

# Belosť v architektúre<sup>1</sup>

## Mapovanie modernizmu cez výskum „bielych stien“

**Liana Rosinová**

„Biela sa stáva viditeľnou len  
kedže odstránená alebo degeneruje.“

*Mark Wigley*

Ploché strechy a belosť obvodových stien sa zdajú byť neoddeliteľné od identity architektúry modernizmu. Podobne v súčasnosti je biela stále považovaná za modernú. Ale prečo biela?<sup>2</sup> Biele steny boli dlho považované za neutrálny základ a zrejme preto táto jasná črta avantgardy ostala paradoxne málo diskutovaná. Prvý, kto vo svojej revízií modernizmu otvoril tému bielej v architektúre, bol v roku 1995 Mark Wigley. V súčasnosti dekan Columbijskej univerzity, architekt a teoretik predstavil iný pohľad na vybielené plochy moderny. Biela sa všeobecne javí ako primárna, neutrálna, tichá, prázdna, pasívna, čistá a podobne, avšak podľa Wigleyho tento zdanivo nevinný obraz bielych stien vyžaduje detailnejší diskurz súčasnej kritiky. Hlbší pohľad dokazuje, že nie sú pasívne či tiché, ale naopak – rozprávajú, „v skutočnosti nie je nič hlasnejšie“. V knihe *White Walls, Designer Dresses*<sup>3</sup> (1995) Wigley poukazuje na psychoanalytickú puristickú logiku bielej, na náboj rasy, sexuálnej orientácii či túžby, genderový<sup>4</sup> pohľad na architektúru, až odstraňovanie ornamentu v rámci morálneho aktu očisťovania. Autor takto navážuje na Whiteness studies<sup>5</sup>, ktoré kriticky skúmajú bielu rasu, gender a koloniálnu politiku. Teoretik Nicholas Mirzoeff vo svojej publikácii *An Introduction to Visual Culture*<sup>6</sup> (1999) hovorí podobne o špecifických prejavov disciplinovania farbou, ktoré od svojej najužlachtiejšej podoby viedli k zrodu „bielej rasy“ a fašizmu. I filmový profesor Richard Dyer v knihe *White: Essays on Race and Culture*<sup>7</sup> (1997) poukazuje na dôležitosť analýzy obrazov bielych ľudí. David Batchelor v knihe *Chromophobia*<sup>8</sup> (2000) hovorí o strachu z úpadku alebo kontaminácie farbami, ktorý je charakteristický pre západnú kultúru a intelektuálne myšlenie. Farba bola degradovaná k povrchnosti alebo k patológií, úpadku, vulgárnosti, infantiilsti, orientálnosti či ženskosti. Podobne britský historik James Fox v dokumentárnom programe nazvanom *A History of Art in Three Colours*<sup>9</sup> (2012),

vyčleňuje Zlatú a Modrú časť dejín, pričom historickej sériu ukončuje Bielou. Začiatok tohto obdobia datuje od 18. storočia po súčasnosť. Dokument prezentuje tmavú stránku ideí a diel velikánov od Johanna Joachima Winckelmanna, Jamesa Whistlera, Marcela Duchampa, Le Corbusiera až po Benita Mussoliniho a i., keď sa „najčistejšia farba“ mala stať „najtmavšou farbou zo všetkých“. V modernom období sa používanie bielej architektmi a inými umelcami stalo nástrojom delenia, vylúčovania a napokon kontroly. Spomínaní autori sa vo svojich argumentáciách snažia upozorniť na našu slepotu a ignorovanie tejto temnej stránky bielej, lebo pri bližšom pohľade táto čistá, nepoznamenaná farba má tendenciu smerovať k našim nedostatkom a chybám. Štúdia sa snaží priblížiť len kultúrno-historicko-spoločenské mapovanie zrodu „bieleho modernizmu“ a cez postavy Le Corbusiera a Adolfa Loosa kriticky zhodnotiť možné pozadie „neviditeľnej“ bielej.

Pri premýšľaní o histórii bielej v umení sa môžeme dostať k čistým formám antických sôch, ale ich belosť ostáva len pretrvávajúcim klamivým mýtom. Keď sa v marci v roku 2006 objavila biela mramorová hlava Amazonky v Herculaneu s polychrómnymi odtieňmi vo vlasoch, očiach a obočí, jej odpublikovanie dokázalo, ako informácia o farebnosti klasických sôch dokáže stále prekvapovať odbornú i laickú verejnosc.<sup>10</sup> Prejav tejto mylnej predstavy je ešte očividnejší v prípade *Elginovych mramorov*<sup>11</sup>, keď kolekcia klasických mramorových sôch v Britskom múzeu bola v roku 1938 starostlivo „vyčistená“ medenými dlátkami a brúsnymi kameňmi. Zodpovedným za odstránenie až milimetrových vrstiev bol britský obchodník s umením Joseph Duveen, ktorému sa sochy zdali príliš hnedé oproti zvyšku antiky a tak sa stali belšie než kedykoľvek predtým.<sup>12</sup> Otázkou však ostáva, prečo Duveen tak túžil, aby boli biele aj za cenu ich poškodenia, hoci existovali viditeľné dôkazy o ich farebnosti. Príčinou je zrejme dlho žijúca dogma o čisto



bielom antickom sochárstve etablovaná v celej Európe, pri ktorej vzniku stál nemecký archeológ a historik Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768).

Winckelmann v knihe *Geschichte der Kunst des Alterth*<sup>13</sup> (1764) po prvýkrát použil systematickú kategorizáciu umeleckých diel podľa štýlu, čo viedlo k významnej profesionalizácii dejín umenia, ale súčasne podporil idealistický mýtus antiky, ktorý došiel až k „vybieľovaniu“, teda odstraňovaniu historických dôkazov. Aj keď jeho historické metódy neboli vedenky presné<sup>14</sup>, sila jeho osobnosti a takmer erotické opisy gréckych sôch jeho prácu spopularizovali. V polovici 18. storočia sa k tomu v Nemecku rozšírila racionalizácia estetiky usilujúcej sa formulovať „vedu o kráse“, čo viedlo k idealistickým predstavám o umení a kráse. Winckelmannovu axiomatickú frázu: „ušlachtilá jednoduchosť, tichá vznešenosť“ lepšie splňali sochy vybierané tisícročiami než polychrómove, hoci pestrofarebnosť gréckych sôch bola známa.

Vo svojom estetickom názore preferoval kresbu pred maľbou, kontúru pred farbou, nahotu pred obliečením, hladké povrchy pred ornamentom. Bielu farbu velebil nad všetky iné farby a vodu nad všetky iné látky ako tie najčistejšie formy<sup>15</sup>. Podobne preferoval sochu pred inými vizuálnymi umeniami, najmä sochu, ktorá zobrazovala ľudské telo a nástupcovia ďalších generácií sa snažili túto asketickú prednosť bielej, nahej, väčšinou mužskej formy udržať. Estetická filozofia neskorého 18. storočia aj vďaka Winckelmannovi povýšila grécke umenie na symbol a stelesnenie ľudskej pravdy, slobody a neporušenej prírody<sup>16</sup>, keď „všetka krása je povýšená jednotou a jednoduchosťou“. (Winckelmann, s. 43)<sup>17</sup>

*Farba by mala mať len malý podiel na našom uvádzaní o kráse, lebo podstata krásy spočíva nie vo farbe, ale vo forme a v tomto bode osvetiené myslí budú raz súhlasiť. Biela je farbou, ktorá vyjadruje najväčšie číslo alebo lúče svetla a preto je najľahšie vnímateľná. Krásne telo bude preto krajšie belšie, rovnako ako*

vidíme, že všetky postavy v sadre, keď sú čerstvo vytvárané, zasiahnu nás viac než modely, z ktorých sú vyrobené. (Winckelmann, s. 40)<sup>18</sup>

Zdá sa, že tento historik posúva bielu aj k ďalšiemu rozmeru v podobe (seba)reflexie (homo)erotických významov grécko-rímskych diel. Videl rozkol medzi svojím subjektívnym pozorovaním, špecifickými erotickými a politickými záujmami a objektívnym postavením historika.

Ak (...) krásu človeka má byť koncipovaná na základe jednej všeobecnej myšlienky, tak som si všimol, že tí, ktorí sú všímaví iba ku kráse žien a len trochu alebo vôbec ku kráse mužov, zriedka majú nestranné, vitálne, vodené inštinkty pre krásu v umení. K takýmto ľuďom sa krásu gréckeho umenia bude zdať uspokojivá, lebo jeho najvyššia krása je skôr mužská ako ženská. (Winckelmann, 1786)<sup>19</sup>

Winckelmannov ideál krásy bol stelesnený v postave mladého, scítaného, dobre vyzerajúceho muža vnímavého k Platónovi a mužskej kráse.<sup>20</sup> Viktoriánsky kritik Walter Pater (1839 – 1894), súčasník obdobia homosexuálnej ikony Oscara Wildea (1854 – 1900), velebil „biele svetlo“ gréckych sôch a tvrdil, že Winckelmannova záľuba v helénskej dobe nebola len intelektuálna, ale bola „pretkaná jemnými vláknami jeho temperamentu, ktorý sa prejavoval mnohými romantickými, vrúcnymi priateľstvami s mladými mužmi. [...] Tieto priateľstvá mu sprostredkovali kontakt s vrcholnou ľudskou formou, jeho myšlienky poznamenala ich peňom, zdokonalila jeho zladenie s duhom gréckych sôch.“ (Jenkyns, s.150)<sup>21</sup>

S Winckelmannom sa dostávame ešte hlbšie v otázke filozofie bieleho umenia pri jeho tvrdení, že tvorba umenia je závislá od podnebia a geografie rovnako ako od politickej kultúry, z ktorej pochádza. Naznačuje, že len určité národy mierneho podnebia a vhodného rasového základu môžu produkovať krásne umenie.<sup>22</sup> Historik George Mosse upozorňuje, že Winckelmann môže byť štartovným poľom v histórii

Le Corbusier a Joséphine Baker na lodi Lutétia, 1929.

Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/a-house-black-venus> alebo <http://www.pinterest.com/fa3nj/le-corbusier-1887-1965/>



Le Corbusier a Joséphine Baker v kostýnoch s čierno-bielymi pruhmi. Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/a-house-black-venus alebo http://www.pinterest.com/fa3n/le-corbusier-1887-1965/>

rasistických myšlienok v Nemecku.<sup>23</sup> Dosiahnutie umeleckej krásy tak nemalo byť produkтом zručnosti alebo expresie, ale špeciálneho zjavenia, vnuknutia, osvietenia daného len jedincom vybraných prírodou, tak ako Bohom. Už tu sa pravdepodobne začína objavovať silné getoizovanie určitých skupín ľudí privilegovaných belosťou pleti ako symbolom najvyšších morálnych, rozumových a estetických hodnôt nad ostatnými kvalitami a presadzovanie mužského tela a svalstva ako esencie telesnosti. Následky vyhnaného uvažovania o čistote rasy sa prejavili v tretej ríši, keď bolo vytvárané množstvo neoklasicistických najmä maskulárnych sôch nacistickými sochármami aj ako boj proti „degenerovanému“ modernizmu.<sup>24</sup>

Dva mesiace pred otvorením výstavy Weissenhof v Nemecku v roku 1927 jej riaditeľ Ludwig Mies van der Rohe napísal zúčastneným sedemnásťstímu najznávejším architektom so zámerom „vybrať si najsvetlejší možný odtieň farby“ fasády na zachovanie unifikovaného výrazu všetkých exponovaných dvadsať jeden budov. O pár dní neskôr na stretnutí v Stuttgarte architekti súhlasili s použitím takmer bielych tónov – anglicky *off-white*, nemecky *gebrochenes Weiß* – na exteriérové plochy okrem diskrétnych častí, ktoré mohli byť namaľované aj inými farbami. Takáto dohoda o výjadrení „jednotného ducha“, ako povedal architekt J. J. P. Oud, bola dovtedy medzi spoluprácou rôznych architektov bezprecedentná. Úspech výstavy závisel od sily väzby medzi bielou stenou a plochou strechou, ktoré sa stali základom k ustanoveniu tzv. internacionálneho štýlu.<sup>25</sup> Argumenty pre monochrómnú bielu boli vo funkcionalizme ultraracionálne: biela bola na rozdiel od farebnosti logická, usporiadaná, konštantná, univerzálna, pravdivá, morálna, vznešená, hygienická a mužská. Farba bola sexuálna, pudová, premenlivá a ženská. Bola považovaná nielen za sekundárnu, ale aj nebezpečnú, často pripomínaná k halucinogénym zážitkom, znakom straty kontroly a seba.<sup>26</sup> Belosť v modernizme mala vystihovať industriálnu kultúru doby a vymazať prebytočné módne ornamenty, avšak biela v epoce strojov nebola podľa kritikov neoklasicistickej konotáciou ani odstránením módnosti a ani univerzálnym základom, ako predpokladala.

Le Corbusier v knihe *L'art décoratif d'aujourd'hui*<sup>27</sup> (1925) prechádza architektonické teórie a po prvýkrát predkladá jednu z najpodstatnejších – teóriu bielej stien. V kapitole *Le Lait de Chaux: La Loi Du Ripolin* [Vápenné mlieko: Zákona Ripolina], sa zdá, že celá morálna, etická, funkčná a tiež technická nadradenosť architektúry závisí od belosti jej povrchu. Malo ísť o pravidlo, ktoré by „uskutočnilo morálny akt, milovalo čistotu“ a viedlo k dokonalosti. „Keď položíte Ripolin<sup>28</sup> na vaše steny, následne príde vnútorná čistota. [...] Bez zákona Ripolina si klameme každý deň, klameme ostatným.“ Každý občan tak mal byť

povinný zvesiť svoje záclony, tapety aj šablóny, aby bol jeho dom „očistený“. Le Corbusier predkladá určitý druh policajnej akcie, v ktorej by belosť mala reorganizať stavby celého mesta na morálne:

*Belosť je extrémne morálna. Predpokladajme, že by tu bol predpis [rozkaz] vyžadujúci, aby všetky izby v Paríži boli namaľované nabielo. Trvám na tom, že by to bola policajná záležitosť skutočného významu a manifestáciou vysokej morálky, znakom veľkých ľudí. (Le Corbusier, s. 192)*<sup>29</sup>

Nedodržanie tohto „rozkazu“ by mohlo byť považované za zločin, ako v Loosovom pamflete *Ornament und Verbrechen* (1908). Vymazávanie ornamentu tu bolo chápané ako nevyhnutné gesto civilizovanej spoločnosti, ktorá eliminuje „nadbytočnú“ v prospech „podstatného“. Loos útočí na architektúru Henryho van de Veldeho, lebo ju vidí ako návrh „dámskych šiat plánovaných len na jednu noc.“ Počítaval ho plynvanie zdrojmi, ale ako neskôr napísal, nikdy nerozmýšľal ako puristi. Trval na tom, že len čas a rozvoj kultúry vykoná úplnú stratu ornamentu, čo považoval za evolučný fakt. Puristi mali jeho uvažovanie priviesť k absurdite vyhlásením, že ornament má byť systematicky potláčaný očisťovaním „degenerovanej“ vrstvy pod menom pravdy. Fráza „ornament je zločin“, ktorú Loos takto nepodal, sa však stala proklamovanou črtou nového Internacionálneho štýlu a ako skutočný zločin, mal „palicou biť jeho deviantov.“<sup>30</sup> Le Corbusier Loosov pamflet publikoval v druhom vydaní *L'Esprit Nouveau* (1920) a vyhlásil ho ako proces očisťovania jednotlivca až ozdravovania „chorých tvorcov ornamentov“, ktoré malo skončiť „belostnými stenami žiariacich ulíc v oslňujúcom a nahom meste ako Sion.“ (Loos, *Ornament a zločin*, s. 141)<sup>31</sup>

Le Corbusier a francúzsky kubistický maliar Amédée Ozenfant sa snažil nájsť konštanty v architektúre, ktoré napokon objavili v purizme a v stredozemných ľudových budovách „oblečených v majestátnom bielom plášti“.<sup>32</sup> Pre Le Corbusiera sa začiatok hľadania „čistého“ sveta ešte „nedotknutého“ trendmi moderných metropol ako Paríž a Viedeň v roku 1911 stalo začiatkom jeho tvorivého života. V liste z Pizy napísal: počas tejto lekcie, sa všetky farby stali biele, „som blázom do bielej“.<sup>33</sup> Ozenfant túto architektúru opisoval ako „očistené obrazy malých fariem, takých čistých: namaľované a premaľované každú jar s cnostnou panenskou bielou. [...] Taká čistá, taká biela, taká puristická“.<sup>34</sup>

Bielenie existuje kdekoľvek, kde ľudia zachovali neporušenú vyrovnanú štruktúru harmonickej kultúry. Ak sa raz cudzí element postaví proti tejto zavedenej harmónii systému, belosť zmizne. [...] Bielenie je spojené s ľudským bývaním od zrodu ľudstva. [...] steny prevzali na seba najčistejšiu bielu, neobyčajne prekrásnu bielu. (Le Corbusier, s. 189)<sup>35</sup>

Ludovú belosť však „brutálne vyhnalo“ globálne rozširovanie „neautentických“ foriem moderných kanálov komunikácií ako železníc, automobilov, lietadiel, gramofónov, telefónov, ktoré živili „degenerovanie senzuálnych excesov dekorácie“. Riešením malo byť vytvorenie nového vybieleného prostredia pre tieto industrializované systémy. Nešlo o návrat väpenného náteru, ale o nový transhistorický status vyzrejtej modernej kultúry symbolizovanej bieleym parníkom. Le Corbusier tak chce zmobilizovať čistotu ľudovej kultúry do najmodernejších mechanizmov a nového jazyka. Pre architekta Marcela Breueru bol takýto modernistický posun ekvivalentom k maskulínnemu odmietaniu módy. Le Corbusierov *le voyage d'Orient* priniesol objavný odev, ktorý mal predchádzať módnu, lebo „ked si ho oblečieme, vyzéráme vyzlečení“. Mark Wigley vo svojej knihe tvrdí, že biela stena je témou obliekania oprávnene. Biely plášť nemohol byť pokožkou, bol len výmenou historických dekorovaných šiat zo 16. storočia za čistú bielizeň, tenký odev, ktorý kopíroval telo, nové „biele tričko“ namiesto proklamovaného očistenia. Náter *Ripolinu* bol oživením sparťanských šiat, ktoré sa v mechanizovanej dobe výkonu, pohybu a cvičení, stali športovým outfitom, tenkým odevom na nových budovách, „moderných atletických telách“ či maskou, prevlekom. Belosť v modernizme mala predstavovať nemódnosť – „nudizmus“, ale sama sa stala len ďalším štýlom či novým trendom.

Z pasívneho pohľadu biela stena symbolizovala tabuľu rasu, nepopísaný čistý papier, alebo ako avantgardisti chceli, úplne nový zošit. Vo význame aktívneho pohľadu mala byť biela stena sledovacím zariadením pre akýkoľvek prienik módnych ornamentov, ktoré by mohli zanechať „škvry“. „Polož na ne čokoľvek dehonestujúce alebo zlého vkusu – a udrie ti to do očí. [...] Sú ako oči pravdy.“ (Le Corbusier, s. 190)<sup>36</sup> Biela stena nebola len tým, čo ostane po odstránení dekorácie, ale bola plánovaným aktívnym mechanizmom vymazávania.<sup>37</sup>

Dekorácia je zo zmyslového a elementárneho poriadku, ako farba a vyhovuje jednoduchým rasám, rolníkom a divochom. [...] Sediaci milujú ornament a dekorujú ich steny. Civilizovaný muž si oblieka strihový oblek a je vlastníkom stojana na maľovanie a kníh. (Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, s. 143)

Muž v civilizovanom obleku, ktorý pôsobí ako paradigmá modernej architektúry v knihe *L'art décoratif d'aujour'hui*, je vždy spojený s erotizujúcim obrazom farebnej nahej ženy, ako aj obrazom farebného muža. Podobne Ozenfantova fotografia troch afrických mužov zavesená na bielej stene nebola použitá na ilustráciu Zákona *Ripolinu* náhodou. Ozenfant, ktorý trvá na nadradenosť bielej ako opatrenia pred farbou, hovorí o stelesnení Darwinovej teórie evolúcie, opakovane sprevádza svoje texty ilustráciami

„afrických trpaslíkov“ ležúcich po stromoch a následne obrázky opíc v klietke. Nejde preto o zobrazenie čiernej kultúry, ale jej transcendenciu bielou.<sup>38</sup>

Predstavenie Newtonovej teórie bieleho svetla (1704), ktoré je zložené z farebných spektrálnych lúčov, a Darwinovej knihy *O pôvode druhov* (1859), postavilo bielu nad ostatné farby a následne aj „bielu rasu“ ako tzv. „kultúru svetla“. „Rasová veda“ začala dokazovať, že farebné videnie sa ľudskému druhu vyuvinulo len v priebehu histórie, a preto kultúry obľubujúce pestré farby sú farboslepé. Evolučne nižší ľudia tak mali rozlišovať len svetlé a tmavé odtieňe, a preto preferovali krikľavé farby. Aj keď genetika dokázala opak, biologické delenie vyhľadovalo a ospravedlňovalo kolonizáciu, rasovú či rodovú aj triednu nadradenosť „bielej rasy“.<sup>39</sup> Pojem evolúcie sa tak napevno zlúčil so zmyslom pre farbu.

[...] primitívne národy, nevzdelení ľudia a deti majú veľkú záľubu v živých farbách; zvieratá reagujú podráždené pri pohľade na určité farby; ľudia z vycibreným vokusom sa snažia vyhnúť temperamentným farbám oblečenia, zbaviť sa krikľavo zafarbených predmetov a ostré farby úplne vykorení. (Goethe, s. 55)<sup>40</sup>

Le Corbusierovo čistenie „špinavých tmavých rohov“ neneslo len pocit čistoty, skôr šlo o vymazanie či prekrytie dekoratívnych interiérov a fasád 20. storočia. Ideál čistoty stanovoval sociálny poriadok nad hygienu.<sup>41</sup> Čistenie bolo vizuálnym efektom, ktoré značilo členstvo v sociálnej triede skôr ako stav tela. Hygiena bola druhom štítka, ktorý klasifikoval osobu, ktorá ho nosila.<sup>42</sup> Aj keď Le Corbusier opakovane prirovnával biele steny k zaoceánskym parníkom ako model pre architektúru, bielenie nemalo byť znakom industrializovaného 20. storočia, ale civilizácie ako takej.

Secesné umenie bolo tradične spájané so ženami, produkovaním dizajnu pre ženy, otvorením inštitucionalizovaného priestoru *Werkstätte*<sup>43</sup> zvlášť pre výtvarníčky a začiatok zmeny tradičného genderového značenia. Pri stereotypnom pohľade na ozdobovanie ako na ženskú doménu neprekvapuje, že aj Loos útočí na *Werkstätte* a *Arts and Crafts* ako na „ženské“.

Kedykoľvek zneužijem úžitkový objekt jeho ozdobením, skrátim aj jeho životnosť, pretože potom je subjektom módy, umiera skôr. Iba vrtach a ctižiadosť žien môže byť zodpovedná za túto vraždu materiálu – a zdobenie v službách žien bude žiť navždy. (Loos, *Ornament und Erziehung*, 1924)<sup>44</sup>

V roku 1927 zašiel Loos ešte ďalej, keď vo verejnej prednáške útočí na „feministické eklektické odpadky „arts and crafts“ viedenských dielni“. Loosov útok identifikoval ornament ako ženský princíp, ktorý potrebuje byť zdisciplinovaný, doslova udomácnený a nenápadný.<sup>45</sup> Popri často spomínaných klobúkoch, topánkach, spodnej bielizni, látkach, mužských



Le Corbusier: Dom vo Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927.

Dostupné dňa [2013-10-27] na:

<http://www.pinterest.com/aavino/weissenhofsiedlung/>



Ludwig Mies van der Rohe: Dom vo Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://unalhistoria3.blogspot.sk/2013/06/mies-van-der-rohe-casa-en-hilera.html>

a ženských šatách a uniformách v Loosových textoch, je tento názor jednoznačný až extrémny:

Dámska móda, ty strašná kapitola kultúrnych dejín! Ty rozprávaš o tajných rozkošiach ľudstva. Ked' listujem v tvójich stránkach, zachvejú sa duše pri pohľade na hrozné poblúznenie a neslychané neresť. Počujeme pláč zneužitých detí, krik znásilnených žien, hrozný krik mučených ľudí, ktoré zomreli na hranici. Počujeme dopadať rany bičom a vzduch dostáva vôňu pečeného ľudského mäsa. La bête humaine! (Loos, Dámska móda, ty strašná kapitola kultúrnych dejín! s. 95)

Napokon Loos odchádza v roku 1950 na cestu do Anglicka a Ameriky nájsť „liek na zjenštený viedenský vkus“.<sup>47</sup> Konsolidovanie interiérových praktík, meniacia sa rola žien, charakterizácia feminity a formovanie modernej homosexuálnej identity podmienené Oscarom Wildeom, až homofóbny strach z mužskej zjenštilosti, viedli k prehnanému funkcionálizmu. Aj najmenšie stopy „menejceného“ ženského, ornamentu, interiérových dekorácií, Art Nouveau, výstrednosti, citlivosti alebo slabosti sú brané ako dôkaz sexuálnej preferencie. Americký spisovateľ Sheldon Cheney napísal: „Dajme pozor na zjenštilé veci, ktoré prevzali krásu, zmyselnú krásu bez vrednej architektonickej cnoty.“ (Cheney, s. 211)<sup>48</sup> Charakterizovanie maskulinitu tak potrebovalo získať tvrdé definície, ako rozum, stroj, prísnosť či hladkosť zhmotnené v bielych povrchoch. Biela stena a rovné strechy mali napodobniť strohé mužské obleky, ktoré „držia zvádzanie ženských šiat na uzde“.

Napokon sa hrozbou stáva aj pohlavnosť. Podľa textov kritika architektúry Sigfrieda Giediona, psychologický komplex, na ktorom móda nevyhnutne participuje, je mlčky spojený s otázkou sexuality. „Schizofrenické“ delenie medzi pocitmi a myšlienkami, feministickým a maskulínnym, je formou „sexuálnej degenerácie“. Ornamenti sú chápáne ako poukušenie alebo väbenie<sup>49</sup>, doslova hovorí o „erotickej fasáde“, ktorá musí byť odstránená, aby vytvorila „neosobný, presný a objektívny spirit“ modernej architektúry.<sup>50</sup> Puritánska logika sa stáva ešte evidenčnejšia v pridanom úvode finálneho vydania jeho knihy *Space, Time and Architecture* (1941), v ktorej sa dovoláva disciplinárneho konania voči súčasným architektom, ktorí mali premeniť samotnú modernú architektúru jej dekorovaním na „módu“. Svätokrádežná „tendencia degradovať stenu novými ozdobnými prvkami“, ktorá „nakazila“ architektov je odsúdená, lebo „flirtuje s minulosťou“ a produkuje „playboy fashion“ v „romantickej orgii“. Giedion tvrdí, že zločin dekorácie je vždy sexuálny a historik terapeut sa musí neustále chrániť pred flirtovaním s povrchom, ktorý podláhol vlastnej ženskej ľsti módy.

Snaha kontrolovať farbu je preto v skorých dvadsiatych rokoch chápána aj ako kontrola feminity.

K tomuto tvrdeniu by sme mohli pripojiť tiež Mondrianovu esej *Le Néo-Plasticisme* (1920), publikovanú v prvom čísle *De Stijl*, ktorý sa opakovane definuje ako opozícia k stereotypnej feminite. „Žena v Mužovi je priamou príčinou tragédie v umení“.<sup>52</sup> Pre vznik univerzálnosti a jednoty má byť preto potrebné, aby sa v človeku mužský element očistil od ženského a ženský element vyzrel cestou kultivovania vonkajška ako evolučný proces k rozumovej abstrakcii a maskulinite.<sup>53</sup> Očistený ženský element však ostane ženským, len sa interiorizuje, čo v Mondrianovom obrazu znamenalo, že všetko ženské, prírodné, kolísavé a pestrofarebné sa intenzifikovalo, natiahlo a naplo do geometrických tvarov, čím vznikli horizontálne línie a základne farby: modrá, červená a žltá<sup>54</sup>, ktoré dopĺňajú zvislé mužské línie. Túžba ovládnuť ženský element tela – či je to ženy, alebo muža, ilustruje potrebu denaturalizácie ako formy kontroly. Moderný športový outfit bol takto prijatý ako emancipácia tela, ktoré bolo skrotené a zdisciplinované. Farebné „intenzifikované“ steny sú preto také puritánske ako tie biele. Obe sú kontrolou najhlbších podpovrchových strachov a túžob alebo strachmi z túžob, ktoré sa objavujú pri usporiadavaní „nekontrolovaných rytmov a nepredvídateľných prúdov“.<sup>55</sup>

Ženský ornament je identifikovaný so zmyselnosťou a zvlášť mužskou „neduživou zmyselnosťou“, ktorú chce upútať. Pre Loosa je ornament znakom poddanstva. Žena používa ornament, aby urobila z muža otroka z jeho vlastnej patologickej sexuality, práve preto, lebo ona sama je otrokom. Ak by mal byť ornament identifikovaný ako zločin, podľa Wigleyho by bol potom výslovne pohlavný alebo skôr sexualita sama.<sup>56</sup>

Loosov *Baker House*, návrh domu pre Joséphine Bakerovú (1906 – 1975) z roku 1928, sa svojimi exteriérovými horizontálnym čiernymi pruhmi mramoru odlišuje od jeho iných, čisto bielych domov. Pri hlbšom pohľade to má byť práve postava afroamerickej kabaretnej tanečníčky, muzikálnej a politickej ikony, ktorá oslnila Paríž v povojnovom období. Joséphine Baker, tzv. „Bronzová venuša“ či „Čierna perla“, nebola len dočasnu senzáciou. Jej tmavá pokožka, Afriku ovplyvnené džezové tanečné choreografie a slobodný prejav nahého tela mali stáť pri zdrode eu-roamerického modernizmu. Článok od Farësa el-Dah-daha a Stephena Atkinsona<sup>57</sup> s podtitulom *Pre Loosoovo potešenie bližšie rozoberá dom pre Bakerovú*.

Loos odsudzuje nadmerné zárezy na svojich topánkach rovnako ako „muža našej doby, ktorý aby uspokojil svoje vnútorné nutkanie, natiera steny erotickými symbolmi“. Pre Loosa je „celé umenie erotické“ a tento akt vníma ako návrat k primitívemu pôvodu. Ak vývoj civilizácie spočíva v represii „divokej“ sexuálnej túžby, potom ornament takisto ako jeho absenciu, je jeho potlačením. Čím viac Loos veril,

že „moderný človek, ktorý sa tetuje, je zločinec alebo zvrhlík“ (Loos, s. 140)<sup>59</sup> a je znakom úpadku, tak vytvorenie tohto „papuánskeho“ domu bolo podľa autorov zobrazením jeho potlačenej a divokej túžby k exotickému telu Bakerovej v banábovej sukni.<sup>60</sup>

Počas plavby z Buenos Aires na zaoceánskom parníku v roku 1929 sa biografi Le Corbusiera i Bakerovej zhodujú na ich spoločnom intímnom vzťahu. Vplyv tohto pomeru na „voľnú dispozíciu“, „voľné moderné [žiariace] mesto“, „voľného [bieleho] muža“ bližšie predstavuje Anne Anlin Chengová, autorka knihy *Second Skin: Josephine Baker & Modern Surface*<sup>61</sup> (2011). Le Corbusier vo svojom zborníku prednášok<sup>62</sup> (1930) hovorí aj o pätnástich dňoch života medzi Bordeaux a Buenos Aires, ktorý mu dal nový zmysel slobody. Usadený v oceľovom „prenajatom dome“ oceánskeho parníka, v „koži gentlemana“ mal objaviť „zvyšok sveta“. Odhalené telo a erotizujúci tanec Bakerovej rozvírili primitivistickú eufóriu počas jej turné v Európe. Aj vďaka tomu sa „posta-va prenasledovaného odcudzenia“<sup>63</sup> stala kozmopolitnou osobnosťou, no zároveň aj bezdomovcom. Jej sloboda zo života v Amerike na ulici a v službách bola vykúpená za cenu, že sa na ňu bude pozerať, ako predvádzza znaky neľudskosti a neslobody. Le Corbusier v týchto textoch spomína:

Ked' Joséphine Bakerová 27. novembra 1919 v Sao Paule v idiotskej hudobnej sále spievala: „Baby“, do-viedla ju k takej intenzite a dramatickej citlivosti, že sa mi slzy tlačili do očí. V jej parníkovej kabíne si zobraza malú gitaru – detskú hračku – ktorú jej niekto dal a spievala všetky černošské piesne. [...] Žije okolo celého sveta. Pohybuje sa v obrovskom dave. Tak tu je skutočné srdce davu? [...] (Le Corbusier, *Precisions*, 1930)<sup>64</sup>

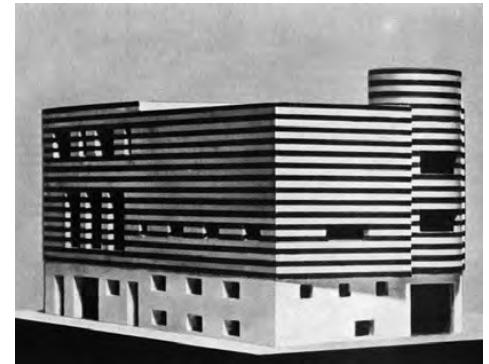
Text *Precisions* je Le Corbusierovou oslavou nových myšlienok. Nový urbanizmus bol utopistickou snahou preštruktúrovať ľudské telá, miesta a národy. Čistý jas *La Ville radieuse* – [Žiariaceho mesta] (1933), mal preukázať heterogenitu moderného života, manifestáciu slobody a domova, ako reflexia na parníkový alternatívny život. Možno Loos aj Le Corbusier prišli k Bakerovej, pretože zdieľali rovnakú filozofickú a estetickú krízu medzi verejnými požiadavkami a stelesnením súkromia. Chengová preto uvádza, že úvahy o Le Corbusierových najdemokraticejších ambíciah sú úzko spojené s jeho často potlačovaným pocitom nemožnosti tvorby demokratickej architektúry a túto nemohúcnosť identifikuje ako prípad „čierneho tela“. Maskulínny biely povrch podľa Chengovej preto nemusí byť opakom k feministike, ale len jej „nahým“ vyjadrením, sloboda na mori mala znamenať uvoľnenie aj demaskulinitu. Bakerovej pleť mala hrať dôležitú rolu pri túžbe a diskusiach o „čistom povrchu“. Mala ovplyvniť najtrvalejšie a väšnivé idey v modernej estetickej teórii

a celú generáciu ľudí zoskupených v dvadsiatych rokoch v Paríži. Podľa Chengovej Bakerová a modernisti, ktorí ju zbožňovali a spredmetňovali, v skutočnosti zdieľali spoločný sen: „fantáziu pretvoriť sa a byť v koži iných“.

Le Corbusier v knihe *Quand les Cathédrales Étai-ent Blanches*<sup>65</sup> [Keď katedrály boli biele] (1936), ktorú napísal po ceste do Ameriky v roku 1935, kritizuje Američanov za ich príliš čisté povrhy tiel a budov, za ktorými býva „velký kotol sexuálnej frustrácie“. Neschopní kontrolovať túžby sa Američania „vrhli do hazardného puritánstva“, do hygienických pokusov vyčistiť špinavé myšlienky. Sexualita bola vyňatá z ich fyzického miesta a getoizovaná v sužovanom psyché.<sup>66</sup> Aj napriek svojmu puritánskemu manifestu Le Corbusier nesúhlasí s takouto sexuálnou represiou. Chengová píše, že sa snaží o „vyliečenie rán“ manhattanskej modernity cez intenzívnejší modernizmus.<sup>67</sup>

Jediný príklad intersekcii medzi zmyselnosťou a strojmi, ktorú Le Corbusier, ako Mondrian nachádzajú v Spojených štátach, je „Negro music“: „Melódia soulu spojená s rytmom stroja. [...] Je to ekvivalent krásnej turbíny bežiacej v strede konverzácií. Hot [rozpaľujúci] džez.“<sup>68</sup> Harlem a Broadway, kde vystupoval aj Louis Armstrong, zjednocovali túto užitočnosť a sexuálnosť. Ak by sa tieto väšnivé a „primitivisticke“ afroamerické zvuky premenili v architektúru, bol by to „neuvieriteľný výjav“.<sup>69</sup> Ako turista Le Corbusier preštudoval sociálno-kultúrne spektrum Ameriky a cez metaforu čiernej kultúry si presne predstavil, čo Francúzsku chýba. Ak by spoločnosť transcendovala „čiernosť“, dosiahla by harmóniu a poriadok nevyhnutný pre vyzdvihnutie „svetlého vybielenia“, „žiariacich bielych katedrál“ modernej metropoly. „Internacionálny jazyk panujúci všade, kde bola bie- la rasa, obľubuje výmenu ideí a prenesenie kultúry“. (Le Corbusier, 1936)<sup>70</sup>

Na druhej strane architektka Mabel O. Wilsonová<sup>71</sup> upozorňuje, že očarenie harlemskou kultúrou bolo dovtedy, kým Harlem „neprišiel“ do Paríža: „Katedrály patria iným ľuďom – smrti. [...] Všetko je začiernené sadzou a opotrebované: inštitúcie, vzdelanie, mestá, farmy, naše životy, naše srdcia, naše myšlienky“ (Le Corbusier)<sup>72</sup>, čím podľa Wilsonovej nepriamo upozorňoval na rasovú transformáciu Paríža. Fascinácia ohýbnými tmavými telami modeliek v Harleme a rola „černosti“ ako metafora smrti, špiny a bezprávia, bola neskôr postavená opodstatnenej Le Corbusierovej kritike. Túto „černost“ by sme mohli signifikovať aj ako farebnosť, ktorá symbolizovala ženskosť a tým aj sexuálnosť. „Černosť“ nebola len túžbou, ale aj nekontrolovatelnou hrozbou pre racionálnu patriarchálnosť. Je paradoxné, ako Le Corbusierov sen Žiariaceho mesta, ktoré malo vymazávať triedne rozdiely, neusporiadanú spoločnosť segreguje do



Adolf Loos: Dom pre Joséphine Baker (nezrealizovaný), 1928. Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://www.mak.at/en/program/event/loos?reserve-mode=active>



Eugène Vavasseur: návrh na reklamu pre značku Ripolin, 1898. Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://blogos-haha.blogspot.sk/2012/08/ripolin-brothers-melbourne.html>



Joséphine Baker v jej slávnej banálovej sukni počas vystúpenia *Danse Sauvage* v Paríži, 1927.  
Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/a-house-black-venus>

priehradok – „prirodzenej pyramídy“ s parkovacími mestami a podzemnými garážami ako jedinými spoľočnými priestormi. Pyramída mala byť ovládaná, ako povedal Le Corbusier, „permanentnými článkami, ktoré dominujú v dobrodružnom veku strojov: podnebím, topografiou, geografiou, rasou“ – teda mužom západnej civilizácie a demokratom situovanom navrchu.<sup>73</sup> Le Corbusier tak prisúdil vytúženému mestu topografické hranice podpísané rasovou odlišnosťou. Americký filozof Marshall Berman sa vyjadril, že jeho snaha o odstránenie fyzického, sociálneho a psychického nepokoja viedla k „vymazávaniu“ ulíc a ľudí. Iní kritici hovoria, že Le Corbusier videl len „desívý chaos a sklučujúcu jednotvárnosť“<sup>74</sup>, Wilsonová ho väčší o „žiariacich telách“ a „tmavých mestách“. Ako

Wilsonová ukončuje: „jeho utopistická vízia bola lesťou – tieto opísané hranice v jeho milovanom Paríži, už boli prekročené swingujúcimi telami na zvuky rozpaľujúceho džezu“.<sup>75</sup>

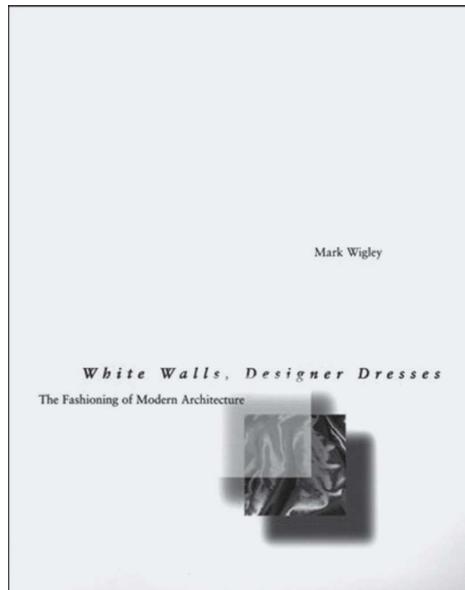
Neodškripiteľným bodom však ostáva fakt, že podobne ako v antike, je obraz čisto bielej moderny potrebné nahradieť farebným. Výstava v roku 1927 mala zjednotiť všetky stavby vytvorením takmer bielej identity, čo napríklad pre Le Corbusiera bola svetloružová, doplnená hnedou, modrou, žltou, sivou a používaná „žiariva“ biela bola krémová. Proklamovaný Zákon *Ripolinu* je tak zvláštne paralelný s rôznymi aplikáciami farieb, ktoré zakazuje. Na výstave Weissenhof bola len tretina budov kompletnie v dochodnutých temer bielych (*off-white*) tónoch. Väčšina bola doplnená farbami v menej viditeľných častiach budov a stavby od Bruna Tauta, Marta Stama a Le Corbusiera (v spolupráci s Pierrom Jeanneretom) boli dokonca až sýto farebné.<sup>76</sup> Biela [*weiss*] v názve výstavy, manifesty podporujúce „biele plášte“, ale predovšetkým čiernobiele fotografie, ktoré vybielili svetlé odtiene budov, vytvorili estetickú fantáziu bielych dvadsiatych rokov. Aj keď modernistickí architekti túto tenkú vrstvu farby neskôr odstraňovali v prospech prirodzenej farebnosti materiálov a aplikovali farby, charakter moderny si stále spájame len s bielou. Tento biely mýtus cez reprodukcie fotografií preberali generácie študentov, a preto sa „super“ biele budovy začínajú objavovať až v polovici 20. storočia.

Napriek tomu, že Le Corbusier mal len jednu stavbu úplne bielu, o farbe píše až o dvadsaťtri rokoch po Zákone *Ripolinu* a ceste do Ameriky v publikácii *New World of Space*<sup>77</sup> (1948), v ktorej totalizujúci režim bielej upravuje priistením farby<sup>78</sup>. „Milujeme naše



Zulu ríkša pre "bielu" klientelu, Južná Afrika.

Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://www.ezakwantu.com/Gallery%20Zulu%20Ricksha.htm>



Titulná strana knihy *White Walls, Designer Dresses* Marka Wigleyho, 1995.



Výstava bytov na sídlisku Weissenhof, Stuttgart, Nemecko, 1927. Dostupné dňa [2013-10-27] na: <http://openbuildings.com/buildings/weissenhof-estate-profile-28810>

steny biele, prázdne alebo voľné, čisté, ale taká vytúžená prázdnota bielej steny je vlastne vytvorená tým, že ostatné steny sú farebné.“ (Le Corbusier, 1926)<sup>79</sup> Starostlivo vybraná multifarebná schéma mala túto belosť podporiť a oceniť, mala stáť medzi „degenerujúcim“ ornamentom a prázdnou „mŕtvou“ stenou. Odmiatáním extrémneho puritánstva a morálnej hygieny sa Le Corbusier obracia k harlemskej čiernej kultúre v obraze farebnosti, ktorá mala posilniť biele steny absorbovaním „rozpaľujúcich“ sín čierneho tela.<sup>80</sup> Stena sa tak stala miestom kontroly medzi „bielou“ vznešenosťou a „farebnou“ telesnosťou alebo presnejšie, artikuláciou vnešenosťi ako kontroly vždy prítomnej sexuality skôr, ako jej oslavou alebo represiou. Architekt mal kontrolovať hru medzi farbam, doslova vydolovať nový priestor zo zmyselného sveta, ktorý držal sexualitu a „primitívnosť“ v sáku. V roku 1932 Le Corbusier píše vo svojom skicári o potrebe „balansu“ medzi bielym mužským „tričkom“ a polychrómnym ženským *outfitom* cez čiernoškú zmyselnosť:

Výsledky prvej strojovej doby zastihla ich sexualita. Sme späť na štartovnom poli; príroda žiada spoľočne s Černochmi, prosí, žobroní, túži, usiluje: muž, žena. [...] Tak dlho, kým mechanizovaná civilizácia ne-nájde novú morálku znova obuť mužov do ich topánok, nedá mužov a ženy dokopy spôsobom, akým by mali byť, čiernošké piesne nás budú nervovať. Oh, so-ciológovia minimálneho bývania, prečo neštudujete dejisko minimálneho srdca. (Le Corbusier, skicár B7, 1914 – 1948)<sup>81</sup>

Záverom by sme mohli povedať, že identita „bieleho“ modernizmu v architektúre spomínaných osobností je podobne ako u ľudí definovaná na základe spoločenských podmienok ako rasa, náboženstvo,

rod, pohlavie, trieda alebo kultúrny pôvod. Takéto delenie neskôr vytvára podmienený pohľad<sup>82</sup>, ktorý zvýrazňuje spoločenské rozdiely, prezentuje dominanciu a právo podmanenia inakosti, čím pomáha vytvárať mocenské vzťahy<sup>83</sup>. Kniha *The History of White People*<sup>84</sup> (2010) od Nell Irvin Painterovej skúma koncept belosti spôsobom, akým sme čítali spisy J. J. Winckelmanna o gréckom umení. Opisy krásneho bieleho muža – svetlá pleť, modré oči, blond vlasy a tenká vysoká postava hovoria, že nešlo len o mytickú „čistotu“ rasy, ale postavenie jednej triedy ľudí nad otrokov (Afričanov, Aziatov, Židov, ale aj Slovanov), chudobných a žien. „Bieli ľudia“ tak boli muži strednej vrstvy, ktorí mohli byť latentní homosexuáli a „krása“ bola spojená s myšlienkovou „bielej“ – „belšie telo je krajšie“. Biela stena vnímaná cez umenie bielych mužov bola považovaná za samozrejlosť, odvolávala sa na neutrálne, ale takéto príliš pasívne, ušľachtilé či zastarané zdôvodnenie belosti v modernizme potrebuje kritickú revíziu. Ušľachtilá stránka bielej v sebe často nosí skryté, potlačené časti, niekedy až „rozkladného ducha v nevedomí“, čo Mondrian definuje ako stály boj dobra so zlom. Bielu stenu v modernizme preto môžeme predstaviť aj ako objekt kontroly, ktorý sa len skrýva za materiálnou podporou<sup>85</sup>. Belosť kontrolovala civilizovaného muža pred „primitivistickými“ hrobami, pred zvádzaním, ktoré „robí z ľudí otrokov“, pred zzenštílými ozdobami, prírodnou premenlivosťou, špinavými rohmi a sivým chaosom. Preto podľa Wigleyho potešenie z bielej sprevádzané takýmto neúnavným puritánskym tónom nemôže byť nikdy uznané ako radosť.<sup>86</sup> Biela navyše ľahko stráca svoj lesk zosivením, aj preto bielu predstavuje ako citlivý senzor, ako kameru i monitor súčasne.<sup>87</sup>

Zdá sa však, akoby Mark Wigley nepripúšťal aj iné nazerania na bielu. Argumentuje, že architekti ako Richard Meier svojou tvorbou čisto bielych budov len reagujú na ilúziu belosti modernizmu, lenže Meier odmieta vplyv Le Corbusierových ideí vo svojej tvorbe. V bielej vidí svetlo a priestor, „všetky farby dúhy“, ktoré intenzifikujú vnímanie. Aj z týchto dôvodov predpokladáme dichotómne vnímanie belosti. Opisované situácie v štúdiu predstavujú skôr úzke, dogmatické, netolerantné, rigidné a vylučujúce nazeranie, avšak iní autori používaním bielej sledujú kontextuálne, mnohoznačné, včleňujúce či demokratické ciele<sup>88</sup>. Problémom ostáva aj spôsob, akým je biela reprezentovaná, apropriovaná a presadzovaná, lebo aj pozitívna idea môže ľahko prerásť k „vybielenej“ ideológii.<sup>89</sup>

*Príspevok bol napísaný v súvislosti s doktoranským výskumom a dizertačnou prácou na tému: Zmysel čistej architektúry. Biela.*

<sup>1</sup> Štúdia je priblížením len jedného nazerania na bielu a je súčasťou hlbšieho výskumu v rámci doktoranského štúdia na Fakulte architektúry STU, odbor Teória architektúry v rokoch 2011 – 2013, pod vedením doc. PhDr. Jarmily Bencovej, PhD.

<sup>2</sup> Význam slova „biela“ pochádza z pôvodného indoeurópskeho slova *kwintos*, ktoré znamená „jasný, svetly“. Predpona *kw-* sa zachovala v iných jazykoch ako *hw-* napr. v staroermánskej *hwitaz*, v staroanglickom *hwit* a podobne ako *hweits, weiss, white, wit, fit*, alebo sa premenila na predponu *sw-*, napríklad v sanskrite sveta „biela“, v staroslovienčine svetu „svetlo“ a v litovčine sviesi „svietit“. Latinské *albus* znamená „biely“ a pochádza z indoeurópskeho základu *albho* „biela“, ďalším výrazom je *candidus* „bielej, svetlý, čistý, spravodlivý, krásny“ z indoeurópskeho kand „svietiť, žiarit, horiť, sálať“.

Pôvod slova „biela“ pochádza z indoeurópskeho základu *bhel* „biely povrch al. skvrna“, „žiarit, blíkať, horiť“. Latinské *blancus* „biely“, nesie význam aj slova „prázdný“, „nevyplnený“, ktoré sa preneslo do tal. ako *bianco*, fr. *blanc*, šp. *blanco* a pod. V staroermánskych slovníkoch sa objavuje podobné *blican* „žiarit, lesknúť sa“, nem. *blinker*, v ang. *blink* „žmurnúniť“, ale aj *bleach* „bieliť“ zo staroermánskeho *blaikan* „urobiť bielym“, v nem. *bleich*, *bledy*, „bezfarebný“. Ďalej aj *blek, bleek, blac*, ktoré je paradoxe aj základom slova *black* „čierne“, odvodenej pravdepodobne z druhého významu „horiet“. Pôvodný výraz pre „čiernu“ bol v staroanglickom *sweart*, nem. *schwarz*. Z rovnakého indoeurópskeho základu sa v sanskrite vyvinulo aj slovo *bhrajate* „svietiť“, basas, balatas „biela“, v staroslovienčine belu „biela“, v keltštine *bal* „biela škvorna, požiar“, z ktorého mohlo vzniknúť aj angl. slovo *bald* „plešat“.

Podľa Rudolfa Iršu však slovo *bel* „biela“ pôvodne pochádza z mena slovanskej bohyne Veles, „veľká“, „velebit“, „velit“) ako v prípade *Velehrad – Belehrad*. Veles bola považovaná za bohyňu dobytku zobrazená ako muž s bielou bradou, alebo žena v bielych šatách s parohami na hlave a so rohom hojnosti. Popri Perúnovi – Veľkom Otcovi, práve Veles mala plnú rolu Veľkej Matky. Dávnym symbolom Zeme bol aj biely had.

Biela je vo všeobecnosti považovaná za farbu svetlu, ktorá obsahuje všetky vlnové dĺžky viditeľného spektra bez absorbície. Jej postoj medzi farbami bol a je stále rôzne definovaný, ale v súčasnosti sa definuje ako achromatická farba spolu s čiernom, ako jej opozitum. Ľudovo je spájaná so zrodením i smrťou, so svätoštvom, dobrrom, čistotou a patrilia Matke prírode či Mesiacu. Biela od počiatku predstavovala duchovné osvietenie založenou na etike, čestí, kedy sa človek mal vymaniť z područia temných sôl, nad pudovou temnotu prírodnnej závislosti. Vybielenie látok a farbív bolo v minulosti nedosiagnuteľné, a preto sa blikavý počin, keď Ježiš vytiahol sedemdesiatka farebných látok ako biele, sa čistá oslnivá biela stala divom a znakom všemocnosti.

Prvý rasový význam sa začína objavovať okolo roku 1600, pojmom Beloch „biely človek, osoba rasy vyznačujúca sa svetlou pleťou“ od roku 1670. V 19. storočí začali vedci predkladať klamné „dôkazy“, že ľudský druh pozostáva z niekoľko biologicky výrazne odlišných rás, čo genetika neskôr jasne vyrátila.

<sup>3</sup> WIGLEY, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge: The MIT Press, 2001.

<sup>4</sup> Otázkou tu nie je problém feminity per se, ale ženské v mužskom, feminita architekta ako módnego návrhára (Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, s. 361).

<sup>5</sup> Whiteness studies [Štúdia belosti] vznikli približne pred dvadsaťimi rokmi a sú interdisciplinárny počom akademického výskumu kultúrnych, historických a sociologických aspektov ľudí označených ako „biela rasa“ zasadnená v euroamerickom prostredí. Skúma sociálne konštrukcie belosti (seba)reflexívnu kritikou, ktorá je nasmerovaná k ideologickej väzbe na privilegované sociálne postavenie.

<sup>6</sup> MIRZOEFF, Nicholas. Úvod do vizuálnej kultúry. Praha: Academia, 2012.

<sup>7</sup> DYER, Richard. White. Oxon (New York): Routledge, 1997.

<sup>8</sup> BATCHELOR, David. Chromophobia. Londýn: Reaktion Books, 2000.

<sup>9</sup> FOX, James. A History of Art in Three Colours: White. [Dejiny umenia v troch farbách: Biela], dokument odvysielaný po prvýkrát 8. augusta 2012 na televíznom programe BBC4, trvanie 59 minút.

<sup>10</sup> Hlava amazonky sa objavila počas prác pri konzervácii mesta Herculaneum. Objav bol oznamený v novinách The Times 25. marca 2006 s titulkom *Statue Reveals Roman lady with her make-up still on*.

<sup>11</sup> Elgin Marbles – kolekcia klasických mramorových sôch (najmä od Fidisia a jeho žiakov) bola pôvodne umiestnená na Parthenone a iných budovách Aténskej akropoly.

<sup>12</sup> BRADLEY, Mark. The importance of colour on ancient marble sculpture. In: Art History. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. 29/3.

<sup>13</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. Geschichte Der Kunst Des Alterthums [Dejiny umenia staroveku]. Walther: Dresden, 1764.

<sup>14</sup> Winckelmann študoval grécke umenie cez rímske prepisy textov a rímske kopie gréckych sôch.

<sup>15</sup> MARCHAND, Suzanne L. Down from Olympus: Archeology and Philhellenism in Germany, 1750 – 1970. Princeton: Princeton University Press, 2003. s. 12.

<sup>16</sup> Tamže, s. 15 – 16.

<sup>17</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. The History of Ancient Art Among the Greeks. Londýn: John Chapman, 1850. s. 43.

<sup>18</sup> Tamže, s. 40.

<sup>19</sup> NORTON, Rictor. Johann Joachim Winckelmann: Gay History and Literature. [online]. 2000. [cit. 2012.11.07.] Dostupné na internete: <<http://www.rictornorton.co.uk/winckelm.htm>>.

<sup>20</sup> Tamže, [online].

<sup>21</sup> JENKYN, Richard. The Victorian and Ancient Greece. Cambridge MA: Harvard University Press, 1980. (Preklad: Mirzoeff, Úvod do vizuálnej kultúry, s. 80 – 81)

<sup>22</sup> MARCHAND, Down from Olympus, s.10.

<sup>23</sup> MOSSE, Goerge L. Toward the Final Solution : A History of European Racism. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.

<sup>24</sup> MIRZOEFF, Úvod do vizuálnej kultúry, s. 80 – 81.

<sup>25</sup> Modernistickej architekti z nacistického Nemecka boli kľúčovým faktorom v rozšírení tohto „univerzálného“ štýlu. Emigranti v roku 1930 postavili v izraelskom Tel Avive kolejni významní architekti budov známu pod názvom „Biele mesto“, Walter Gropius a Mies van der Rohe nastavili scénu v Spojených štátach, čím sa Internacionálny štýl stal globálnym štýlom po druhej svetovej vojne.

<sup>26</sup> DYER, White, s. 200.

<sup>27</sup> LE CORBUSIER. L'art décaratif d'aujourd'hui [Dekoratívne umenie dneška]. Paríž: Éditions G. Crès et Cie, 1925.

<sup>28</sup> Ripolin je francúzska značka firmy na výrobu farieb. V slovenskom jazyku sa názov ripolin prekladá aj ako emailový lak, email.

<sup>29</sup> LE CORBUSIER. The Decorative Art of Today. Cambridge: MIT Press, 1987. s.192.

<sup>30</sup> WESTON, Richard. 100 Ideas that Changed Architecture. Londýn: Laurence King Publishing, 2011. s. 135.

<sup>31</sup> LOOS, Adolf. Řeči do prázdra : Soubor statí o architektúre, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. 208 s.

<sup>32</sup> V anglickom jazyku coat znamená „náter, povlak, vrstva, kabát, plášť, obal, omietka, perie“

- <sup>33</sup> Citované z Le Corbusierovo listu pre Williama Rittera z Pízy v roku 1911.
- <sup>34</sup> Citované z Wigley, White Walls, Designer Dresses, s. 183.
- <sup>35</sup> LE CORBUSIER, The Decorative Art of Today, s.189.
- <sup>36</sup> LE CORBUSIER, The Decorative Art of Today, s.190.
- <sup>37</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 8 .
- <sup>38</sup> Tamže, s. 295.
- <sup>39</sup> MIRZOEFF, Úvod do vizuálnej kultury, s. 70 – 85
- <sup>40</sup> GOETHE, Johann. Smyslově-morální účinek barev. Hranice: Fabula, 2004.
- <sup>41</sup> Tamže,s. 5.
- <sup>42</sup> VIGARELLO, Georges. Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. s. 227.
- <sup>43</sup> Werkstatté (dielne umenia a remesiel – Arts and Crafts). Od roku 1903 boli väčšinovým účastníkom ženy.
- <sup>44</sup> Loos odsudzoval ornamenty, avšak sám sa snažil tvoriť nové „objektívne“ ornamenty.
- <sup>45</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 76 – 77.
- <sup>46</sup> LOOS, Řeči do prázdnia, s. 95.
- <sup>47</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 78.
- <sup>48</sup> CHENEY, Sheldon. The New World of Architecture. New York: Tudor Publishing, 1936.
- <sup>49</sup> Wigley, White Walls, Designer Dresses, s. 78
- <sup>50</sup> GIEDION, Sigfried. Space, Time and Architecture : The Growth of a New Tradition. Cambridge: Harvard Universtiyy Press, 1967. s. 207.
- <sup>51</sup> GIEDION, Space, Time and Architecture, 5. vyd, 1962, s. xxxii-liii.
- <sup>52</sup> Citované In: Wigley, White Walls, Designer Dresses, s. 280
- <sup>53</sup> Ked sa v človeku začalo rozvíjať individuálne vedomie, podľa Mondriana stratičt harmonický súlad s rytmom prírody, čím medzi prírodou a človekom nastala disharmónia. Ako naše vedomie dozrieva, úplným očistením ženského sa stratená harmónia môže znova objaviť. Preto sa dnešný kultivovaný človek má odvŕtiť od prírodného a ženského k abstraktnému a mužskému, aby mohla vzniknúť nová jednota a harmónia.
- <sup>54</sup> MONDRIAN, Piet. Lidem budoucnosti. Praha: Triáda, 2002. s. 63 – 64
- <sup>55</sup> Wigley, White Walls, Designer Dresses, s. 284.
- <sup>56</sup> Tamže, s. 72.
- <sup>57</sup> EL-DAHDAH, Farès – ATKINSON, Stephen. The Josephine Baker House : For Loos's Pleasure. In Assemblage, 26, 1995, s. 72 – 87.
- <sup>58</sup> LOOS, Adolf. Ornament and Crime. [online]. s.19. [cit. 2012.11.28.] Dostupné na internete: <http://www.gwu.edu/~art/Temporary\_SL/177/pdfs/Loos.pdf>.
- <sup>59</sup> LOOS, Řeči do prázdnia, s. 140.
- <sup>60</sup> El-Dahdah – Atkinson, The Josephine Baker House, s. 75
- <sup>61</sup> CHENG, Anne Anlin. Second Skin: Josephine Baker & Modern Surface [Druhá pokožka: Josephine Baker a moderný povrch]. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- <sup>62</sup> LE CORBUSIER. Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme [Podrobnosti o súčasnom stave architektúry a urbanizmu]. Paríž: G. Crès, 1930.
- <sup>63</sup> CHENG, Second Skin, s. 97 „a figure of haunting alienation“.
- <sup>64</sup> Citované in: Tamže, s. 9
- <sup>65</sup> LE CORBUSIER. Quand les cathédrales étaient blanches: Voyage au pays des timides [Keď katedrály boli biele: Cesta do plachej krajiny]. Paríž: Editions Médiations, 1937.
- <sup>66</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 290
- <sup>67</sup> CHENG, Second Skin, s. 88
- <sup>68</sup> BACON, Mardges. Le Corbusier in America : Travels in the Land of the Timid. Cambridge : The MIT Press, 2001. s. 225.
- <sup>69</sup> BALLANTYNE, Andrew. Architecture Theory : A Reader in Philosophy and Culture. Continuum International Publishing Group, 2005. s. 224.
- <sup>70</sup> LE CORBUSIER, Quand le Cathédrales Étaient Blanches, s.158. Citované in: Wilson, Black Bodies, White Cities, s. 39.
- <sup>71</sup> WILSON, Mabel O. Black Bodies, White Cities: Le Corbusier in Harlem. In ANY. 16, 1996. s. 35 – 39.
- <sup>72</sup> Tamže, s. 39.
- <sup>73</sup> BALLANTYNE, Architecture Theory, s. 225.
- <sup>74</sup> CHENG, Second Skin, s. 89.
- <sup>75</sup> WILSON, Black Bodies, White Cities, s. 39.
- <sup>76</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 304 – 305.
- <sup>77</sup> LE CORBUSIER. New World of Space. New York: Reynal & Hitchcock, 1948. 128 p.
- <sup>78</sup> Prvý príklad aplikovania farby je vo Ville la Roche (1923-25). V roku 1931 a 1959 Le Corbusier navrhol pre tapetovú firmu Salubra dve kolekcie farebných „klaviatúr“, kde každá strana obsahovala inú chromatickú atmosféru, ktorá po použití vytvárala príslušný efekt priestoru. Obe sú vydané pod názvom Le Corbusier Polychromie Architecturale: the Salubra Colours from 1931 and 1959. Birkhauser, 1997. 174 p.
- <sup>79</sup> LE CORBUSIER. Notes à la suite. In Cabinet d'Art. 16, 1926.
- <sup>80</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 297
- <sup>81</sup> LE CORBUSIER. Skicár B7, 1914-1948, Londýn, Thames and Hudson, Fondation Le Corbusier 1981, s. 617. Citované in: Wigley, White Walls, Designer Dresses, s. 298.
- <sup>82</sup> Angl. gaze, koncept používaný na analyzovanie vizuálnej kultúry, ktorý rozvinul Nicholas Mirzoeff. Môže byť inštitucionalizovaný alebo jednotlivca a pomáha vytvárať mocenské vzťahy, vo všeobecnosti prepožičiava akt divania väčšiu moc tomu, kto sa diva ako tomu, kto je pozorovaný (pozerať na akty žien, zobrazovanie psychicky chorých, väžňov), slúži na prezentáciu kódov dominancie a podmanenia rôznosti a inakosti. Podľa tohto pohľadu napríklad nerovnosť medzi maskulinitou a feminitou je odvodená od inštitucionalizovaných výchovných tradícii nadradenosťi muža. Často sa definuje male gaze – mužský pohľad ako aktívny, ktorý sa pozera a žena, pasívny, na ktorú sa pozera.
- <sup>83</sup> Winckelmann, často označovaný za otca dejín umenia, svojou teóriou o najvyššej úrovni gréckeho umenia, dlhodobo ovplyvnil jeho vnímanie ako jediné známe umenie, zaujal eurocentrický pohľad, čo malo za následok, že umenie dovtedy nepoznaných kultúr ako Egypta či Orientu, boli pokladané za nižšie a barbarské. Dominantní boli biele a ostatní boli tí iní. Zobrazenia takýchto exotických kultúr sa zaradilo do kategórie cudzieho, takže cez Orient sa Okcident mohol kultúrnou konštrukciou vyhlásiť za normu tým, že Orient je iný. Podobne sa v dejinách umenia neobjavujú getoizované skupiny žien, farebných ľudí a umelcov mimo akademického prúdu. (Mirzoeff, 2012)
- <sup>84</sup> PAINTER, Nell Irvin. The History of White People. Norton & Company, 2010.
- <sup>85</sup> Pre celkový pohľad na bielu v moderne bylo nutné doplniť štúdiu aj o iné mená ako Oscar Niemeyer alebo Ludwig Mies van der Rohe, ktorých postoj k bielej sa rôzni.
- <sup>86</sup> WIGLEY, White Walls, Designer Dresses, s. 359.
- <sup>87</sup> Tamže, s. xxiii.