

Obrat k obyčajnosti v premýšľaní súčasnej architektúry

Ing. arch. Martina Nováková, MSc.
Fakulta architektúry STU v Bratislave

Abstrakt

Práca sa zaoberá otázkou nejasného vzťahu medzi architektúrou a obyčajnosťou – špecificky architektúrou, ktorá sa opiera o bezvýznamné a obyčajné. Dôvodom pre záujem o obyčajnosť v súčasnej architektúre je skutočnosť, že existujú úspešní európski architekti, v práci ktorých je zrejмый a veľmi úspešný obrat k obyčajnosti. Títo architekti nie sú prví, ktorí sa obracajú k realite, k obyčajnému. Aj keď sa architektúra sama dotýka banálnych, každodenných, sekundárnych vecí, musí byť zásadné, že sa jedná o architektúru. Rozdiel je teda výrazný, neexistuje žiadne zmierenie medzi architektúrou a ne-architektúrou, medzi umením a ne-umením. Táto hranica je prísna a nie je možné jej uniknúť. Hranica medzi architektúrou a banalitou sa môže len posunúť, odcudziť, znejasniť, nikdy však zničiť.

1 Úvod

Už v roku 1980 sa pokúsil švajčiarsky architekt a teoretik Martin Steinmann *novú* švajčiarsku architektúru označiť slovami *jednoduchá* a *obyčajná*.⁹² Pod *obyčajnou* chápe architektúru, ktorá sa opiera o znaky obyčajnosti, pričom je dôležitý fakt, že pomocou *banálnych* materiálov sa môže navodzovať nálada, ktorá sa stáva nositeľom významov. Toto viedlo u mnohých švajčiarskych architektov k novému, nezvyčajnému prístupu. Obrat k danostiam okolia, absolútne prepojenie formy a objektov, ktoré sú dané prostredím, sa stali rozhodujúcou črtou vtedajších švajčiarskych architektov.⁹³ Takúto tendenciu môžeme pozorovať v skoršej práci architektonickej dvojice Jacquesa Herzoga a Pierra de Meurona, ako aj v práci Roberta a Rogera Dienera, Adolfa Krischanitz a iných.⁹⁴ Ich tvorba má výnimočné

⁹² STEINMANN, Martin. "Von 'einfacher' und 'gewöhnlicher' Architektur". In *Archithese*, 1980, roč. 10, č. 1, 8-13 s.

⁹³ Väčšina týchto architektov je spojená s ETH Zurich a založila svoje ateliéry na začiatku 80-tych rokov. Ich formálne vzdelanie bolo ovplyvnené myšlienkami Rossiho a Venturiho.

⁹⁴ Architekti a architektonické kancelárie, u ktorých môžeme pozorovať tento novodobý obrat k obyčajnému, sú okrem iných aj Marcus a Roger Diener, Jacques Herzog a Pierre de Meuron alebo Adolf Krischanitz. Tento vzor sa neobmedzuje len na uvedené príklady. Aj mnoho iných rakúskych architektov ako Riegler a Riewe, Baumschlager a Eberle, Eichinger alebo Knechtl, Rüdiger Lainer alebo Franz E. Kneissl, švajčiarske kancelárie ako Peter Märkli, Marcel Meili, Burkhalter a Sumi,

kvality, vzniká z moderného porozumenia produkcie, tektonickej hustoty a kompozičnej sily, ale zároveň ukazuje silnú empatiu pre danosti miesta a kritický postoj k modernej avantgarde, zodpovedá túžbe po čistote, pravdivosti a potvrdzuje často potláčanú sociálnu a kultúrnu realitu.

Dlho pred spomenutými architektmi bol celý rad osobností v oblasti architektúry a teórie, ktorí sa zaoberali obyčajnosťou.⁹⁵ Záujem o banalitu sa neobmedzil len na architektov. Dada a surrealismus sú vzorové príklady toho, ako sa umenie obracia na každodenné. Obrazy hnutia Merz od Kurta Schwittersa z odpadových materiálov alebo pojednanie o jazykovom materiáli a stereotypoch ako inšpirácii Andreho Bretona priniesli *banálne* na najvyšší stupienok. V Európe dosiahla manifestom *arte povera* Germana Celanta z roku 1967 interakcia umenia a každodenných, obyčajných, banálnych objektov vrchol. Spomenutí architekti stoja teda vo svojom obraze k obyčajnému v dlhom rade predchodcov.

Pre lepšie pochopenie tvorby súčasných architektov sa musíme však vrátiť do obdobia moderny, kedy architektúra nachádza záľubu v obyčajnosti a každodennosti. Jedným z predstaviteľov, ktorý reprezentuje obrat k obyčajnému najjasnejšie, je Adolf Loos – označovaný za pioniera moderného hnutia. Avšak už od renesancie nachádzame podvedomé zaoberanie sa obyčajným a každodenným v architektúre,⁹⁶ ktoré predstavuje odklon od bežného poľa pôsobnosti. Architektúra bola väčšinou „v službách panovníka,“ zakiaľčo jej „nežiadúce vedľajšie úlohy“ ako konštrukcia, materiál alebo stavebné práce, ktoré neslúžili reprezentácii, ako jednoduché domy obyvateľstva, boli nepodstatné.

Najrozhodujúcejšie náznaky zmien vzťahu architektúry a obyčajného sa dajú nájsť v 19. storočí v anglosaskom priestore. Tam sa ukazujú skôr ako kdekoľvek inde účinky novej formy života cez industriálny kapitalizmus, ktorý priniesol pre pole architektúry zmeny v oblasti nových stavebných typologických prvkov, v použití nových materiálov a stavebných techník a zaradením staviteľstva pod výlučne hospodárske odvetvia. Anglický výtvarník William Morris bol presvedčený, „že *pravé tajomstvo šťastia spočíva v skutočnom záujme o všetky detaily každodenného života*.“⁹⁷ Podobne ako Loosovi bolo aj Morrisovi jasné, že vzhľad predmetov

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 Mecanoo alebo Rem Koolhaas alebo fínske týmy ako wie Mikko Heikkinen a Markku Komonen.

⁹⁵ Ide o osobnosti ako John Ruskin, William Morris, Adolf Loos, Le Corbusier, Walter Gropius, Aldo Rossi a Robert Venturi a ďalší. Táto otázka zamestnávala aj teoretikov a filozofov ako Martin Heidegger, Edmund Husserl, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard a Maurice Merleau-Ponty.

⁹⁶ Ako príklad by sme mohli uviesť napríklad záľubu v groteskách alebo zvláštnych figúrach v záhradách Bomarza.

⁹⁷ MORRIS, William. Die Ziele der Kunst. In *Wie wir leben und wie wir leben könnten, Vier Essays*. Köln: DuMont 1992. s. 224

z každodenného života musí byť v prvom rade záležitosťou sociálneho vedomia.⁹⁸ Preto požaduje architektúru, „ktorej hlavnými vlastnosťami sú jednoduchosť a spoľahlivosť.“⁹⁹

2 Zadná fasáda ako impulz modernej architektúry

Krátko pred prelomom storočia videl Adolf Loos počas svojich ciest po Amerike vo výklade obchodu cestovný kufor, ktorý ho mal inšpirovať k jeho architektúre.¹⁰⁰ Viac však o tomto kufri nevieme. Pravdepodobne mohol byť vyrobený z kože, spevnený mosadznými hranami, zviazaný koženými pásmi a uzavretý prackami.¹⁰¹ Tento banálny, každodenný, nedekorovaný objekt, bol podľa rakúskeho spisovateľa Otta Stoessla pre Loosa kľúčovým zážitkom pre vyvinutie jeho teórií a architektúry.¹⁰² Nadšenie pre niečo tak banálne ako kufor sa zrážalo s bohatou Európou, ktorej unikol pri cestách Amerikou. Bohémnosť tohto sveta, ktorá mu bola dôverne známa z Brna a Drážďan, bola nahradená krízou a rozmachom praktického.

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 neobvyklé témy vyžadovali neobvyklé polia pôsobnosti – nie architektonické súťaže, ale žurnalistickú prácu a verejné prednášky. Loos si preto bral ako tému svojich prednášok architektúru len zriedka. Často sa tu jednalo o veci z každodenného života, o banálne záležitosti, ktoré boli náznakom kultúrno-reformačných úvah. Mohli by sme nájsť u Loosa odvodenie architektonických modelov z anonymného, každodenného, sekundárneho a banálneho?

Väčšina analýz architektonického diela Adolfa Loosa kladie rovnaké otázky – interpreti zvyčajne upozorňujú na architektonické významy ako 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 interpret Loosovej tvorby Friedrich Kurrent určil za dva podstatné inšpiračné prvky loosovskej architektúry stredomorskú a anglosaskú kultúru.¹⁰³ Oba kultúrne impulzy sa vzťahujú nie na veľké kultúrne úspechy týchto krajín, ale na ich každodenné, civilizačné cnosti. Loos pri svojich cestách v Stredomorí určite narazil

⁹⁸ Porovnaj: PEVSNER, Nikolaus. *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*. Köln: Du Mont 1971. s. 24

⁹⁹ *Ibid.*, s. 108

¹⁰⁰ STOESSL, Otto. "Erinnerung an Adolf Loos", In Adolf Opel (Hrsg.). *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. Herausgegeben von Adolf Opel. Wien: Georg Prachner, 1988. s. 169.

¹⁰¹ BAUER, Klaus-Jürgen. *Minima Aesthetica*. Rukopis dizertačnej práce. Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1997. s. 34. Pozri aj: RUKSCHCIO, Burkhardt, SCHACHEL, Roland. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1982. s.30, obr. 25.

¹⁰² STOESSL, Loc. cit.

¹⁰³ 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: Birkhauser 1999. 150-227 s. Pozri aj: RUKSCHCIO, Burkhardt, SCHACHEL, Roland. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1982. s.30. obr. 32-33. (pozn. 73)

popri klasických príkladoch známej architektúry aj na bezmennú, anonymnú architektúru.¹⁰⁴ Zdá sa byť teda pravdepodobné, že ňou bol inšpirovaný. Loos možno naozaj pomocou vplyvu stredomorskej anonimnej stavebnej kultúry priniesol do svojich stavieb vonkajší vzhľad veľkého pokoja, vnútornej vyváženosti a osobitej naliehavosti, a to bez použitia povrchných klasicistických štýlových prostriedkov.¹⁰⁵

Okrem tradičného anglického obytného domu a stredomorského statkárskeho domu je možné 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 a ostávalo neviditeľné.¹⁰⁶ 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 vyhlásil, že „*mŕtve steny bočných a zadných fasád týchto štruktúr, ktoré sú nedotknuté rukami umelcov, sú zvyčajne najkrajšou črtou budovy.*“¹⁰⁷ Zviditeľnenie zadných fasád a otázka čestnosti v tektonike a obklade sa etablovala ako principiálna možnosť konštruovania v architektúre a stala sa tak morálnou povinnosťou. Tento argument sa objavuje aj u Roberta Venturiho, ktorý ním podporuje svoje teórie dekorovaných prístreškov – *theory of decorated shed*.¹⁰⁸ Venturi však hovorí, že prevrátenie zadnej fasády dopredu sa v modernej architektúre udialo preto, aby sa pomocou preskupenia jednoduchšej budovy dosiahol „*iný vokabulár foriem.*“¹⁰⁹ Čo je u Loosa ešte morálna potreba, sa stáva v šesťdesiatych rokoch čistým formalizmom so všetkými svojimi problematickými následkami.

3 Estetizovanie je nudné, banálne je kultúrne

Takmer všetci dôležití myslitelia viedenského *fin de siècle* venovali pozornosť banálnym veciam.¹¹⁰ Normalita, odkazy na banálne situácie boli vzhľadom na Loosove občianske budovy na jednej strane podnet pre kritický postoj proti Loosovi, na strane druhej však boli zjavne typický prvok viedenskej kultúry. V skutočnosti je

¹⁰⁴ KURRENT, Friedrich, ZEDNICEK, Walter. Adolf Loos. Von Vierzig Photographien vom Walter Zedniecek mit einem Essay von Friedrich Kurrent. Wien: Edition Tusch 1984.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ BAUER, Ibid., s. 37

¹⁰⁷ VELEN, Thorstein. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. Forgotten Books 1965. s. 93

¹⁰⁸ Architekti si cenia predmety ako napríklad zadné strany železničných staníc 19. Storočia – čiže úplne doslovne šopy. Pozri: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR Steven. *Learning from Las Vegas*. MIT Press: Massachussets, s. 135

¹⁰⁹ Ibid., s. 139

¹¹⁰ Janik a Toulmin upozornili na tento fakt vo svojom diele *Wittgensteins Vienna*. Vid: JANIK, Allan, TOULMIN, Stephen. *Wittgensteins Vienna*. New York: Simon and Schuster 1973. 314 s.

typickou črtou pre rakúsku, špeciálne samozrejme viedenskú architektúru to, že bola vo svojich najlepších príkladoch vždy veľmi zdržanlivá, vznešená a nenápadná.¹¹¹

Loos robí rozdiel medzi nudným a banálnym. Estetizovanie je nudné, banálne je kultúrne.¹¹² Namiesto toho, aby nechal do každodenného života plynúť umenie, ako to žiadalo hnutie *Jugendstil*, chcel Loos práve *každodennosť ako umenie*, ktoré je podľa neho jediné možné moderné kultúrne vyjadrenie. Metóda, ktorú Loos použil sledovala práve kultúrne preniknutie *ostatného*, čiže obvyčajného, každodenného, banálneho. Na tomto základe je postavené aj Loosove široké pôsobenie.

Za všetkými týmito Loosovými postojmi stojí všeobecné 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, pretože „*vplyvom umenia už nie je treba nič zušľachtiť*“.¹¹³ 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*“.¹¹⁴

4 Záver

Nie len architektúra každodenného života, ale ani „vysoká“ architektúra, ktorá ovplyvňuje súčasný diskurz architektúry, nebola oslobodená od obvyčajnosti. Keď v sedemdesiatych rokoch učil Aldo Rossi na ETH Zürich, bral si obrazy pre svoje typologické prístupy z obrazov každodenného života. Továrenské komíny, kúpacie kabíny alebo kávovary slúžili Rossimu ako poetická inšpirácia pre jeho architektonický svet a objavovali sa vždy v jeho kresbách a návrhoch. Pozorovanie každodenných vecí považoval za dôležité a inšpiratívne pre architektúru.¹¹⁵

Obvyčajné predmety dennej potreby, skromná architektúra každodennosti – práve táto *béčková architektúra*, táto *architekltúra s malým A* inšpiruje nový obraz – nie veľké, publikované vzory odporozované z dejín architektúry, ale realnosť

¹¹¹ 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.

¹¹² Rovnako ako Loos nepripúšťa pre každodenné objekty žiadne estetické ciele, ale len praktické, platí to aj pre obytné domy – aj tie musia zodpovedať praktickým, každodenným funkciám a tým pádom byť obvyčajné, banálne. Iba 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*“ LOOS, Adolf. "Die Interieurs in der Rotunde". In: *Ins Leere gesprochen*, 1897-1900. Berlin: Der Sturm 1921. s. 58.

¹¹³ LOOS, Adolf. Citované v: Schweighofer, Anton. Adolf Loos: Entwürfe für den öffentlichen Bau: 11 Rekonstruktionen. Wien: Böhlau Verlag 2002. s. 15.

¹¹⁴ RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*, New York: John Wiley & Son 1871. s. 186.

¹¹⁵ Tento odkaz na obvyčajné predmety, či banálne a každodenné objekty sa sa zdá byť skutočne dôležitým postojom, ktorý pre nás ešte získava na význame, pretože Rossiho žiakmi boli okrem iných aj dvojica Jacques Herzog a Pierre de Meuron.

a obyčajnosť. Ako bolo poznamenané na príklade Adolfa Loosa, spomenutí architekti nie sú prví, ktorí sa obracajú k obyčajnému. U Loosa sme našli paradigma, vzorový príklad, kde vzor, ktorý je tu sledovaný, je využívanie každodennosti, banálnosti, ktoré sú znakom vznešenosti, ukazovateľom kultúry a tým morálnou požiadavkou.

V súčasnej európskej architektúre existuje množstvo príkladov tematizujúcich tento problém. Americký kritik a historik K. Michael Hays predpokladá, že je možné nájsť generáciu mladých európskych architektov, ktorých práca ukazuje „z amerického pohľadu neočakávanú koherenciu a podobnosť.“¹¹⁶

Každodenná skutočnosť, s ktorou sú tieto kancelárie konfrontované, bola určené banalitami. Remeselnícka tradícia v oblasti staviteľstva, ktorá mohla byť napríklad u Adolfa Loosa základnou podmienkou pre vznik kvalitatívne hodnotnej architektúry, je vnímaná rovnako obsolétne ako industriálna estetika, na ktorej stavala moderna. Takto sa predstavila pre niektorých architektov úplne nová východisková pozícia bez príkladu v dejinách. Na túto situáciu začali architekti reagovať subverziou. Na rozdiel od predchádzajúcich prúdov architektúry, ktoré boli symboly rozvrátenosti, sa vyvinul z podobných požiadaviek rozdielny výsledok – nie literárne frázy alebo vysoká filozofia, ale lacné, každodenné materiály, tabuizované typy a existujúce predmety, ktoré sa stali materiálom pre obrazy novej reakcie na existujúcu situáciu. Žiadna ideológia, ale bezideovosť, provokatívne odmietnutie „morálnych princípov modernej architektúry“ je stratégia tohto proti-hnutia.¹¹⁷ Tento obrat európskych architektov k novým výrazovým prostriedkom a k novej realite môže znamenať nie len odmietnutie literárnych prístupov, ale aj kritiku Ameriky.¹¹⁸

Práca sa bude v ďalšom zaoberať hľadaním spoločnej črty v tvorbe týchto architektov, ktorí sa nepodpisali pod spoločný manifest, pracovali v rôznych kanceláriách pre rôznych klientov a špecializujú sa na rôzne typy budov. To nás vedie k predpokladu, že ich spoločná črta je skrytá a podvedomá.¹¹⁹ Táto črta sa dá rozpoznať na obyčajných, všedných, dokonca banálnych zákazkach, zväčša od klientov z blízkeho okolia, ktoré boli nie len obyčajnými úlohami, ale – a v tom spočíva záujem o ich prácu – boli aj úplne vedome naplnené referenciami na ich všednosť.¹²⁰

¹¹⁶ HAYS, K. Michael. "Ready to Travel: A Note on the Architecture of Roger Diener." In Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, Steinmann, Martin, Hueter, Karl-Heinz (eds.). *Diener & Diener*. New York: Rizzoli International Publications 1991, s. 19.

¹¹⁷ 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.

¹¹⁸ Architektonické prúdy ako postmoderna alebo dekonštruktivizmus sa dajú označiť za americké. Všetky európske fenomény – podľa Rossiho – sa môžu považovať tiež za *odvodené* z amerických.

¹¹⁹ Spoločné črty tejto architektúry, sú viac alebo menej viditeľné a ide predovšetkým o tri opakujúce sa charakteristiky: bezvýrazová architektúra alebo prinajmenšom architektúra chudobná na výraz, architektúra s dôrazom na materiál a architektúra s žiadnou alebo len veľmi obmedzenou afinitou ku klasickej štruktúre mesta.

¹²⁰ Dizertačná práca sa bude zaoberať skúmaním metódy, ktorú používajú títo architekti na premenu každodenného, obyčajného a banálneho vo svojej práci. Následne sa pokúsi identifikovať, aké špecifické motivácie riadia túto tendenciu.