

HISTORISMUS A EKLEKTISMUS VE VÝTVARNÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ A DNEŠEK

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

Zápas o charakter velkého století probíhal vlastně po celou dobu jeho trvání, ale teprve v posledních desetiletích vrcholícího eklektismu vystoupili kritikové doby a kultury se vši rozhodností, aby uzavřeli epochu, mimo niž se již ocitli, a otevřeli novou. Rokem 1890 je datován manifest konstruktivismu *avant la lettre* /jak ho nazval Teige/ z pera H.G. Schauera /1/, slavné Šaldovy Boje o zítřek s nejostřejšími výpady proti historismu a eklektismu jsou z let 1898-1904./2/ Za pozornost stojí ve stejné době, ovšem z širšího hlediska politicko-historického, také Masarykův výpad proti historickému empirismu, „skládajícímu v nejlepším případě z bývalých autorit svůj obraz mozaikový, ale hledajícímu v nich také své záplatové přesvědčení“ a jeho výzva zbavit se upřílišněného historismu a „minulost pochopovat podle plnosti přítomné ... postihnout v té přítomnosti a minulosti empiricky dané smysl našeho života a našeho povolání“. /3/

Když se přidržíme dobré zásady, že minulost máme pochopovat podle „plnosti přítomné“, vidíme, že stojíme před další proměnou. Nebýt dnešní situace ve výtvarné kultuře s velkou vlnou eklektismu, necítili bychom potřebu zabývat se 19. stoletím a jeho analogickými projevy. Precedens 19. století je pro nás dráždivou otázkou a naše dnešní starosti nás nutí k jeho novému nahlédnutí, zhodnocení a živému aktuálnímu pochopení. Pravděpodobně dojde k postupnému zrevidování úzkých vývojových linií a přeskupení dominant. Tzv. eklektismus evidentně ztrácí význam hodnotícího kritéria. Přitom při manipulaci s ním vyplývali zastánci moderny tolik vtipu a zloby, že se mu sotva který negativní pojem může rovnat. Nepůjde nám v první řadě ani tolik o historické hledisko s jeho uznáním relativity hodnot a z toho plynoucí spravedlnost. To je ostatně dávno na 19. století uplatňované podle dobrých

zásad uměleckohistorické metody. Snažíme se spíše otevřít historický problém ve vhodném okamžiku, totiž když „mluví“.

Situace je pro nás ovšem mimořádně těžká, bez problémů nelze přitakat ani obhájcům ani odpůrcům. Nebude to ostatně ani naší nejhlavnější starostí, protože nečistota jevu samotného nás asi nikdy nezbaví rozpaků nad jeho uměleckou hodnotou. Důležité je, že přesto dnes cítíme, jak právě stylová nečistota, hybridní kombinace konfliktních elementů, významová mnohoznačnost, porušování hranic, mimoumělecké zdroje inspirace jsou pro nový eklektismus, který přišel po modernismu, živým pramenem tvorby. Nemůžeme mu upřít silnou a širokou tvůrčí aktivitu, v jejímž světle se nám minulost, znovu legitimní zdroj inspirace, jeví zcela nově, bez konvencí dosavadního, řekněme spíše vědeckého hodnocení. Pro historika umění však tato zkušenost není nikterak novou. Podobné otázky si musí klást u helénismu, manýrismu i velmi u nás ctěné a působivé směsi barokní gotiky. Že si dobové spory o toto období, např. v 16. století zběsilé odsudky neklasického směšování, „nevkusu“ atd., s dnešními v ničem nezadájí, není třeba připomínat. /4/

Abychom se mohli věnovat eklektismu 19. století, jeho dnešní aktuální podobě a eventuálnímu srovnání, musíme se nejprve zbavit apriorního negativního hodnocení a předsudků o netvůrčím napodobování, mechanickém skládání a zmnožování, laciné módnosti, kýčovitosti atd. Připusťme tyto rysy bez hodnocení, jako je musíme připouštět u dnešního umění. Skutečnost, že eklektismus není pouhým diletantismem, ale způsobem myšlení, že v 19. století ho praktikují umělci školení v tuhé klasické tradici stejně jako dnes odchovanci avantgardních škol, svědčí spíše o tom, že by mohl být docela dobře základem formulace určitého uměleckého výrazu, důsledně vyvíjeným legitimním prostředkem.

V době otřesení a vyprázdňení velkých idejí a důvěry v klasickou jednotu hledá se oživení ve zcela neklasických a nečistých způsobech. Pro romantismus i eklektismus v 19. století byla antiteza klasického a neklasického, kterou si přineslo ještě z nejbližšího 18. století, stále živá. Tuto podobu antitezy na barokní truchlohře brilantně předvedl

W. Benjamin na protikladu symbolu a alegorie. /5/ Symbol spojuje krásu formy a plnost podstaty v monumentálním, totálním a nutném výrazu. Trefná charakteristika symbolu jako „dítka výtvarnosti nás vede přes klasicismus, neorenesanční historismus až k modernímu umění s jeho univerzální čistotou a jednotou významu. Stálý kontakt se substancí výtvarnosti je zde patrný. Alegorie proti tomu nestojí na harmonii tvaru, ale stejně jako romantický protějšek klasicismu má blíže k svět-skému a dějinnému rozměru. Je plná mnohoznačnosti, porušuje hranice a klid uměleckých zákonů, kupí a mísí reálie, nezáleží jí na originalitě a novosti pravdy. Je upovídaným, často popisným vyprávěním.

Podle Benjaminina se v 19. století stáhla alegorie do vnitřního světa a usadila se v prostoru upomínek. /6/ Jsou to ovšem neklasická a „nevýtvarná“ kritéria, která začínají vládnout. Znamé je dobové svědectví prezidenta Královské akademie v Londýně, J. Reynoldse, který mezi principy architektury uvádí „působení na imaginaci prostřednictvím asociace idejí“. /7/ N. Pevsner, významný moderní historik architektury, dodává: „Byl to závažný symbol nemocného století, že se architekt spokojil s tím, že se stal vypravěčem /storyteller/ místo umělcem. A u malířů to nebylo lepší.“ Příčinu vidí v souladu s dosud obecným názorem v intelektuálním úpadku klienta, který rozuměl právě konvenčním asociacím lépe než estetické kvalitě, a proto požadoval a hlídal si korektnost imitace. /8/

Eklektismus v tom smyslu, že 19. století bylo nabito kombinacemi a mixáží nejrůznějších a nejprotikladnějších stylových systémů a že pracovalo s nesmírně širokým rozsahem zkušeností nebo, chceme-li, podle Benjaminina „upomínek“ jako doplňku těchto zážitků, eklektismus v tomto smyslu je zřejmě nevyvratitelnou skutečností. Je však potřebné rozlišit historismus v užším slova smyslu a eklektismus v silném smyslu slova, jak se prosadil na konci století.

Historismus 19. století, předveden alespoň na architektuře, cítí potřebu dosadit velkou ideu v její platnosti, třeba zopakováním. Lpí na tom, aby byla bytelně pojištěna, raději citací z několika vzorů najednou než z jediného, který by

mohl vypadnout z povědomí. Stabilizuje upomínku ještě pevněji, než mohl být skutečný zážitek u historického artefaktu. Pročišťuje upomínku a styl, eliminuje rozpornost ze svých výtvo-
rů, v nichž je předvádí, utvrzuje se vzorem, který však musí často do této čistoty abstrahovat. Eliminace rozpornosti skutečné historie, vypreparování typu do ideální formy a představy čisté krásy, vede až ke známé chladnosti, která čiší z puristických revivalů např. sakrálních staveb takového J. Mockera i raného I. Ullmanna. Přirozeně, skutečná historická architektura je plná stop dlouhého procesu stavění, je záznamem v čase a víra v ní byla prožívána živěji. Vzpomeňme na novorománský kostel v Karlíně a jemu podobná díla: v nikdy neexistující čistotě, v hotové prefabrikaci je nám předestřena stavba jako upomínka a náhrada kultu. Maximální vcítění, přísné navázání do detailu má cenu vlastního pravého sdělení.

Tento způsob uchováající formální integritu a plastickou plnost symbolu po způsobu klasiky, byl nikoli náhodou omilostněn i tak radikálními modernisty, jako byl K. Teige. /9/ V jeho rámci paradoxně dochází ke změně v samé podstatě architektury, k „ozdravění z plísně historismu“, totiž obrat k racionálnosti, funkčnosti, účelnosti a odtud se rýsuje vývojová linie k modernismu. Co je mimo ni, je až do konce století pokládáno za beznadějně, úpadkové. Skutečně, moderní historikové z 19. století vypreparovali vše, co bylo důležité pro vývoj z hlediska modernistické tradice. Jestliže dnes spontánně oceňujeme na 19. století to, co je blízké našemu cítění, nezbyvá nám, než překentovat pozornost k tzv. eklektismu, zejména jeho závěrečné fázi a tzv. volným stylům přelomu století. Co se zdálo být nemocné, a proto obtížné akceptovat jako precedens další tvorby, je nejen možné, ale nutné, životaschopné a důležité pro dnešní život.

Dospíváme tak k vlastnímu eklektismu, který je na konci století ve výtvarném projevu nově pojímaným historismem, spíše jeho redukovanou a uvolněnou formou. Pozdní eklektický historismus se nejenom vyprazdňoval historií, nejen si vypůjčoval, ale při veškeré přesnosti citace a imitace je bezpečně rozeznatelný a nezaměnitelný s předlohami. Prodírá se jím

názor 19. století, neprávem opomíjená odlišnost, rukopis doby, prostředek vlastního cítění. Eklektismus konce století už ztratil víru ve velké myšlenky a jejich opakování, ztratil iluze o historismu jako o plnohodnotné náhradě za ně. Uvolňuje se z přísného přepisu a maximálního vcítění, kombinuje libovolně, prostředky jsou bohatší a rozrůzněné, vytvářejí nový celek, který chce být spíše iluzí než přesnou citací s důvěrou v její pravost. Metoda kombinace konvencionálních znaků je tvůrčím aktem, který má svůj charakter a uvolňuje paměť k volnější evokaci. Rekombinací starých konvenčních forem se mění v nové situaci jejich smysl a funkce. V rekombinaci je zabudován nový dobový pohled na krásu, erotiku atd., pociťované odlišně než v jejich předobrazech, kterým se vlastně nepodobají nebo jsou s nimi dokonce v rozporu. I současníci si byli vědomi, že ustavení nového konvencionálního vztahu forem a obsahů fenomenalizuje nový originální obsah a že vzor je přestaven. Pestré bohatství forem, z modernistického hlediska neudržitelně rozporuplné, se zdá splývat v krásný souzvuk a jeho proteovská tvář se zdá být holdem modernosti. Tak byla přijímána i nesmírně eklektická jubilejní výstava v Praze 1891.

Alegorické myšlení, v němž se romantismus setkal s barokem, nabývá v eklektismu podoby zintenzívnělé privátní citovosti. Nikoli monumentální rozvrh a věčná platnost obecné estetické normy /paradoxně ji podle obvyklého pojetí, kterému dosud podléháme, přičítáme akademickým školám/, ale předvádění soukromého citu, okamžiku prožitku, nestabilizovaného vysokým řádem hodnot. Eklektismus, jak je z toho patrné, nemusí se realizovat pouze ve formální stránce, v otevřené heterogenní kombinaci a zvýraznění konfliktu, ale stahuje se do vnitřní sféry, do hybridní citovosti. /Např. fenomenalizace náboženského citu silně intimním, ale prchavým okamžikem senzuačního prožitku./ Alegoričnost nabývá podoby žánru. Obecně platné ideje velké symboliky padly a s nimi i plnost a kultivovanost tvaru s jednotou formy a významu. Průvodním zjevem je i další ne nepodstatné rozšíření eklektického commonwealthu stylů právě o baroko. Nadčasová akademičnost je umě-

ním doby, má svou nepochybnou funkčnost a romantickou syntetizující tvář, která zaručuje povědomí jednotící stylovosti.

Spor mezi romantismem a realismem se tak v rámci eklektického období vyřešil kompromisem. Romantické dědictví zůstalo v alegorizaci upomínky, pozměněné a smíšené s měšťansky morálním postojem a reálným prožitkem u přesvědčení dobrého souzvuku. Nedostatek konfliktnosti a napětí mezi oběma póly je však vyvažován bohatstvím okamžitého prožitku, intimním zánrovým cítěním přítomnosti, která je pravou náladou eklektismu 19. století. V něm už bez romantické dálky se staví iluze blízkosti. Zpřítomňuje tento svět, pocity této současnosti a plné zabydlenosti v ní. Nestačila čistá komunikace obrazová nebo výtvarná, tj. priorita univerzálního plánu formální stránky, ale do popředí, „před obraz“ se prodrala služební funkce, sociální komunikace, informace o emocionálním vztahu umělce k modelu, často didaktické projektování citů, které potlačily externí autoritu klasických principů. Intimní prožití nálady okamžiku je v této chvíli stejně důležité, ne-li významnější než tzv. pravé obrazové kvality. Právě proto je eklektické umění odsouzeno s výtkou banality, sentimentu, filistrovské sladkosti, trivializace a kýčovitosti. Prostě znehodnocení. K tomu lze poznamenat, že takové „znehodnocení“ patří k podstatě alegorie či neklasického myšlení. Připomeňme znovu W. Benjamina, který ukazuje, že alegorik na rozdíl od klasika nepodává podstatu, která je „za obrazem“, ale vleče ji „před obraz“ obnaženě. /10/ Ostatně, odžívá-li 19. století své neklasické cítění v prostoru upomínek, které mohou pocházet z odumřelé zkušenosti, pak je nasnadě, že klasicky a modernisticky cítící člověk pociňuje nasládlý pach mrtvolnosti jako např. F.X. Šalda.

V kontextu, do něhož se dnes 19. století svým historismem a eklektismem dostalo, se zdá, že konečně lépe chápeme jeho čas, funkci a hodnoty, které se v pozměněné podobě vracejí. Relativita historického pohledu je počouchle ironická. Stačí připomenout výpady z Bojů o zítřek: „Ukázat ti hnus stařecké nemohoucnosti v naší architektuře? Zemi obývanou galvanizovanými mrtvolami s rozšklebenou grimasou? Sloužící věčnému včerejšku, kořící se mátohám a stínům, žijící z desáté ruky,

oděnou odloženými hadry? Smutné hastroše čehosi pohaslého a vystydlého? Neměl jsem síly. Byla ostatně noc a skryla můj stud." /11/ V titánsky patetizované vizi moderního umění, kráčejiícího od minulosti do budoucnosti, experimentujícího originálně, propalujícího se hrdinným zrakem vrstvami historických mrtvol a oproštěného od všech konvencí, cítíme dnes absolutizující konstrukci modernismu. Vedla k idolu autonomního člověka a umění, kde měřítkem tvůrčí aktivity je neomezenost a nezávislost na minulosti, kontextu a konvenci.

To, co jsme dosud uvedli, mělo sloužit argumentaci, že prostředky užívané uměním 19. století jsou legitimní a patří pouze jiné tradici než modernistické. 19. století našlo svou životnost díky dnešku a oceňujeme jeho výkony jako tvůrčí akt s právem na život. Letošní výstava Williama Bougereaua v pařížském Petit Palais, která vyvolala tolik rozporuplných reakcí, je toho pozoruhodným dokladem. Rehabilitace pompierů, po níž bude jistě následovat oživený zájem o nazarény a další, měla mimořádně široký ohlas. /12/ A po nechvalně proslulých academicích bude třeba připomenout ještě řadu dalších osobností, které se dnes překvapivě vynořují, překlenují zdánlivou propast mezi dneškem a koncem století a tvoří vlastně souvislou řadu až k současnému eklektismu. Přirozeně se s nimi můžeme potkávat v atmosféře soudobého postmoderního umění. Patří sem i A. Gaudí, jenž se nutně v novém kontextu objeví v novém světle. Podobně je rehabilitována i „úpadková“ pozdní tvorba řady umělců /Chagall, de Chirico aj./. Ukázkovým příkladem vyplňujícím vlastně celou mezeru, je Edward Lutyens /1869-1944/. Od počátku své kariéry patřil i komerčně k nejúspěšnějším britským architektům. Dlouho se zdálo, že nepatří do historie moderní architektury 19.-20. století, až ho definitivně vyzdvihl postmodernismus a jeho dílo zhodnotily velké výstavy. /13/ Ještě v 50. letech si N. Pevsner, který ho publikoval v Architectural Review, kladl otázku, jak velký je vlastně Lutyens, černá ovce mezi architektky 20. století. Pro jeho způsob, tak odlišný od všeho, oč bojovala architektura první poloviny našeho století, netroufal si přidělit mu vyvážené místo v historii, jako údajně nejpošetilejší figuře anglické architektury. /14/ Lutyens pro-

šel hnutím Arts and Crafts, Edwardovským paladianismem, stá-
věl pro mohovité klienty zámky a usedlosti, veřejné budovy,
zahradní město Hampstead, palác pro indického vicekrále, dům
pro panenky královny Marie atd. Jeho směs banality, historie,
naivní pohádkovosti i grandérské monumentality je hrou, na
níž dnes oceníme, že neztratil vazbu k lokální tradici a že
je schopen ji rozvinout v podobě, velmi blízké dnešnímu cítě-
ní.

Nezbývá než dospět k současnosti, kde pocit vyprázdnění
tradice probojovávané moderním uměním dostoupil vrcholu. Ne-
klasické pojetí, které jsme naznačili při pokusu o výklad
19. století, se znovu oživilo. Předstih má tentokrát archi-
tektura, kde už od 60. let se dějí pokusy o založení nové
tradice, a architekti, historikové a kritikové nás učí znovu
vidět celou minulost ve vztahu k současnosti. Byl to přede-
všemi Robert Venturi, který nám vrátil oči pro složitosti
a protikladnosti celých dějin výtvarné kultury, zbavil nás
strachu z nečistoty prostředí a předsudků o konvenci. /15/
Venturi ukázal na neklasičnosti manýristů, že komplexnost je
založena na rozporuplnosti a protikladnosti výrazových pro-
středků, která se liší od minimalistické očištěné řeči moder-
ního umění. Volí proto spíše „obtížný celek“, který nemusí
být sourodý. Zahrnuje, nikoli vylučuje. Především však zdů-
raznil složitost a protikladnost plynoucí ze samotného živo-
ta, protikladnost v programu, prostředí, ve všech našich
zkušenostech. V pozadí je silný zážitek, že nahromaděné ne-
čistoty tvoří kontext našeho života. Nemůžeme je sice puris-
ticky odstranit, ale ony samy také nemohou zničit dostatečně
vitální celek. Odtud plyne i vymezení architekta jako exper-
ta existujícího konvencí, který záměrnou kombinací banál-
ních prvků do nového kontextu dosahuje nového významu.

Dále je třeba uvést N. Silvera a Ch. Jenckse, z nichž pro
úplnost připomeňme jejich společnou knihu Adhocismus z roku
1972, /16/ která byla možná neprávem zastíněna postmodernis-
tickými publikacemi, kde je již explicitní výzva k radikální-
mu eklektismu. /17/ Adhocismus je vlastně poslední verzí
eklektismu a u jeho zrodu stojí zážitek právě tohoto světa,
tvořeného překrývajícími se fragmenty minulosti jako ve všech

našich městech. Světa plného nedokonalosti, která je těžko odstranitelná, rozhodně nikoli standardizací prostředí, perfekcí techniky a univerzálním zákonem harmonie, jak se o to pokoušela první polovina století. Ad hoc podle těchto postmoderních autorů znamená užití věcí k určitému účelu bez obvyklé specializace a hierarchizace prostředků a „dobrého vkusu“, který by tomu bránil. Je to kombinace subsystémů nejrozličnějšího původu, může být redundantní, náhodná, ale je suggestivní a otevřená, vizuálně bohatá a indukuje nejširší rozsah zkušenosti. Je svým způsobem kritikou utopií, jimž se často obětuje reálné uspokojení. Tato metoda je často odmítána pro „šikovnost“, „pohodlnost“, „rozporuplnost“, ale nepřeme jí zvláštní vzácnou vlastnost, bez níž moderní hnutí troskotalo, totiž úctu k lokálním hodnotám. Nezná iluze o apriorní harmonizaci, kterou stále ochuzujeme prostředí a raději nahrazujeme část po části, než bychom spojili staré a nové bez ztráty místa a tradice. Logickým důsledkem takového myšlení je, že se příliš nestará o novost a originalitu, pracuje s konvencionálními znaky a významy, kterým každý rozumí. Sílu formy vidí nikoli v tom, že originálně bude znovu vytvářena nebo že má stabilní významy, ale že rekombinací forem a jejich novým užitím, se mění jejich funkce. Novost je tedy spíše v metodě.

Rozdíl od 19. století je zejména v tom, že konflikty při amalgamací starého a nového se v dnešním postmoderním umění nepřizpůsobují, ale často jakoby nevidí, akcentuje se dramatictost a nedokonalost. Eklektismus 19. století kombinuje, aby dosáhl celku, zatímco adhocista použije všeho, co je dostupné. Eklektismus je pak podle Silvera omezenou formou adhocismu. /18/ Podobnost obou projevů je v oživené paměti, v citaci bez historické přesnosti a v odkazu k lokálnímu kontextu. Podstatnou diferencí je však přesun z vnitřního světa do vnějšího. Nemanipuluje se již tolik s upomínkou a před obraz se nestaví obnažené city, ale ve velmi dramatickém konfliktu realita tohoto světa. Soudobé umění ho přiznává a přijímá i s tradicí modernismu, který se naopak puristicky a štítivě vzdal všeho, co bylo před ním.

Závěrem komentář k obrazové příloze

Žánrovost v charakteristice architektury.

37

Jan Vejrych, Emanuel Dvořák, nájemné domy v Pařížské ul.,
Praha 1906.

Palácová koncepce s renesančními arkýři a lodžiemi je rozporuplně završena středověkou dlátovou helmou, u vedlejších domů folklorizující lomenicí. Podobné porušování čisté historické inspirace se projevilo už u české novorenesance /Wiehl/ samotným poukazem k tzv. české renesanci, tj. manýristické záalpské nuanci renesance: eklektickým smíšením cizorodých prvků, rušením slohové důslednosti, tektonické zřetelnosti a proporčnosti ve prospěch scelující iluze. Podobně působí i žánrová alegorická nástěnná malba novorenesančních domů. Alegorické cítění 19. století v malbě.

38

William Bougereau, P. Marie s Ježíškem a J. Křtitelem, 1875. Monumentalizující výstavba obrazu s raffaellovsky cítěným ideálem krásy se úzce váže ke svým renesančním vzorům a chce vzbudit dojem bezprostřední návaznosti. Do obrazu bezděky jako současnost vstupuje intimní citové prožití vlastního tématu, které se stává žánrovým dějovým předvedením kanonizovaného renesančního schematu.

Eklektismus 19. století jako uvolněné pojetí historismu.

39

Osvald Polívka, Zemská banka, Praha, Nár. třída, 1894-96.

Opouštění popisnosti historických předloh, mísení alegorických žánrů a stylů, které je sceleno jednotnou iluzí barvitého celku.

Eklektismus v soudobé architektuře.

40

Hans Hollein, hala cestovní kanceláře ve Vídni, 1979.

Analogický příklad současné architektury k obr. 39. Spojení exotických motivů a historizujících aluzí s citacemi vídeňské moderny.

Trvalý kontakt s historickým kontextem pod modernistickým dobovým proudem.

Edward Lutyens, venkovské sídlo, Plumpton, Sussex, 1927 /přestavba/.

Klasický detail ve venkovské architektuře: benátský oblouk vsazený mezi dřevěné vikýřové štítky jako slavnostní vstup.

42 Přesná historická citace v soudobé malbě.

Carlo Maria Mariani, *Ganymedes*, 1978.

Autor evokuje pomocí přesného přepisu klasicistně pojatého námětu a jemu odpovídajícího výtvarného ztvárnění dojem, že se ocitáme před skutečným historickým obrazem. Tato iluze časové vzdálenosti díla umožňuje vstup do světa harmonie a řádu mýtického světa, s nímž naše současnost ztratila kontakt. Jde o zpřítomnění touhy po oživení starých mýtů, která se v historii opakovaně vrací.

43 Volný návrat k tradiční ikonografii v soudobém umění.

Mimmo Palladino, *Jesle*, 1982.

Na předpokladu znalosti všeobecně užívané ikonografie *Poslední večeře* staví autor novou obrazovou skutečnost. Bez této původní asociace dotvářející spodní významovou vrstvu by nebylo možné dešifrovat bestiální symposium na Palladinově obraze.

44 Adhocismus - nejvolnější forma eklektismu.

Lucien Kroll, komplex kolejí louvainské lékařské fakulty u Bruselu, 1969-74.

Vitální kombinace banálních a vysokých žánrů, dostupných standardních katalogových prvků i fantastických forem a citací. Klasický příklad postmoderního adhocismu, který je založen na přímé participaci uživatelů na stavbě. Krollova brikoláž je způsobem kutilského sestavování jakousi analogií divokého mýtického myšlení popsaného Lévi-Straussem.

45 Rehabilitace rozporuplných okrajových projevů architektury.

Domy na předměstí Bruselu, konec 19.-poč. 20. století.

Krollem autorizovaný inspirační zdroj jeho tvorby. Srov. obr. 44.

46 Příklad ad hoc přístupu v soudobé malbě.

Julian Schnabel, *Exil*, 1981.

Autor záměrně využívá všech možností komunikace s divákem. Zdánlivě chaotické nakupení materiálů a vrstvení fragmentarizované historické, masově populární a pohádkové ikonografie je předvedeno nestylizovaně jako autorova zkušenost tohoto světa.

POZNÁMKY

- /1/ H.G. Schauer, Stavitelství budoucnosti, Národní listy 1890, srov. K. Teige, Moderní architektura v Československu, MSA 2, Praha 1930, s. 38, 42-43.
- /2/ 1. vyd. Praha 1905.
- /3/ Srov. T.G. Masaryk, Česká otázka /1. vyd. 1895/, Praha 1948, s. 149-151; týž. Naše nynější krize /1. vyd. 1895/, Praha 1948, s. 238, 241-242.
- /4/ Srov. E. Panofsky, První list z „Knihy“ Giorgia Vasariho: Studie o tom, jak italská renesance posuzovala gotický sloh s exkurzem o dvou průčelích od Domenica Beccafumiho, in: E. Panofsky, Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, s. 141 n.
- /5/ W. Benjamin, Původ německé truchlohry, in: Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, s. 337 n.
- /6/ W. Benjamin, Centrální park, op. cit., s. 22.
- /7/ Srov. N. Pevsner, An Outline of European Architecture, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1943, reprint 1966, s. 376.
- /8/ Op. cit., s. 377.
- /9/ K. Teige, op. cit., s. 15 n.
- /10/ W. Benjamin, op. cit., s. 354.
- /11/ Boje o zítřek, Ležela země přede mnou, vdova po duchu.
- /12/ Srov. Art 6/1984, s. 34 n., diskuse otevřená pod titulkem Kitsch oder vergessene Schönheit?
- /13/ Srov. výstava díla Lutyense v Hayward Gallery v Londýně. 1981-2, katalog vyd. Arts Council of Great Britain 1981.
- /14/ N. Pevsner, Building with wit, Architectural Review 1951, s. 217 n.
- /15/ R. Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, N. York 1966.
- /16/ Ch. Jencks, N. Silver, Adhocism, The case for improvisation, N. York 1973.
- /17/ Ch. Jencks, The Language of Post-modern Architecture, London 1977, dopl. vyd. London 1978, s. 127 n.
- /18/ Ch. Jencks, N. Silver, op. cit., s. 114.