

Obyčajnosť – každodennosť – banálnosť v premýšľaní architektúry

Martina Nováková

Román *Muž bez vlastností* Roberta Musila je plný nič nerobiacich, ktorí sa potulujú dlhými kľukato sa vinúcimi ulicami bezmenného veľkomesta.¹ Jeden z týchto nič nerobiacich, Ulrich, býva v staršom prímestskom dome, ktorého fasády boli v 19. storočí „obnovené a trochu pokazené“, takže celok vyzeral „trochu rozmazane ako snímky fotografované na seba.“² Miesta, na ktorých sa takéto domy nachádzajú, by mohli byť nazvané okraje miest, na ktorých stojí len bežná architektúra, nekonečné, rovnaké rady domov, beztvára jednota, ktorá si nezaslúži názov stavitelské umenie. Takéto banálne predmestia a periférie sa v 20. storočí stali námietom veľkých literárnych diel. V centre umeleckého záujmu Roberta Musila, Franza Kafku, Jamesa Joycea nie je viac muž stojaci pred oslavou architektúrou, ale muž v najbežnejšej každodennosti, ktorý je konfrontovaný s neviditeľnou, bezvýznamnou architektúrou. Títo spisovatelia premenili anonymné miesta na dejiská kľúčových diel literatúry – miesta, ktoré sú zámerne formulované ako triviálne, bezvýznamné, banálne, každodenné.

Keď sa rozhlíadame v súčasnosti, môžeme takisto nájsť takéto miesta *bez vlastností*.³ Mnohí umelci sa zaoberajú zvláštnymi oblasťami sekundárneho, každodenného, obyčajného – skrátka, banalitami.⁴ Germano Celant, teoretik umeleckého hnutia *Arte povera* už v šesťdesiatych rokoch vyjadril, že banalita „začína žiť, vnucovať sa.“⁵ Už v tom čase rozoznal trend mnohých umelcov, ktorí kritizovali koncepcnú školu, takzvaného *vyšokého umenia* tak, že sa obracali ku každodennosti, k prítomnosti, k realite.⁶ Dizajnéri, teoretici, režiséri, hudobníci, spisovatelia a žurnalisti pomocou nich objavili rozsiahlu umeleckú oblasť, ktorá v každom smere fascinuje svojou sekundárnosťou.⁷

Čo všetkých týchto umelcov zdanlivo spája, je sklon k periférii umenia, v ktorej sa nachádza nová poézia, otvorené štruktúry a autentické hodnoty. Čo znamená táto radosť z retri a z recyklácie, estetický záujem o banálne veci všedného dňa a obrat k predmetom, ktoré už boli zhodnotené ako nepotrebné a prežitie?⁸ Rôzni umelci a teoretici, ktorí pracujú v celkom odlišných oblastiach, vyzdvihujú predmety – presnejšie predmety ich umeleckého záujmu, ktoré predtým nemali význam.

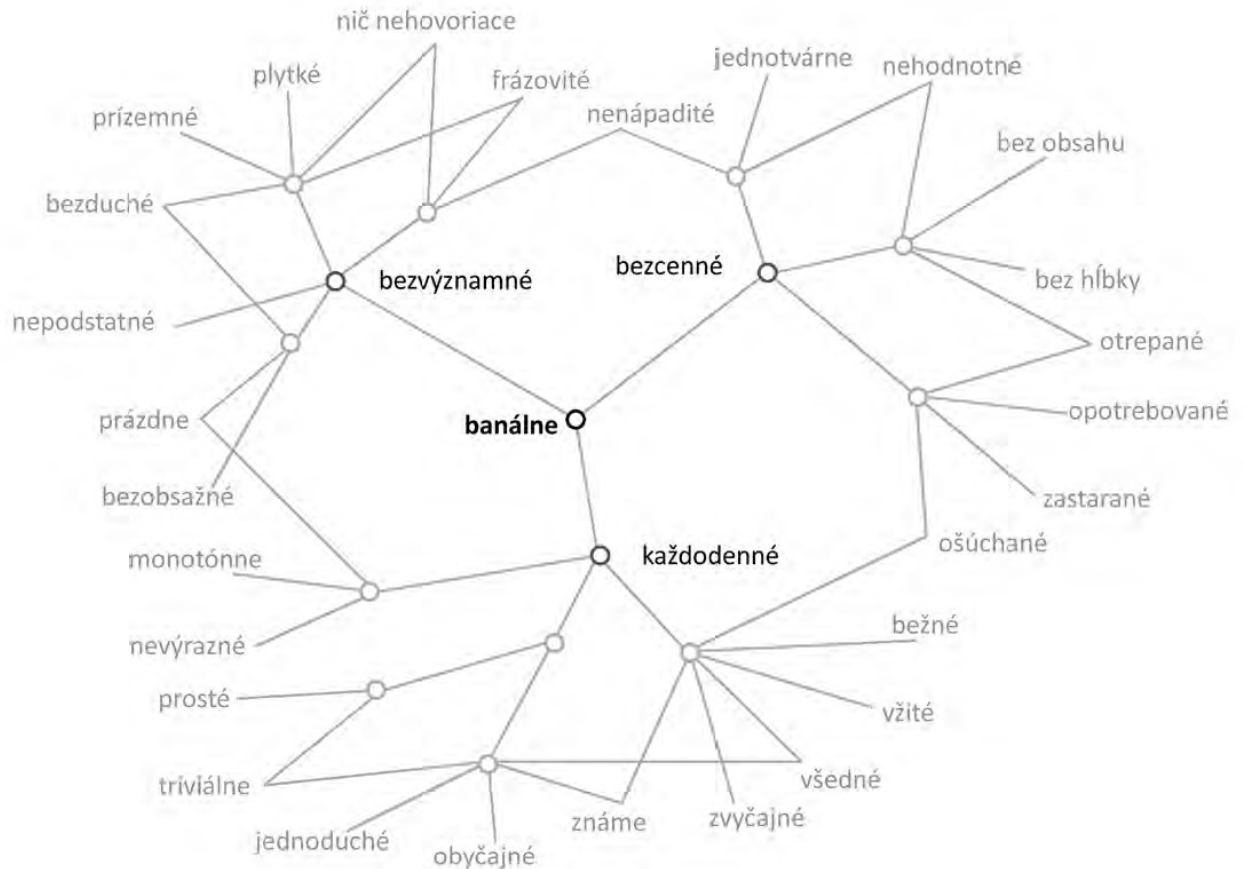
Existuje tento fenomén aj v architektúre? Známa kniha Roberta Venturiho *Learning from Las Vegas*,

ktorá sa zaoberá *ne-architektúrou* amerického veľkomesta, spresňuje architektonicko-teoretickú diskusiu sedemdesiatych rokov. Po všeobecnom pochovaní postmodernej architektúry sa zdá výzva učiť sa z Las Vegas trochu *historická*. V skutočnosti však existuje *nová* generácia európskych architektov, ktorí sa obracajú práve na oblasti, ktoré sú prinajmenšom nezvyčajné: pomerne anonymná architektúra sociálnej bytovej výstavby, okrajové osídlenie miest na periférii, sanácia a prestavba, záľuba v budovách moderny alebo neskorkej moderny, architektúra pozadia iných umení – napríklad rôzne výstavné pavilóny a iné provizória, kancelárske budovy, parkovacie objekty, budovy pre automobily, škôlky, rodinné domy v predmestskom prostredí, ktoré je ovládnuté architektúrou skladových objektov, nákupných centier, železničných staníc a podobne. Tieto témy, ktoré doteraz nepatril k poľiam pôsobnosti *vyšokého* architektúry, sa na ne menia.

Predtým ako pristúpime ku skúmaniu, ako a za akých okolností sa architektúra obracia k banálnemu, obyčajnému, každodennému, mali by sme sa bližšie pozrieť na súčasné chápanie *obyčajnosti*.

Čo je to banálny, obyčajný, každodenný?

Všedné, triviálne, banálne, obyčajné, každodenné zjednocuje podľa nemeckého básnika a filozofa Friedricha Schillera do maximálnej miery škaredosť. Pravdepodobne by tým mohla byť myslená veľká časť budov z konca 20. storočia, čiže „bezduchá kontajnerovitá architektúra, soliterna arogancia nečlenených kancelárskych budov, monštrózne veľké nákupné centrá, monumentálne vysoké školy a kongresové centrá, satelitné mestá, brutálni potomkovia architektúry bunkrov, ... psie budy so sedlovou strechou.“⁹ Budovy, ktoré hmotou a vzhľadom formujú zastavanú krajinu, budovy, ktoré vznikajú na základe nejasných, pochybných a možno aj nezaujímavých estetických princípov alebo tie, ktoré sú charakterizované neuspokojivými pôdorysnými riešeniami, triviálnou konštrukciou a zlými detailami.¹⁰ Banálne je teda ničo, „čomu pripisujeme negatívne estetické hodnoty.“¹¹ Vysvetľuje toto pozorovanie náš pojem skutočne dostatočne? Možno sa tu predsa len dá nájsť viac ako zjednotenie v škaredosti.



Etymologický pôvod slova banálny pochádza zo starofrancúzskeho ban, čo znamená súdny okres.¹² Pôvodne bolo používané na označenie vecí, ktoré patria osobám žijúcim spoločne v určitej geografickej oblasti. Zo spoločného, spoločne využívaného sa stalo normálne, do toho prišlo neskôr zhoršenie významu: neoriginálne, próste. Rejzekov Český etymologický slovník uvádza okrem iného starofrancúzskeho význam slova ban aj ako kľatba alebo ako verejná vyhláška.¹³ Výklad slova smeruje k verejnému, popularistickému, možno ľudovému, pochopiteľnému pre bežný ľud.

Synonymické preskúmanie pojmu banálny umožňuje rozdelenie synonymím do troch skupín, z ktorých môžeme vytvoriť nasledujúce kategórie:¹⁴ Pojmy patriace do prvej supiny sú napríklad bezvýznamný, bezduchý, ničnehovoriaci, plytký, bezobsažný, nepodstatný. Druhá skupina by mohla byť vymedzená pojmami ako frážovitý, bezobsažný, nenápaditý, bezvýznamný, ničnehovoriaci, otrepaný. K tretej skupine by sme mohli priradiť pojmy obyčajný, prósty, jednoduchý, bežný, normálny, známy. Prvú skupinu by sme mohli charakterizovať pojmom bezvýznamnosť, druhú pojmom bezcennosť a pre tretiu každodennosť. V nasledujúcej práci sa zameriame predovšetkým na významové súvislosti pojmu banálny ako každodennosť, obyčajnosť, sekundárnosť, normálnosť a podobne.

Podľa estetického výkladu banalita, najmä v umení stratila všetku originalitu a akýkoľvek zvláštny

výraz.¹⁵ Označuje všetko, čomu chýba originalita a invenčia, teda to, čo by nedokázalo vyvolať záujem. Takisto si možno všimnúť, že niektoré figúry a obrazy, ktoré sú spočiatku veľmi odvážne, stávajú sa banálnymi, pokiaľ sa dostanú do bežného jazyka. Ak však budeme nasledovať to, čo francúzsky spisovateľ Léon Bloy nazval „exegézia banalít“,¹⁶ môže sa niekedy podať oživiť originálny obsah najbanálnejších výrazov a ukázať ich zvláštny charakter. V maliarstve napríklad moderné umenie, ktoré považuje námet obrazov len za zámienku k hľadaniu rôznych kombinácií línií a nových farieb, dospelo k určitému druhu rehabilitácie „banálneho obsahu“. Dá sa tiež povedať, že banalita námetu je zámerná a chcená a slúži na to, aby zdokonaľovala divákov cit pre to, čo je nové a odvážne.¹⁷

Už v roku 1980 sa švajčiarsky architekt a teoretik Martin Steinmann novú – v tomto prípade švajčiarsku – architektúru pokúsil označiť slovami jednoduchá a obyčajná.¹⁸ Steinmann pod obyčajnou architektúrou chápe takú architektúru, ktorá sa opiera o znaky obyčajnosti.¹⁹ Dôležitý je pritom fakt, že pomocou banálnych materiálov sa môže navodzovať nálada, ktorá sa môže stať nositeľom významov. Toto u mnohých švajčiarskych architektov viedlo k novému, nezvyčajnému prístupu. Obrat k danostiam okolia, absolútne prepojenie formy a objektov, ktoré sú dané prostredím, vidí Steinmann ako rozhodujúcu črtu vtedajších švajčiarskych architektov. Toto neplatí len na švajčiarskej scéne, ale podobným spôsobom sa týka aj celej európskej generácie architektov.

Synonymá pojmu banálny. Zdroj Martina Nováková.

Premena obyčajného

Predtým ako pristúpime k obyčajnosti – každodennosti – banálnosti v architektúre, je potrebné hlbšie sa venovať preskúmaniu estetiky, ktoré nie je možné hodnotiť na základe bežných kategórií krásy. Existuje teda „umenie mimo krásy“,²⁰ alebo aj krása mimo krásy? Ak by sme museli pri interpretácii banálneho vychádzať zo všeobecného, každodenného, obyčajného, v neposlednom rade aj z nebanálneho a vznešeného, z ktorého sa dajú banálne javy len vytušiť, je to len *druhá strana mince*, alebo je v tom niečo originálne, čo má tvorivý a umelecký a tým aj estetický obsah?

Nemecký filozof a hegelista Karl Rosenkranz povedal, že škaredé existuje len relatívne ku kráse, teda ako jej negácia.²¹ Celá konvenčná teória – a história – umenia nám ukazuje, že sme mohli sotva niekedy vyzdvihnúť obyčajné do stavu umeleckého diela, s výnimkou vo veľmi ojedinelých prípadoch. *Transfiguration of the Commonplace* amerického kritika a filozofa Arthura C. Danta z roku 1981 konečne prináša rozhodujúce teoretické základy pre náš problém.²² Danto zdôrazňuje vo svojej štúdií, že hľadanie banálnych vecí bolo základňou pre moderné umenie, najmä pre pop art a venuje sa preskúmaniu rozdielov medzi banálnym, z každodenného života dôverných vecí a umeleckých diel, aby z toho vyvinul všeobecnú teóriu umenia.

Danto tvrdí, že nemôžeme použiť žiadne potrebné fyzické podmienky ako základ, aby sa odlíšili umelecké diela od bežných, reálnych vecí. *Ready-mades* Marcela Duchampa a *Krabice Brillo* Andyho Warhola naznačujú, že môžu existovať dve fyzicky identické veci, kde jedna z nich je umelecké dielo a druhá nie je umelecké dielo. Rozdiel musí preto byť nájdený v nefyzickej oblasti. Danto tvrdí, že umelecký stav závisí od neviditeľnej atmosféry teórie, ktorá sa zaoberá interpretáciami. Cez interpretáciu je obyčajný objekt premenený na umelecké dielo, ktoré potom existuje aj na úplne inej ontologickej úrovni.²³ Dantovi teda ide o nové určenie zodpovedajúcej definície umenia, kde skúma, čo presne rozlišuje banálne, z každodenného sveta známe predmety od umeleckých diel, alebo čo ich robí umeleckými dielami. Danto označuje tento fenomén ako „premeny všednosti, banality pretvorené na umenie“.²⁴ To sa zdá byť zásadne novým východiskovým základom pre umenie alebo prinajmenšom pre pohľad na umenie. Pre Danta to však nie je nič nové. Kontinuitu vidí predovšetkým v spôsobe, „ako umelci vždy zaobchádzali s realitou, a síce ako s niečím, čo sa dá transformovať do umeleckých diel“.²⁵ Vychádzame teda z toho, že umenie je autonómne a neutrpí žiadnu ujmu, keď si poslušne trivialitami. Preto nie je dôležitý konkrétny, možno úplne banálny objekt, ale jeho transformácia umelcami, jeho interpretácia zo strany teoretikov a jeho

vloženie do všeobecného umeleckého poľa. Zdá sa, že táto skutočnosť reguluje základné vzťahy medzi umením a banalitou – a, samozrejme, aj medzi architektúrou a banalitou, ktorý môžeme nájsť v práci súčasných architektov.

Dlho pred spomenutými architektmi bol celý rad architektov a teoretikov zaoberajúcich sa obyčajnosťou. Pre lepšie pochopenie tvorby tejto *novej* generácie sa musíme vrátiť práve do obdobia moderny, keď architektúra nachádza záľubu v obyčajnosti, každodennosti, banálnosti. Jedným z predstaviteľov, ktorý reprezentuje obrat k obyčajnému pravdepodobne najjasnejšie, je Adolf Loos – označovaný za pioniera moderného hnutia.

Zadná fasáda ako impulz modernej architektúry

Krátko pred prelomom storočia videl Adolf Loos počas svojho štúdia a na cestách po Amerike vo výklade obchodu cestovný kufor, ktorý ho mal údajne inšpirovať k jeho architektúre.²⁶ Viac o tomto kufri nevieme. Pravdepodobne mohol byť vyrobený z hladkej kože, mohol mať mosadzné hrany, zviazaný koženými pásmi a uzavretý mosadznými prackami.²⁷ Tento banálny, každodenný objekt, nedekorovaný a nezdobený ornamentmi, bol podľa rakúskeho spisovateľa Otta Stoessla pre Loosa kľúčovým zážitkom pre vyvinutie jeho teórií a architektúry.²⁸ Trvalé a závažné nadšenie pre niečo také banálne ako kufor sa zrážalo s bohatou Európou, ktorej mladý Loos unikol pri svojich cestách Amerikou. Bohémkosť tohto sveta, ktorá bola Loosovi dôverne známa z Brna a z Drážďan, bola nahradená krízou a rozmachom praktického, ktoré sa mu postavili do cesty v Amerike. Nadšený stúpenec umenia sa stal svojou legendárnou sériou článkov o viedenskej svetovej výstave v *Neue Freie Presse* jeho najväčším nepriateľom a napokon aj premožiteľom. Na konci tohto vývoja sa Loos považoval za človeka, ktorý oslobodil svet od zbytočného ornamentu.²⁹

V roku 1903 vydal Adolf Loos spolu so svojím priateľom Petrom Altenbergom časopis *Monatsschrift für Kunst und alles andere*, ktorého dve vydania zo šiestich zväzkov mali pripojené prílohy od Loosa *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich: geschrieben von Adolf Loos*. Loos žiadal v týchto spisoch striktné oddelenie oblasti umenia od takých profánnych záležitostí ako stvárnenie predmetu dennej potreby,³⁰ čím rozumel aj architektúru – odhliadnuc od jeho dvoch známych výnimiek, a to hrobu a pamätníka.³¹

Prenos architektúry do oblasti obyčajného otvorilo pre Loosa neuveriteľné vedľajšie polia, ktoré doteraz architektúra nemala k dispozícii: toalety, remeslá, oblečenie, móda, sexualita a iné. Tieto nezvyčajné



Dom v Therwile.

Zdroj: dostupné dňa [2013-10-25] na: <http://studio109.blogspot.com.au/2006/05/herzog-and-de-meuron-no-34.html>

témy vyžadovali aj nezvyčajné polia pôsobnosti – nie architektonické súťaž, ktoré Loos úplne zamietol, ale žurnalistickú prácu a verejnú prednášku a dokonca prehliadky bytov.³² Loos si preto ako tému svojich prednášok architektúru bral len zriedka. Často išlo o veci z každodenného života, o banálne záležitosti, ktoré boli náznakom kultúrno-reformačných úvah. Vzťah k veciam každodenného života sa často objavuje v mnohých prácach o Loosovi. Je tento viditeľný posun Adolfa Loosa k obyčajným veciam ako oblečenie, pestovanie zeleniny alebo toalety niečo, čo sa dá nájsť aj v architektúre? Mohli by sme aj tu nájsť odvodnenie od architektonických modelov z anonymného, každodenného, sekundárneho a banálneho?

Väčšina analýz architektonického diela Adolfa Loosa kladie rovnaké otázky – interpreti zvyčajne upozorňujú na architektonické významy, ako napríklad vnútorné priestory, *Raumplan*, použitie rôznych,

najmä drahých materiálov. Zaujímavejšie je však venovať sa otázke, kto sú morfológickí predchodcovia Loosových fasád bez ornamentu. Rakúsky architekt a významný interpret Loosovej tvorby Friedrich Kurrent určil za dva podstatné inšpiračné prvky loosovskej architektúry stredomorskú a americkú – alebo lepšie povedané anglickú kultúru.³³ Obidva kultúrne impulzy sa vzťahujú nie na veľké kultúrne úspechy týchto krajín, ale na ich každodenné, civilizačné čnosti. V tomto zmysle Kurrent zdôrazňuje, že Loos, ktorý minimálne polovicu svojich ciest uskutočnil v Stredomorí, určite narazil popri klasických príkladoch známej architektúry aj na bezmennú, anonymnú architektúru krajín Stredomoria.³⁴ Zdá sa byť teda veľmi pravdepodobné, že nimi bol Loos inšpirovaný. Kurrent svoje odôvodnenie spresňuje ešte tak, že typické loosovské fasády s hladko vyrezanými otvormi asociuje s artefaktmi anonymných domov



Kostol. Peter Zumthor. Zdroj: dostupné dňa [2013- 10- 25] na: <http://enrejseblog.blogspot.com.au/>

stredomorských krajín. Kubické odstupňované, terasovité objekty, ktoré sú podľa neho určené topografiou, sú tiež badateľné v neprehľadných náznakoch loosových domov. Loos možno naozaj pomocou vplyvu stredomorskej anonimnej stavebnej kultúry priniesol vonkajší vzhľad veľkého pokoja a vyváženosti a osobitej naliehavosti, a to bez použitia povrchných klasicistických štýlových prostriedkov.³⁵

Okrem tradičného anglického obytného domu, ktorého vplyv je spoločne s anglosaskou a americkou kultúrou u Loosa často opakovaným faktom, okrem stredomorského statkárskeho domu alebo aj orientálneho domu, možno navrhnúť ďalšiu možnosť. Neornamentálne fasády Loosových domov môžu byť dopredu otočené zadné strany domov z obdobia *Gründerzeit* vo Viedni, zadné dvory, čiže to, čo bolo doteraz banálne, teda ostávalo neviditeľné.³⁶ Skutočne mali fasády Loosových domov viac spoločného so susednými zadnými časťami domov ako s okolitými fasádami do námestia. V zadných dvoroch budov tohto obdobia videl Loos pozostatky postoja, ktorý bol ušetrený tvarovania a historizácie.

Neskôr bol tento prístup angažovaný v celej moderne: Le Corbusier si napríklad myslel, že zadné fasády neorenesančných domov sú najlepším modelom pre študentov. Torstein Veblen v roku 1899 vyslovil, že „*mítve steny bočných a zadných fasád týchto štruktúr, ktoré sú nedotknuté rukami umelcov, sú zvyčajne najkrajšou črtou budovy*“.³⁷ Zviditeľnenie zadných fasád a otázka čestnosti v tektonike a obklade sa etablovala ako principiálna možnosť konštruovania v architektúre, a tak sa stala morálnou povinnosťou.

Estetizovanie je nudné, banálne je kultúrne

Takmer všetci dôležití myslitelia viedenského *fin de siècle* venovali pozornosť banálnym veciam.³⁸ Normalita, odkazy na banálne situácie boli vzhľadom na Loosove občianske budovy na jednej strane podnetom pre kritický postoj proti Loosovi, na strane druhej však boli zjavne typickým prvkom viedenskej kultúry. V skutočnosti je typickou črtou pre rakúsku, špeciálne, samozrejme, viedenskú architektúru to, že bola vo svojich najlepších príkladoch vždy veľmi zdržanlivá, vznešená a nenápadná.³⁹

Kritik Ludwig Hevesi v roku 1907 v jednom článku o Loosovi napísal, že „*zdôrazňoval čistú užitočnosť, krásu praktického, vznešenost banálneho*“.⁴⁰ Adolf Loos bol mysliteľom viedenského *fin de siècle*, ktorý takéto názory predstavuje možno najradikálnejšie. Rovnako ako Loos nepripúšťa pre každodenné objekty žiadne estetické ciele, ale len praktické, materiálové, tak to platí aj pre malé obytné domy – aj tie musia zodpovedať praktickým, každodenným funkciám, a tak musia byť obyčajné, banálne. Len presadenie každodenného oslobodzuje domy od – tu použité v negatívnom zmysle – *banality* umeleckých architektov. To jediné robí domy živé a nie nudné: „*Som odporca každého smeru, ktorý vidí niečo znamenitého na tom, že budova pochádza až po lopatu na uhlie z ruky architekta. Som toho názoru, že tým dostáva budova veľmi nudný vzhľad.*“⁴¹

Loos robí rozdiel medzi nudným a banálnym. Estetizovanie je nudné, banálne je kultúrne. Namiesto toho, aby nechal do každodenného života plynúť umenie, ako to žiadalo hnutie *Jugendstil*, Loos chcel

práve *každodennosť ako umenie*, ktoré je podľa neho jediné možné moderné kultúrne vyjadrenie. Metóda, ktorú Loos použil, sledovala práve kultúrne preniknutie *ostatného*, čiže obyčajného, každodenného, banálneho. Na tomto základe je postavené aj Loosovo široké pôsobenie.

Za všetkými týmito Loosovými postojmi stojí všeobecne odmietnutie štýlu. Loos – a spolu s ním aj veľa iných – tvrdí, že štýl 20. storočia nebude dosiahnutý architektmi a umeleckými remeselníkmi, ale bude existovať napriek tomu, lebo „*vplyvom umenia už nie je treba nič zošľachtiť*“.⁴² Túto myšlienku nájdeme už v polovici 19. storočia u anglického kritika umenia Johna Ruskina, ktorý v *The Seven Lamps of Architecture* hovorí: „*Nechceme žiaden nový štýl architektúry.*“⁴³

Recyklácia moderny

Dôvodom pre záujem o obyčajnosť v súčasnej architektúre je skutočnosť, že existujú úspešní súčasní európski architekti, v práci ktorých je zrejmy veľmi úspešný obrat k obyčajnému. Títo architekti nie sú prví, ktorí sa obracajú k realite, k obyčajnosti. U Loosa sme našli paradigmu, vzorový príklad, kde vzor, ktorý je tu sledovaný, je využívanie každodennosti, sekundárnosti, banálnosti, ktoré sú znakom vznešenosti, ukazovateľom kultúry a tým morálnou požiadavkou.

V európskej architektúre existuje množstvo príkladov zámerne tematizujúcich problém obyčajnosti. Americký kritik a teoretik K. Michael Hays tvrdí, že od polovice osemdesiatych rokov možno nájsť generáciu mladých európskych architektov, ktorých práca ukazuje „*z amerického pohľadu neočakávanú koherenciu a podobnosť*“.⁴⁴ Podľa Haysa má táto architektúra výnimočné kvality a vzniká z moderného porozumenia produkcie, tektonickej hustoty a kompozičnej sily, ale súčasne ukazuje silnú empatiu pre danosť miesta a kritický postoj k modernej avantgarde, zodpovedá túžbe po čistote, pravdivosti a potvrdzuje často potláčanú sociálnu a kultúrnu realitu.⁴⁵ Pod touto skupinou myslí napríklad architektov ako Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Roger Diener,⁴⁶ Adolf Krischanitz, Christian Sumi, Marcel Meili a podobne.⁴⁷

V čom spočíva spoločná črta v práci týchto kancelárií? Aká je povaha pôsobenia, ktoré sa tu predpokladá? Títo architekti mali rôzne vzdelanie ani neboli zamestnaní v rovnakej kancelárii. Neexistuje ani manifest, ktorý by podpísali. Pracujú pre rôznych klientov v rôznych krajinách a špecializujú sa na rôzne typy budov. Toto nás vedie k predpokladu, že táto spoločná črta je skrytá.⁴⁸ Pojmy, ktoré sa snažia túto novú architektúru pomenovať sú napríklad nová jednoduchosť, minimalizmus, neofunkcionalizmus, neomodernizmus alebo pragmatizmus.⁴⁹ S týmto všeobecným vysvetlením sa však nemôžeme uspokojiť.

Preto sa musíme vrátiť do obdobia, keď väčšina týchto architektov začala pôsobiť – teda koniec sedemdesiatych a začiatok osemdesiatych rokov.⁵⁰

V roku 1972 sa objavila legendárna správa *Club of Rome* o hraniciach rastu. Nasledujúca naftová kríza má za dôsledok poklesnutie záujmu o umenie a architektúru ako o intelektuálnu disciplínu, hoci filozofia a básnictvo napriek tomu prekvitá. Dôsledkom explózie prírodných a telesných znakov sedemdesiatych rokov je implózia, ktorá zasa zhromažďovala minimálny počet znakov. V európskom umení boli dôležité – čiastočne už dlho predtým – smery ako Minimal Art, Behavior Art, Funk Art, Arte povera a Land Art, ktoré ukazujú podobné znaky a charakteristiky ako spomenutí noví architekti. Semiotika sa v tomto čase stala dôležitým pojmom pre teóriu architektúry. Mnohí architekti a teoretici začali hľadať znaky, ktoré boli po období neskorého funkcionalizmu použiteľné v architektúre.

Pre toto obdobie možno konštatovať, že ide o istú dezintegráciu architektúry. Po hlbokom páde teoretickej hegemonie moderny a neskorého funkcionalizmu, ktorých nedostatky určil už v šesťdesiatych rokoch napríklad americký architekt a teoretik Robert Venturi, sa pohybovala teoretická diskusia v neistom, pluralistickom systéme medzi racionalizmom a postmodernizmom. Neuveriteľná paleta formálneho jazyka, pluralita názorov a v neposlednom rade otvorená kritika dovtedajších vrcholov územného plánovania bola v tom čase takmer nepopreiteľným princípom európskej diskusie. Dve osoby, respektíve ich teoretické prístupy, ktoré určovali smer svetovej architektonickej debaty v týchto rokoch boli Aldo Rossi a Robert Venturi. Tieto dve osobnosti je nevyhnutné spomenúť obzvlášť, lebo mali zjavne veľký vplyv na uvedených európskych architektov.⁵¹

Postmoderna, ale aj dekonštruktivizmus ako najdôležitejšie prúdy, ktoré pochádzajú z tejto diskusie, boli postoje, ktoré majú podľa Jürgena Habermasa pôvod v „*literárnych prúdoch*“.⁵² Hlavné znaky týchto smerov boli podľa Habermasa ich *litera*, čo znamená, že tieto prúdy prijímajú komplexné historické modely, slúžia si veľkými symbolmi a obrazmi, takmer až rétorickými figúrami, a tak sa jednoznačne stavajú do historického diskurzu. Tento nový postoj európskych architektov by naproti tomu mohol byť diktum *jazykovosti*, prijatie každodennosti, ktoré je vyjadrené v *novej európskej architektúre*. Táto dialektika má dlhú tradíciu. Teoretik Jan Turnovsky vo svojej analýze *Poetika uskočenia múra* označil tieto dva protichodné prúdy *konceptom* a *empíriou*.⁵³ Ten prvý by sa mohol nazvať „*architektúra par excellence*“, alebo jednoducho „*architektúra*“, a ten druhý „*architektúra bez architektov*“ alebo jednoducho „*ne-architektúra*“.⁵⁴

Keď preskúmame podobný formálny vývoj v umení – a síce v arte povera alebo v minimalizme – môžeme tu už skôr ako v architektúre nájsť kritiku *konceptnosti*, čiže *literárnych základov* umenia. Môžeme teda predpokladať, že práve kritika prevažujúcich prúdov v architektúre hrá dôležitú úlohu pre *novú* európsku architektúru. Môže byť banálnosť videná aj úplne inak, ako naznačuje bežné používanie tohto slova? Ak áno, ako funguje tento obrat k banálnosti? Aká je jej potreba pre architektúru?

Každodenná skutočnosť, s ktorou boli tieto mladé kancelárie konfrontované, boli určené banalitami. Remeselnícka tradícia v oblasti staviteľstva, ktorá mohla byť napríklad u Adolfa Loosa základnou podmienkou pre vznik kvalitatívne hodnotnej architektúry, bola vnímaná rovnako obsolétne ako industriálna estetika, na ktorej stávala moderna. Takto sa predstavila pre niektorých architektov úplne *nová východisková pozícia*, aj bez príkladu v dejinách. Jacques Herzog povedal, že presne toto východisko je dôvod, „prečo ešte nikdy nebolo toľko zlej architektúry, pretože nič viac nie je k dispozícii. Je to celkom dezorientovaná situácia pre architektov.“⁵⁵ Na túto dezintegráciu začali architekti reagovať subverziou. Na rozdiel od *literárnych prúdov* architektúry, ktoré boli symbolmi rozvrátenosti architektúry, sa vyvinul z podobných požiadaviek rozdielny výsledok – nie literárne frázy alebo vysoká filozofia, ale lacné, každodenné materiály, tabuizované typy a existujúce predmety bez selektívneho výberu, ktoré sa stali materiálom pre obrazy novej reakcie na existujúcu situáciu. Žiadna ideológia, ale bezideovosť, provokatívne odmietnutie „*morálnych princípov modernej architektúry*“ bola stratégia tohto *proti-hnutia*.⁵⁶

Znaky „obyčajnej“ architektúry

Ako sa dá táto architektúra rozpoznať? Obyčajné, všedné, dokonca banálne zákazky, zväčša od klientov z blízkeho okolia, ktoré tieto kancelárie dostali, boli nielen obyčajnými úlohami, ale – a v tom spočíva záujem o ich prácu – boli aj úplne vedome naplnené referenciami na ich všednosť.⁵⁷ Jedným z príkladov by mohol byť administratívny objekt od Dienera & Dienera, ktorý sa zaoberal tým, čo sa bežne označuje za *investorskú architektúru*. Krischanitz bol zamestnaný zdvíhacími zariadeniami viedenského sociálneho bývania z dvadsiatych rokov alebo prestavbou schátratej radovej zástavby na okraji mesta, zatiaľ čo Herzog a de Meuron dostávali zákazky ako rodinné domy „*uprostred priemernej oblasti rodinných domov, takpovediac v architektonickej ničote*“, alebo opláštenie skladu v priemyselnej oblasti.⁵⁸ Neodvratné a obyčajné danosti okolia, čiže realita, boli nielen akceptované, ale aj použité, aby z nich vznikol umelecký profil. „*Zdanlivo nenavrhnutá skutočnosť obyčajných vecí*“ sa tak pohybuje v zornom poli architektov a tí

začínajú považovať to *obyčajné, každodenné, banálne* za dobré.⁵⁹ Cez obrat ku každodennému sa zrazu títo architekti ocitli uprostred *mainstreamu*.

Ak skutočný výraz *novej generácie* architektov predstavuje referenčný obrat k *obyčajnému, každodennému, banálnemu*, potom je ich intelektuálne kritérium odmietnutie ideológií. Všetky spomenuté ideológie od postmoderny po dekonštruktivizmus, ktoré sa zakladajú na *literárnych* prúdoch, sú tak spochybnené pomocou banality, čiže cez ich protiklad. Kategorickým odmietnutím postbauhausovej ideológie, ba dokonca s proklamáciou bezideologickosti v architektúre, s požiadavkou *malých každodenných príbehov* a uprednostňovaním autentických zážitkov ako „*nálada v podkrovnej izbe staršej sestry počas dusného letného popoludnia o štvrtej pri zatvorených žalúziách videná cez klúčovú dierku*“,⁶⁰ sa stretávajú všetci títo architekti s obratom k realite, čo neznamená nič iné ako obrat k modernite.

Architektonické kancelárie, o ktorých tu hovoríme, teda ignorovaním veľkých teoretických a ideologických smerov odkazujú svojou architektúrou na banálne a obyčajné veci každodenného života. Práca všetkých týchto spomenutých architektov ukazuje ako spoločnú črtu veľkú túžbu po konkrétosti a realnosti.⁶¹ Bezprostredným dôsledkom je aj explicitná bezštyľovosť, ktorá zasa – podľa Loosa – neznamená nič iné ako výraz modernity.

Spoločné črty architektúry, o ktorej sa tu diskutuje, sú viac alebo menej viditeľné. Ide predovšetkým o tri opakujúce sa charakteristiky: po prvé, ide o bezvýrazovú architektúru alebo prinajmenšom architektúru chudobnú na výraz; po druhé, otázka materiálu preberá dôležitú úlohu; a po tretie, títo architekti nevyvíjajú žiadnu alebo veľmi obmedzenú afinitu ku klasickej štruktúre mesta.⁶²

Výraz obyčajného a chudoba

Aký výraz má táto *nová* architektúra? Nedostatok giest a významov dodáva výrazu mnohých spomínaných budov takmer autistickú kvalitu. Tento obraz sa javí ako chcený – často požadované jednoduché a všeobecné riešenia, napríklad konštrukcií zvyčajne nepripúšťa žiadnu inú výraznú výpoveď ako všeobecnú. Na rozdiel od ideologicky ovplyvnených predchodcov začínajú *noví* európski architekti reagovať na náhodnosti a danosti miesta, pričom funkcie spojené s konvenčnými vzormi interpretujú úplne po novom a nenútené. V prácach berú ohľad na rôzne oblasti: „*zvláštny detail, auru materiálu, statické a konštruktívne časti*“.⁶³ Cieľom týchto intervencií je určitá umiernenosť v detaile v prospech nových priestorových kvalít. Podľa Krischanitza by „*v stretnutí ... banálnych svetov malo vzniknúť niečo, čo nie je absolútne banálne*“.⁶⁴ Krischanitz – a spolu s ním aj veľa iných architektov – následne vyzýva, „*aby*



sme konečne akceptovali, že tento moderný svet svoj vlastný štýl alebo ne-štýl už má a žiadnych architektov nepotrebuje, aby ho mohli hodnotiť“.⁶⁵

Materialita a lacnosť

V architektúre je otázka materiálu vždy veľmi dôležitá. Túto dôležitú pozíciu spomínajú tak kritici, ako aj sami architekti. Duchovný výraz budovy je u súčasných európskych architektov dosiahnutý nielen okrajovo cez materiál, ktorý sa tak stáva základným senzóriom pre architektúru. Osobitá záľuba patrí proletárnym, zabudnutým, nehodnotným materiálom, ako sú napríklad na mieste vyhotovený betón, ktorý by mal byť čo najhoršie opracovaný, PVC dosky a iné hotové materiály zo stavebnín, strešná lepenka a nylónové fólie alebo obyčajné pletivo. Lacný materiál ako vlnitý plech, preglejka a rôzne syntetické látky tak určujú atmosféru: auru náhodnosti a provizórnosti. Spôsob použitia týchto materiálov je nezvyčajný a predstavuje jeho prekvapivo nezvyčajné kvality.⁶⁶

Materiály ako prírodný kameň pochádzajúci zo všetkých kútov sveta alebo a mramorový obklad sa stávajú všeobecne dostupné pre strednú triedu. Výsledkom toho je u nových architektov použitie jednoduchých, *chudobných* materiálov ako prvok odlíšenia sa od tohto fenoménu. Hodnota nie je viac vyjadrená pomocou materiálu a produktov samotných, ale len – zjednodušene povedané – pomocou stupňa intelektuálnej penetrácie, ktorá okrem iného nemá nič spoločné s kvantitou estetických detailov, ale má

veľa spoločného so schopnosťou rozpoznať a zväziť optické, taktilné, akustické, olfaktorické a v neposlednom rade aj všetky konštrukčné možnosti materiálu. To umožňuje novým aj starým materiálom, produktom a konštrukčným metódam objaviť sa v nezvyčajnom a často prekvapivom kontexte, ktorý dovoľuje nové a fascinujúce spôsoby videnia.⁶⁷

V tomto fenoméne využívania banálnych materiálov by sme mali vidieť popri určitej sekundárnej tradícii aj ofenzívny, agresívny postoj k bezkonceptnosti v architektúre. Prijatie ponuky stavebného priemyslu a hravého prístupu tak vytvára na jednej strane od cudzený architektonický jazyk, na druhej strane dostávajú tieto kancelárie početné zákazky, lebo vďaka svojmu kritickému postoju necítia potrebu vytvárať jedinečnú architektúru – čiže zbytočné a drahé riešenia –, aby sa predstavili ako dôležití, avantgardní architekti na svetovej architektonickej scéne. Prijatím bežnej ponuky materiálov z *regálov* a tomu pridruženou a cenenou redukcii expresívnych možností sa *noví* architekti pokúšajú odhaliť architektúru z vnútra. Tu sa jasne ukazuje veľký rozdiel medzi spomenutými architektmi a postmodernými projektmi.

Neurčitý vzťah k mestu a periféria

Okrem architektonického výrazu a materiálu sú títo architekti fascinovaní nepopísaným okrajom ľudských osídlení – perifériou. Územné plány veľkých miest sa už dlho zameriavajú na perifériu. Sociálne bývanie a solitérne objekty rodinných domov sa zväčša nachádzajú v týchto oblastiach. Estetické

Bogota. Periféria. Zdroj: dostupné dňa [2013-10-25] na: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/02/08/the-barrios-of-bogota/>

osvojenie okrajových oblastí sa deje vďaka architektom a umelcom, ktorí sa odvracajú od pevne zakódovaných znakov mesta a v neurčitej zóne okrajových štvrtí miest rozvíjajú nové poetické pohľady. Architekti sa pokúšajú brať perifériu vážne a využiť jej *diskrétny šarm*. Hľadajú obraz, dojem náhodnosti a zdanlivej nezámernosti.⁶⁸

Okrem toho, že tieto miesta sú predmetom záujmu architektov, je tu aj celá škála súčasných fotografov, režisérov, maliarov, literátov plných pokusov o estetické preformovanie jednej z neesteticky vnímaných oblastí. V zornom poli väčšiny ľudí sa nachádzajú znaky *novej skutočnosti* – heterogénna rozmanitosť tejto skutočnosti je vyjadrená v artefaktoch ako autobusové zastávky, pouličné lampy, detské ihriská, nákupné centrá a parkoviská. Na druhý pohľad ponúka táto situácia množstvo špekulatívnych možností, ktoré takmer nevyhnutne priťahujú pozornosť architektov. Architekti ako Herzog a de Meuron alebo Adolf Krischanitz nachádzajú len v divočine periférie „*novú poetiku a otvorené štruktúry*“, ktoré poskytujú nové podnety pre architektonické rozhodnutia.⁶⁹

Hoci sa architektúra sama dotýka pochybných, banálnych, každodenných, sekundárnych vecí, musí byť zásadné, že ide o architektúru. Rozdiel je teda výrazný, neexistuje žiadne zmierenie medzi architektúrou a ne-architektúrou, medzi umením a ne-umením. Ak sa umenie alebo architektúra obráti na obyčajné, musí zostať umením alebo architektúrou, keď sa obyčajné priblíži umeniu alebo architektúre, môže byť nanajvýš gýčom. Táto hranica je prísna a nemožno jej uniknúť. Hranica medzi architektúrou a banalitou sa môže len posunúť, odcudzíť, znejasniť, nikdy však zničiť.

Záver

Ak by sme sa ešte raz vrátili k Musilovmu románu *Muž bez vlastností*, mohli by sme v periférii pozorovať zbierku sekundarit, ktorá pripomína scenáre majstrovských románov zo začiatku 20. storočia. V dnešnej periférii teda pravdepodobne nachádza *nová* generácia súčasných architektov podobnú inšpiráciu, ako mal kedysi nájsť Adolf Loos v Amerike. Obrazy týchto druhoradých domov periférie sa nápadne podobajú na obrazy budov bazilejských architektov. Keď pozorujeme príkladnú prácu, ako referencie architektov Dienera & Dienera pre bytový objekt v Bazileji z roku 1981, kde sú za vzor vzaté obytné domy z dvadsiatych rokov a administratívne budovy šesťdesiatych rokov, alebo skúmame referencie bazilejskej neskorej moderny u Herzoga a de Meurona, nemôžeme celkom upustiť od tohto obrazu. Práve táto *béčková architektúra*, táto *architektúra s malým „a“* inšpiruje nový obraz – nie veľké, často publikované vzory odporované z dejín architektúry, ale realnosť a obyčajnosť.

Úspech architektov skúmaných v tejto práci – o ktorom v skutočnosti nemožno pochybovať – nabáda k pokusu o rekapituláciu stratégií, ktoré viedli týchto architektov. Nachádzame tu strategickú subverziu súčasnej európskej architektúry, ktorá úspešne využíva dva zdanlivo protichodné pojmy – a to architektúru a obyčajnosť. K. Michael Hays objavil vo všetkých týchto prácach *nových* architektov útok na modernu „*použitím banálnych alebo každodenných architektonických prvkov*“,⁷⁰ alebo podľa Habermasa ide o odmietnutie morálnych princípov modernej architektúry.⁷¹

Nemal by tu, samozrejme, vzniknúť dojem, že vzťah k obyčajnému je jediný, čo zaujíma a spája spomenutých architektov. Mnohí napríklad považujú za dôležitú otázku geometrie, matematiky, proporcií a podobne. Nespomenutá by nemala ostať ani nápadná blízkosť týchto architektov k výtvarnému umeniu. Existuje aj mnoho partnerstiev a spoluprác architektov s umelcami. Okrem iného sú tieto vzťahy zodpovedné aj za to, že ich práce nie sú v tradičnom zmysle hodnotené ako banálne.

Samozrejme, tento obrat k obyčajnému nie je jediný, čo tvorí práce z časti už tak odlišných architektov. Pojem obyčajnosti je tu prezentovaný ako prvok zhody a môže byť chápaný len v zmysle nejednoznačného ustanovenia. Ako najvyššia abstrakcia sa možno dá predpokladať, že vo všetkých týchto prácach ide o pokus udržiavať tieto významy otvorené.

Príspevok bol napísaný v súvislosti s doktorandským výskumom a dizertačnou prácou na tému: Zmysel čistej architektúry. Obyčajnosť – každodennosť – banálnosť – v premýšľaní súčasnej architektúry.

¹ MUSIL, Robert: *Muž bez vlastností*. Praha, Argo 2008, s. 12.

² Tamže, s. 12

³ Ako príklad by bolo možné uviesť dizajnéra Alessandra Mendiniho, ktorý vyvinul banal design, režisérov Aki a Mika Kaurismäki, ktorí natočili celovečerné filmy o anonymných ľuďoch, ktorí žijú priemerný život, maliara Asger Jorn, ktorý hovoril v protiklade k Karlovi Rosenkranzovi o kráse ako hoteľ funkcii škaredosti, komponistu Johna Cagea, ktorý uviedol hudobné dielo *4'33"*, v ktorom nie je žiadna hudba v tradičnom zmysle, pretože išlo o štyri a pol minúty ticha, spisovateľa Douglasa Couplanda, ktorý si vzal za tému svojej kultovej knihy *Generation X* nákupné centrá a soap operas, žurnalistu Waltera Kellera, ktorý vydával literárny časopis zaoberajúci sa senzáciou každodenného a Lomographische Gesellschaft Wien zorganizovala fotografickú súťaž o najškaredšie miesto Viedne.

⁴ Už v tom čase rozoznal trend mnohých umelcov, ktorí kritizovali „konceptnú školu“ takzvaného vysokého umenia tak, že sa vedome obracali ku každodennosti, prítomnosti, realite. Pozri: CELANT, Germano: *Arte povera, Im-spazio*. Genoa, Edizioni Galleria La Bertesca 1967, s. 28.

⁵ Tamže, s. 28.

⁶ Umelci arte povera chceli podľa Celanta jednoznačne uchopiť realitu, chceli určiť a uchopiť samotnú jednoznačnosť reálneho. Tamže, s. 29.

⁷ Tento sklon umelcov by sme mohli chápať vo všeobecnom zmysle ako prúd znovopoužitia, recyklácie, predĺženie cyklu.

⁸ Americký kunsthistorik Kirk Varnedoe je názoru, že recyklovateľné formy sú kľúčové prvky zmien v ľudskej kultúre. Pozri: VARNEDOE, Kirk: *High & Low. Modern Art and Pop Culture*. New York, Museum of Modern Art 1990.

⁹ HABERMAS, Jürgen: *Moderne und postmoderne Architektur*. In: Welsch, Wolfgang (ed.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch, mit Beiträgen von J. Baudrillard. Weinheim, Acta Humaniora 1988, s. 110.

¹⁰ BAUER, Klaus-Jürgen: *Minima Aesthetica*. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar 1997, s. 13.

¹¹ BEYLIN, Pawel: *Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung*. In: Jauß, Hans Robert (ed.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. v. H. R. Jauß. München, Wilhelm Fink 1968, s. 395.

¹² Pojem banálny sa v latinčine nevyskytuje, ale pozoruhodný je latinský ekvivalent slova obyčajný – vulgaris, pochádzajúci z konca 14. storočia nesúci význam bežný, prostý, pouličný. Pozri: LEWIS, Charlton T.: *Charles Short. LL.D. Oxford, Clarendon Press 1987. Tiež pozri OTTO, Jan: Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Dvacátýšestý díl. U-Vusín. Praha, Vydavatel J. Otto 1907, s. 1073. Slovo vulgárny je dnes vo všeobecnosti chápané skôr pejoratívne. Predchodca vulgárneho, latinské slovo vulgus (od vulgus – obyčajný ľud) znamenalo patriaci bežnému ľudu, každodenné, tak ako aj týkajúce sa nižšej triedy. Vulgaris tiež znamenalo obyčajný, spoločný, zdieľaný všetkými. Vulgárne neskôr dostalo význam nedostatku vkusu, delikátnosti, jemnosti.*

¹³ REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Voznice, Leda 2001, s. 69.

¹⁴ BAUER, op. cit., s. 5.

¹⁵ SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie Estetiky*. Praha, Victoria Publishing 1994. 89 – 90 s.

¹⁶ BLOY, Léon: *Exégèse des lieux communs*. Paris, Gallimard 1973.

¹⁷ SOURIAU, loc. cit.

¹⁸ STEINMANN, Martin: *Von ‚einfacher‘ und ‚gewöhnlicher‘ Architektur*. In: *Archithese*, roč. 10, 1980, č. 1, s. 8 – 13.

¹⁹ Tamže, s. 8.

- ²⁰ DERRIDA, Jacques: *The truth in painting*. Chicago, University of Chicago Press 1997, s. 48.
- ²¹ ROSENKRANZ, Karl: *Die Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig, Reclam 1990, s. 14.
- ²² Vo francúzskom preklade je v názve použité slovo *de banal!*
- ²³ DANTO, Arthur C: *The Transfiguration of Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Harvard University Press 1981, s. V.
- ²⁴ Tamže, s. V.
- ²⁵ Tamže, s. 110.
- ²⁶ STOESSL, Otto: *Erinnerung an Adolf Loos*. In: Opel, Adolf (ed.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. Herausgegeben von Adolf Opel. Wien, Georg Prachner 1988, s. 169.
- ²⁷ BAUER, op. cit., s. 34. Pozri aj: RUKSCHCIO, Burkhardt, SCHACHEL, Roland: *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg und Wien, Residenz Verlag 1982, s. 30 a obrázok 25.
- ²⁸ STOESSL, loc. cit.
- ²⁹ LOOS, Adolf: *Trotzdem 1900-1930*. Wien, Prachner 1997, s.19.
- ³⁰ Loos tvrdil, že „dom je konzervatívny a umenie revolučné, preto ľudia milujú dom a nenávidia umenie.“ Pozri: LOOS, Adolf: cit. in: Werner, Frank R.: *Einfach schwierig - Die Neue Einfachheit, ein Problem für Architektur und Städtebau*. In: WILHELM, Karin, LANGENBRINCK, Gregor: *City-Lights, Zentren, Peripherien, Regionen. Positionen für eine urbane Kultur*. Wien, Böhlau Verlag 2002, s. 147.
- ³¹ RISSELADA, Max (ed.): *Raumplan versus Plan libre*. Adolf Loos – Le Corbusier. Zlín, Archa 2012.
- ³² Tu sa podľa Bauera dá vytvoriť paralela k Removi Koolhaasovi, ktorý je tiež činný ako architekt a žurnalista.
- ³³ KURRENT, Friedrich (ed.): *Scale Models: Houses of the 20th Century. An exceptional presentation of scale models of the most important houses of the 20th century*. Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser 1999. Pozri aj: RUKSCHCIO, SCHACHEL: op. cit., s. 30, obrázok 32 – 33 a poznámka 73.
- ³⁴ KURRENT, Friedrich, ZEDNICEK, Walter: *Adolf Loos. Von Vierzig Photographien vom Walter Zednick mit einem Essay von Friedrich Kurrent*. Wien, Edition Tusch 1984.
- ³⁵ Tamže, s. 15.
- ³⁶ BAUER, op. cit., s. 37.
- ³⁷ VEBLEN, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. Forgotten Books 1965. s. 93.
- ³⁸ Allan Janik a Steven Toulmin upozornili na tento fakt vo svojom základom skúmaní Wittgensteina Vienna. Pozri: JANIK, Allan, TOULMIN, Stephen: *Wittgensteins Vienna*. New York, Simon and Schuster 1973.
- ³⁹ Od Johanna Bernharda Fischera von Erlacha cez Johanna Ferdinanda Hetzendorfa von Hohenberga, Josefa Kornhäusla a Otta Wagnera až po Adolfa Krischanitza sa to zdá byť viedenská tradícia. Táto tradícia skutočne existuje vo Viedni: spomeňme si na kaviarne a malé bary Hermanna Czecha a veľa iných. Pri dôkladnom skúmaní by sa tu dal nájsť umelesko estetický rys Viedne.
- ⁴⁰ HEVESI, Ludwig: *Adolf Loos*. In: Opel, op. cit., s. 17.
- ⁴¹ LOOS, Adolf: *Die Interieurs in der Rotunde*. In: Loos, Adolf: *Ins Leere gesprochen. 1897-1900*. Berlin, Der Sturm 1921, s. 58.
- ⁴² LOOS, Adolf: cit in: Schweighofer, Anton: *Adolf Loos: Entwürfe für den öffentlichen Bau: 11 Rekonstruktionen*. Wien, Böhlau Verlag 2002, s. 15.
- ⁴³ RUSKIN, John: *The seven lamps of architecture*. New York, John Wiley & Son publishers 1871, s. 186.
- ⁴⁴ HAYS, K. Michael: *Ready to Travel: A Note on the Architecture of Roger Diener*. In: STRATHAUS, Ulrike Jehle-Schulte, STEINMANN, Martin, HÜTER, Karl-Heinz (eds.): *Diener & Diener*. New York, Rizzoli International Publications 1991, s. 19. Táto koherencia je podľa Haysa detailne zmapovaná v architektonických periodikách ako *Quaderus* a *9H*.
- ⁴⁵ Tamže, s. 19.
- ⁴⁶ Kancelária Diener & Diener sa odlišuje od doteraz vymenovaných príkladov, pretože nepatrí ako ostatní homogénnej vekovej skupine, ale má za sebou dlhú tradíciu. Roger Diener, terajší riaditeľ kancelárie však patrí do tejto generácie.
- ⁴⁷ Takéto zoskupenie architektov vytvárajú napríklad aj nemecký profesor teórie architektúry Frank R. Werner a britská teoretička Irina Davidovici. Tento vzor sa neobmedzuje len na hore uvedené príklady. Aj mnoho iných rakúskych architektov ako Adolf Krischanitz, Laurids Ortner, ARTEC, Riegler a Riewe, Baumschlager a Eberle, Eichinger alebo Knechtl, Rüdiger Lainer alebo Franz E. Kneissl, švajčiarske kancelárie ako Peter Märkli, Burkhalter a Sumi, Morger a Degelo alebo Peter Zumthor zapadajú do tohoto obrazu. Ale aj za hranicami Švajčiarska alebo Rakúska sa dajú nájsť spoločné črty, keď si napríklad spomenieme na holandských architektov ako Sergison Bates, Mecanoo alebo Rem Koolhaas alebo finske tými ako wie Mikko Heikkinen a Markku Komonen.
- ⁴⁸ Pozri: BAUER, Klaus-Jürgen: *Almost Nothing*. In: MÄNTY, Jorma (ed.): *Datutop 18*. Tampere, Datutop 1996, s. 67 – 94. K tomu pozri aj: HERZOG, Jacques: *Das spezifische Gewicht der Architekturen*. In: *Archithese*, roč. 12, 1982, č. 2, s. 39 – 42.
- ⁴⁹ Americká architektka Maggie Toy napríklad prináša s pojmom *Minimal Architecture* celú radu veľmi nehomogénnych európskych a amerických architektov, medzi ktorými sa nachádza aj Herzog a de Meuron. Zaradenie určitých formálnych aspektov od pojem minimalizmu sa javí problematicky a nedokáže sa v diskurze presadiť. Pozri: TOY, Maggie (ed.): *Aspects of Minimal Architecture*. London, Architectural Design 1994.
- ⁵⁰ Krischanitz otvoril svoju kanceláriu asi v roku 1979, Herzog a de Meuron začali v roku 1978, spomenutý fínsky tím začal spoluprácu v roku 1974.
- ⁵¹ Herzog a de Meuron boli študenti Alda Rossiho na ETH Zürich. K najdôležitejším vplyvom ich štúdia patrí podľa Ulrike Jehle - Schulte Strathaus seminárna práca s názvom *Architektonische Elemente der Stadtentwicklung Basels* u Alda Rossiho, kde bol ako základ zadania pre ateliérovú tvorbu vzaty historický výjav mesta Bazilej a špeciálne námestia *Barfüsserplatz*. Pozri: STRATHAUS, Ulrike Jehle-Schulte: *Vorwort*. In: *Architekturmuseum in Basel* (ed.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988*. Basel, Wiese 1988, s. 7. Avšak Wilfried Wang je názoru, že Herzog a de Meuron by vplyvy vzorov – vrátane tých Rossiho – hneď „absorbovali a už vo svojich prvých prácach transformovali.“ Nevynuli žiadne pokračovanie Rossiho typológie, ale nasledovali nezávislú cestu. Ako ďalšie vzory pre Herzoga a de Meurona vidí Wang švajčiarskych architektov moderny ako Karl Moser, Hans Bernoulli, Hannes Meyer, Hans Schmidt, Le Corbusier a Alvar Aalto. Pozri: WANG, Wilfried: *Herzog & de Meuron*. Zürich, Artemis 1992, s. 12.
- ⁵² „Výraz „postmoderný“ najprv používaný na označenie nových variant v rámci širokého spektra neskorej moderny, keď bol v Amerike v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch aplikovaný na literárne prúdy, ktoré sa chceli odčleniť od prác skorej moderny.“ Pozri: HABERMAS, loc. cit.
- ⁵³ TURNOVSKY, Jan: *The poetics of a wall projection*. London, AA Publications 2009. s. 21.
- ⁵⁴ Tamže, s. 21.
- ⁵⁵ VISCHER, Theodora: *Conversation between Jacques Herzog und Theodora Vischer*. In: Gerhard Mack (ed.): *Herzog & de Meuron 1978-1988. Das Gesamtwerk*. Band 1. *The Complete Works. Volume 1*. Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser 1997, Vol. No. 1. s. 212 – 217.
- ⁵⁶ HABERMAS, loc. cit.
- ⁵⁷ Pozri: WANG, op. cit., s. 7.
- ⁵⁸ STRATHAUS, Jehle – Schulte:?? *Von Häusern und Bäumen*. In: *Architekturmuseum Basel* (ed.), op. cit., s. 8.
- ⁵⁹ STEINMANN, Martin: *Neue Architektur in der Schweiz*. In: *Magistrat Linz*(ed.): *BauArt*, s. 83.
- ⁶⁰ FREI, Hans: *Museum für sauber gelöste Details. Zur neueren Deutschschweizer Architektur*. In: *Archithese*, roč. 24, 1994, č. 2, s. 68 – 71.
- ⁶¹ Už v roku 1975 navrhol Martin Steinmann, aby sa pre tieto kancelárie používal pojem *Realizmus*. V polovici sedemdesiatych rokov bol používaný aj v časopisoch ako *9H* a *Quaderns*. Pozri: STEINMANN, Martin, BOGA, Thomas (eds.): *Tendenzen: Neuere Architektur im Tessi. Tendenziences – Recent Architecture in Ticino. Tendenze – Architettura recente nel Ticino*. Basel, Birkhauser Verlag 2010.
- ⁶² Švajčiarska architektka Carmen Humbel hovorí vo svojej knihe o mladých švajčiarskych kanceláriách až o dvanástich bodoch, ktoré by mali slúžiť tomu, aby sa rozpoznali spoločné znaky kancelárií: univerzálne prístupy, citlivé vnímanie, kontextuálny postoj, koncepčné aspekty, kompozičné správanie, experimentálne otázky, vnútorné obrazy, jednoduchá konštrukcia, remeselnícka precíznosť, zmyslová prítomnosť materiálov, farebné akcenty, minimálna nevyhnutnosť a pôsobivá línia tradícií. Niektoré z týchto charakteristík však môžu byť pre naše skúmanie považované za príliš všeobecné alebo indiferentné. Pozri: HUMBEL, Carmen: *Junge Schweizer Architekten und Architektinnen*. Zürich, Artemis 1995, s. 7.
- ⁶³ KAPFINGER, Otto: *Dazwischen*. In: Adolf Krischanitz. Zürich, München, London, Artemis 1993, s. 16.
- ⁶⁴ Tamže, s. 15.
- ⁶⁵ Tamže, s. 15.
- ⁶⁶ TSCHANZ, Martin: *Gentle Perversions*. In: *Daidalos*. Berlin *Architectural Journal*. *Magie der Werkstoffe. Magic of Materials*. I. Berlin, Bertelsmann 1995, s. 88.
- ⁶⁷ Tamže, s. 88.
- ⁶⁸ Tamže, s. 86.
- ⁶⁹ STEINMANN, op. cit., s. 21.
- ⁷⁰ HAYS, op. cit., s. 20.
- ⁷¹ HABERMAS, loc. cit.