formuloval Imre Makovecz a jeho četné spřízněné duše – architekti, ale i spisovatelé a akademici, kteří společně působili na jihu země v Pécsi, v sedmdesátých letech filozofii a estetiku architektury, stavějící na hodnotách tradičních materiálů a zvládnutí řemesel, ale také na vysoce expresivních a symbolických tvarech, jímž se postupně začalo říkat „organická architektura“. V mezinárodním měřítku se jim dostalo ocenění jako intuitivních „postmodernistů“ za Železnou oponou, tvořících opozici vůči ortodoxnímu, státem uznávanému designu. Makoveczův kolega György Csete byl například zmiňován v pozdějších vydáních Jencksovy knihy *The Language of Post-Modern Architecture*<sup>9</sup> z roku 1977.

Postmoderní projevy, které se před rokem 1989 začaly objevovat v Polsku a Maďarsku, nepadaly v Československu na úrodnou půdu. Kritici architektury tak například viděli „ná-



Charles Jencks, Jazyk post-moderní architektury, zkrácená verze, samizdat vydáný v 35 kusech, 1979, archiv Josefa Pleskota

8 Viz Lidia Klein (ed.), *P1 Postmodernizm polski. Architektura i urbanistyka*, Warszawa 2013.  
9 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1987, s. 159.

6 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991.  
7 Viz Alexander G. Rappaport, *Paper Architecture. New Projects from the Soviet Union*, New York 1990.

znaky“ postmodernismu ve skleněné věži s hodinami na budově ČKD (1974–1983) od Aleny Šrámkové na Václavském náměstí v Praze. Takového označení se však kromě zmíněné budovy dostalo jen velmi malému počtu staveb. Podivnou souhrou okolností ovšem Jencksova kniha *Jazyk postmoderní architektury* byla vydána v češtině už v roce 1979, tedy sedm let před prvním vydáním v Sovětském svazu a o deset let dříve než její první polská verze. Vyšly také recenze v odborném tisku.<sup>10</sup> Je však příznačné, že česká publikace vyšla jako samizdat (ilegální verze bez licence iniciovaná Jiřím Ševčíkem a dalšími) v nákladu pouhých 35 výtisků, zatímco ruské vydání připravilo státní stavební nakladatelství Strojizdat a polská verze byla volně dostupná za lidovou cenu ve všech knihkupectvích.

V Polsku na počátku osmdesátých let totiž probíhaly vcelku otevřené diskuse o slabínách moderní architektury a designu, často zaměřené na anomii a odcizení způsobené projekty masové výstavby obytných sídlišť vybudovaných v šedesátých a sedmdesátých letech. Architekti na sebe vzali úkol „humanizovat“ běžné i průmyslové areály, které zaplňovaly prostor. Jejich kritika se příležitostně zaměřovala i na stát jako takový: když v roce 1980 v Polsku sílil vliv odborového svazu Solidarita, vydala například Polská celostátní rada architektů prohlášení, v kterém se uvádělo:

Zoufalá úroveň bydlení v Polsku je výsledkem celospolečenské a hospodářské krize. Architektura jen odráží ztrátu lidské důstojnosti, která tuto krizi provází. ... Ve stávajícím systému neexistuje žádné místo, kde by mohlo dojít ke kontaktu mezi architektem a obyvatelem, a v důsledku ani k sociálnímu dopadu na podobu našich domovů a měst. Náš ekonomický model není schopen vyřešit naléhavé problémy bytové výstavby. Požadujeme vytvoření nových ekonomických mechanismů a zejména trhu pro lokální iniciativy, obnovení platnosti zákonů a odpovědnosti majitelů domů, architektů a stavebníků v souladu s jejich kompetencemi a s platnými právními předpisy...<sup>11</sup>

Šlo o nesmírně odvážnou výzvu, takovou, která by nikde jinde ve východním bloku neprošla, a už teprve ne v Husákově Československu. Centrální dozor nad architekturou a designem byl tak velký, že jakékoli pokusy o nezávislou praxi byly okamžitě cenzurou potlačovány. Výstava „Prostor, architektura, výtvarné umění“, kterou připravil v roce 1983 Jiří T. Kotalík v Ostravě,

byla uzavřena a náklad katalogů poslán do stoupy. Pro stát nepředstavovaly ohrožení ani tak zájmy vystavujících (někteří z nich se zabývali polorozpadlými stavbami jako nedílnou součástí prostředí) jako nezávislost konání a myšlení, o níž výstava svědčila. V textech kritičky a kurátorky Mileny Lamarové se koncem osmdesátých let v souvislosti s neoficiální výstavou Urbanita ve Fragnerově galerii objevily opatrné zmínky o „krizi modernismu“.<sup>12</sup> Nejpůsobivější kritika československého architektonického stylu však přišla již dříve v podobě filmu Věry Chytilové *Panelstory* (1979) – společenské satiry o chaotickém životě obyvatel jednoho typicky nezajímavého a nedostavěného panelového sídliště. Film je nasnímaný přenosnou ruční kamerou a do značné míry působí dojmem autentického dokumentu: jednoznačně představuje reálně existující místo i zážitky těch, kdo tam bydlí. Nedostatky výstavby sídliště jsou zde dokládány jejich běžnou činností: když například neteče voda z kohoutku, vezmou konev a naplní si ji ze záchodové nádržky. Když si jedna z nájemnic stěhuje na „strašnou“ úroveň provedení a špatně řešené prostory svého panelákového bytu, dostane se jí s pokrčením ramen jen odpovědi „tak to bylo vyprojektováno“. Film *Panelstory* nějakým způsobem dokázal obejít cenzory, ovšem promítal se jen zřídkakdy.

Když kurátorka Lamarová pár let po Sametové revoluci zpracovávala přehled českého socmodernismu, upozornila na to, co sama považovala za vyčerpanost profese designéra a zároveň za její přetrvávající lpění na modernismu: „Zatímco ve světě od počátku 70. let se formovala důrazná vlna postmodernismu, nejprve v architektuře a bezprostředně po ní i v designu a módě, český design se ještě snažil stvrzovat modernismus v jeho pokleslé, poválečné socialistické podobě. Komplex úzkosti z kopírování ciziny, tím spíše západní, ale i všeobecný konzervativismus této designérské generace, nemluvě o charakteristické zapšklosti naší výroby a celkového spotřebního panoramatu, vedly k bezobsažným proklamacím „funkčního“ tvaru...“<sup>13</sup>

Možná, že právě v důsledku onoho pocitu izolovanosti a vyčerpanosti oficiálních architektonických studií došlo bezprostředně po Sametové revoluci k nadšenému a rychlému přijetí Jencksovské verze postmodernismu do české kultury. V dubnu 1990 proběhla v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze výstava nazvaná „Cesty k postmoderně“, jejímž kurátorem byl Josef Kroutvor. Zaměřovala se na architektonické návrhy, nábytek, keramiku a grafický

12 Viz např. Milena Lamarová, Na vlně postmodernismu, in: *Domov XXVII*, 1987, č. 3, s. 20–24.

13 Milena Lamarová, text bez názvu v katalogu výstavy „Cesty k postmoderně“, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1990, nestr.

10 Bořislav Babáček – Jiří Kučera – Jaroslav Ouirčáček, *Jazyk postmoderní architektury*, in: *Architektura ČSR XXXII*, 1978, s. 463–467.

11 Prohlášení Polské celostátní rady architektů (Varšava, listopad 1980) vydané v časopise *Architektura*, 1980, č. 5, s. 2.

14 Josef Kroutvor, text bez názvu v katalogu výstavy „Cesty k postmoderně“, Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1990, nestr.

15 Viz např. Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě, in: *Sborník paměťce Jiřího Pa-*

*drty* (samizdat), 1985, s. 21–29; přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed.), *Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Texty*, Praha 2010, s. 188–194.

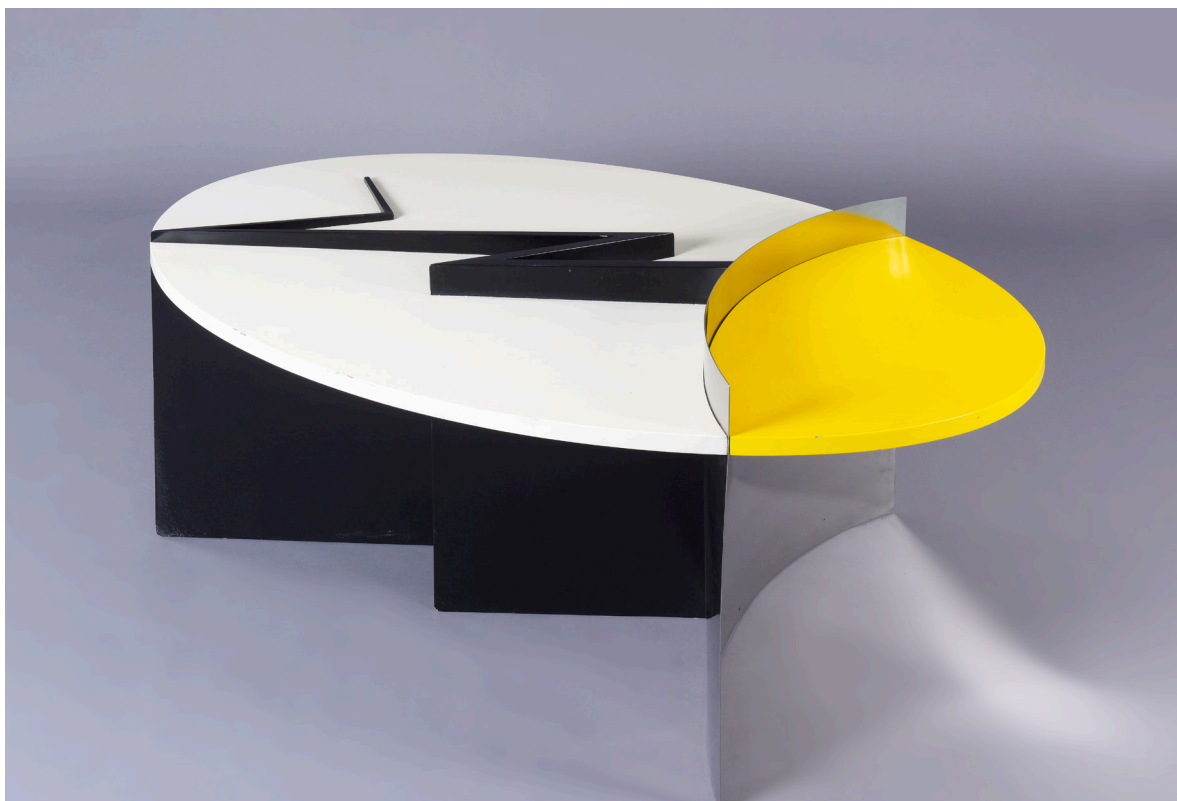
16 Milena Lamarová z katalogu k výstavě Studia Atika v Praze, 1989; přetištěno in: Dagmar Koudelková – Anežka Šimková (eds.), *Atika 1987–1992, Emoce a forma*, Olomouc 2007, s. 112–113.

17 Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, in: *Assemblage*, únor 1989, č. 8, s. 22.

design a kladla důraz zejména na neoficiální proudy, které v Československu nabývaly na síle koncem osmdesátých let. Kroutvor ve svém úvodním textu spojoval programový charakter avantgardy (fakticky coby synonymum pro modernismus) s totalitou – podobně jako Jencks.<sup>14</sup> Vyzdvihl také spojení postmodernismu s undergroundem v socialistickém Českoslo-



Milan Knížák, Malovaná skříň, 1970–1980, Moravská galerie v Brně, foto Andrea Bratrů Velnerová



vensku, zdůraznil průkopnickou úlohu kritiků Jany a Jiřího Ševčíkových, kteří vydali některé své texty o postmodernismu v samizdatu;<sup>15</sup> nezávislé designérské sdružení Atika, které vzniklo v roce 1987 a ve své nábytkářské tvorbě nahradilo již hodně otřepané fráze o úspornosti, jednoduchosti a efektivitě výroby „ironií, pohádkami, surreálnem a senzacemi z médií“<sup>16</sup> a navýsost nepraktické „postkubistické“ židle a stoly navržené kontroverzním umělcem-disidentem Milanem Knížákem v sedmdesátých a osmdesátých letech. Výstava „Cesty k postmoderně“ tak kladla důraz na kritickou bona fides postmodernismu v době, kdy jinde tento styl obviňovali „z pseudohistorické nostalgie, uměle vytvořených tradic, podbízění se klientele zbohatlíků, z populistické rétoriky, která často vyznívá víc paternalisticky než demokraticky, z rezignace na jakoukoli sociální vizi.“<sup>17</sup>

Skupina Olgoj Chorchoj vznikla v době vrcholného nadšení pro postmodernismus v českém designu a je tedy příliš mladá, než aby se mohla prezentovat v rámci Kroutvorovy přehlídky. Založili ji designéři Michal Froněk a Jan Němeček během workshopu Vitra Design Museum v roce 1990, když ještě studovali na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Škola tehdy zrovna procházela vlastním palácovým převratem, kdy došlo k nahrazení mnoha etablovaných učitelů

Milan Knížák, Blesk, stůl, 1987, Moravská galerie v Brně, foto Andrea Bratrů Velnerová

příslušníky nové generace umělců a designérů, vybranými veřejnou volbou; ti s sebou přinášeli nové pohledy na estetiku a na úlohu designéra. Froněk a Němeček studovali v ateliéru Bořka Šípka, českého emigranta žijícího v Nizozemsku a těšícího se mezinárodnímu věhlasu tvůrce nejnákladnějších návrhů pro známé značky.<sup>18</sup> Froněk a Němeček vzpomínají: „Po revoluci přišel k nám do ateliéru Bořek Šípek... Otevřel nám svět a vyjeli jsme k němu do Holandska. Najednou jsme viděli, že design může být vnímán jako velice prestižní věc, že se s designem obchoduje, že designér může být vlastně hvězda. Viděli jsme, že se dají dělat krásné, cenově dostupné věci. A že i ta sláva... je prostředkem ke svobodě a k zajištění existence.“<sup>19</sup> Jak fantastické jméno Olgoj Chorchoj, tak první

padá ani tolik jako kus kancelářského nábytku, ale spíše jako vtipný komentář na adresu mocných tohoto světa. Postmoderní období Olgoje Chorchoje trvalo relativně krátce. Už v polovině devadesátých let se autorská dvojice ve svých návrzích nábytku začala vyhýbat ornamentu



a symbolismu a začala upřednostňovat povrchovou strukturu, vizuální efekty materiálů a úsporný tvarový rejstřík (přetrvává však jejich obliba jemně ironických názvů). V průběhu desetiletí dosáhlo studio Olgoj Chorchoj mezinárodního renomé díky své precizní práci s materiály, často v úzké součinnosti s českými dílnami. Sugestivní hmoty i prázdného prostoru u stolů Škoda I a II (1997) a přesné geometrie jejich forem bylo dosaženo prořezáním mnoha vrstev překližkových desek na řezacích stolech v plzeňské továrně Škoda. Pomocí této techniky bylo dosaženo živého a „přirozeného“ efektu pruhů procházejících napříč dřevěnými bloky. Aby se minimalizoval odpad, řezaly se stoly z desek standardních rozměrů. Stoly Škoda, jejichž tvar a estetická působnost vychází z výrobních postupů, reprezentují typ sofistikovaného modernismu, charakteristického pro vyšší vrstvu české architektury a designu nábytku od konce devadesátých let (totéž by se ovšem dalo říci i o architektonických návrzích skupiny z prvních let nového století). Ve světle hlasitého odmítání socmodernismu v prvních letech po Sametové revoluci se zdá být pozoruhodné, nakolik český design posledních dvou desetiletí odpovídá tomu, co kritik architektury Rostislav Švácha popisuje jako „strohost“.<sup>20</sup> Podle Šváchy jde z velké části o otázku stylu, a nikoli úspornosti zejména proto, že většina neo-modernis-



návrhy studia směřovaly k laskavému animismu, který vdechoval běžným předmětům – sklu, svítidlům a stolům navrženým touto autorskou dvojicí a vyráběným v dílnách drobných českých výrobců – určitou živost a bujarost. Svou nespornou praktičností odlehčovaly tyto předměty humorem a zábavností. Sexy MF váza, kterou vyrobila v roce 1992 sklárna Růckl a synové, například vybízela uživatele, aby spojil obě její antropomorfně tvarované části. Psací stůl Mr XL Fingers, energické rozmáchnutí dýhované překližky z téhož roku, na první pohled nevy-

Bořek Šípek, Leonora, váza, 1991, Moravská galerie v Brně, foto Andrea Bratrů Velnerová

Jiří Javůrek, Ohnivák, lampa, 1988, Moravská galerie v Brně, foto Andrea Bratrů Velnerová

20 Rostislav Švácha, Česká architektura a její přítomnost, Praha 2004.

18 Viz Martina Pachmanová a Markéta Pražanová (eds.), Vysoká škola umělec-kopřímýslova v Praze, 1885-2005, Praha 2005, s. 85-87.

19 Olgoj Chorchoj: Sláva je prostředkem ke svobodě, in: Lidové noviny, 12. prosince 2011

tických vil a minimalistických návrhů nábytku vzniká pro zámožné soukromé klienty nebo v limitovaných edicích.

Lze takovou oblibu minimalismu přisuzovat pouze změně módního kurzu po expresivních excesech postmodernismu? Odpověď na tuto otázku by se dala odvodit z plošného přehodnocování samotného českého modernismu jako fenoménu meziválečného období, k němuž dochází od Sametové revoluce. Olgoj Chorchoj

v tomto příběhu nehraje jen roli interpreta českého modernismu, ale aktivního činitele jeho vzkříšení. Froněk s Němečkem v roce 1993 obnovili pražské družstvo „Artěl“ (1908), produkující moderní užité umění podle návrhů renomovaných umělců a vyráběné v nejlepších řemeslných dílnách s tradicí. Artěl byl v představách svých zakladatelů více než značkou – družstvo se mělo stát skutečnou komunitou výrobců (podobně jako jiné reformní designové skupiny, například rakouské Wiener Werkstätte). Nejrůz-



Olgoj Chorchoj, Artěl, 1995,  
foto Jan Pohribný





nější podoby předmětů z keramiky, skla a kovů, navržených členy Artělu, zahrnovaly tradiční lidové umění (odkazující na sílící české národní cítění té doby) i hranatý modernismus kubistického designu. Vlastislav Hofman se kupříkladu snažil o dekorativní kubismus tak, že vytvořil soubor jídelních souprav a váz deformací tra-

dičních tvarů keramiky. Povrch těchto výrobků Artělu ozvláštňovaly prolámané plochy a tvarované okraje.

Během dvacátých let se Artělu v novém samostatném Československu dařilo, ale v roce 1935 už nebyl finančně udržitelný a nakonec musel

21 Iva Janáková (ed.), Ladislav Sutnar. Prague–New York. Design in Action, Praha 2003, s. 188.

22 Viz Christopher Wilk (ed.), *Modernism. Designing a New World 1914–1939*, London 2006, s. 392–393.

23 Viz Daniela Kramerová – Vanda Skálková (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu*, Praha 2008.

24 Olgoj Chorchoj: Sláva je prostředkem ke svobodě, in: *Lidové noviny*, 12. prosince 2011

25 Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend 1983, s. 16–29.

26 François Burkhardt, *Czech Cubism Today*, in: Alexander von Vegesack (ed.), *Czech Cubism. Architecture, Furniture and Decorative Arts 1910–1925*, London 1992, s. 105.

27 Ibidem, s. 96.

zavřít. V každém případě však tvoří významnou kapitolu v dlouhodobější historii modernismu v českých zemích, do níž patří i vydavatelství Družstevní práce, založené v roce 1922. Brzy si získalo širokou čtenářskou obec z řad střední třídy a o pět let později otevřelo v Praze vlastní prodejnu a galerii nazvanou Krásná jizba. Prodávaly se tam české výrobky navržené designéry spolupracujícími s družstvem, k nimž patřil i Ladislav Sutnar a další pragmatičtí modernisté (počátkem třicátých let zde ovšem byl k mání i nábytek z Bauhausu<sup>21</sup>); Družstevní práce tak prokazovala, že životní styl známý z projektů představitelů Modernistického hnutí už nejsou jen vzdálené avantgardní sny: postupně se stával součástí života střední třídy.<sup>22</sup> Další momenty tohoto dlouhého, i když nespojitého vyprávění by mohly zahrnovat takzvaný bruselský styl z konce padesátých a ze šedesátých let.<sup>23</sup> Když přijde řeč na meziválečné kořeny této veselé podoby československého modernismu na Expo v Bruselu v roce 1958, Froněk a Němeček podotýkají: „To byla optimistická doba a u nás ještě pořád tvořili lidi, kteří vyrůstali ve svobodnější společnosti. Ale rozhodně tu nebyla nějaká slavná osobnost, protože o designu se nepsalo a výrobky se nespojovaly s jejich tvůrci. Samozřejmě Brusel byl hodně formální styl, design není jen o formě, forma je poslední radostná činnost, ta třešnička na dortu, tam je místo pro emoci. Ale dobrý designér je schopen si místo pro emoci připravit. V designu je většinou 80 % racionálně, 20 % zbývá na emoce.“<sup>24</sup>

Rozhodnutí Froňka s Němečkem, že oživí Artěl a začnou znova nabízet některé jeho charakteristické artefakty, jako například hodiny a knihovničku od Josefa Gočára z roku 1913, stůl Pavla Janáka z roku 1912 ve stylu českého kubismu nebo modernistický snídaňový servis, který navrhla Ludvika Smrčková v roce 1931, nebylo žádným projevem nostalgie. Artěl II přicházel i s novým soudobým designem a v prvních letech České republiky se stal něčím jako programovým prohlášením. Český kubismus prvního desetiletí 20. století, který vědci z doby komunistické nadvlády odsuzovali jako zaprášený zájem starožitníků, pojednou stejně jako postmodernismus povýšil na „objev“, jenž se zdál rezonovat s postkomunistickým údělem. Existovala lokální verze moderního designu, která se v sobě zdála spojovat národní specifika i otevřenost zahraničním vlivům: k tomu ještě propojovala Havlovu republiku s érou Masaryka, obecně považovanou za něco jako zlatý věk české moderny. Šlo o typ byznysu, postavený na vysoké úrovni produkce a sloužící kupní síle

střední třídy (což byly dva atraktivní rysy po tom, co Lamarová nazvala „zapšklostí českého průmyslu“ v Husákově době); a samozřejmě také byznys vedený samotnými umělci. Někteří dokonce spatřovali v živoucí linii českého modernismu od začátku 20. století až do jeho konce výraz toho, co teoretik architektury Kenneth Frampton nazval „kritickým regionalismem“,<sup>25</sup> tedy architekturu odporu proti vlivu univerzální kultury a ztráty autentičnosti: „Doufejme tedy, že tento pozoruhodný příklad živé kultury, jež přerušily různé zákazy totalitních režimů,“ píše François Burkhardt, „znova získal svobodu projevu a najde v rámci své vlastní tradice výraz odpovídající svým aspiracím. Postmodernismus a jeho návrat ke kritickému regionalismu může vdechnout nový život hnutí, které si vydobilo historické právo na to, aby pokračovalo.“<sup>26</sup> Burkhardtův text z roku 1992 vyzdvihuje postmodernitu českého kubismu nikoli jako formu anti-modernismu (řekněme po způsobu organické architektury v Maďarsku), ale jako jeho rozšíření. „Aby rozšířil své obzory za hranice modernismu,“ píše se v něm, „přidal si emocionální rozměr, který působí na novou postmoderní citlivost.“<sup>27</sup>

Design Olgoj Chorchoj – i tam, kde se blíží empatické jednoduchosti českého funkcionalismu – lze nejlépe chápat přesně v tomto smyslu. Jejich artefakty s humornými a někdy jemně ironickými názvy (např. nápojová souprava Pan vajíčko pro sklárnu Květná, 2001) se často vyznačují i něžným vzhledem (ona „dvacetiprocentní“ investice do emoci).

Český postmodernismus byl krátkodobým fenoménem, zejména ve srovnání s dlouhými a vzájemně propojenými vlákny českého modernismu, pečlivě udržovanými prostřednictvím muzejních výstav, umělecko-historických textů a samozřejmě také designérskými počiny. Pro Olgoj Chorchoj i pro další byl však nezbytným vývojovým krokem, který pomohl docenit nejen význam autorského přístupu, ale i emoci v designu. Především však upozornil na hodnoty minulosti – v tomto případě na buržoazní tradici moderního československého designu, zastíněnou negativním obrazem spojovaným s modernismem v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.