

Gottfried Semper (1803-1879)

Adolf Loos (1870-1933)

a „princip odívání“

(i)

Obsah první části – Gottfried Semper

- Úvod: Stylové pojmy v architektuře historismu.
- 1. Architektonický prostor a odkrývání pravého jádra.
- 2. Cesta k teorii Gottfrieda Sempera.
- 3. Gottfried Semper a jeho architektonická teorie.
- 4. Stereotomie a „modus stereotomicus“ v architektuře.
- 5. Princip odívání - Maskování reality - Transformace motivu skrze užitý materiál.
- 6. Vizuální význam.

Základní rozšiřující literatura:

Harry Francis Mallgrave, Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century. New Haven (Yale University Press) 1996.

Semperův význam (podle Mallgrava):

- a) Důraz na subjektivní zkušenost s architekturou a její spojení s psychologíí vnímání;
- b) Anti-hegelovské a anti-darwinovské stanovisko, které bylo zcela ojedinělé nejen na sklonku 19. století, ale též v moderních hnutích architektonických avantgard 20. století;
- c) Diskutování železa jako materiálu, užívaného nejen v inženýrské stavební estetice;
- d) Odmítnutí normativního vymezení pojmu styl, který byl v jeho době běžně užíván v historizující architektuře i v dějepisu umění;
- e) Důležitost, kterou přikládal tehdy novému pojmu „architektonického prostoru“.

Srovnání s teoretickou pozicí Adolfa Loose:

- a) Loosův důraz na subjektivní zkušenost v architektuře – architekt „probouzí náladu v člověku“;
- b) Loosův neortodoxní vztah ke klasicismu + odkazy na Semperovu teorii odívání;
- c) Diskutování inženýrské podstaty architektury: většinou „architektura není umění“;
- d) Odmítání celostního a homogenního vymezení pojmu styl, který byl v jeho době běžně užíván v modernistické a secesní architektuře;
- e) Podstatná důležitost, kterou přikládal novému pojmu „architektonického prostoru“.

Úvod: Stylové pojmy v architektuře historismu.

- Pojem stylu jako epochy se prosadil v dějepisu „Berlínské školy dějin umění“ (styl jako normativní individualita v rámci určité epochy) a v historizující architektuře 19. století
- Heinrich Hübsch 1828: „V jakém stylu máme stavět?“ – „Rundbogenstil“ oproti neostylům
 - neoklasicismus, neogotika, neorenesance, neobarok, neorománský styl, ...
- Renate Wagner-Rieger a vídeňská architektura 19. století: charakter stylových způsobů:
 - neoklasicismus jako základ
 - romantický historismus
 - přísný historismus
 - pozdní historismus a secese
- Pavel Zatloukal ve svých pracích o architektuře 19. století na Moravě:
 - převedení stylových způsobů do časové chronologie za sebou jdoucích stylů

Stylové způsoby a styly v architektuře 19. století

- Neoklasicismus
 - romantický/archeologický
 - empír - císařský
 - strukturální/racionální
- Romantický historismus
 - neorenesance (toskánská, 15. stol.)
 - neogotika
 - „obloukový styl“ (Rundbogenstil)
- Přísný historismus
 - neorenesance (benátská, 16. stol.)
 - neogotika (francouzská klasika)
 - památkářský „purismus“
- Pozdní historismus
 - neobarok, neoromanika
 - neogotika (dekorativní řemeslo)
 - groteska - dekorace - secese

(a) Dědictví konce 18. století: Koncept „autonomní architektury“

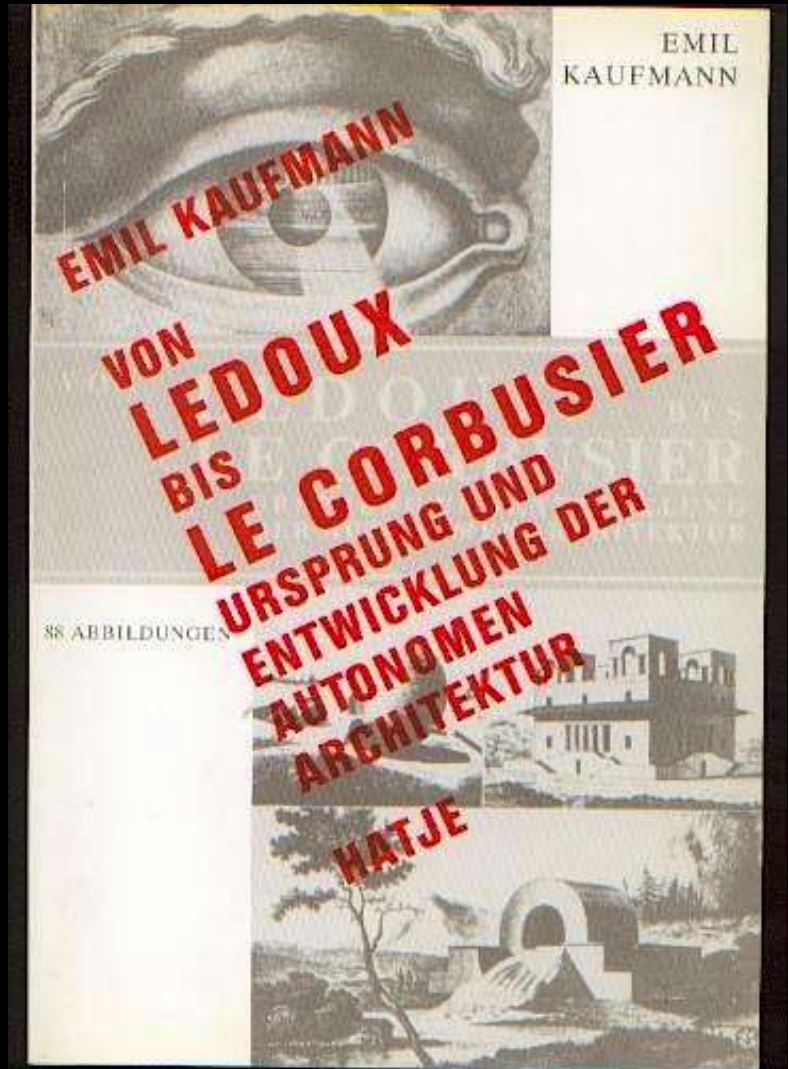
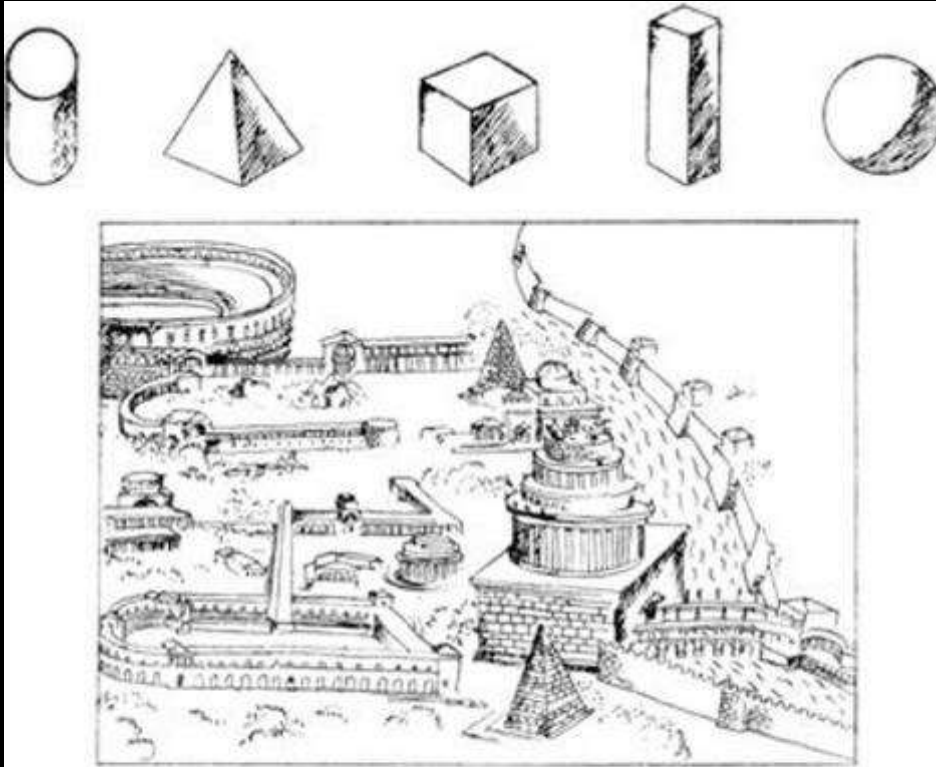
- „Revoluční“ architektura – pozdní styl Ludvíka XV. + Ludvík XVI.
- „Sentimentální“ architektura
- Pařížská Polytechnika, 1795: nový vysokoškolský způsob výuky technických disciplín

Bibliografická poznámka:

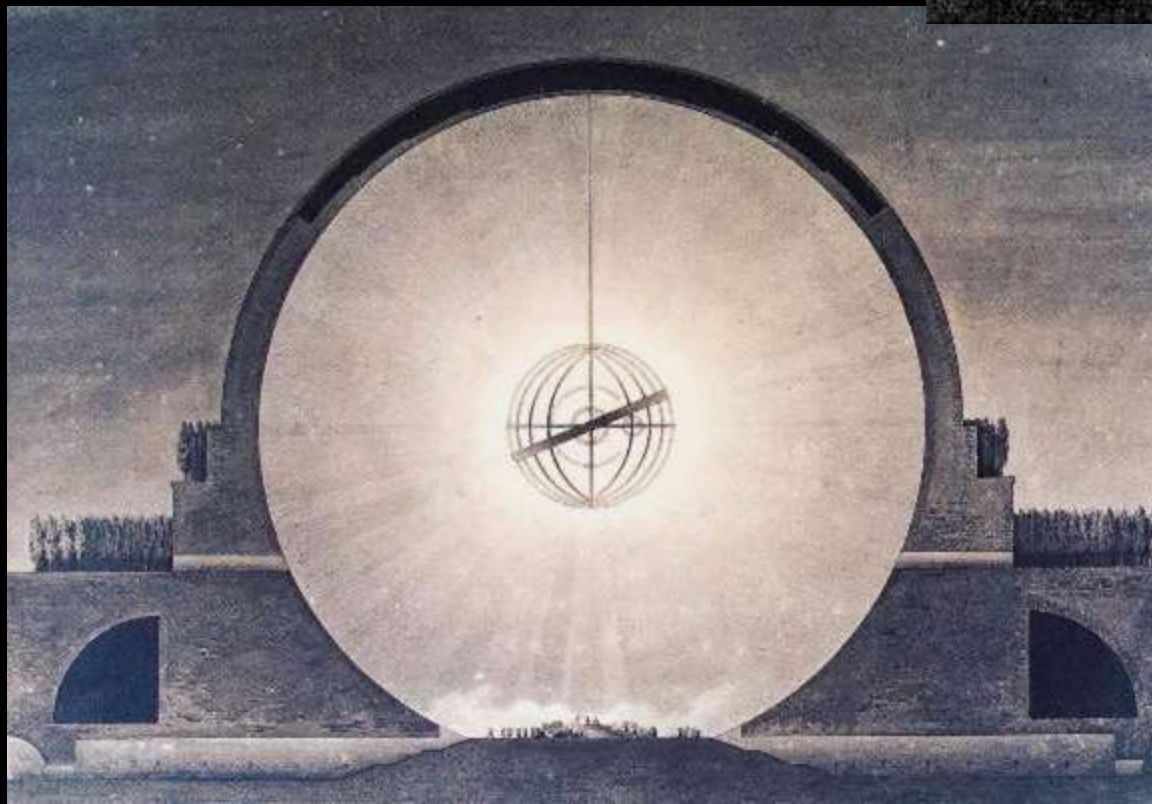
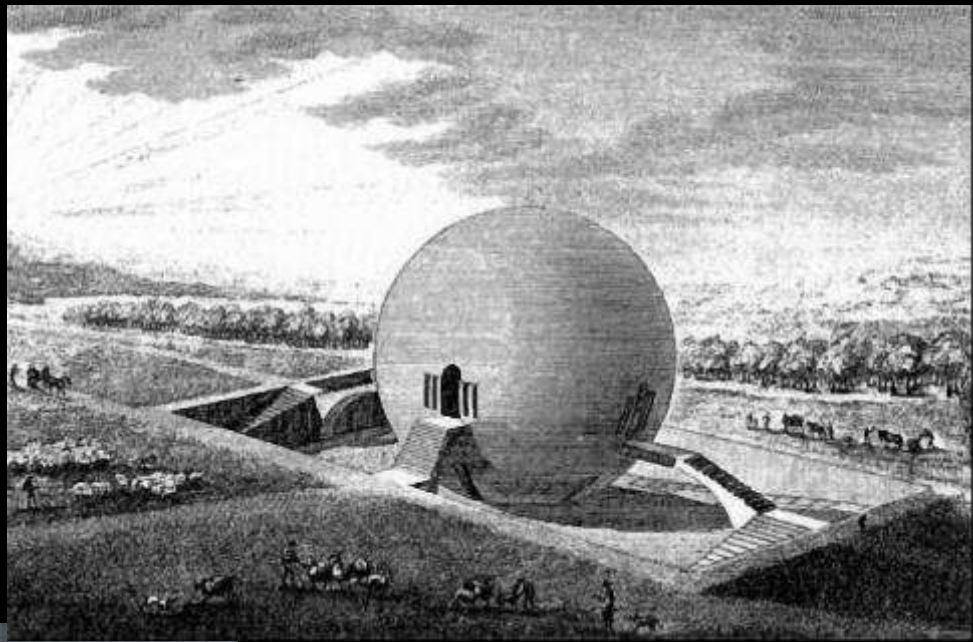
Emil Kaufmann (1897-1953)

- Von Ledoux bis Le Corbusier, 1933.
- The Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu, 1952.
- Architecture in the Age of Reason. Baroque and Postbaroque in England, Italy and France, 1955.

Le Corbusier – Emil Kaufmann

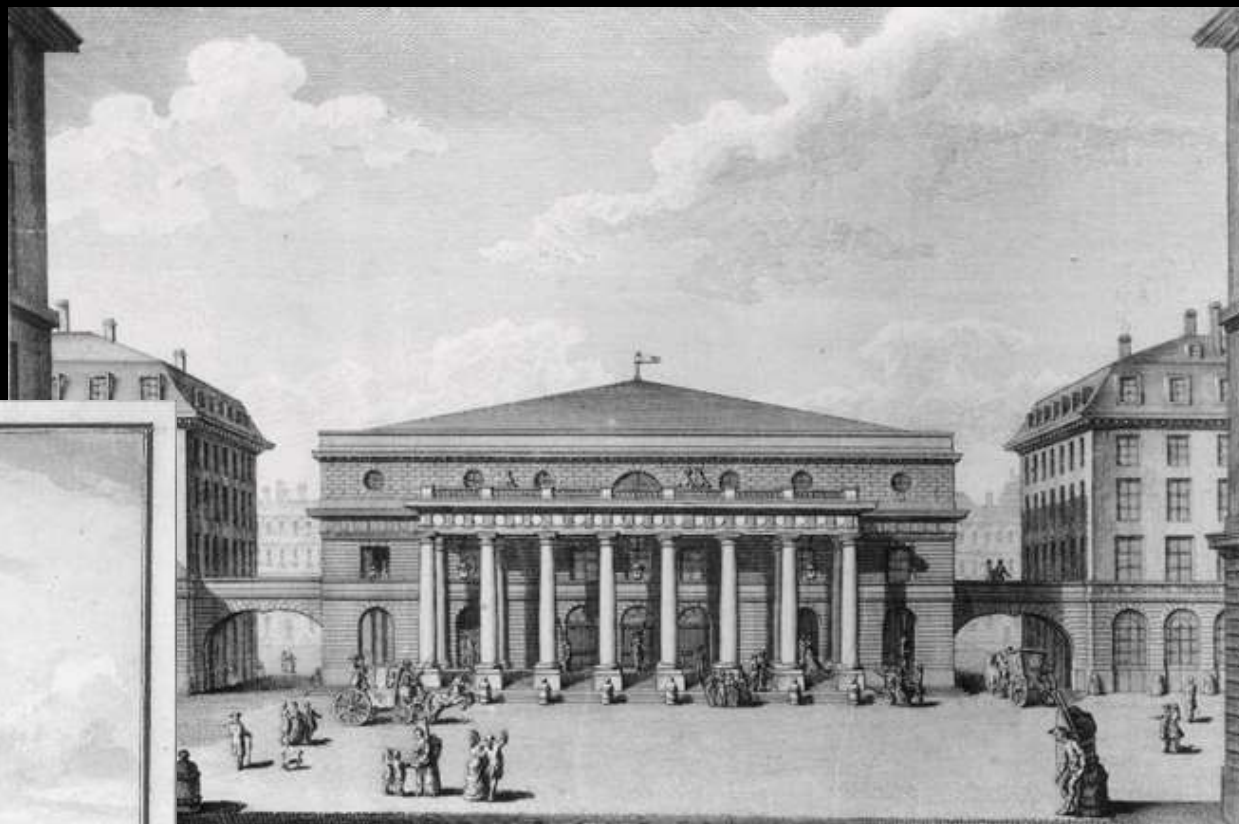


Architektura „autonomní“



Charles de Wailly (1730-1798)
Louis-Étienne Boullée (1728-1799)
Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)
Jean François Chalgrin (1739-1811)

Charles de Wailly (1730-1798)



Paříž, divadlo Odéon (původně Comédie française)

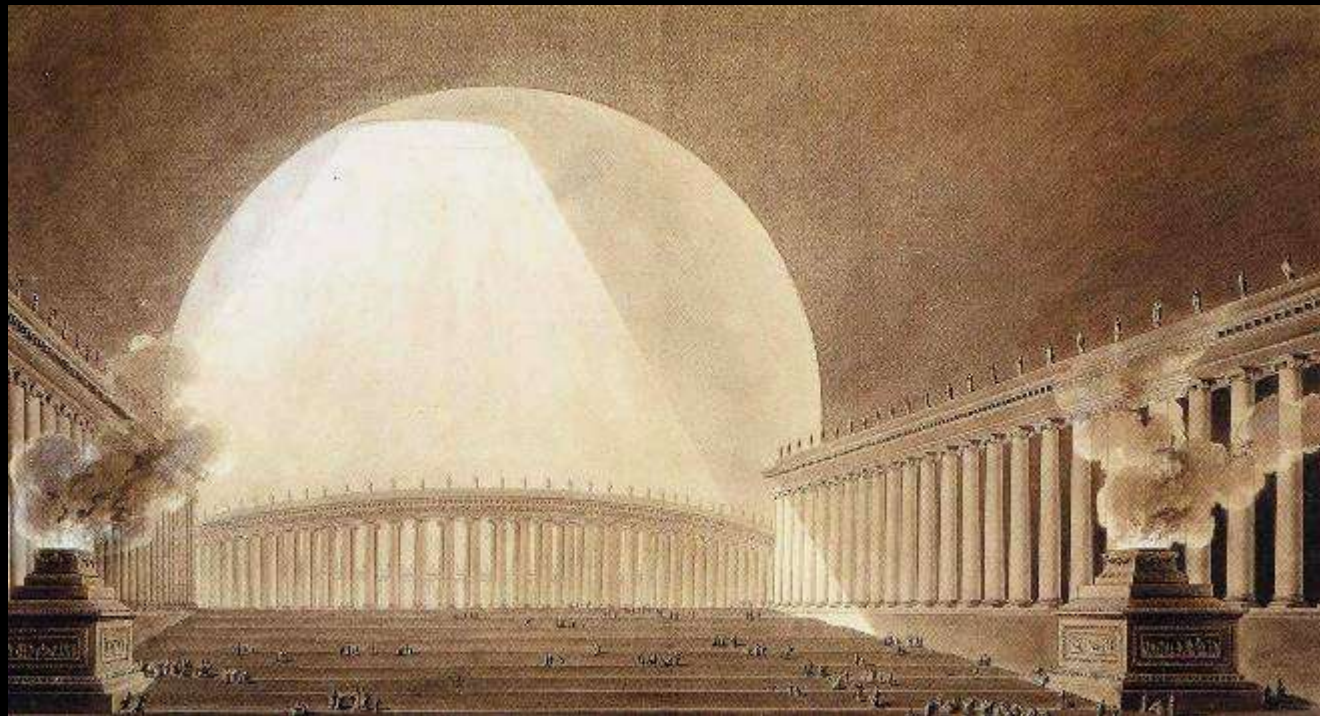
Projekt přestavby Ste-Geneviève na Pantheon

Louis-Étienne Boullée (1728-1799)

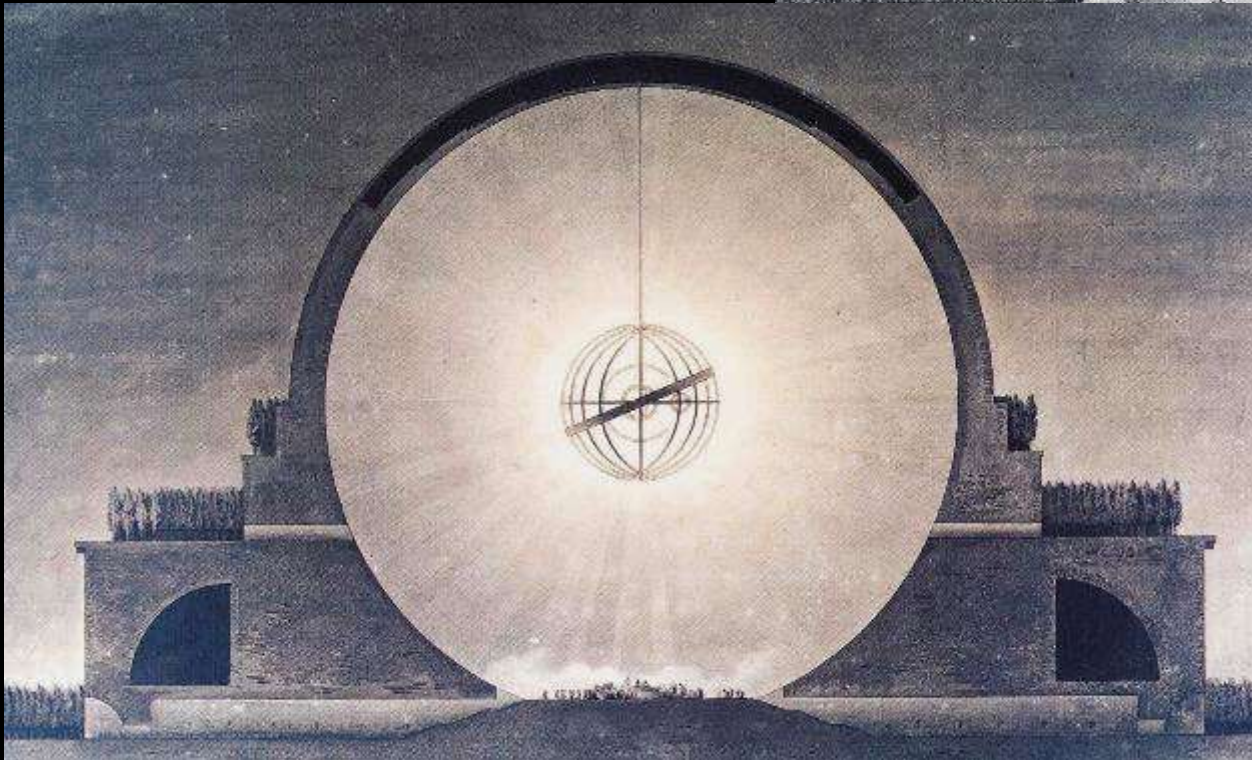
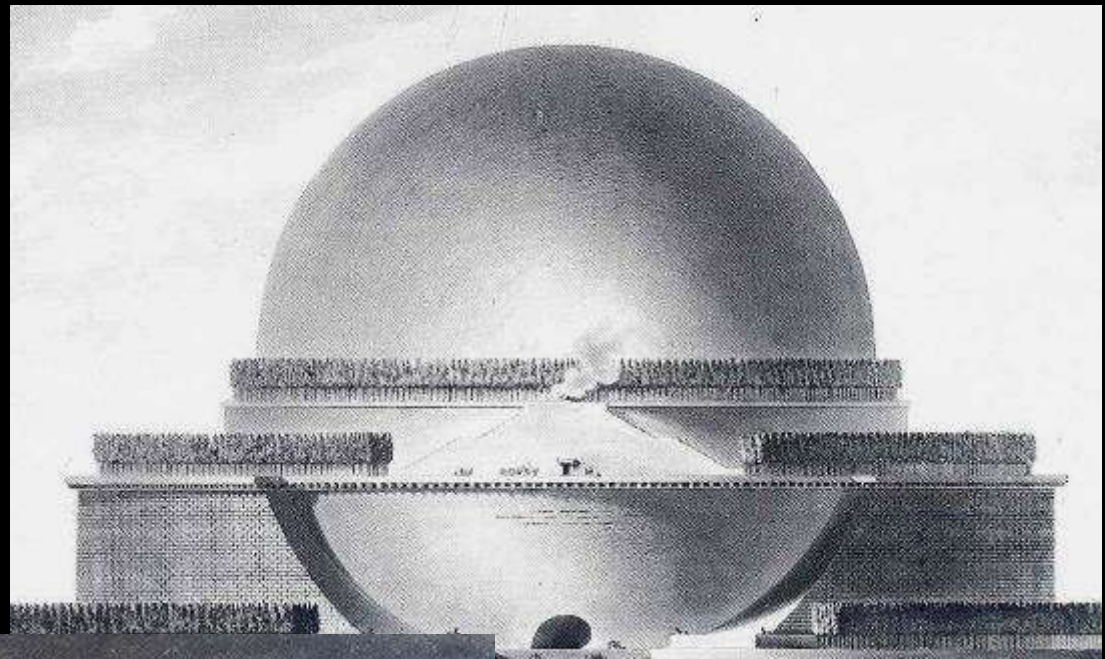


Paříž, Hôtel de Brunoy

Muzeum, ideální projekt

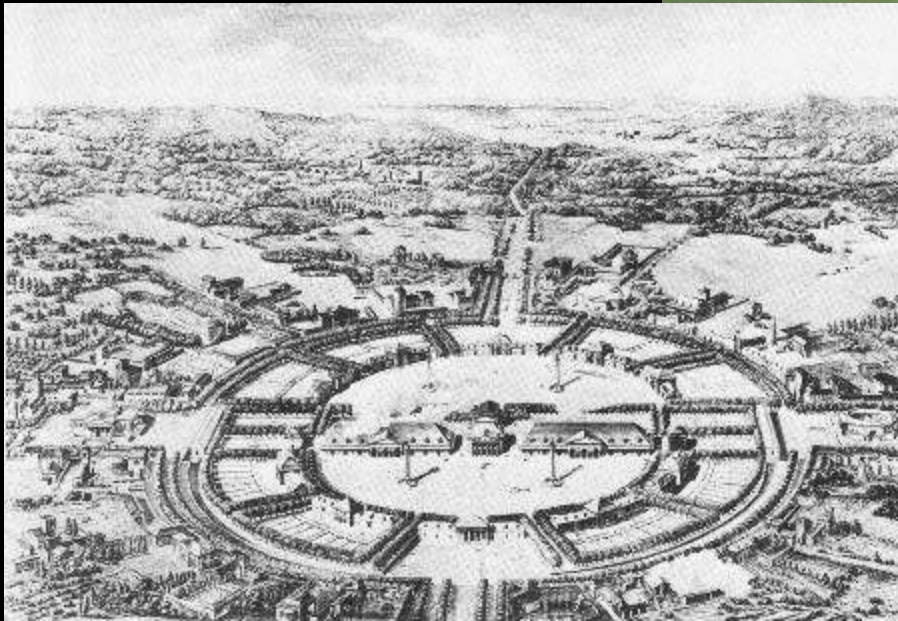
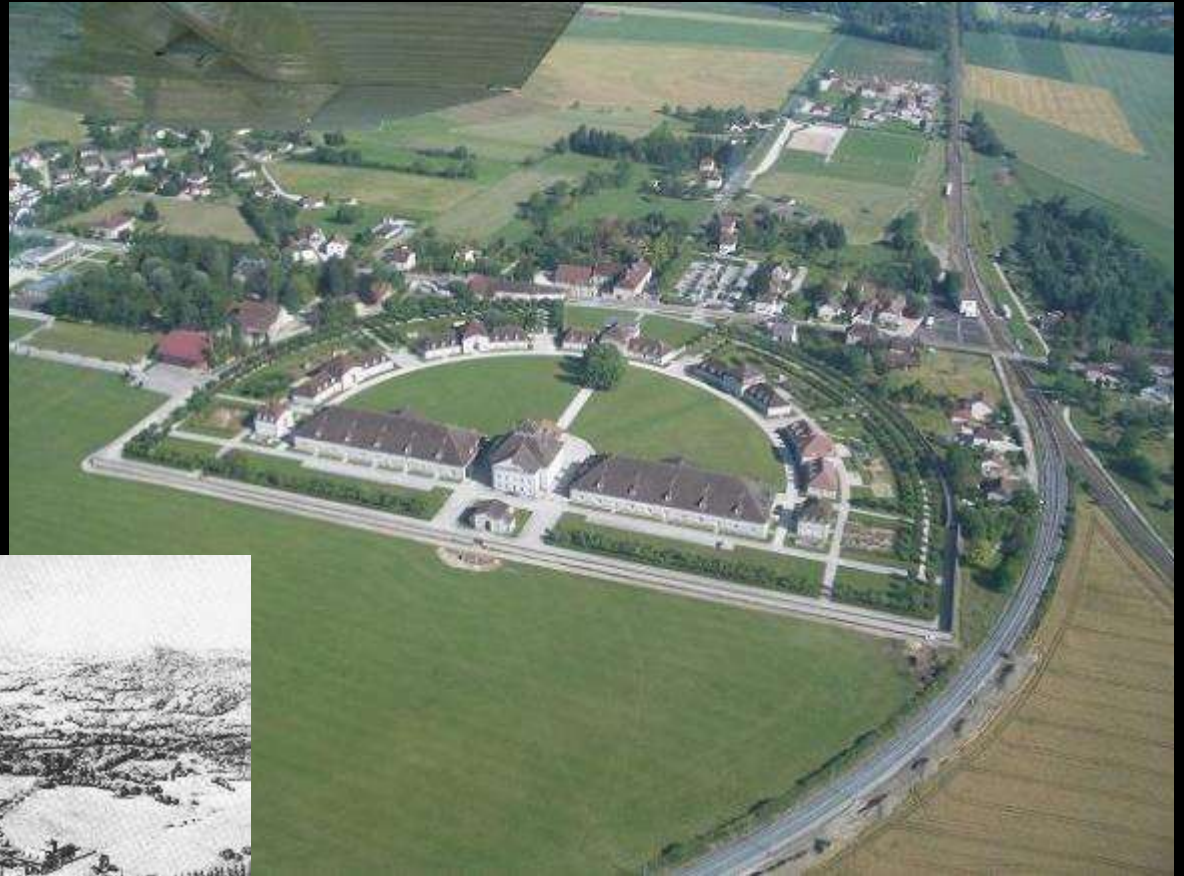


Newton'ün kenotaf

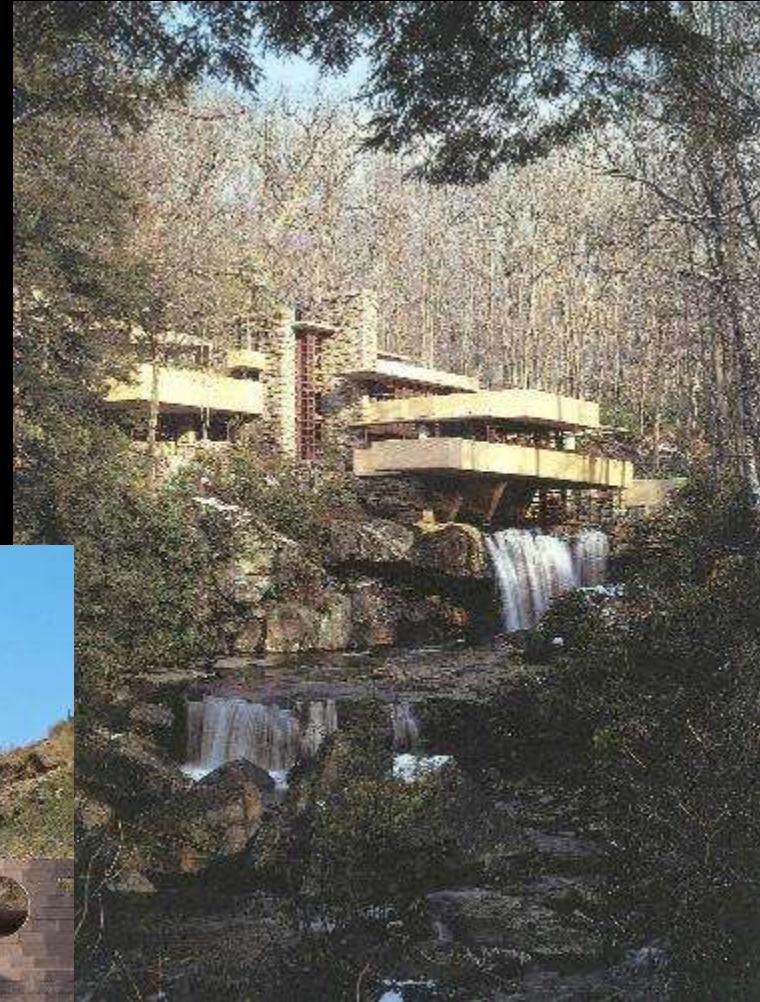
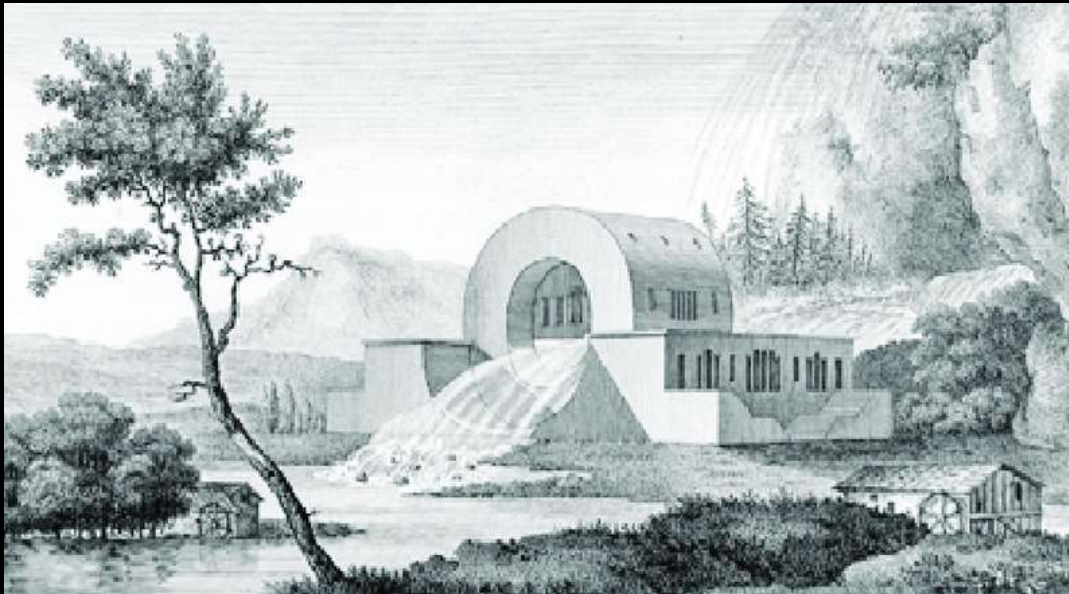


Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)

Arc et S nans – Chaux u Besan onu

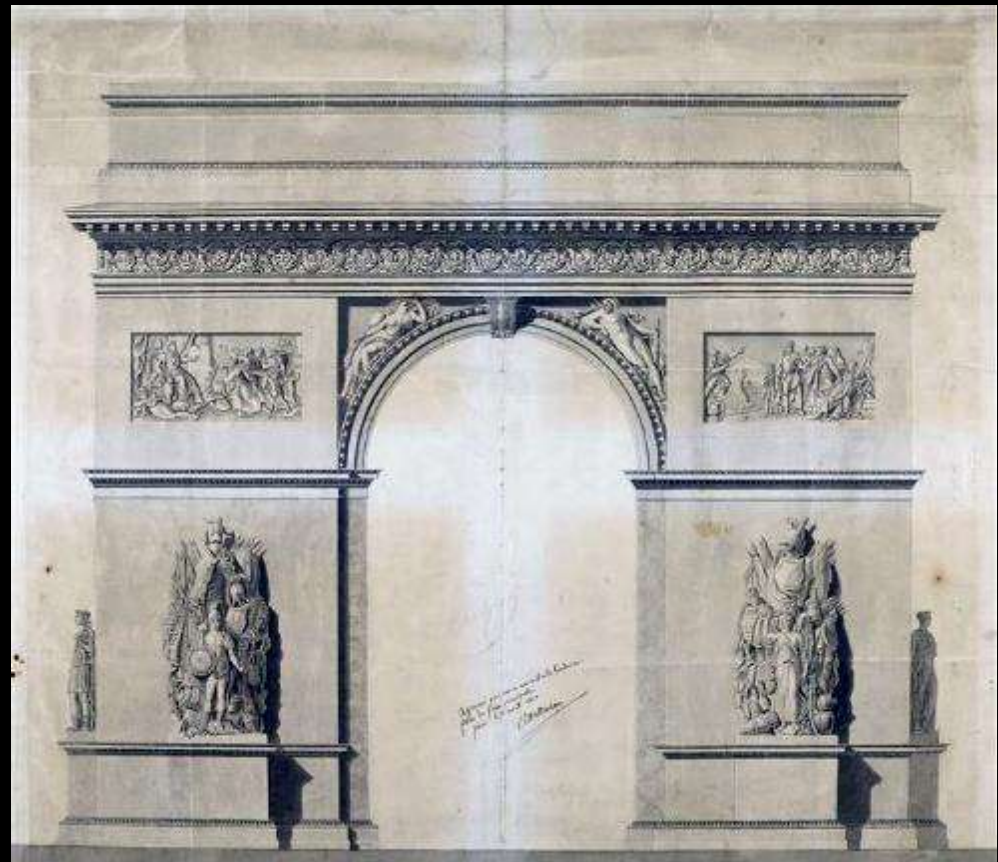


Ledoux a Frank Lloyd Wright



Jean François Chalgrin (1739-1811)

Versailles, hudební pavilon pro hraběnkou de Provence
Triumfální oblouk de l'Étoile (projekt 1806)



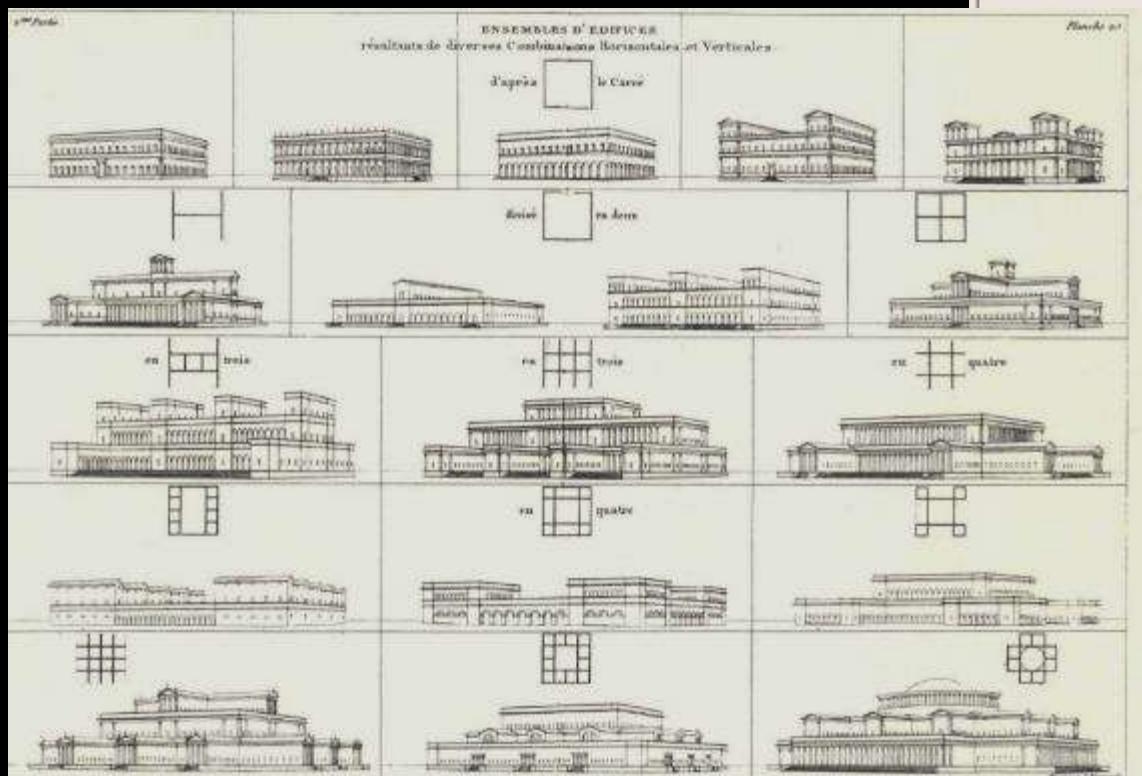
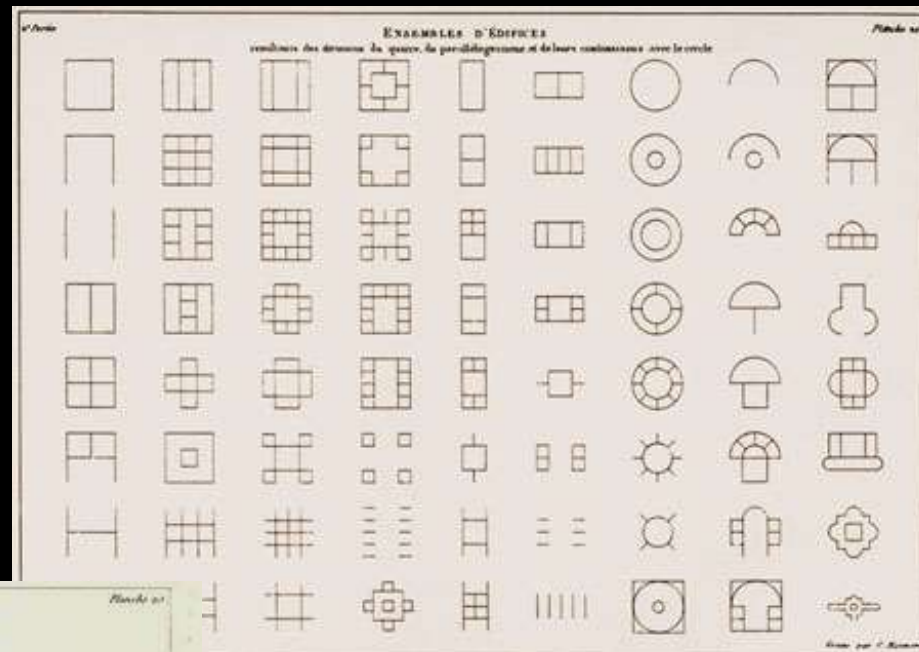
Alexandre-Théodore Brongniart (1739 – 1813)

Paříž. hřbitov Père-Lachaise, 1804



Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) a Polytechnika

1802-1805 „pravá krása se rodí ze zdařilé dispozice“:
dispozice + standardizace projektu



(b) Romantický historismus I: **Idea v architektuře**

a) „Idea“ klasické tektoniky

- Karl Friedrich von Schinkel (1781-1841)
- Ludwig Persius (1803-1845)
- Georg Moller (1784-1852)

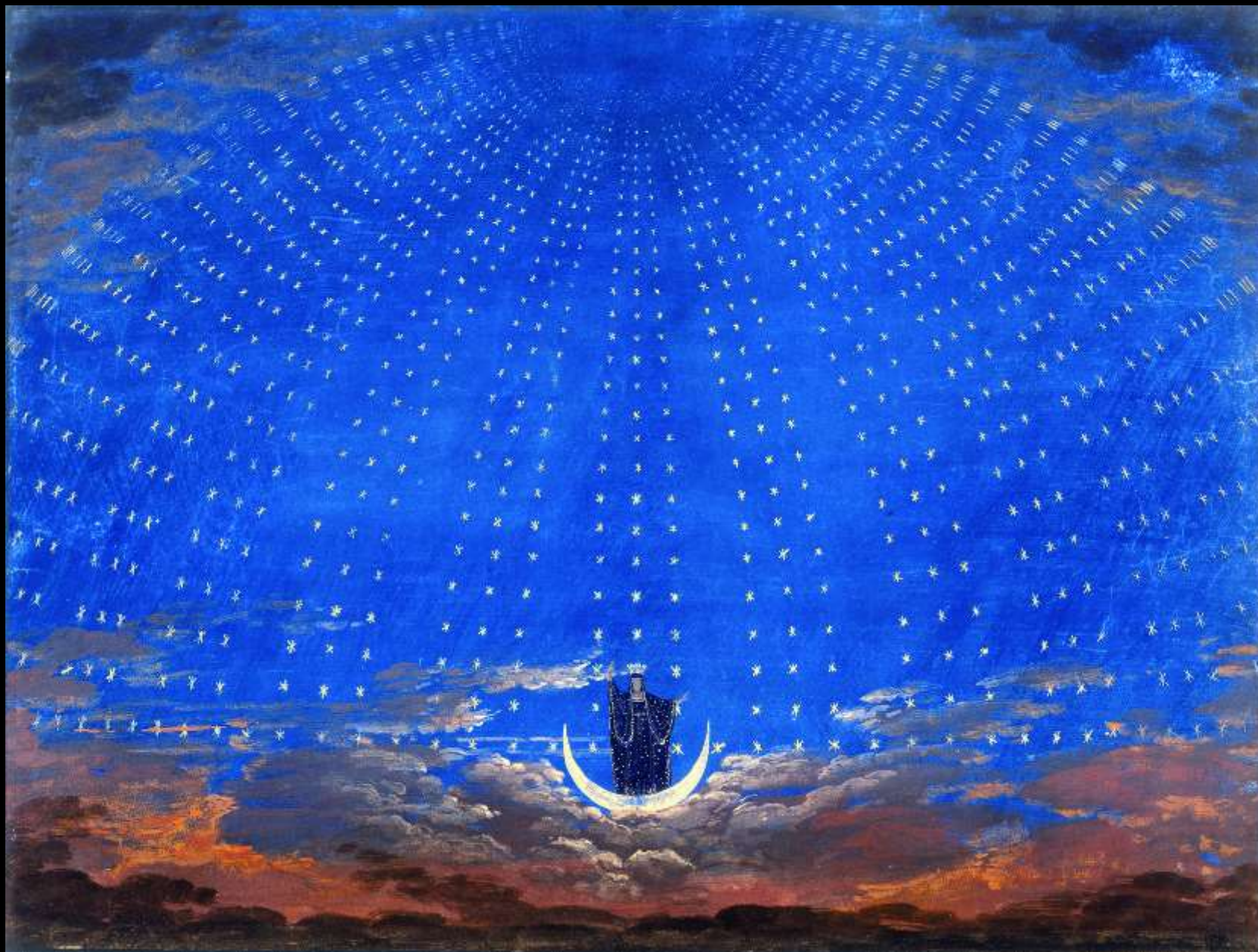
b) Strukturální klasicismus a nové materiály

- Jacques Hittorf (1792-1867)
- Henri Labrouste (1801-1875)

c) Anglický historismus a idea „picturesque“

- Charles Barry (1795-1860): „Italianate architecture“
- Decimus Burton (1800-1881): „Greek revival“
- Joseph Paxton (1801-1865): Zahradní inženýrství

Karl Friedrich von Schinkel: Scéna k Mozartově Kouzelné flétně, 1816



1818: Berlin, Neue Wache (na základě staršího projektu od Salomona Sachse – od něj pocházel koncept a konstrukce)



1824: Berlin, Altes (původně: Neues) Museum



1818-1825: Berlin, Schauspielhaus



1824: Berlin, Friedrichswerdersche Kirche



1831: Berlin, Bauakademie (Allgemeine Bauschule)



1825: Glienicke u Postupimi (zámek pruského prince Carla)

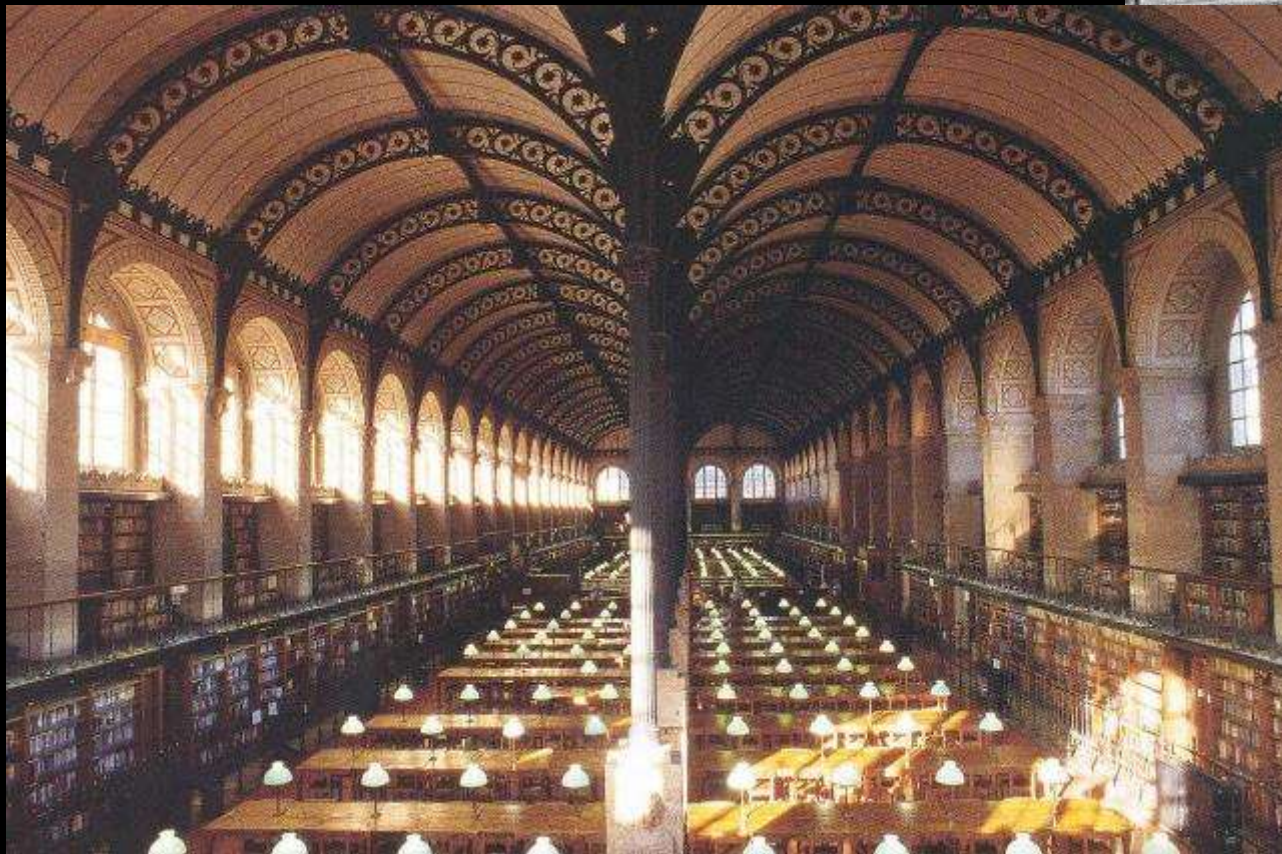
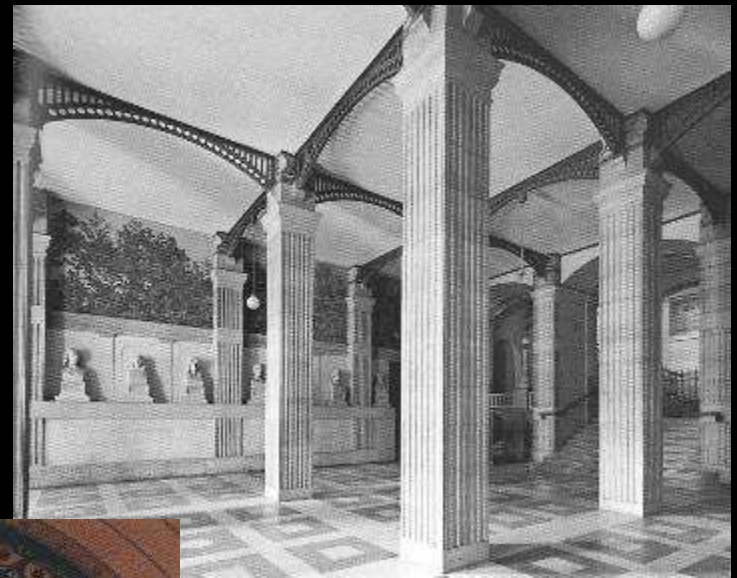


(b) Romantický historismus II: Strukturální klasicismus

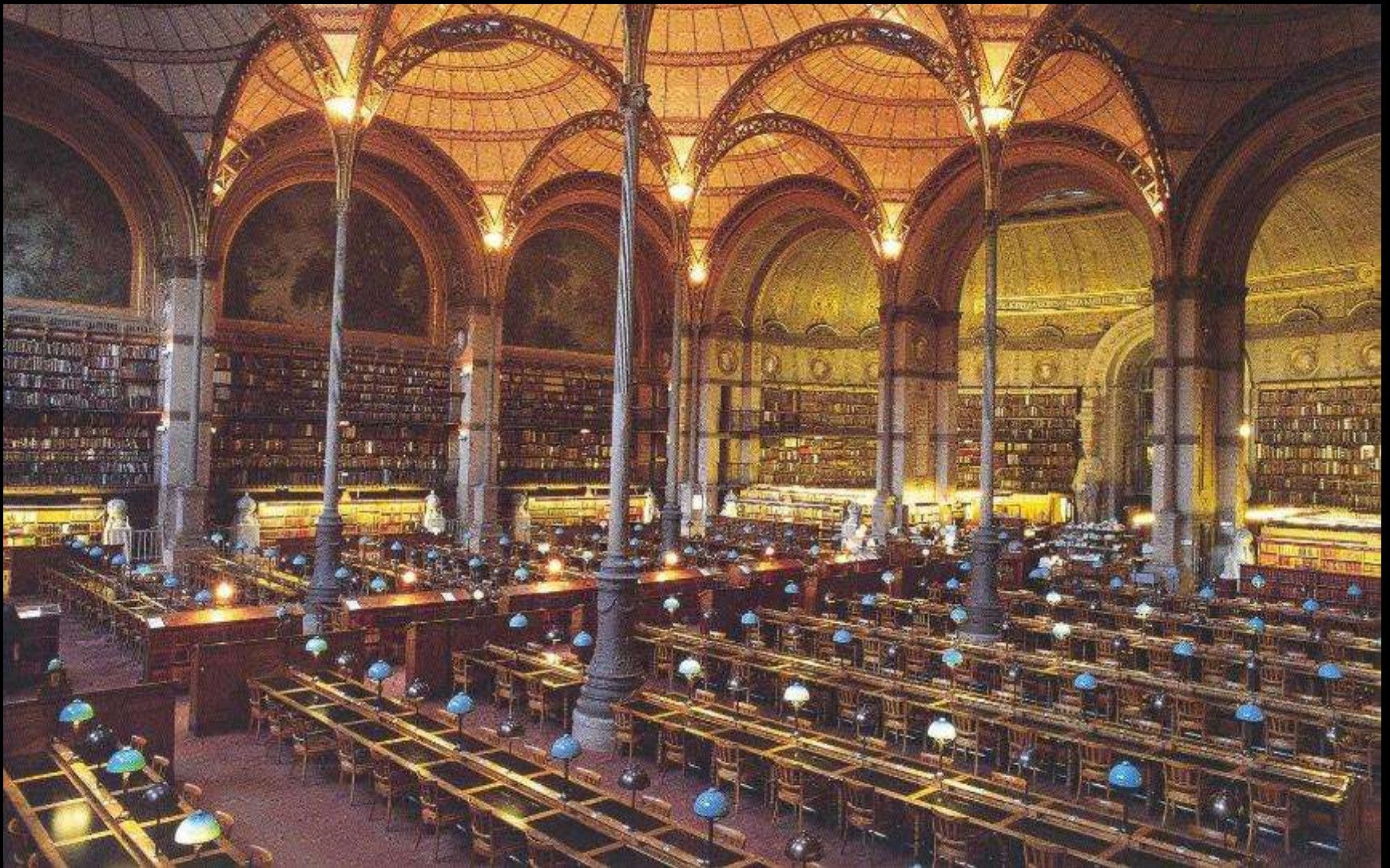
Decimus Burton,
Palm House, Kew
1844-1848



Henri Labrouste, Bibliothèque St-Geneviève, 1843-1850



Paříž, Bibliothèque Nationale („salle Labrouste“, site Richelieu), 1861-1868



(b) Romantický historismus III: Teorie a kritika architektury 40. let

Nové teoretické pojmy: nutnost a pravdivost (konstrukce a objem), **cesta k vnitřní koherenci** (mezi vnitřkem a vnějškem)

Franz Kugler o Schinkelovi, 1842: „jeho orientace je bez nějakého kopírování zaměřena na bytostně charakteristické v řecké architektuře“

Karl Bötticher, 1844: forma jádra (Kernform) – umělecká forma (Kunstform)

Problém architektury kolem poloviny 19. století: **vnitřní koherence** (vnitřek a vnějšek) nebo naopak **vnější umělecká forma** (zdůrazněná a symbolická) ?

Karl Bötticher a „helénská tektonika“ v architektuře

- „Helénská stavba v půdorysu a nárysu se projevuje jako ideální organismus, který je rozčleněn uměleckým způsobem tak, aby vytvořil prostorovost. Tento prostorotvorný organismus, od celku až po své nejmenší části, je myšlený: patří pouze síle vynalézavosti lidského ducha a nemá žádný předobraz v okolní přírodě...
- Uskutečnění pojmu každého článku může být nazíráno skrze dvě formy: **skrze formu jádra a skrze uměleckou formu**. Forma jádra každého článku je mechanicky nutné, staticky fungující schéma. Naopak umělecká forma znamená oproti tomu určitou funkci – vysvětlující charakteristiku...; tak, jako jsou mechanicky všechny stavební články spojeny do statické jednoty, tak propojují symboly všechny články obrazově do jediného nerozpojitelného organismu“.

(c) Přísný historismus : „Ratio“ a historie v architektuře

a) „Ratio“ a neorenesance

- Gottfried Semper (1803-1879)
- Georges Haussmann – prefekt, département de la Seine, 1853-1870
- Charles Garnier (1825-1898)

- Theophil von Hansen (1813-1891)
- Ignác Ulmann (1822-1897)

b) Památková rekonstrukce a neogotika

- Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)
- Friedrich von Schmidt (1825-1891)
- Heinrich von Ferstel (1828-1883)

Gottfried Semper: Vnitřní koherence, tj. vnitřek a jeho vnější prezentace jako charakteristika stavby



Charles Garnier, Paříž – Opéra Garnier (Palais Garnier), racionální sestavení vznešených historických forem



Theophil von Hansen, „helénská renesance“ – racionální propojení antiky a novověku

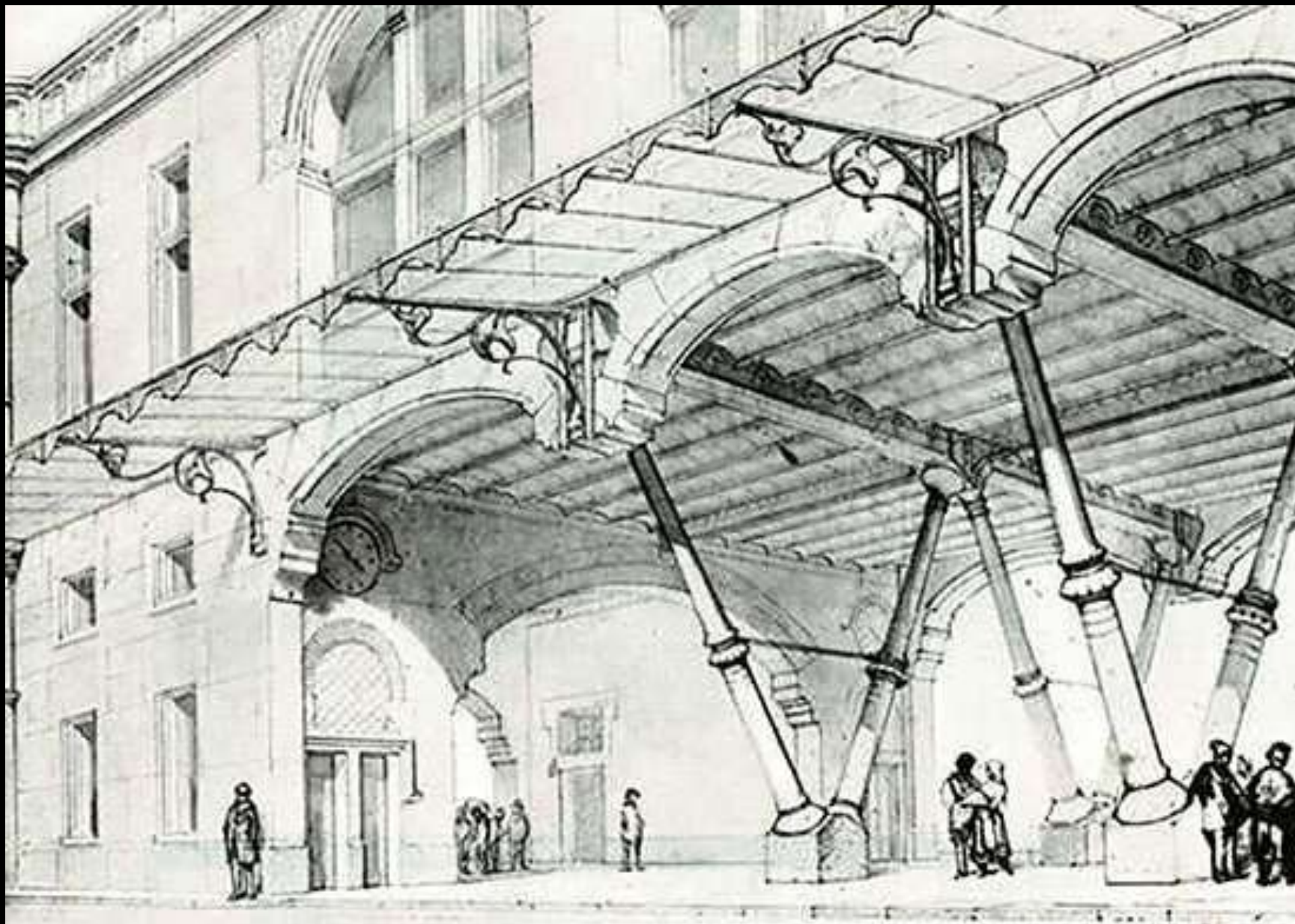


Vídeň, Palais Epstein



Vídeň, Parlament (původně budova Říšské rady)

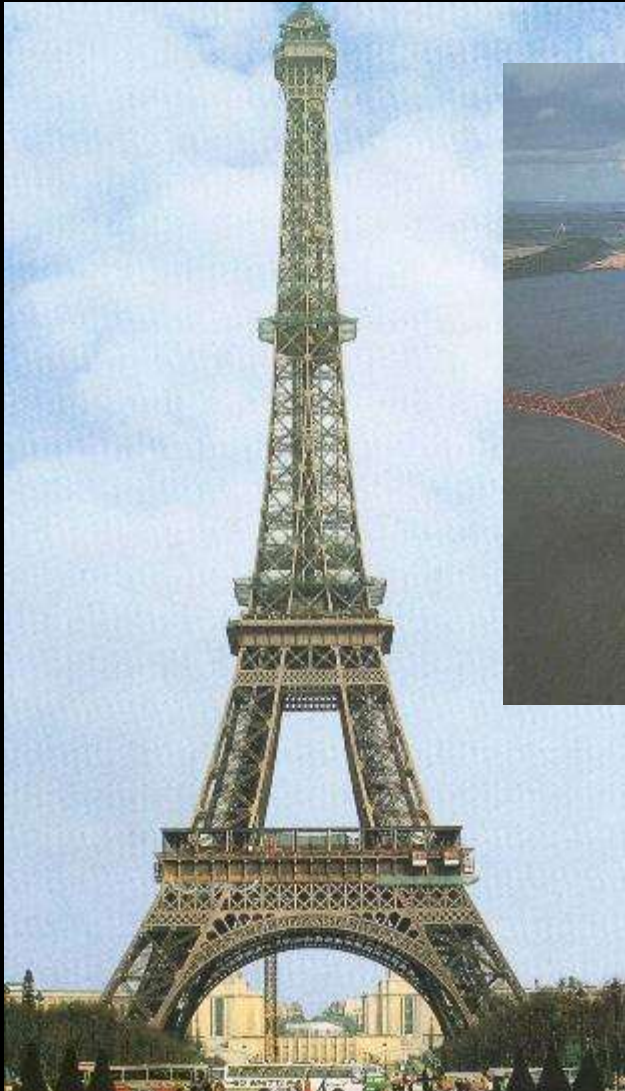
Eugène Viollet-le-Duc, materiálový racionalismus (vedle jeho známějších restaurátorských a památkových aktivit)



Nový materiál – ocel

Gustave Eiffel – Maurice Koechlin (1856-1946): Tour d'Éiffel, Paříž (1889) – svárková ocel

John Fowler-Benjamin Baker: The Forth Bridge, Edinburgh (1883-1890) – modernější a pevnější plávková ocel



Nový materiál – železobeton (armovaný beton)

1824 - portlandský cement = nová éra betonu

1867 – patent pro železobeton: Joseph Monier (zahradník)+ další patenty, např. Joseph-Louis Lambot, William Wilkinson

François Hennebique (1842-1921) využití železobetonu v inženýrství:

Pont Camille-de-Hogues, Châtellerault (Vienne), 1897; Ponte del Risorgimento, Řím 1911



Josef Melan (1853-1941), Vídeň, Brno, Praha:
Jihlava, most u Jánů, 1908

1. Architektonický prostor a odkrývání pravého jádra

(a) Architektonický prostor v době historismu:

Daniele Barbaro v 16. století: dva způsoby vnímání v architektuře

Aspetto - pohled, aspekt, povrch

Prospetto - prospekt, průhled, perspektiva

Jacob Burckhardt a dějiny umění doby historismu

Zážitek

Prožitek

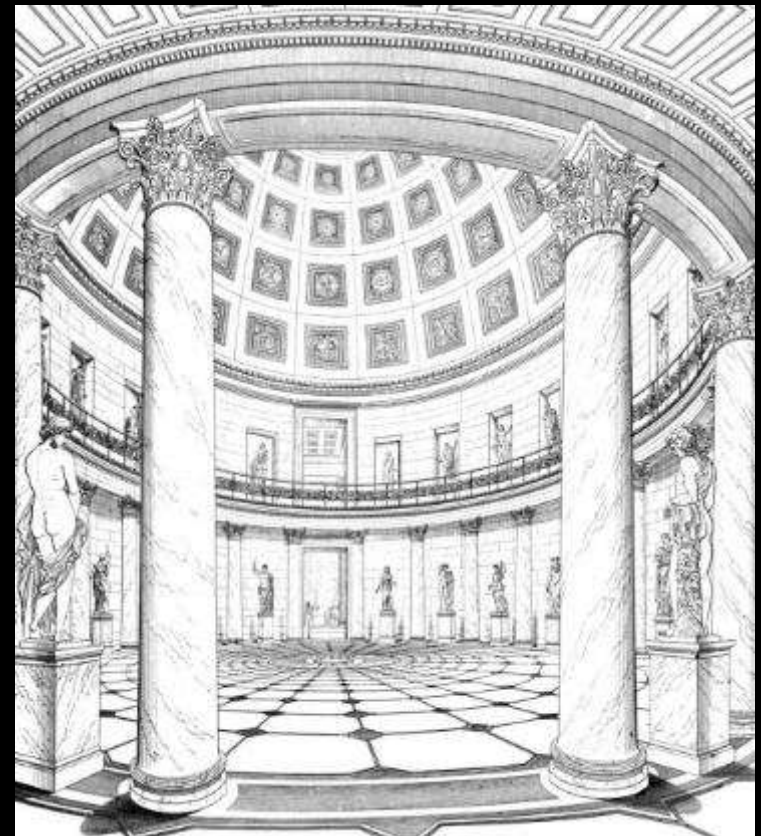
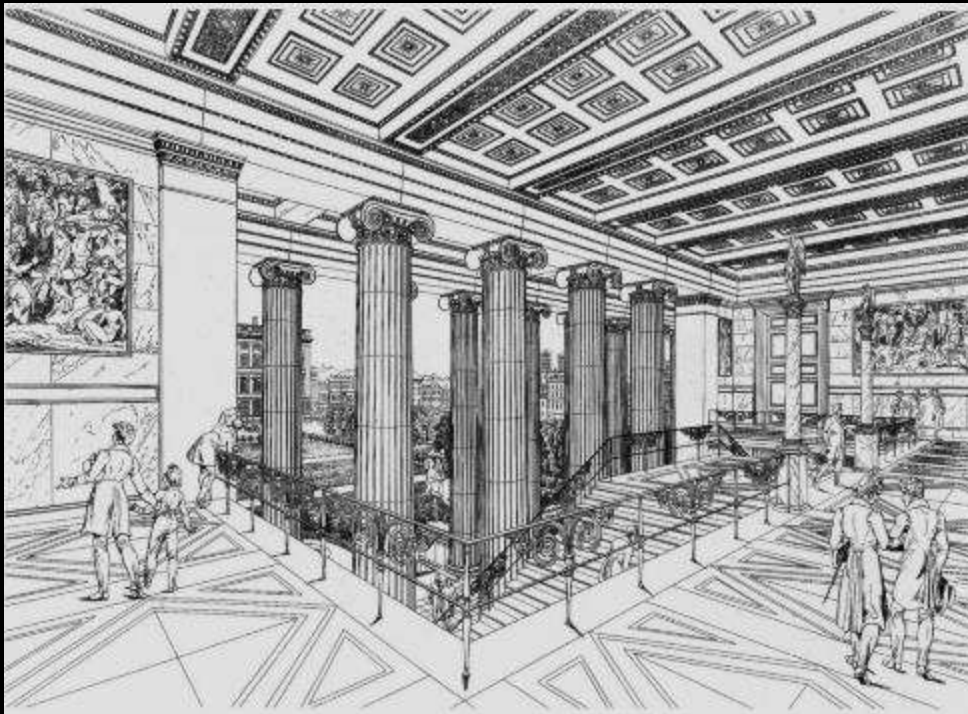
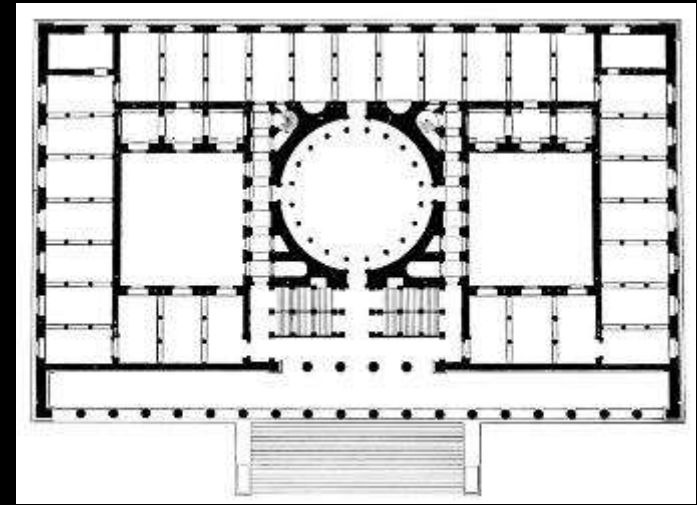
Václav Richter a Brněnská škola dějin umění

Novověký architektonický prostor v 19. století je oproti minulosti nově uchopitelný prostřednictvím **zážitku** vnímatele.

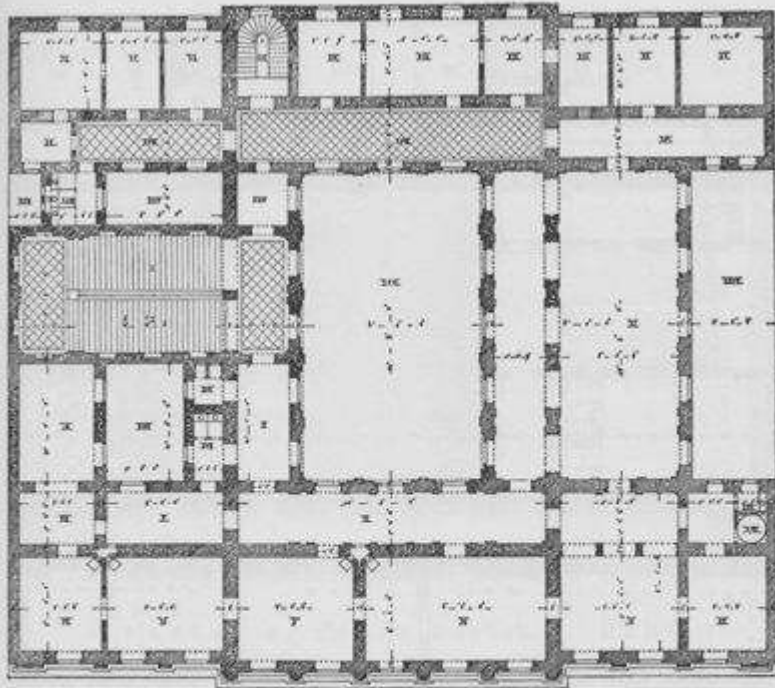
Architektura 19. století: prostor článkovaný a jeho dvě představy

(I) Prostor novověký:
Uzavřený – článkovaný (prostřednictvím zážitku vnímatele)

Karl Friedrich von Schinkel:
Berlin, Altes Museum (1823-1830)



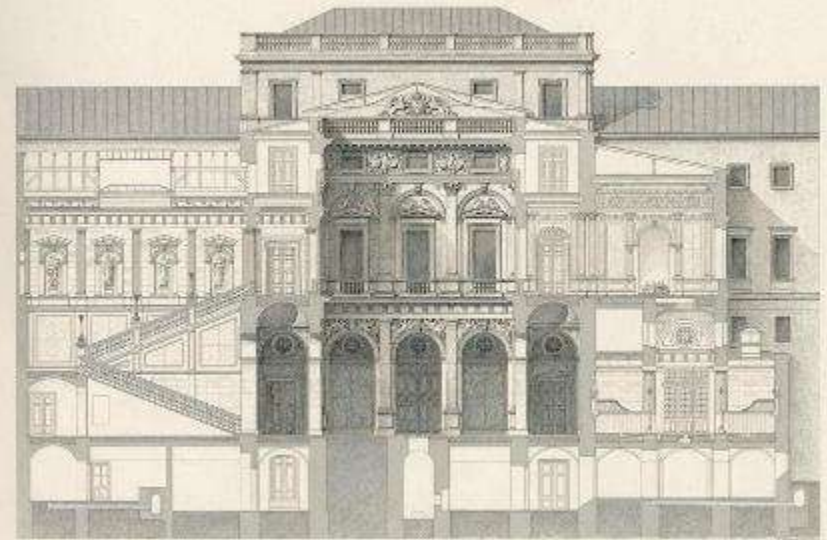
Theophil von Hansen
 Wien, Palác arcivévody Wilhelma



Appartements Sr. k. k. Bálv.

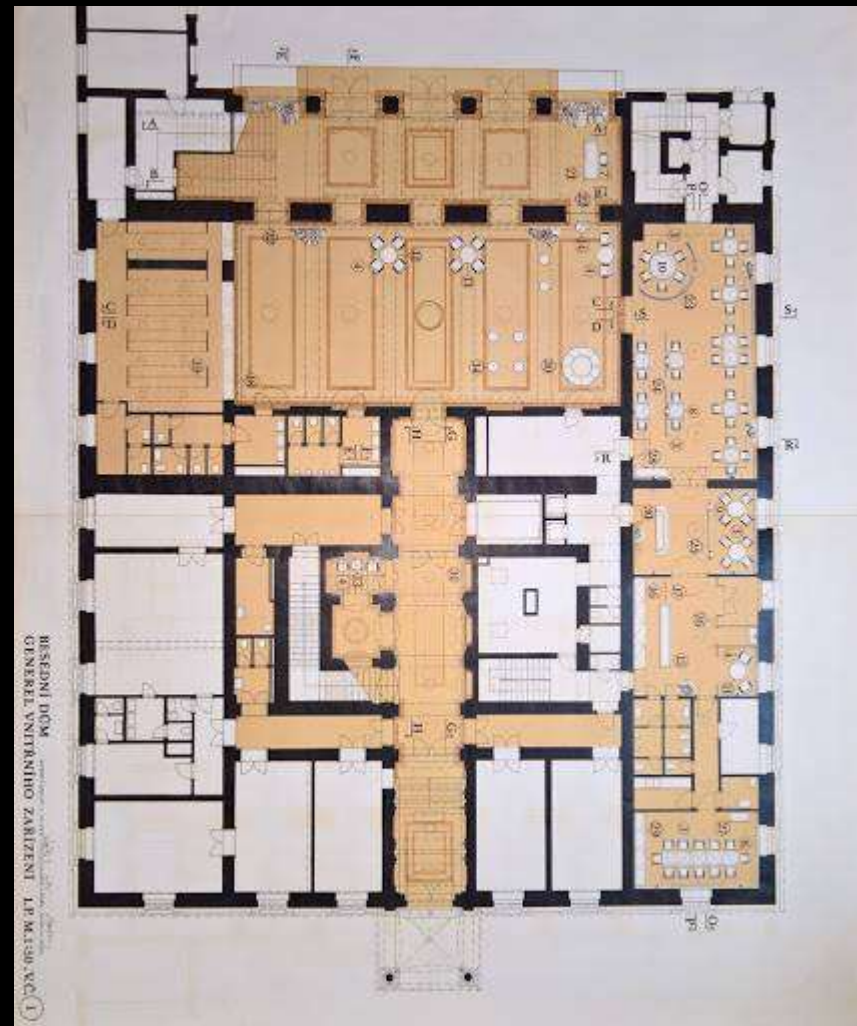
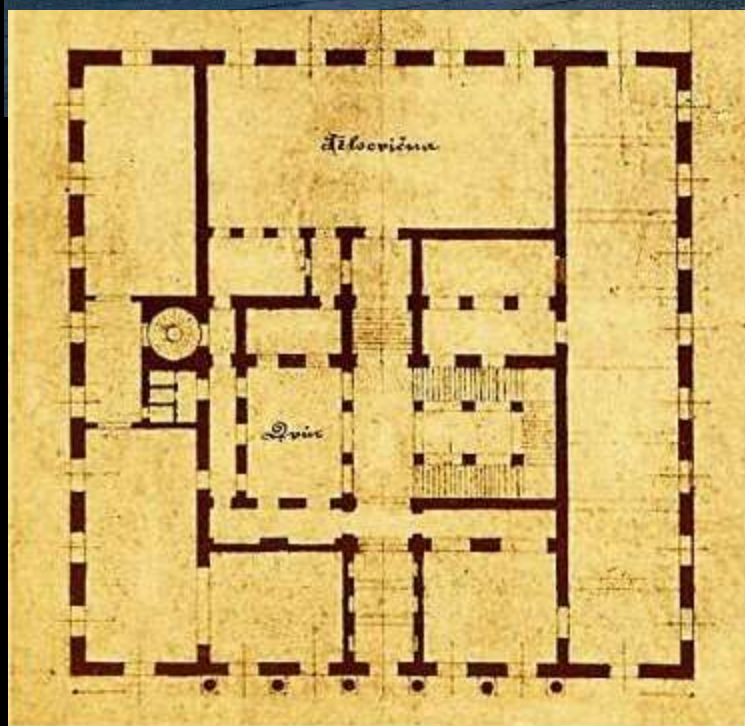
- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| I Hauptflügel | XII Almschranke |
| II Verlies | XIII Pflanz |
| III Gallerie | XIV Corridorabzweig |
| IV Empfangs | XV Wohnung des Stellvertreter |
| V Bibliothek | XVI Zimmer für den letzten Jäger |
| VI Arbeitszimmer | XVII Straße für die Dienstboten |
| VII Schlafzimmer | XVIII Wohnung für 1 Kammerdiener |
| VIII Badzimmer | XIX Pflanz |
| IX Garderobe | XXV Vestibül |
| X Kammerdiener | XXVI Lichthaus |
| XI Speise- und Buffet für 2 Personen | XXVII Hof mit Glasglocke |
| XX Kapelle | XXVIII Stallhof |
| XXII Verkehrsgehege zum Mezzanin | |
| XXIII Hof | |
| XXIV Säulen- und Ornamenten | |

PALÁC DES HERZOG WILHELM VON SACHSEN IN WIEN.
 v. Theophil Hansen.



Grundriss des Palaces des Herzogs Wilhelm von Sachsen in Wien.
 v. Theophil Hansen.



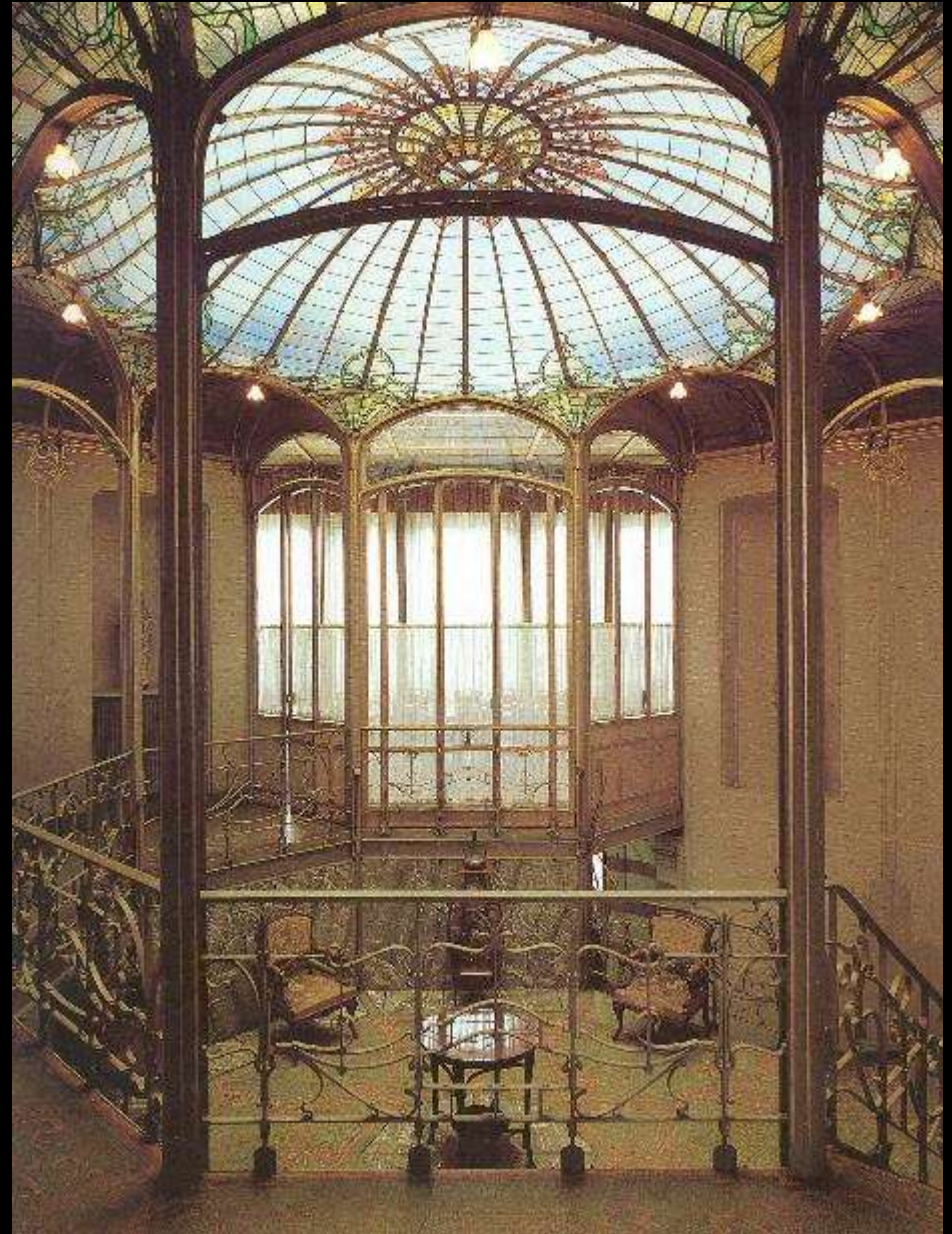
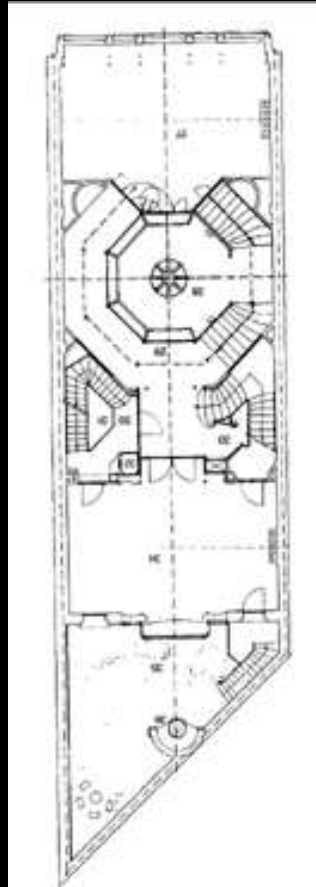


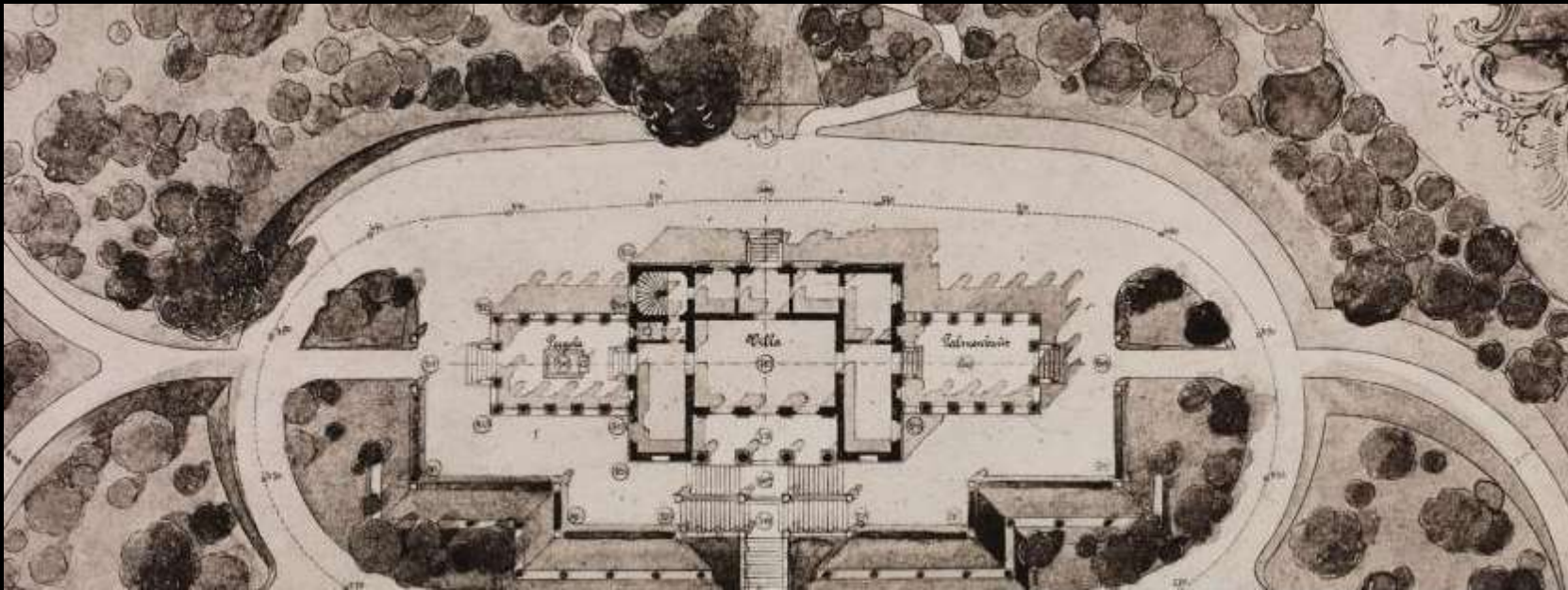
Theophil von Hansen: Brno, Besední dům
(půdorys – projekt a provedení s pozdější přístavbou
nádvoří před síně)

(II) Prostor novověký: Otvírající se – článkovaný
(prostřednictvím zážitku vnímatele)

Viktor Horta:

Brusel, Hôtel van Eetvelde (1895-1898)

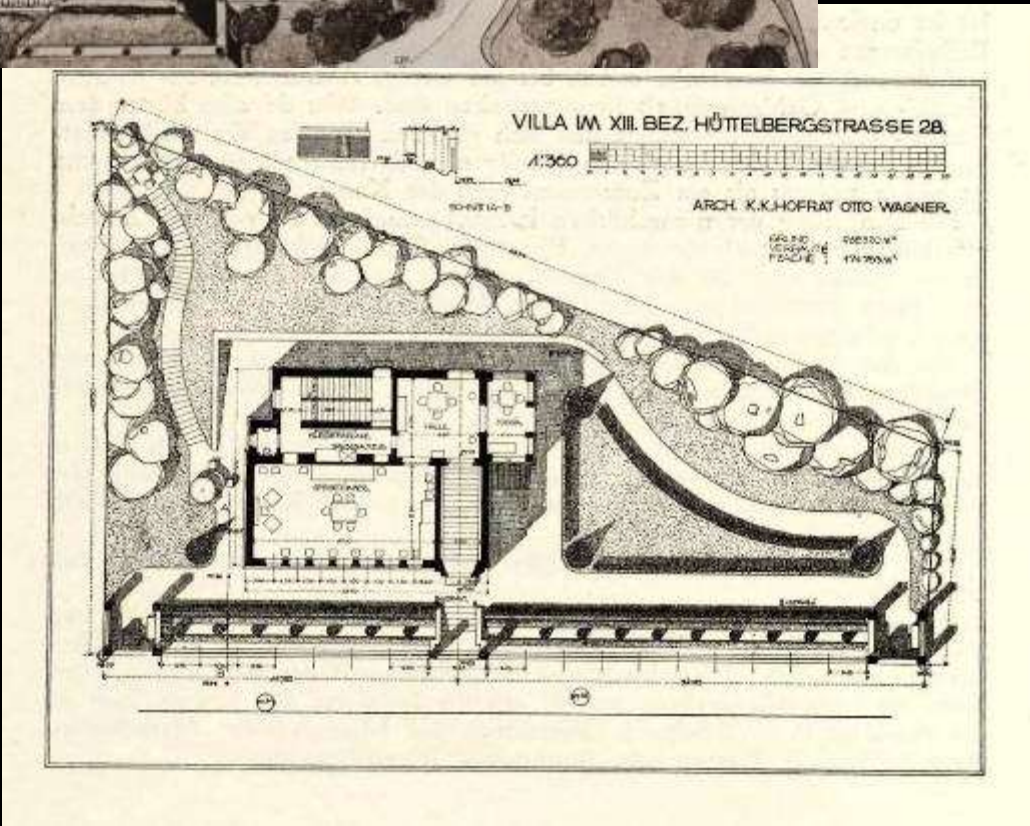




Dvě Wagnerovy vily:

Uzavřený, článkovaný prostor

Otvírající se, článkovaný prostor



(b) „Odkrývání pravdivého jádra“ mezi historismem a modernou

Otto Wagner (1841-1918) a jeho škola



Původní teorie Karla Böttichera a její pojmy: forma jádra a umělecká forma byla v běžné umělecké kritice 2. poloviny 19. století často zjednodušována ve smyslu na sebe navazujících pojmů (jádro a plášť):

- a) **Metafora při užívání umělecké formy neostylů:** Hüle (obal), Hülse (slupka), Schale (skořápka)
- b) **Otto Wagner:** se sebezprezentuje a je rovněž uměleckými kritiky prezentován jako ten, kdo očištěním obalu-slupky dospívá k pravdivému jádru v architektuře

Ludwig Hevesi: „To je jeho přechod k moderně... Hodí všechen historický detail přes palubu a začíná znovu tam, kde skončil přirozený vývoj architektury – v empíru...“

Josef Strzygowski: „Wagner je znalý odívání, tj. jeho stavby na vnějšku neukazují pouze struktivní materiál sám o sobě, ale jsou obaleny dekorativními pláty...“

Hans Tietze: Wagner ve své teorii „touží vytvořit své umění čistě a nezprostředkovaně podle potřeb současnosti – tj. řečeno architektonicky: chce odhalit tektonické“

Bibliografická poznámka:

Werner Oechslin, Stilhülse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und evolutionäre Weg zu modernen Architektur. Zürich 1994

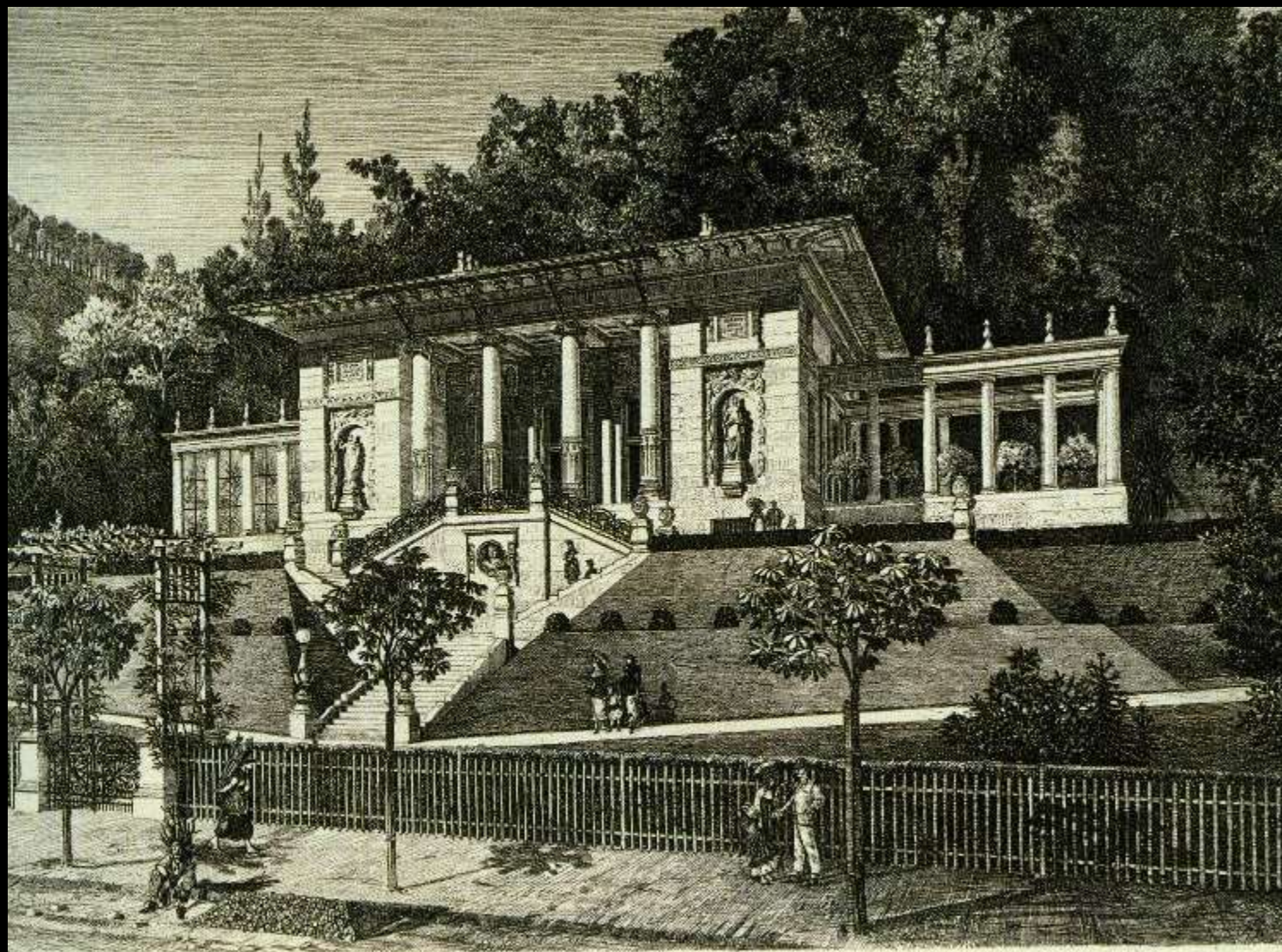
1874: Grabenhof (spolu s: Otto Thienamann)



1883/1884: Zemská bankovní centrála, Hohenstaufengasse
„první moderní úřední budova ve Vídni“ – ocelový skelet s výplněmi



1886: První vila Wagner



Villa des Herrn W. in Hütteldorf bei Wien.



1888: Hosenträgerhaus

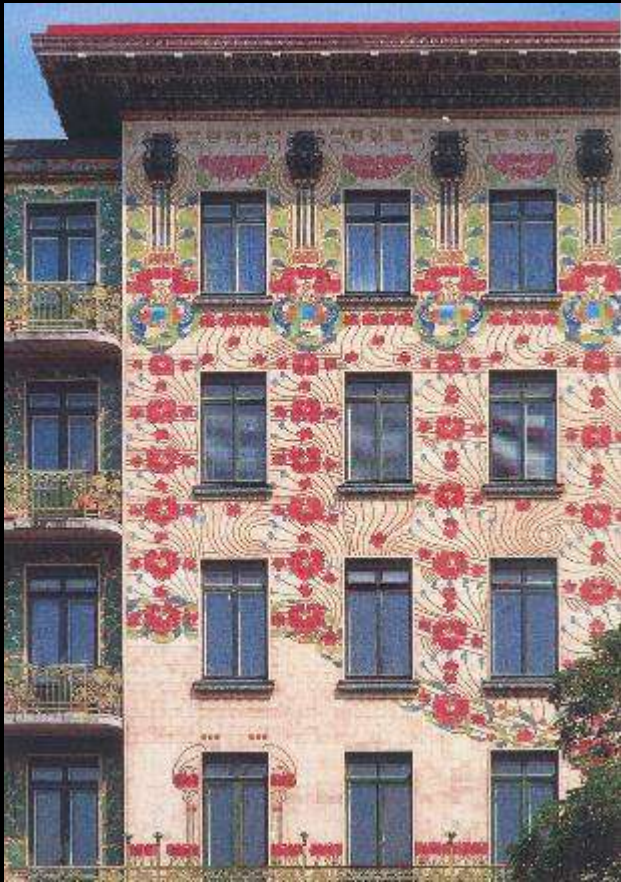
1889: původně Wagnerův dům /
později Palais Hoyos (Rennweg)



1894/1900: Vídeňská městská dráha



1898: Wien, Linke Wienzeile 40 (Majolikahaus) + Wienzeilerhäuser



1904/1906: Poštovní spořitelna



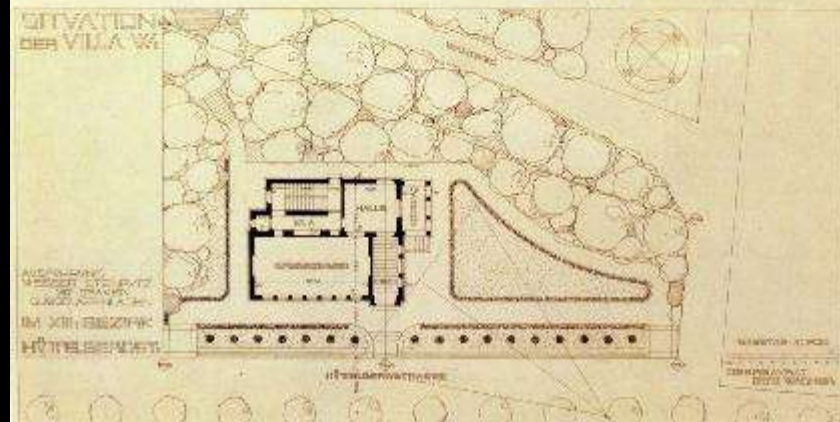


1904-1907: Kirche am Steinhof
(Kirche zum heiligen Leopold)

„Und ist es nicht eine hübsche Ironie des Schicksals, dass so ziemlich das erste vernünftige sezessionistische Gebäude großen Stils in Wien für die Irrsinnigen gebaut worden ist?“



1912/1913: Druhá vila Wagner



1912: Wien, Döblergasse (poslední bydliště Otto Wagnera)



Reakce: a) Pavel Janák: Od moderní architektury k architektuře, 1910:

„Wagner formuloval svou nauku o moderní architektuře v heslo, kterým definoval proces architektonického tvoření v pojmové zkratce: Moderní architektura má býti splněním účelu, konstrukce a poesie.

Výklad i praktická činnost, které Wagner k tomuto heslu připojoval, kladou tedy na první místo a východisko všeho architektonického tvoření materiální účel a určující jej jako nejvyšší a ale zároveň omezující cíl architektury; jeho ukojení a splnění má sledovat tvoření konstrukcí a materiálem a má k němu konečně připojovat na třetím místě podřazenou poesii.

Je možno předpovědět, jak architektura dále půjde: tvoření, v němž umělecké myšlení a abstrakce přejme vedení po ustouplé účelnosti, půjde dále v snaze o plastickou formu a o plastické uskutečnění architektonických představ. Odpovídá to souhlasně vývojem vzrostlé tvůrčí energii, jež nyní zesílená je schopna pronikat hlouběji v architektonické problémy a půjde hlouběji i do hmoty, aby vybavovala z ní formu.“

Příklad podle Janáka najdeme v jeho současnosti:
Jože (Josip Plečnik), Vídeň - Zacherlův dům



Reakce: b) Adolf Loos

„... architekt má za úkol vytvořit teplou, útulnou místnost. Koberce jsou teplé a útulné. Proto se rozhodne rozložit je po podlaze a čtyři pověsit, aby tvořily zdi. Jenže z koberců nelze postavit dům. Koberce na zdech i podlaze potřebují nosnou kostru. Vymyslet takovou kostru, to je úkol architekta...

Někteří architekti postupují jinak. Jejich fantazie nevytváří místnosti, nýbrž komplexy zdí. A co z nich zbude, jsou pak místnosti a pro ně se dodatečně volí způsob pokrytí.

Ale umělec, architekt, napřed cítí účinek, který chce vytvořit, a až pak vnitřním zrakem vidí tyto prostory. Zamýšlený účinek dociluje se pomocí materiálu a tvaru.“



Reakce konzervativní: c) Ferdinand Hrach v Brně



Ferdinand Hrach (1862-1946): Novostavba budovy Německé techniky, 1906-1910

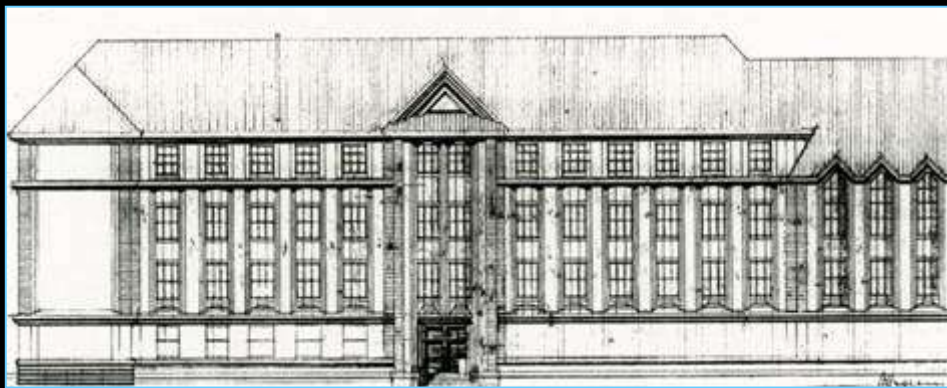
Na jedné straně:

- a) odlišení jednotlivých fasád a jejich významu
- b) vnitřní koherence interiéru s exteriérem
- c) zdůraznění plastického jádra: „rizality“ – výrazně profilovaná římsa – tektonické články
- d) zdůraznění umělecké formy: dekorace věnovaná účelu stavby

Na straně druhé:

Hrachův autentický, myšlenkou „vnitřní koherence“ a zčásti také Semperem ovlivněný výrok

„... onen umělecký přídavek nespočívá ovšem výlučně ve vlastní ozdobě architektury, případně v určitých zdobných formách a v ornamentu, ale je dán v jistých celek určujících, esteticky působivých faktorech, jako je rozdělení hmot, silueta, symetrie, proporce... určující je pravda, která spočívá mezi vnitřkem a vnějškem, mezi rozdělením prostoru, výstavbou a vnější formou a také v materiálové pravdivosti...“



Příklad „očist'ování j'adra“ v modernistických projektech Masarykovy univerzity:

Valentin Hrdlička/Josef Matzenauer (1921) – Miloš Laml (1922)



2. Cesta k teorii Gottfrieda Sempera



1803, Hamburg -1879, Řím

Uni Göttingen: studium matematika, historie

1826: Paříž, praktická výuka v ateliérech

Jacques Hittorff

Franz Christian Gau

1829: podruhé v Paříži

1830: Řím, jižní Itálie, Sicílie, Řecko:

Archeologické vykopávky v Athénách

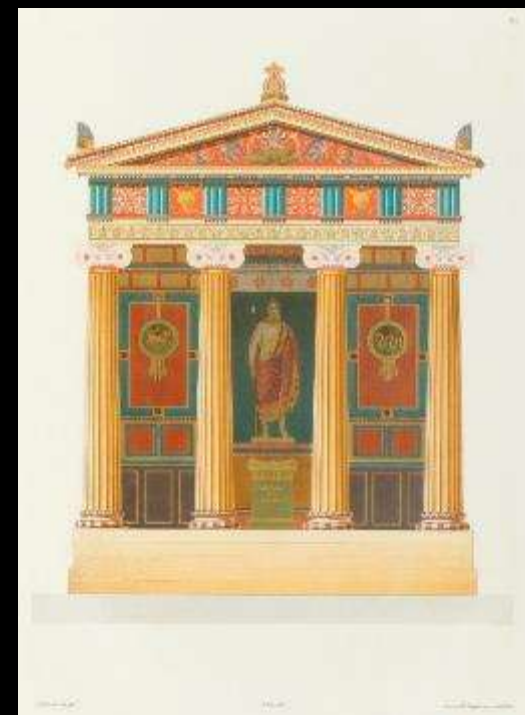
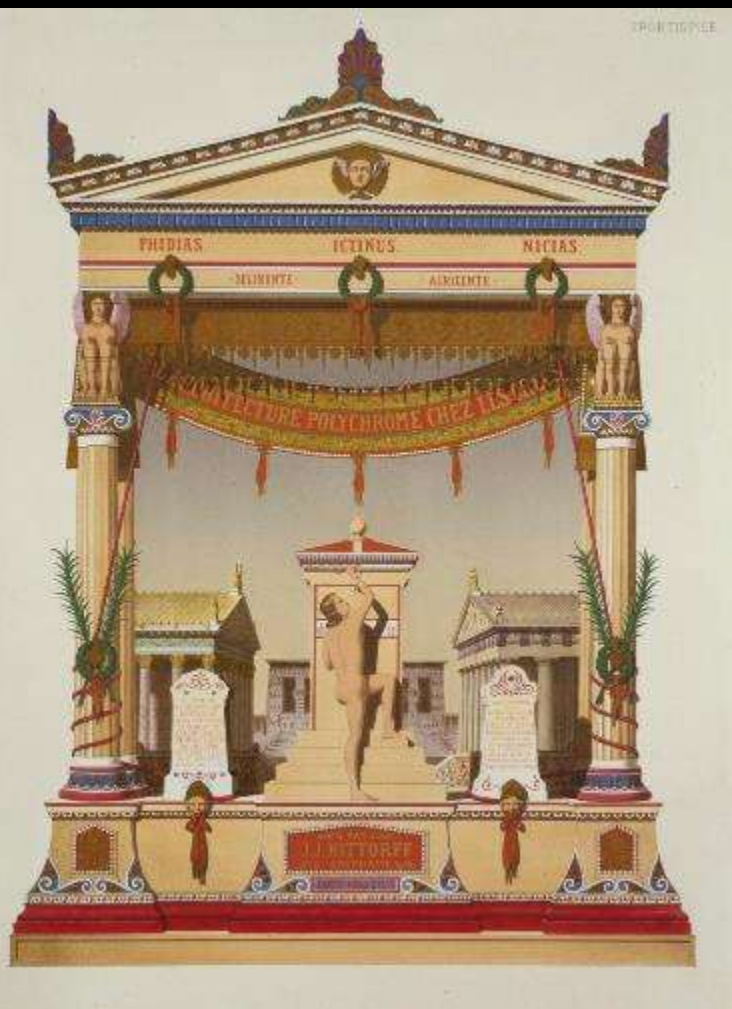
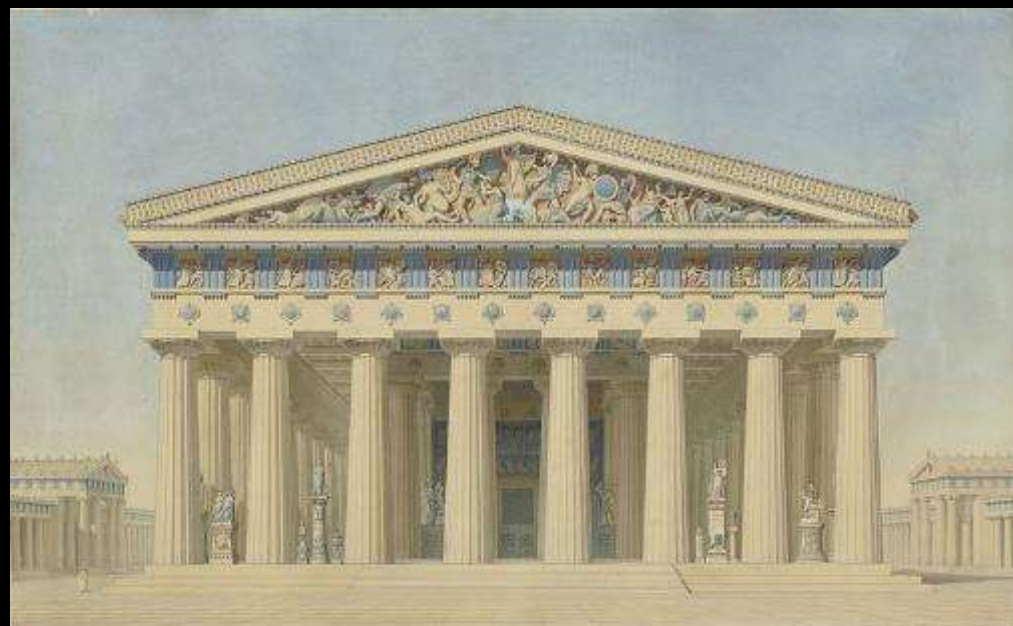
Průzkum polychromie Trajánova sloupu

Hermeneutický přístup archeologie

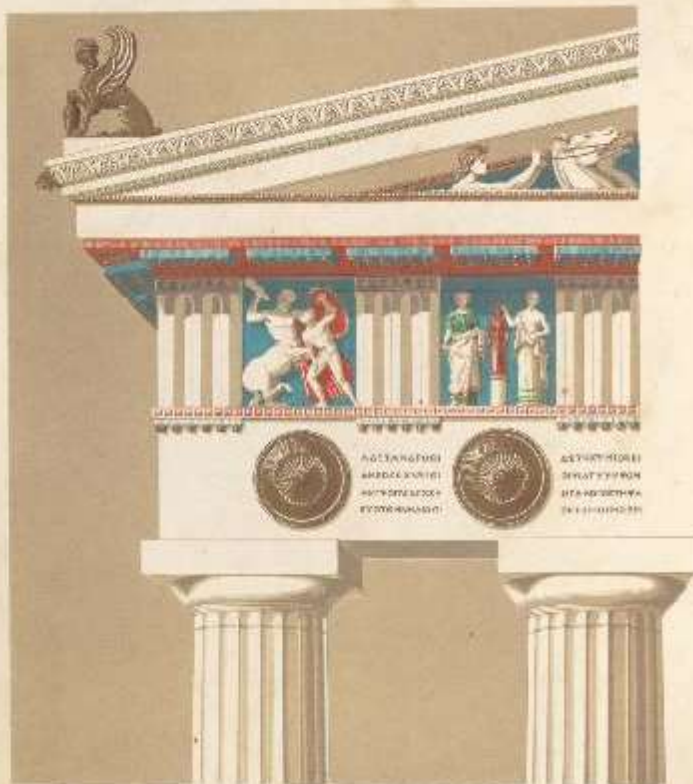
1834: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte
Architectur und Plastik bei den Alten /
Předběžné poznámky o malované architektuře
a sochařství ve starověku*

Polychromie antických staveb:

Jacques Hittorff a jeho výzkumy



Franz Kugler, O polychromii řecké architektury a sochařství a jejích hranicích, 1835
(odpověď Hittorfovi a Semperovi)



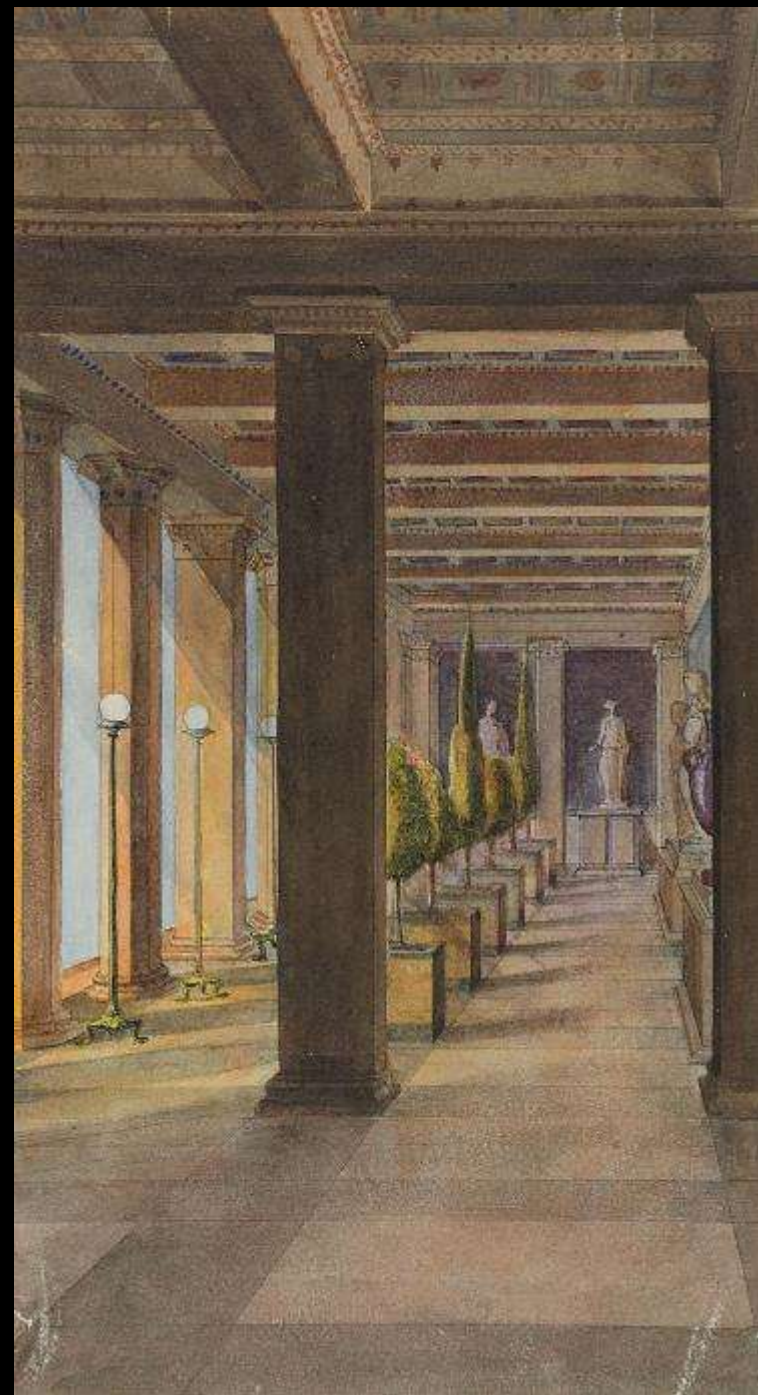
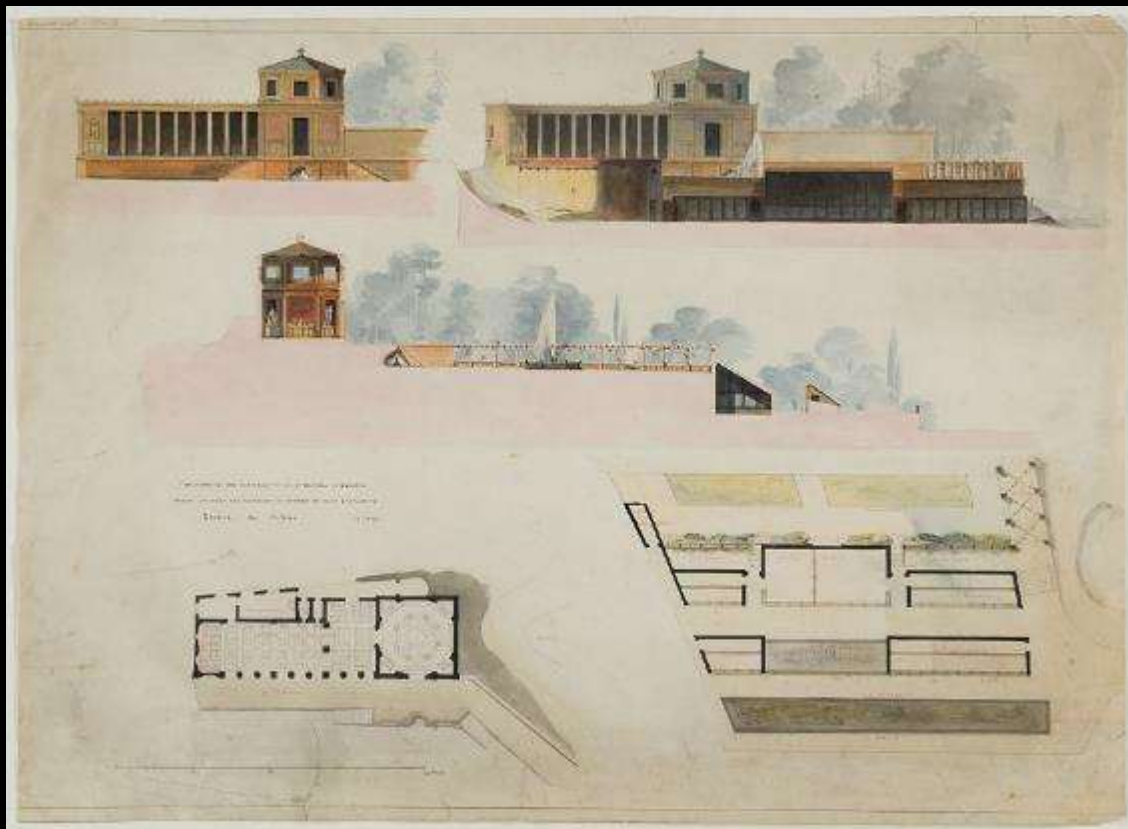
Ueber die
POLYCHROMIE
der
griechischen Architektur und Sculptur
und ihre Grenzen.

Von
Dr. Franz Kugler.

Mit einer farbigen Lithographie.

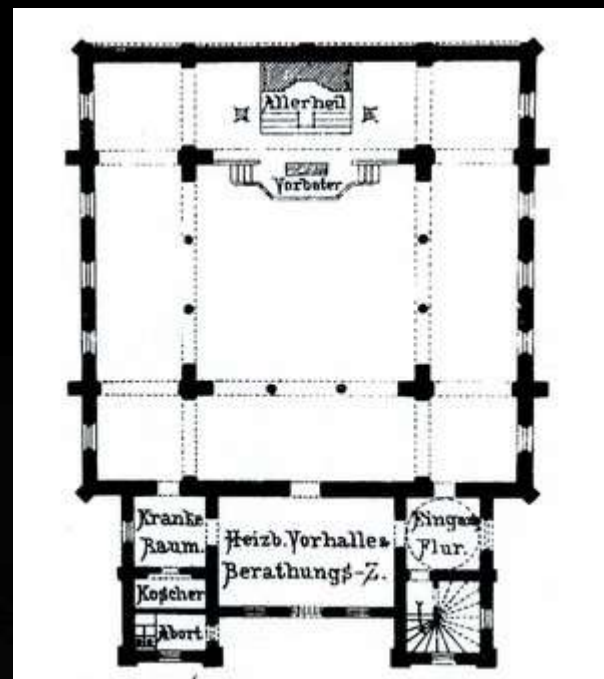
M U N C H E N,
Verlag von George Gropius.
1835.

1833: první Semperův projekt – muzeum s oranžerií pro Conrada Donnera v Altoně (později veřejná kavárna, za války zničeno)

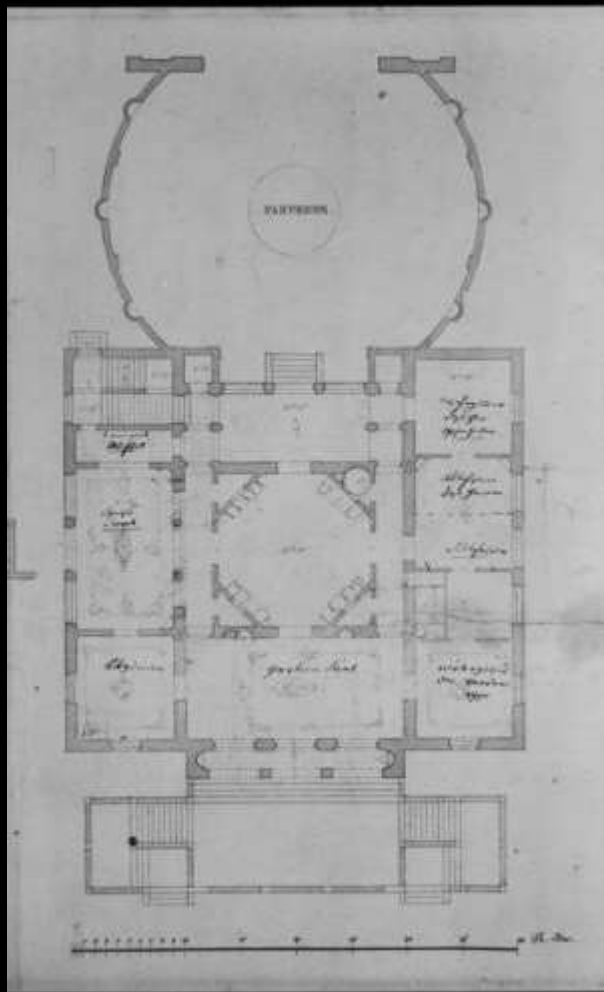


1834: profesorem stavitelství na Královské akademii v Drážďanech
(doporučení: Franz Christian Gau a Karl Friedrich von Schinkel)

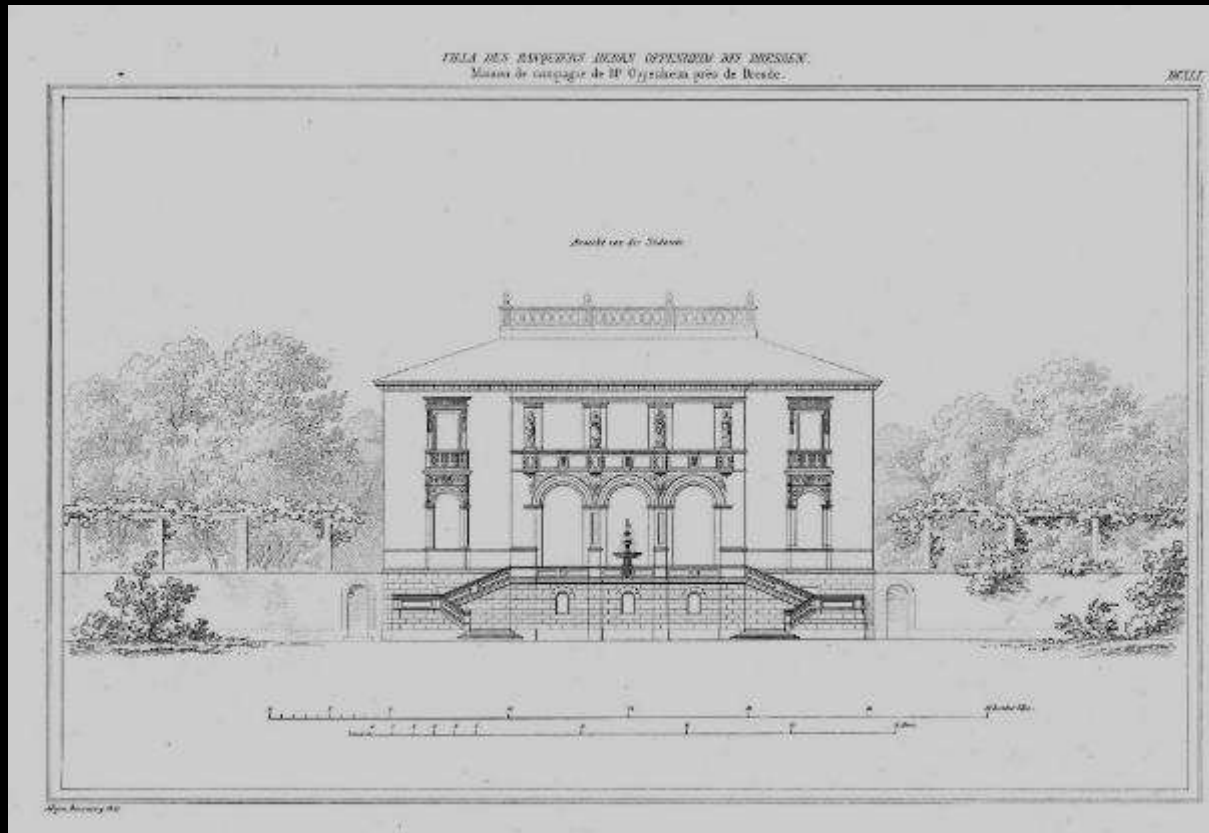
získává občanství Saska, je členem řady tamějších uměleckých spolků



Alte Synagoge, 1838-1840

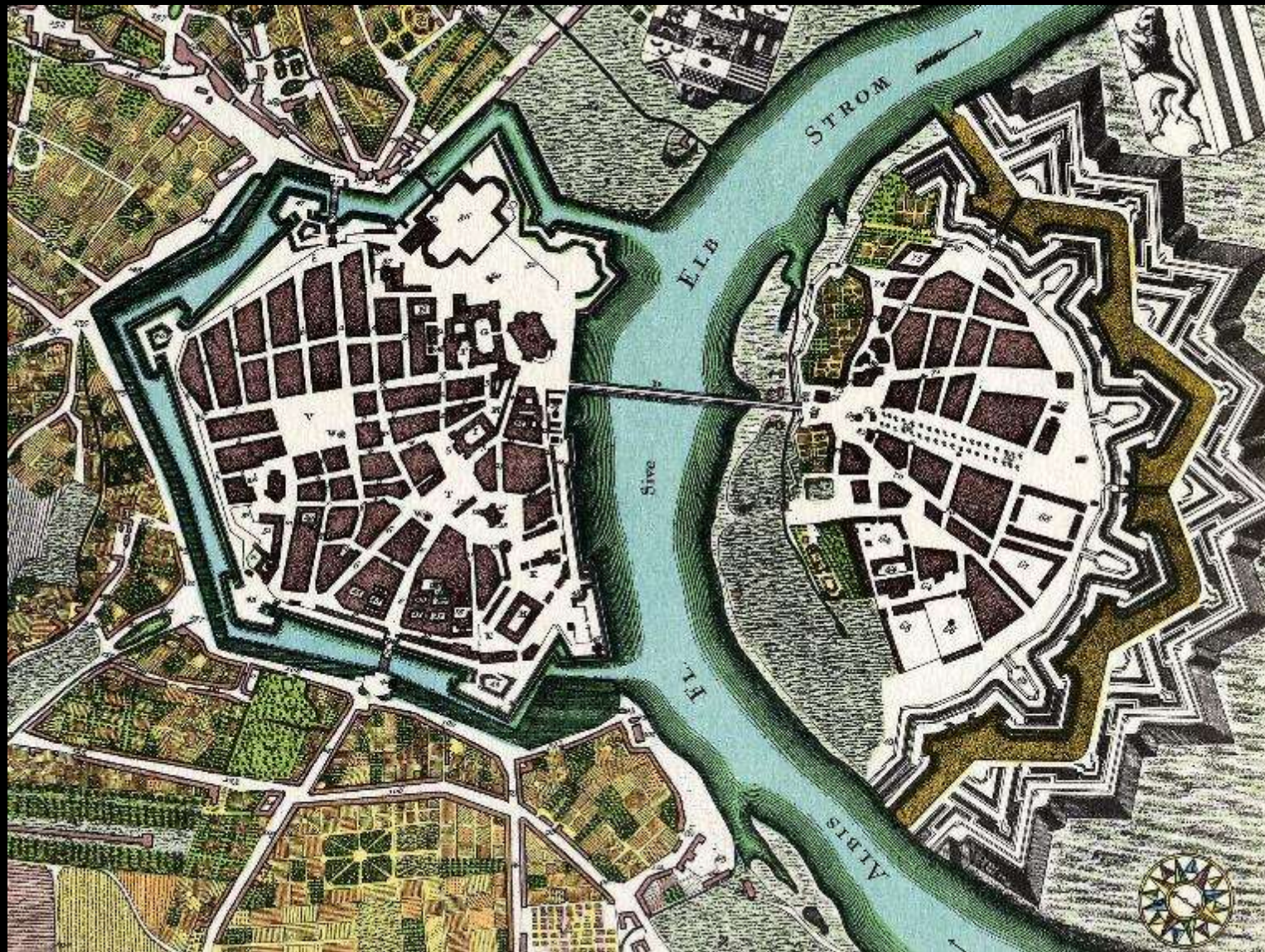


1839: Villa Rosa (pro Martina Oppenheima)





1837: první projekty pro rozšíření Zwingeru a pro nový urbanismus rezidenční části u zámku před městskými hradbami (barokní stav)

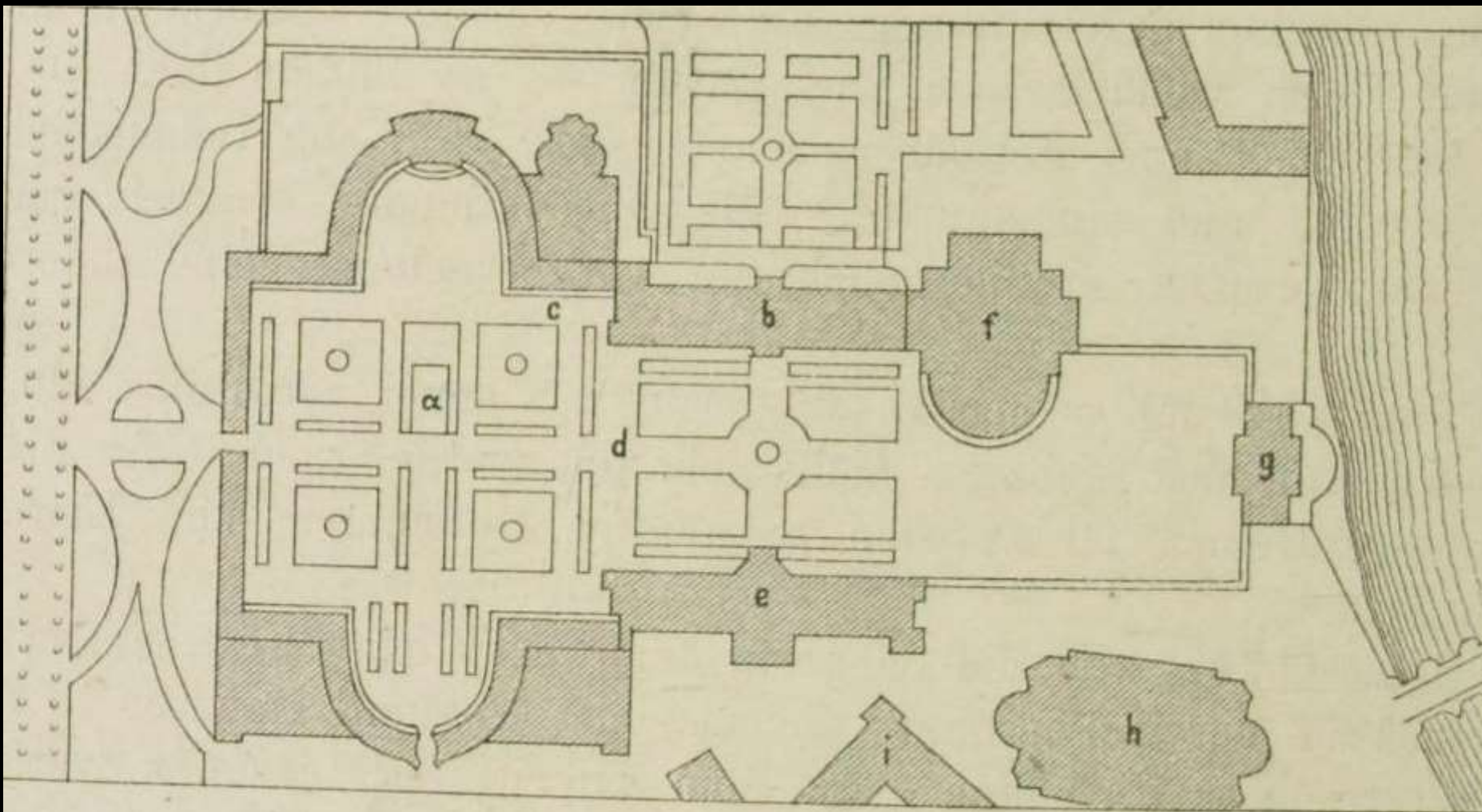


barokní Zwinger a zahrada

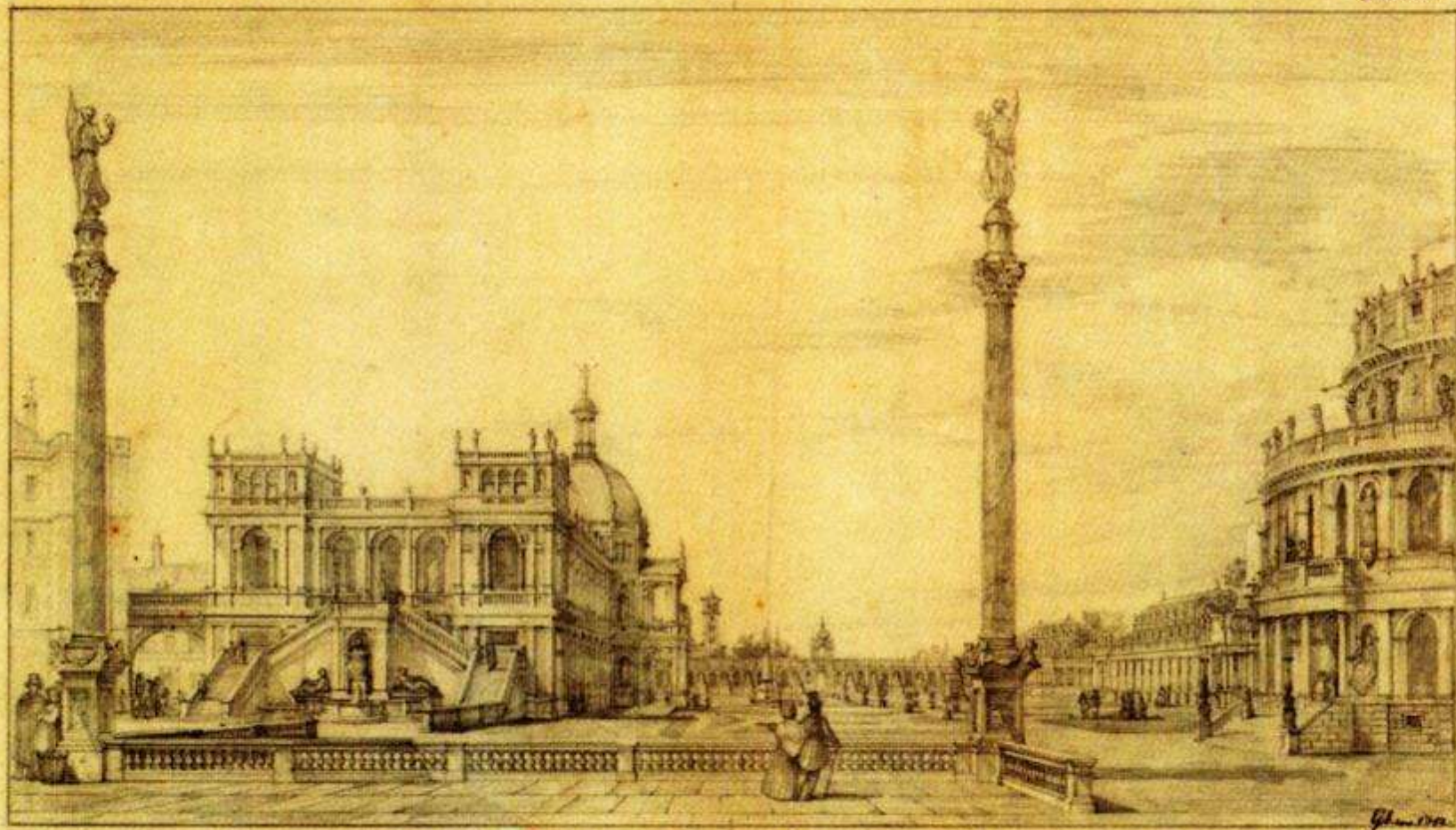
- oranžerie – divadlo

- galerie – barokní dvorní kostel

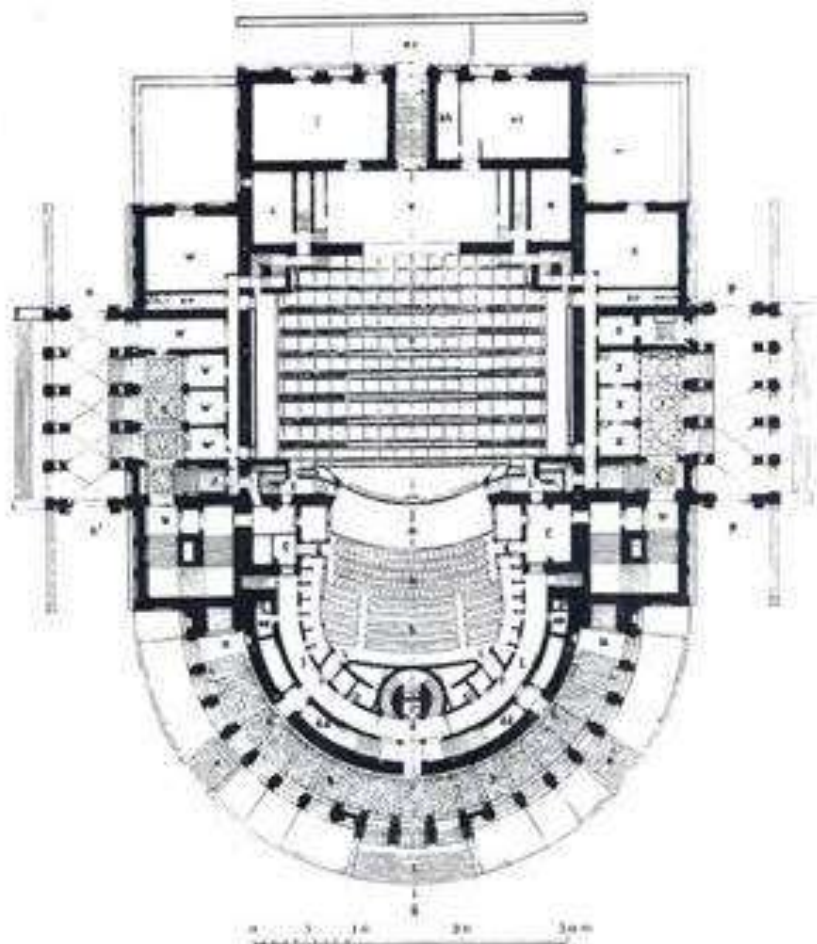
strážnice u řeky



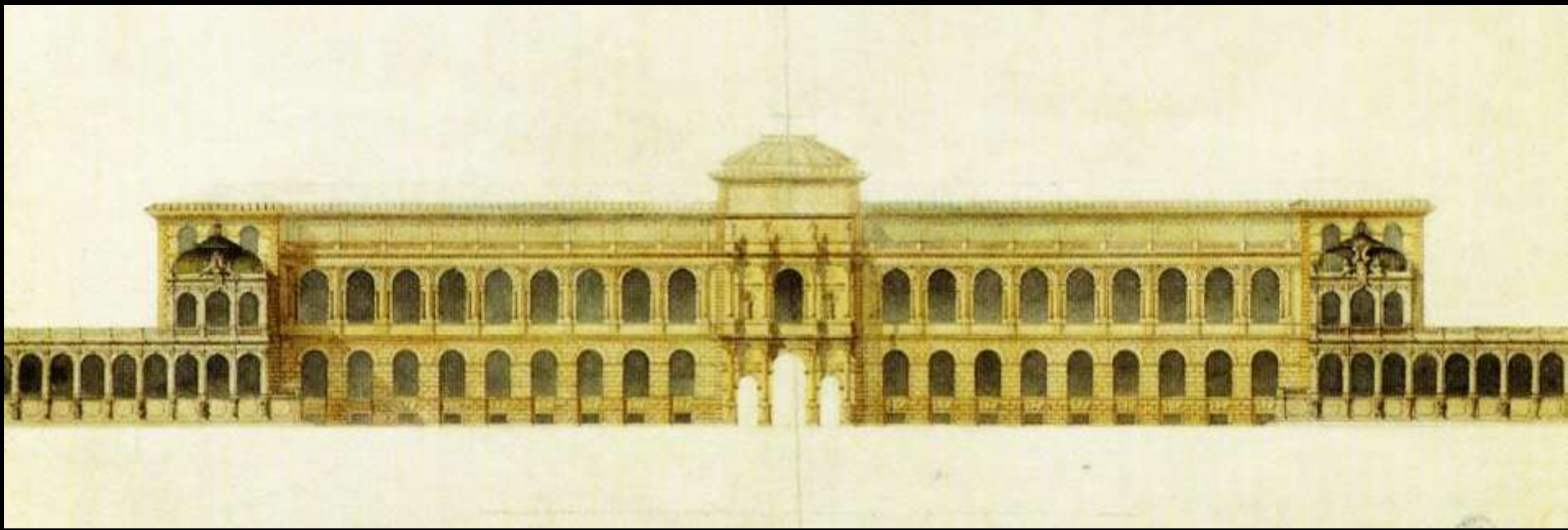
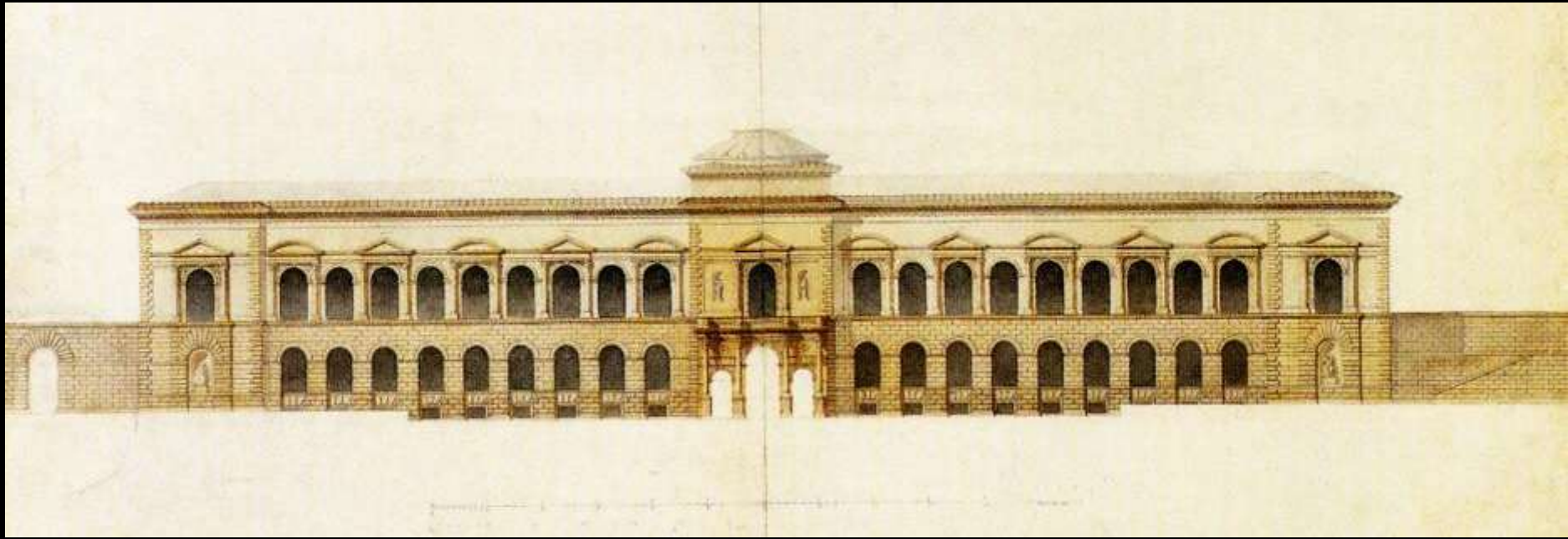
Projekt: pohled od strážnice směrem k nádvoří Zwingeru



1838-1869: první dvorní divadlo



1847: Zwinger – galerie, přísný historismus (římské a benátské 16. století)



1849: revoluce v Drážďanech
1849-1863: platný zatykač na Sempera
1850: Paříž, (úvahy o odjezdu do Ameriky,
nabídka práce a výuky v Anglii)

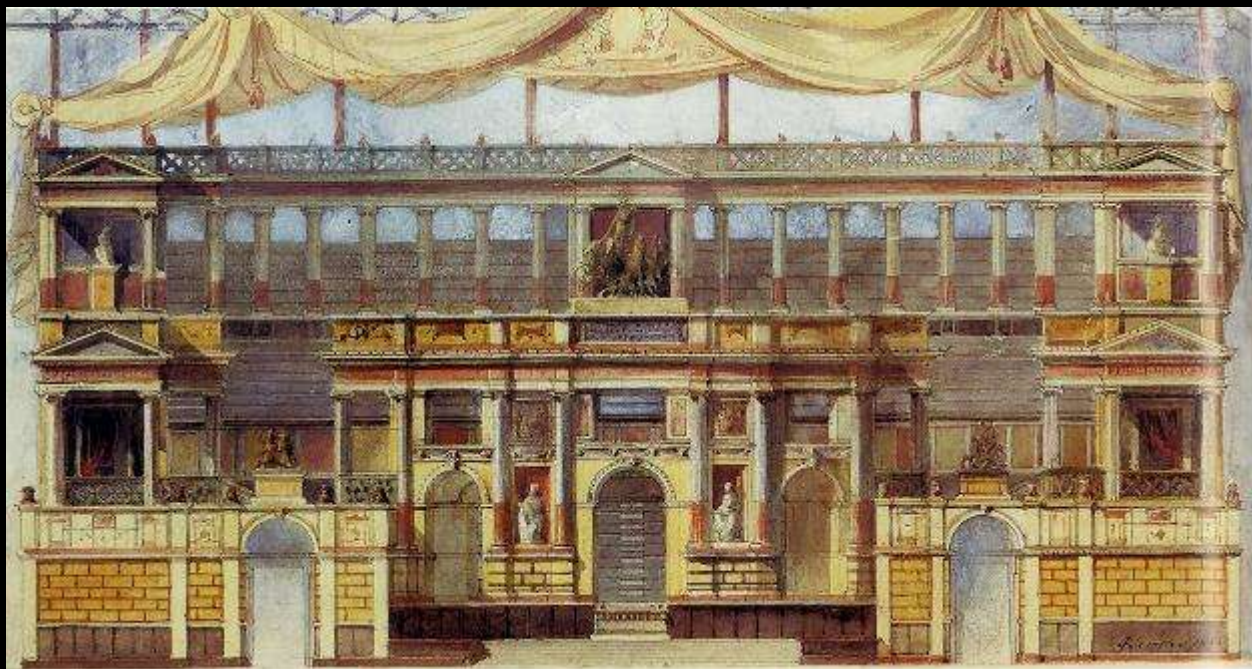
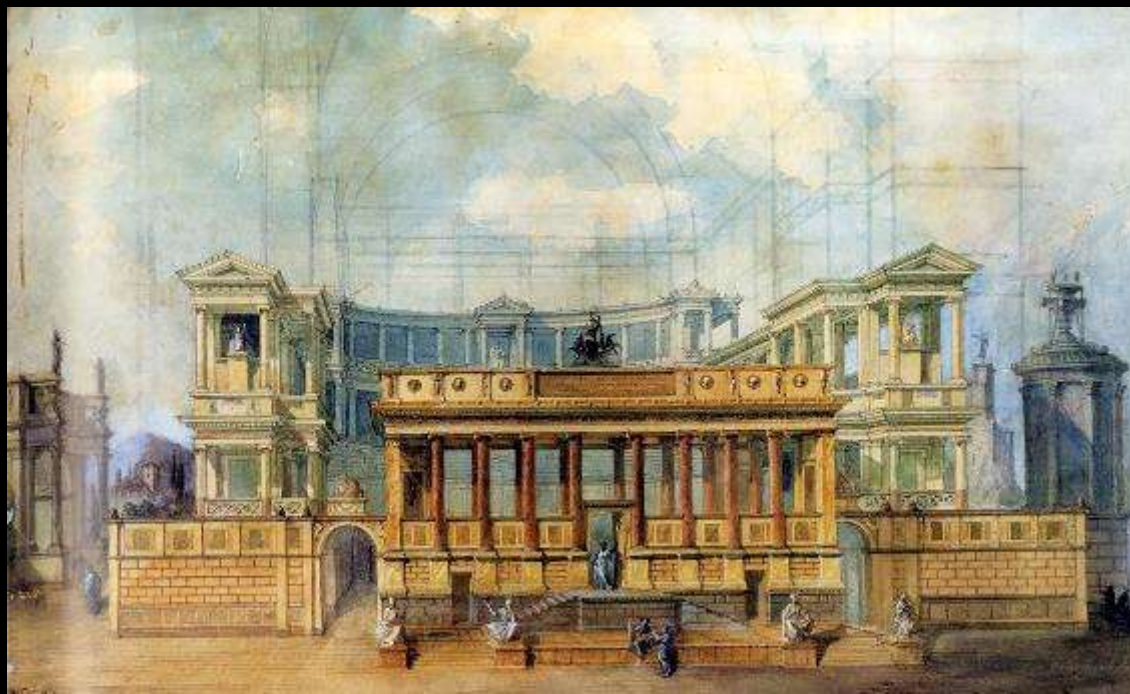
1850-1855: Londýn / Prinz Albert
Uměleckoprůmyslové hnutí



Joseph Paxton (1801-1865):
Crystal Palace v Londýně, 1854



Semperovy návrhy divadla v příčné lodi
Crystal Palace



1855-1871: Zürich (prostřednictvím Richarda Wagnera) – profesor architektury na Polytechnice + jeho projekt na novou školní budovu



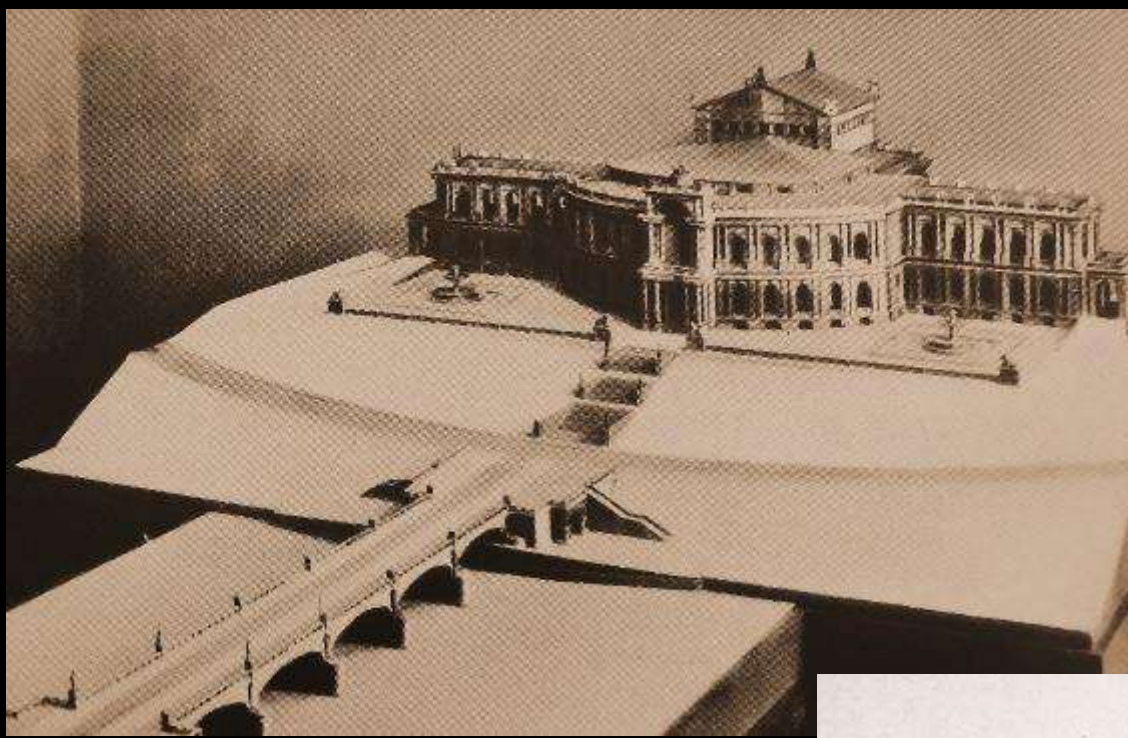
před 1915

Winterthur,
radnice

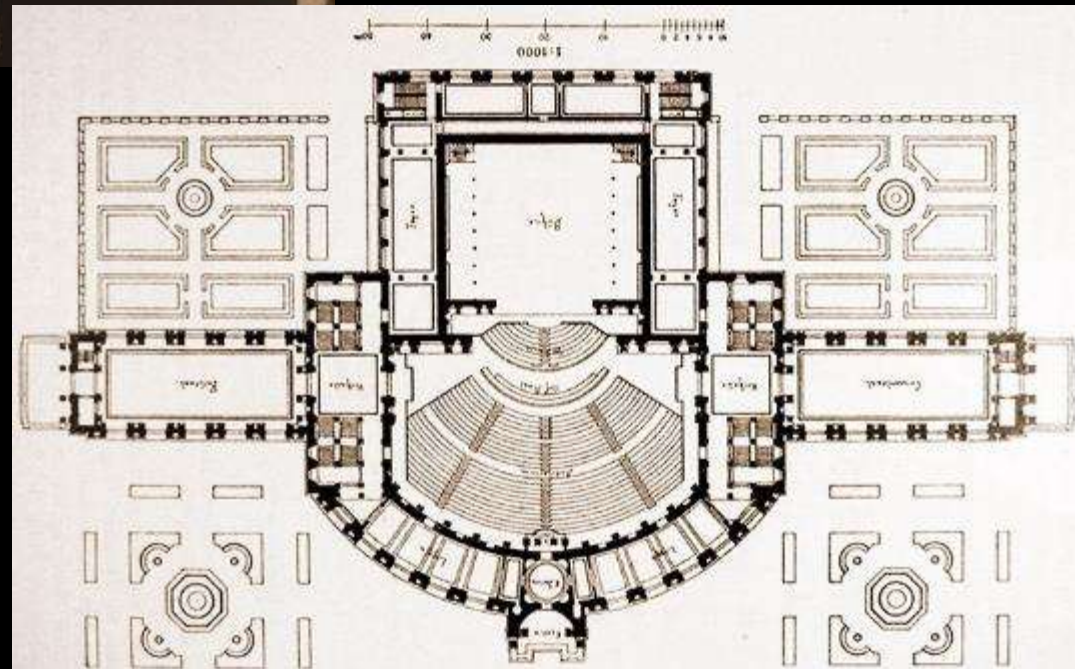
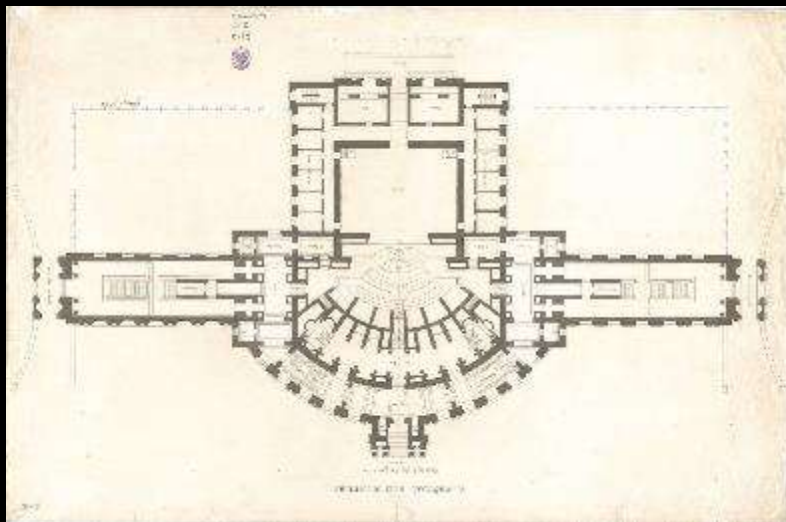


1864 (Ludwig II. se stal bavorským králem):
Mnichov, projekt divadla pro Richarda Wagnera





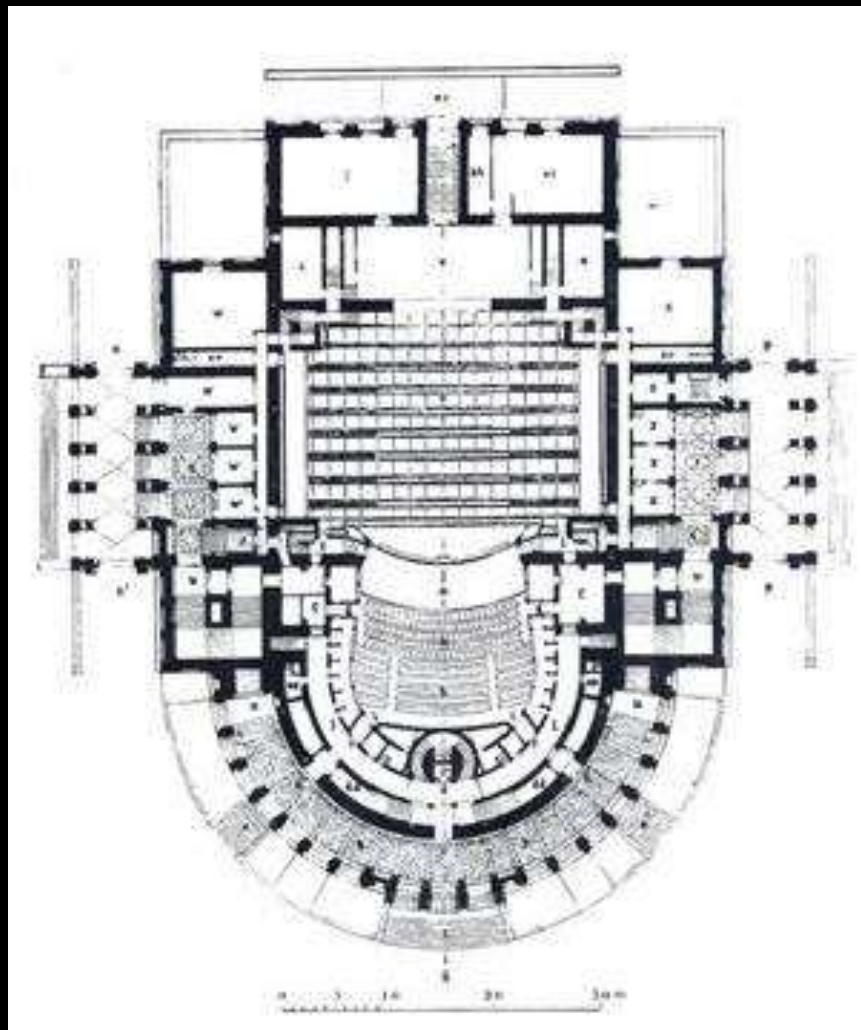
(pro Wagnerovo odmítnutí neprovedeno)



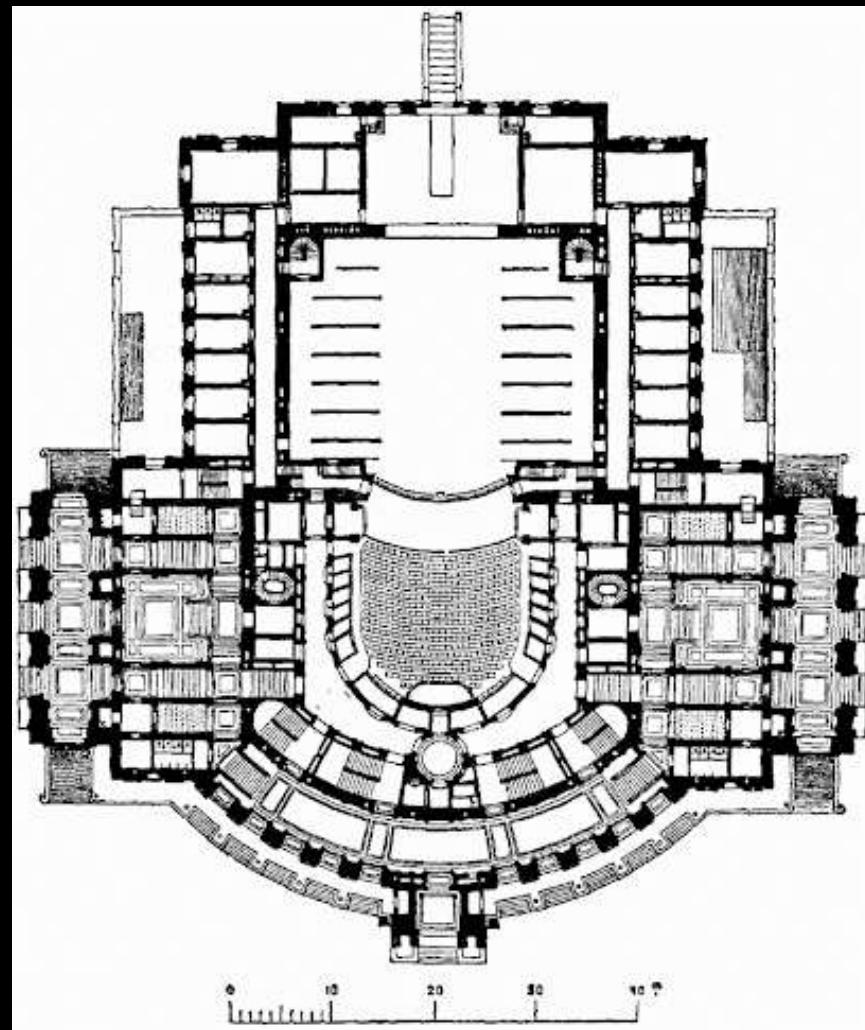
1871: druhé divadlo pro Drážďany (po 2. světové válce vlastně již třetí výstavba divadelní budovy)



1838-1869: první dvorní divadlo

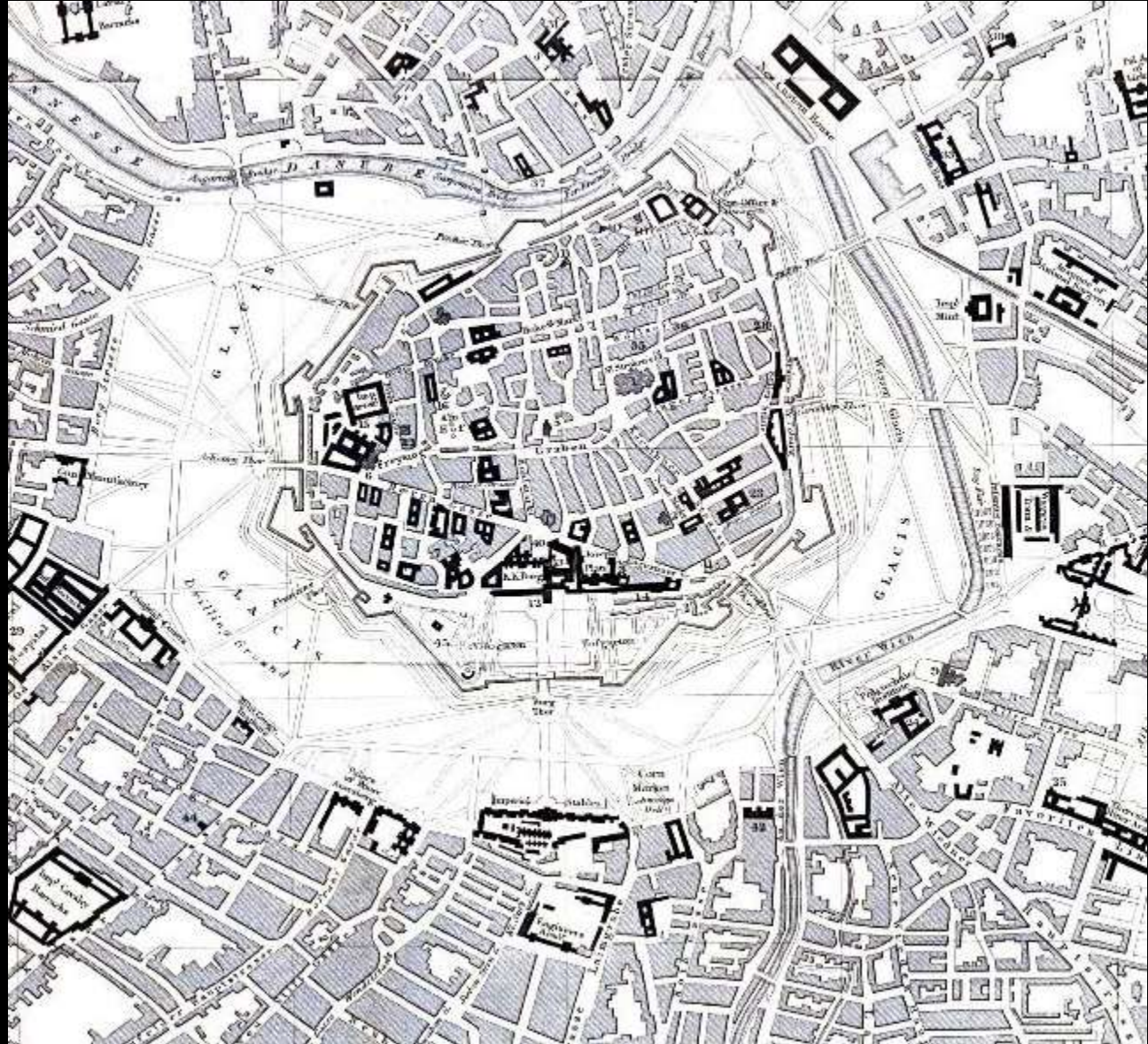


1871-1878: druhé dvorní divadlo



1871-1879: Wien, (Řím)

Problém vídeňského urbanismu po revolučním roce 1848: rozšíření města o rychle se zvětšující předměstí



1858

hradby a koliště

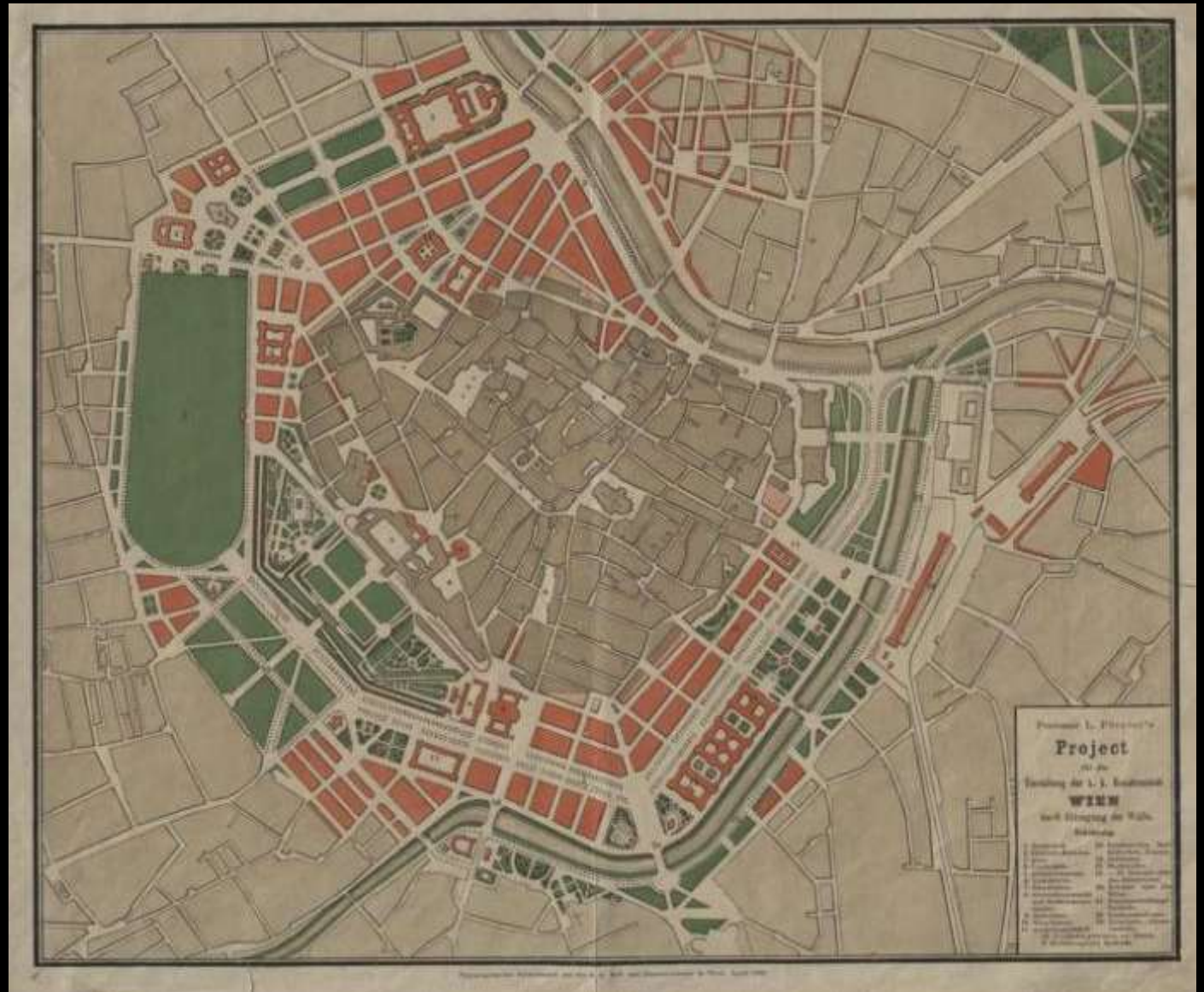
soutěž na Ringstrasse

Ringstrasse, první cena ex aequo

Eduard van der Nüll (1812-1868) – August Sicard von Sicardsburg (1813-1868)



Ringstrasse, první cena ex aequo
Ludwig von Förster (1797-1863)

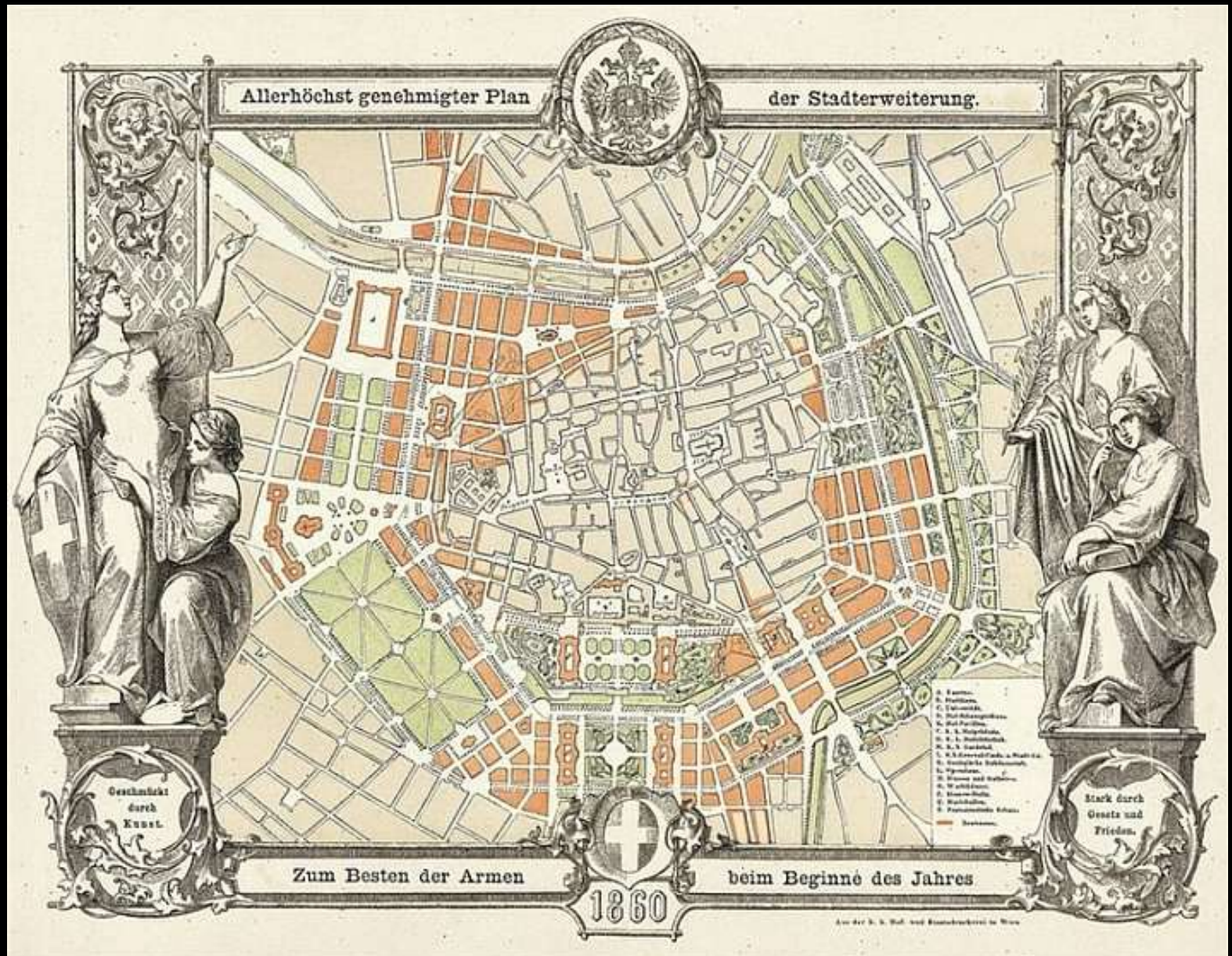


Ringstrasse, první cena ex aequo

Friedrich August von Stache (1814-1895)



1860-1862: schválený kombinovaný projekt (složený ze tří vítězných projektů – zatím bez nové univerzity, radnice a parlamentu)



Začátek realizace:

1861-1869: dvorská opera

Eduard van der Nüll

August Sicard von Sicardsburg



Vyzvaná soutěž na dvorská muzea, dvě kola: 1866/1867, 1867/1868

Vyzvaní: Heinrich von Ferstel – Theophil von Hansen - Moritz von Löhr - Carl Hasenauer

1869: Gottfried Semper požádán o posouzení projektů – sám vypracoval koncept „Císařského fora“ - privátní audience u císaře

1871 se přestěhoval do Vídně jako projektant (spolu s Carlem Hasenauerem) nových staveb

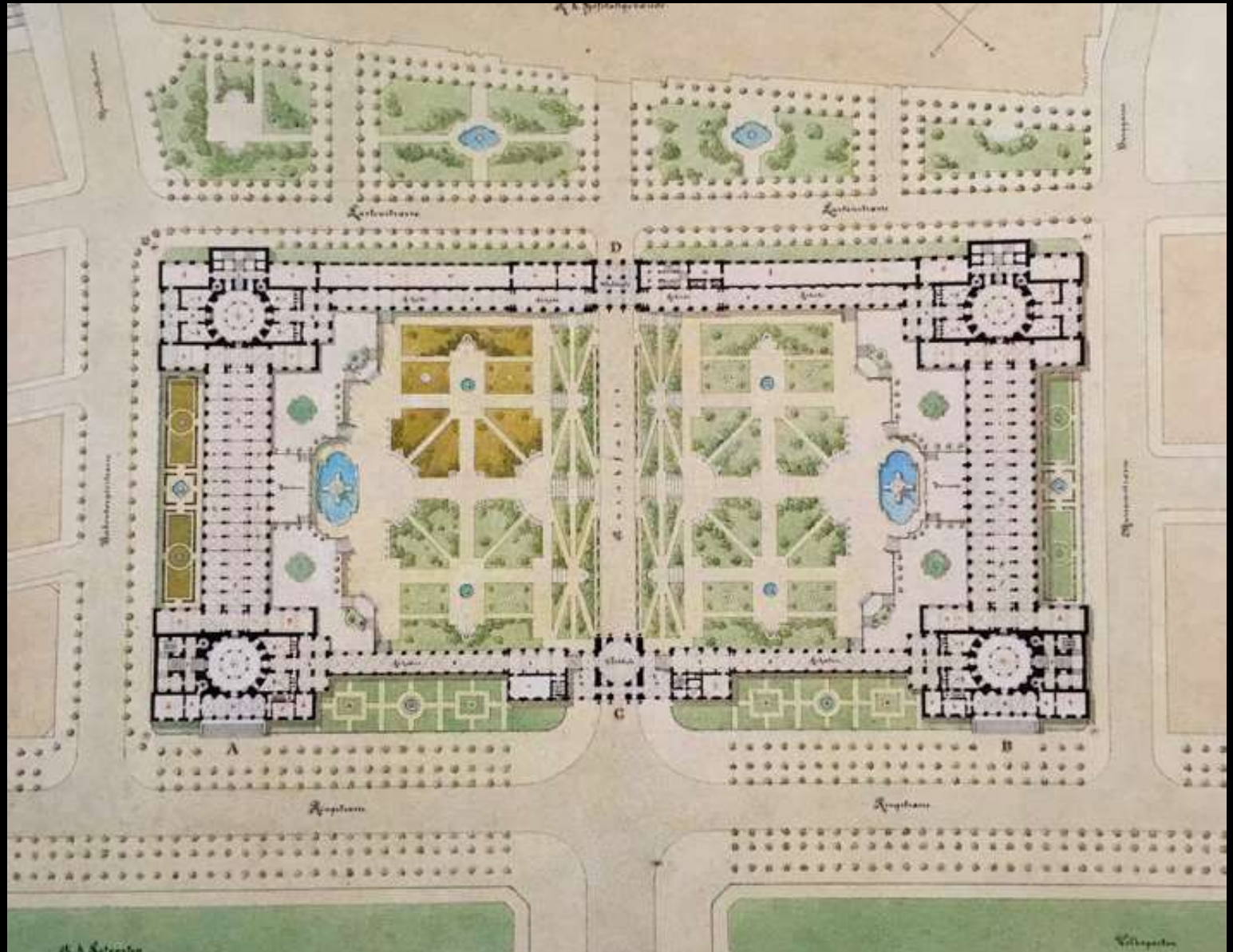
1876 Semper spolupráci ukončil, později odejel do Říma (1879 v Římě zemřel)



1858

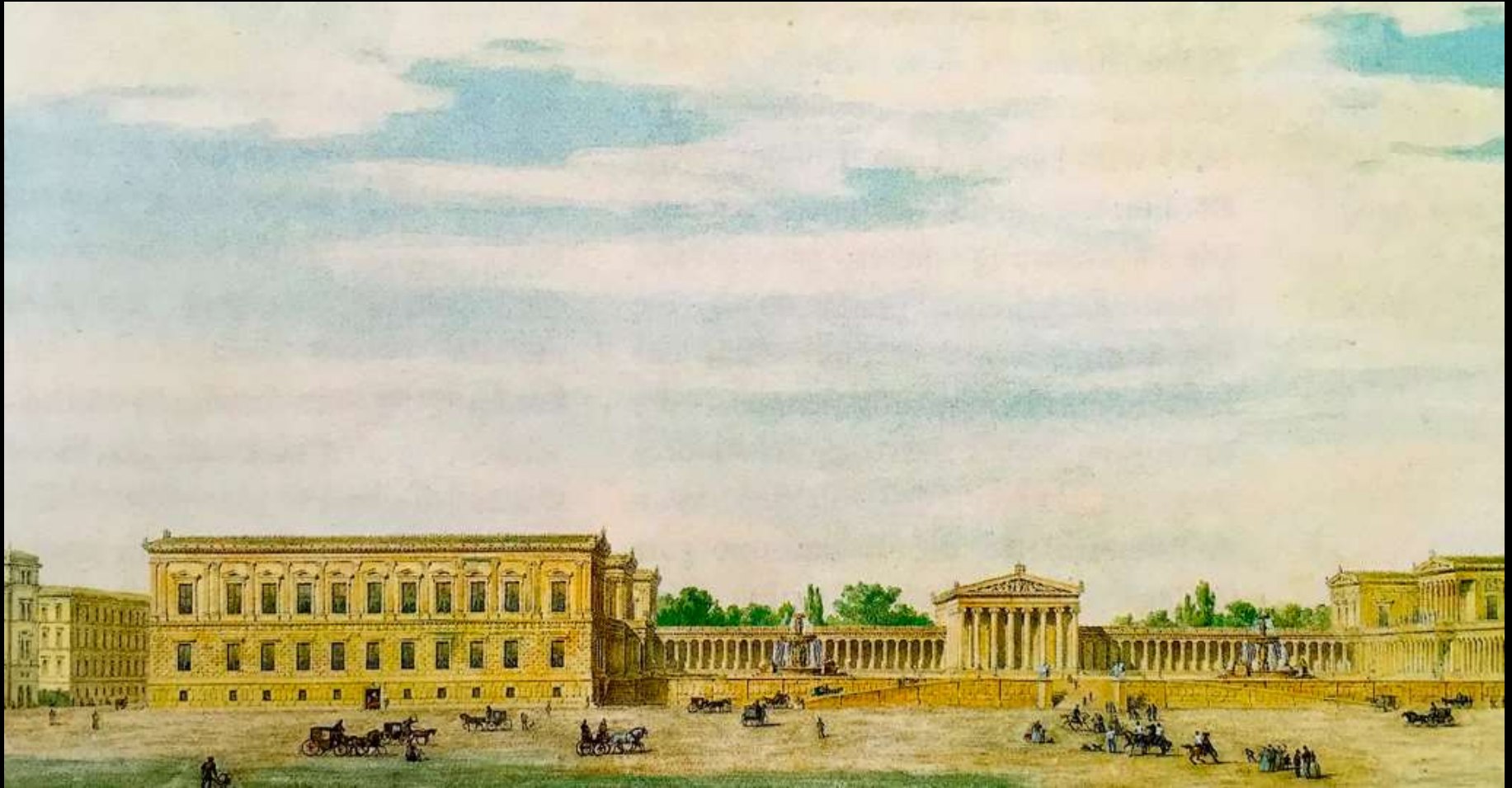
van der Nüll – Sicard,
Projekt na rozšíření Hofburgu
směrem k nové Ringstrasse

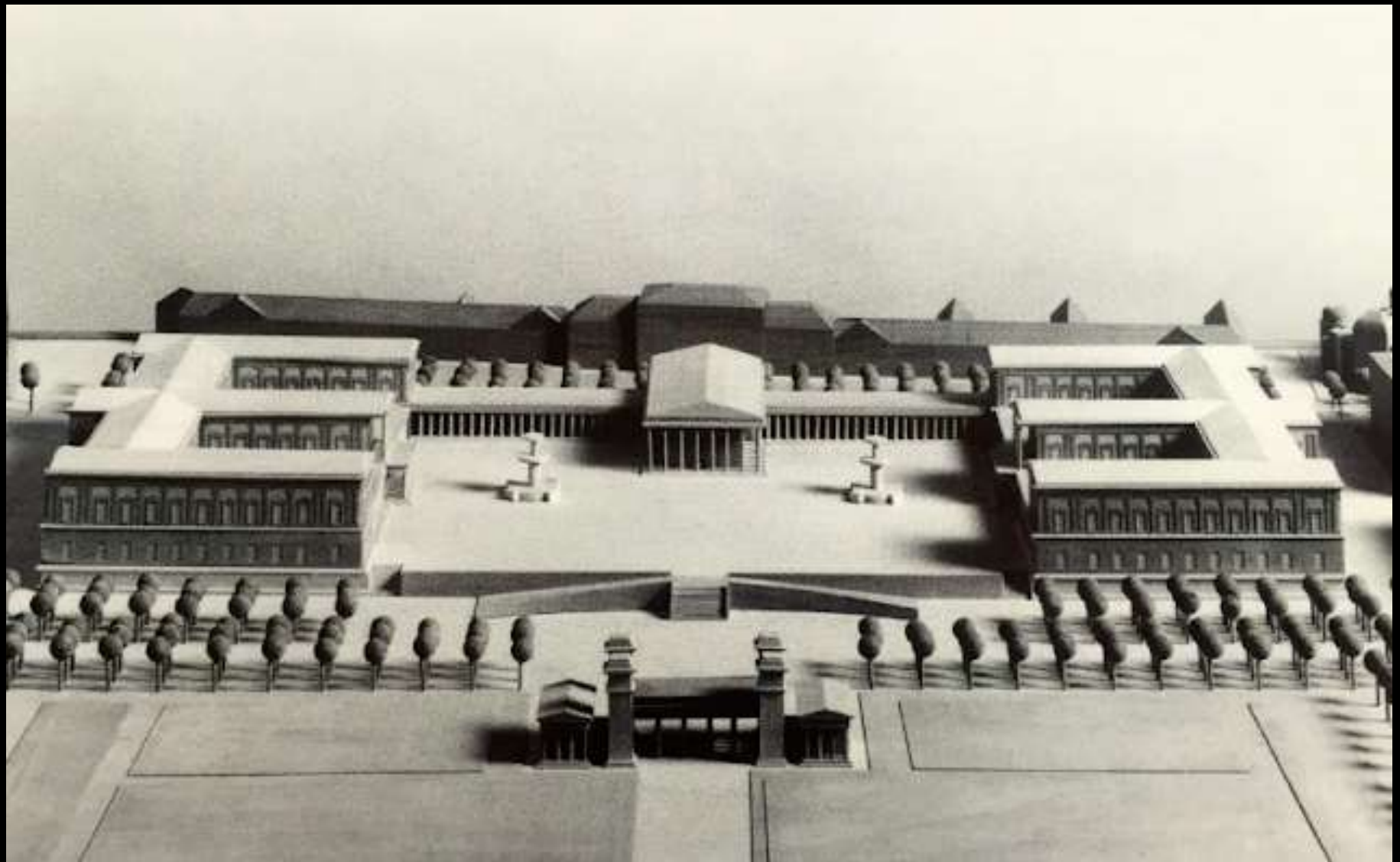
Heinrich von Ferstel
(1828-1883)





Theophil von Hansen
(1813-1891)

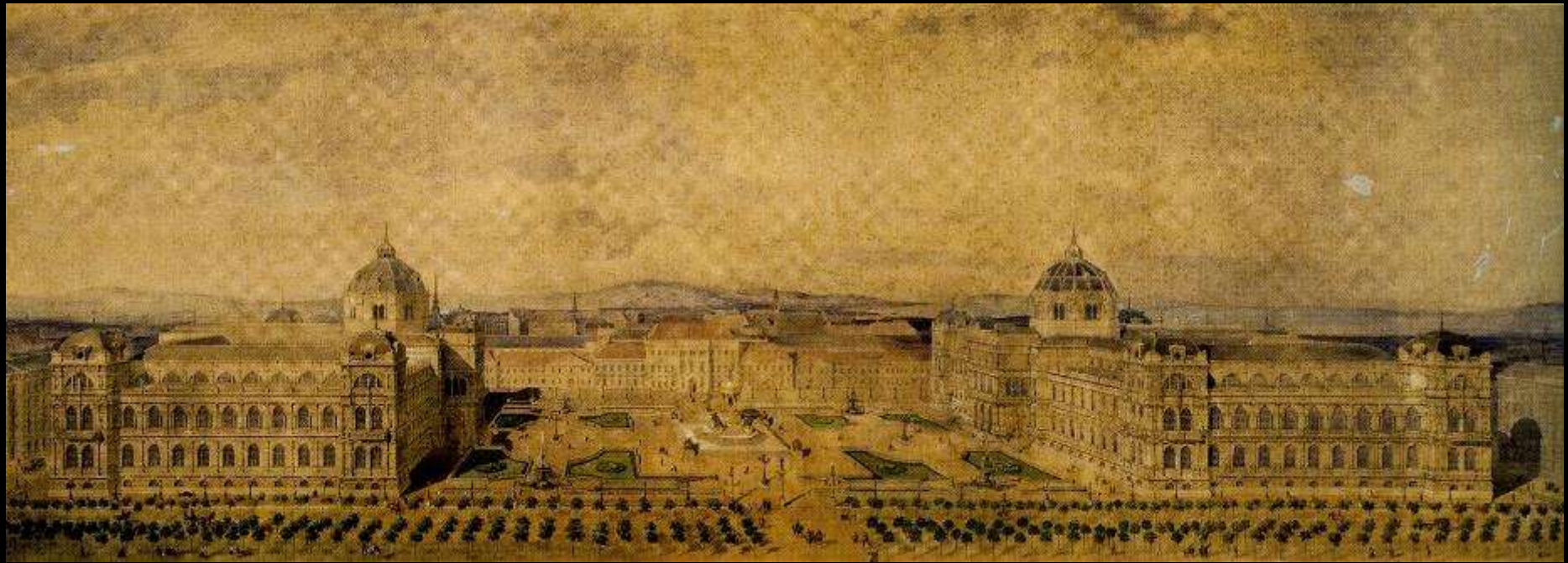




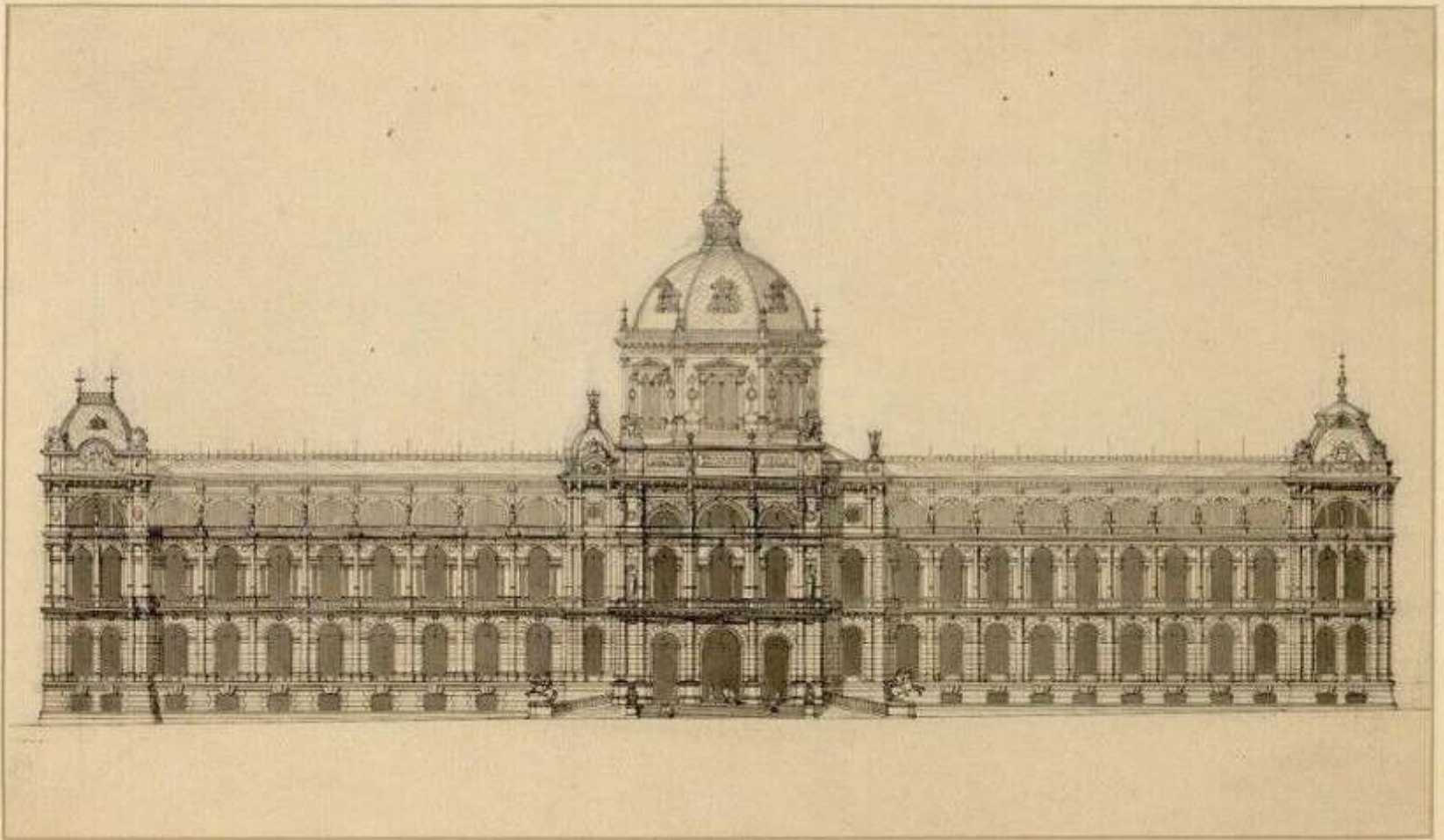
Moritz von Löhr (Loehr)
(1810-1874)



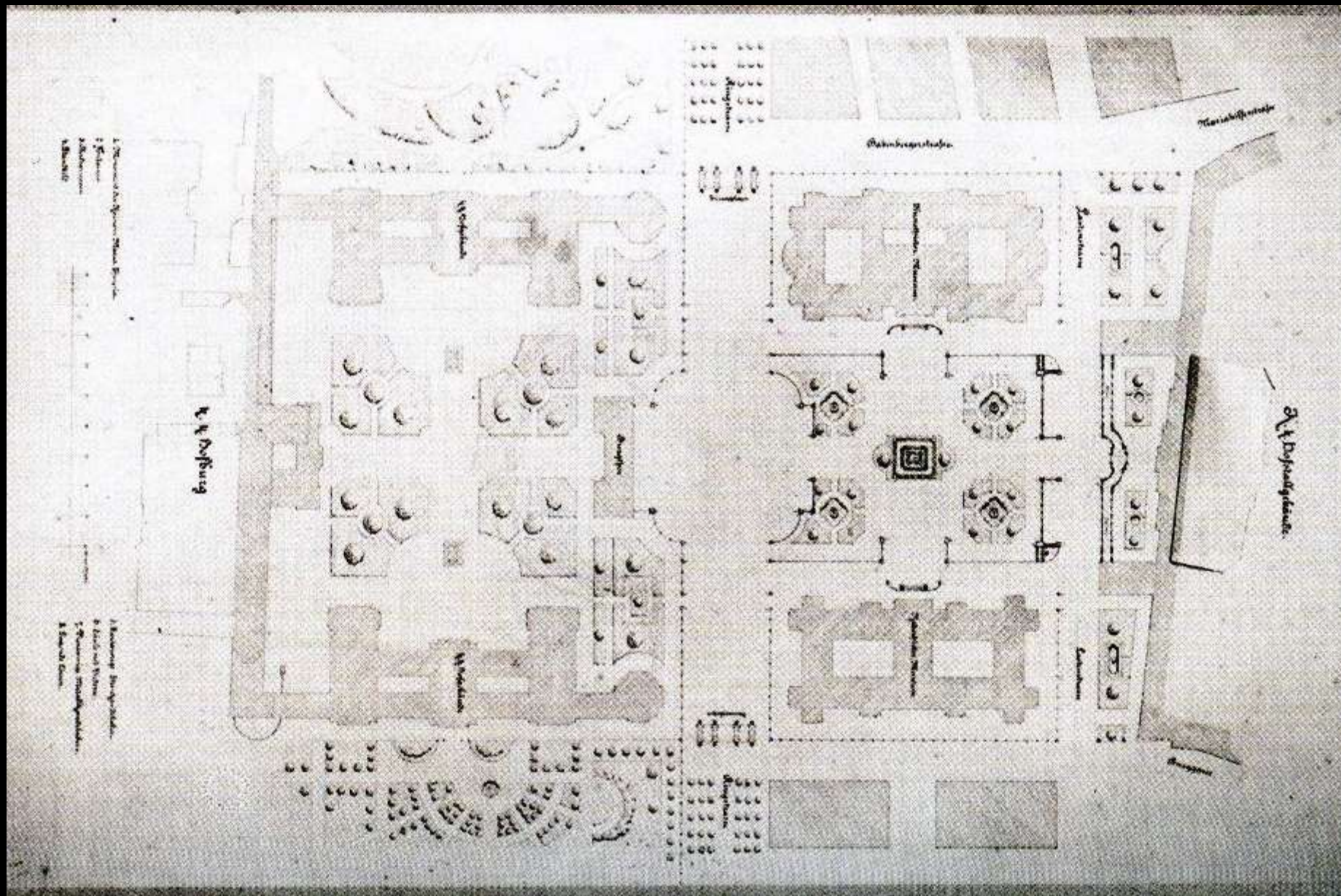
Carl Hasenauer
(1833-1894)



Carl Hasenauer,
Projekt, I. soutěž (dvě alternativy fasády), 1866



Carl Hasenauer, Polohový půdorys rozšířením Hofburgu, projekt, II. soutěž, 1868

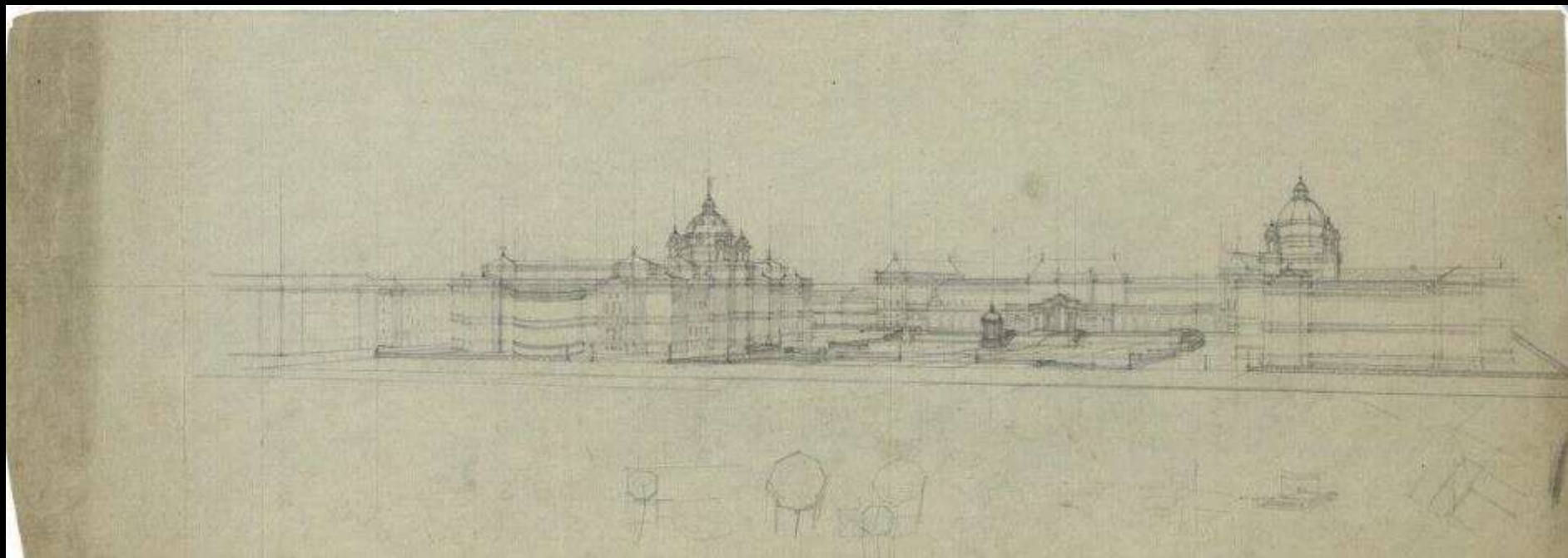




DESIGN FOR PROPOSED NATIONAL MUSEUM, AFTER ARCHIBALD, IN WHICH THE FIRST PRIZE WAS AWARDED. — CIVIL ENGINEER, & ARCHT.

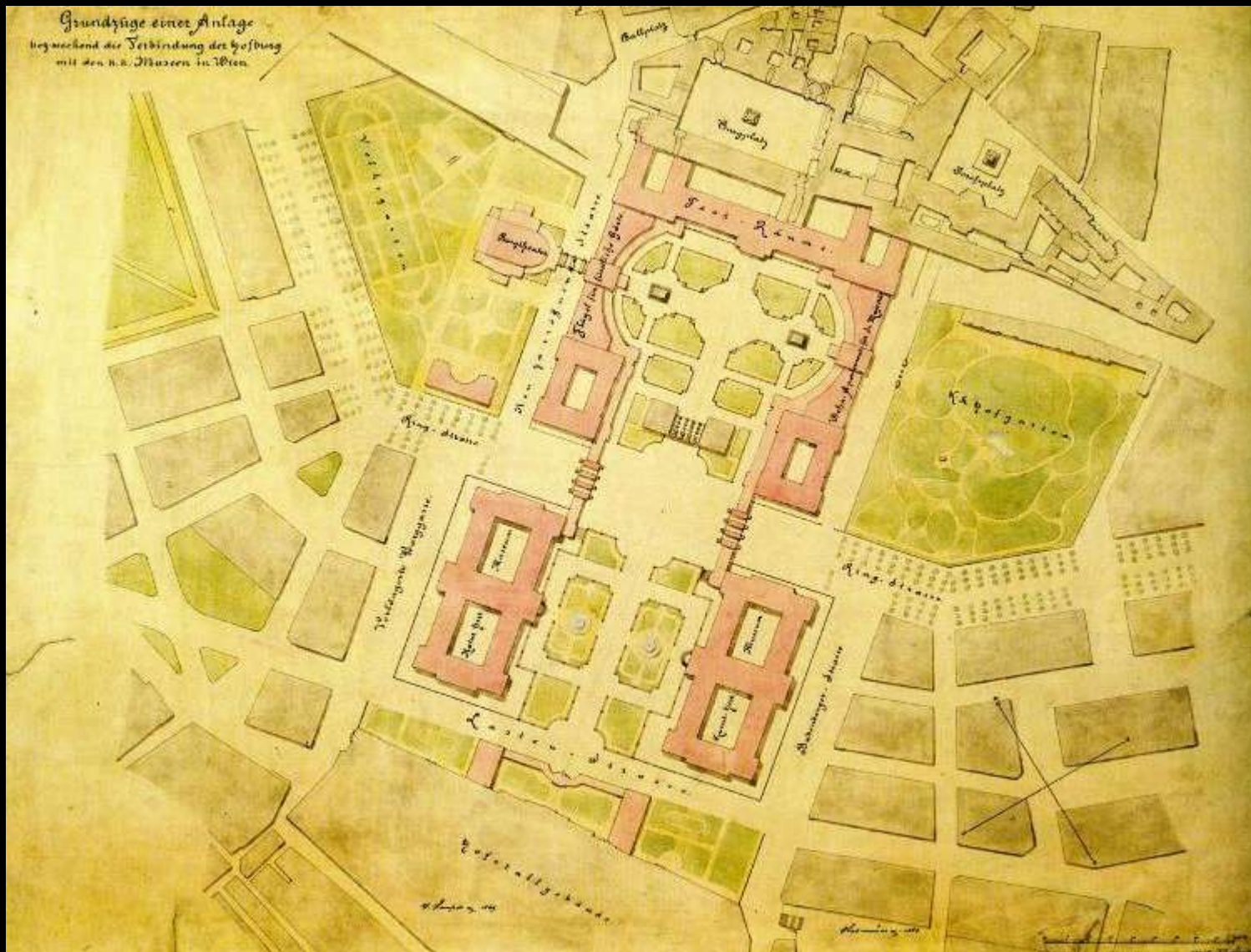


II. soutěž: inspirace londýnským Victoria and Albert Museum

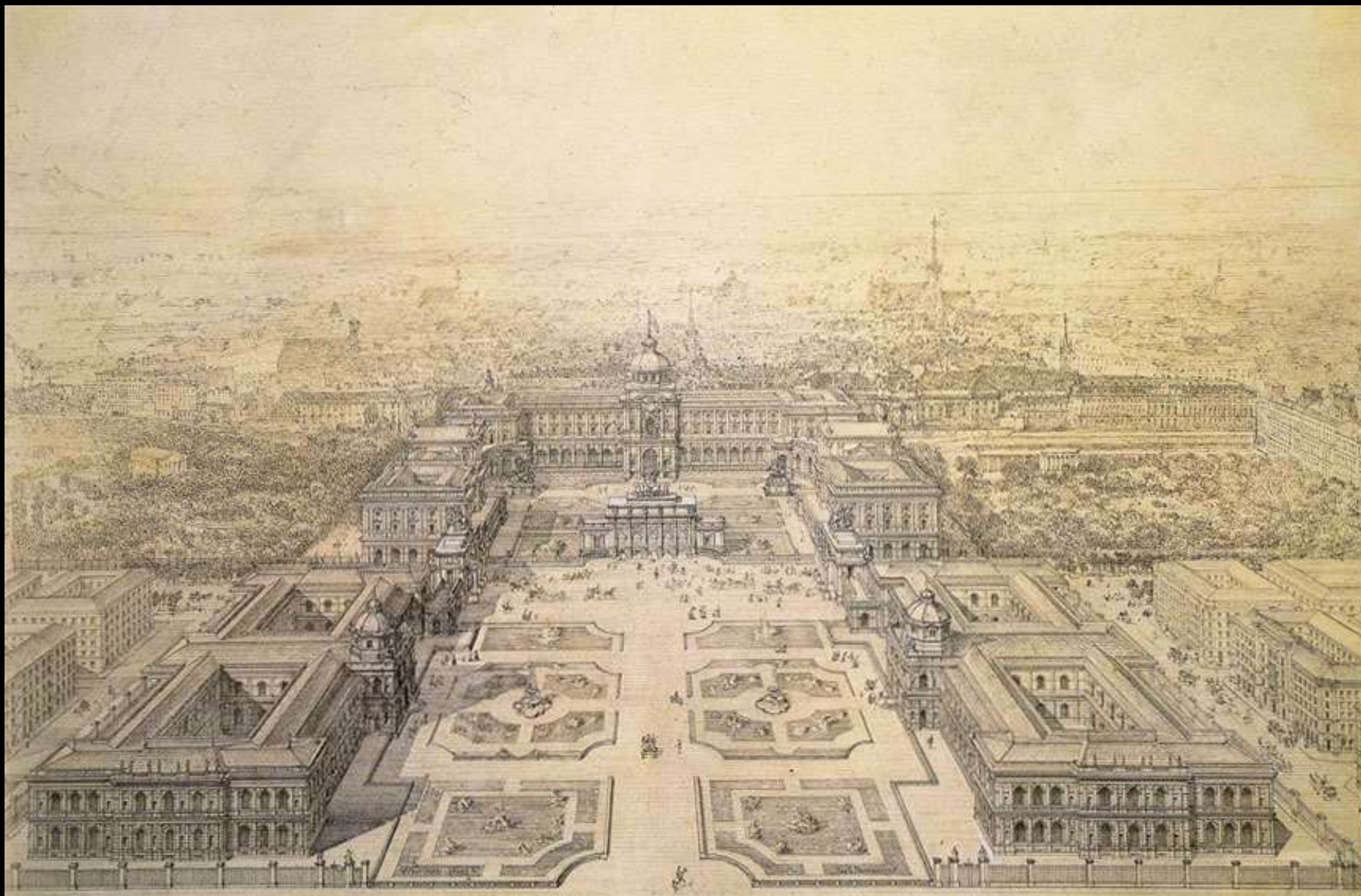


Císařské forum

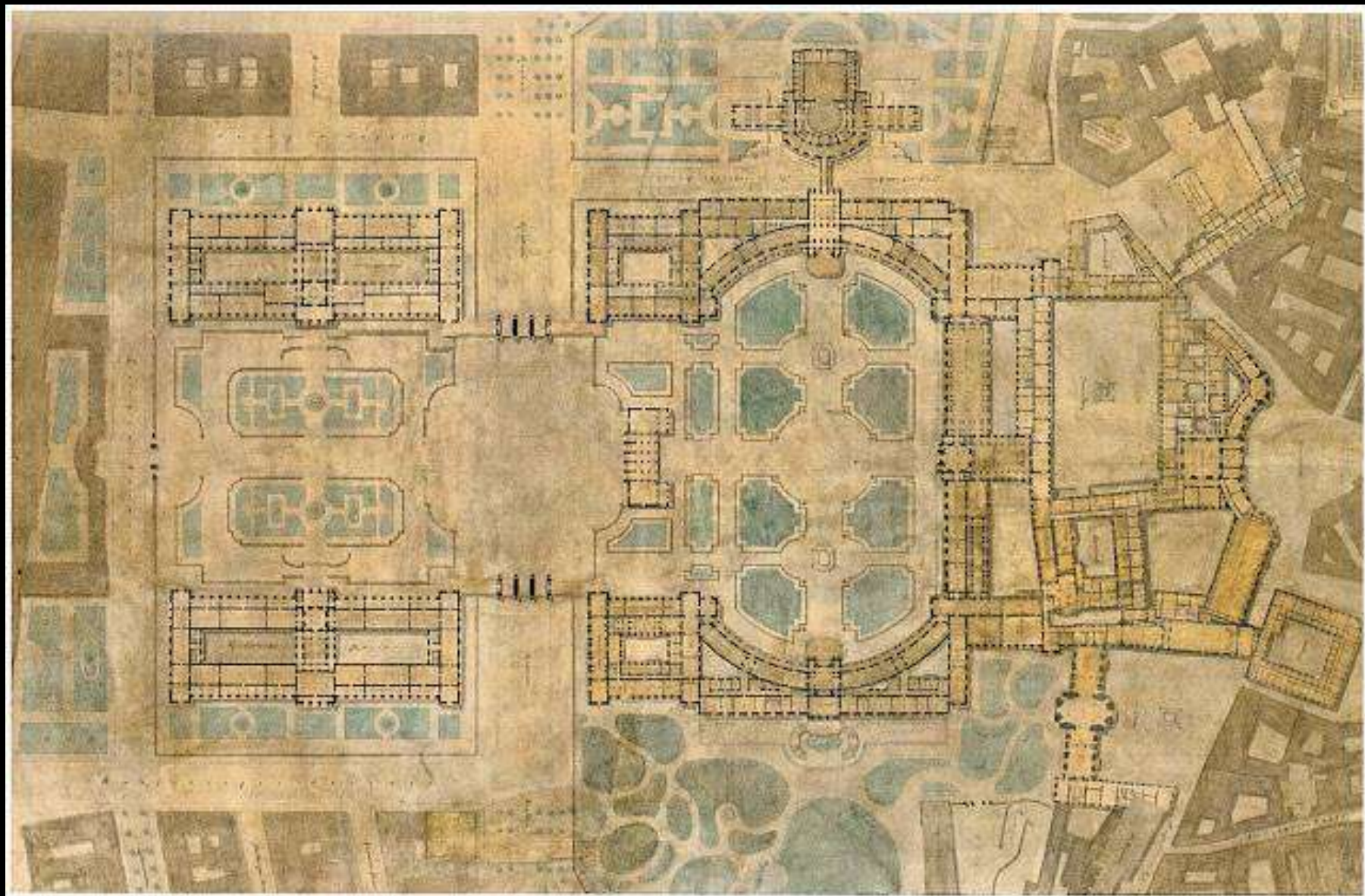
1869: Gottfried Semper – základní idea s římskými exedrami, varianta s hradním divadlem



1869: Gottfried Semper, Císařské forum – základní prospekt, varianta bez divadla

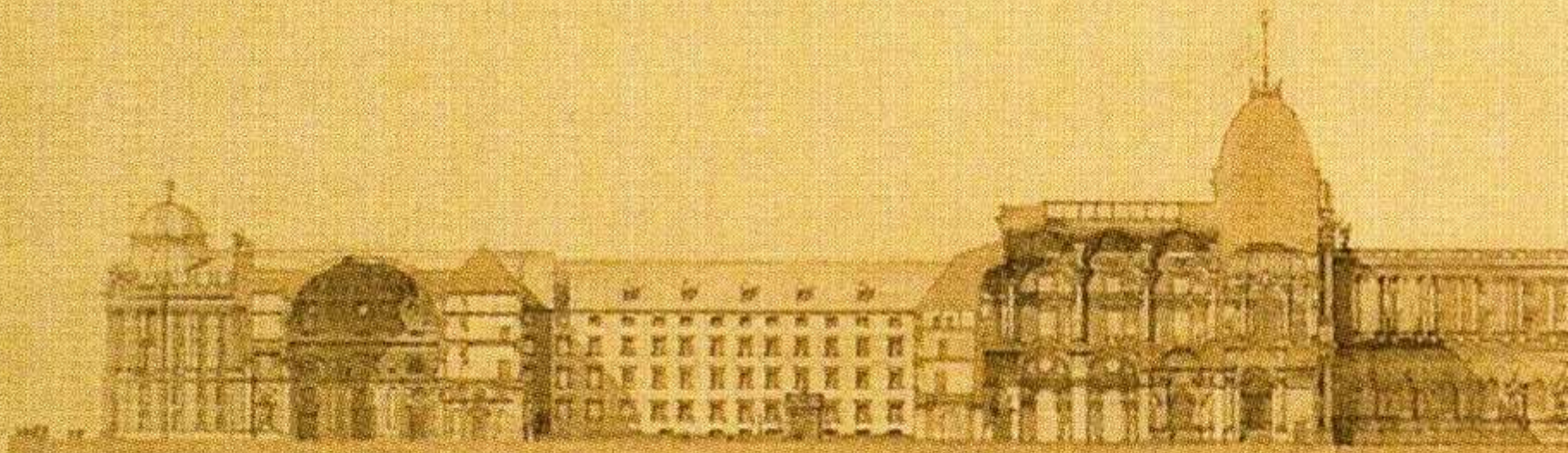


1869-1871: Gottfried Semper – Carl Hasenauer, Císařské forum, půdorys prvního patra Hofburgu s forem

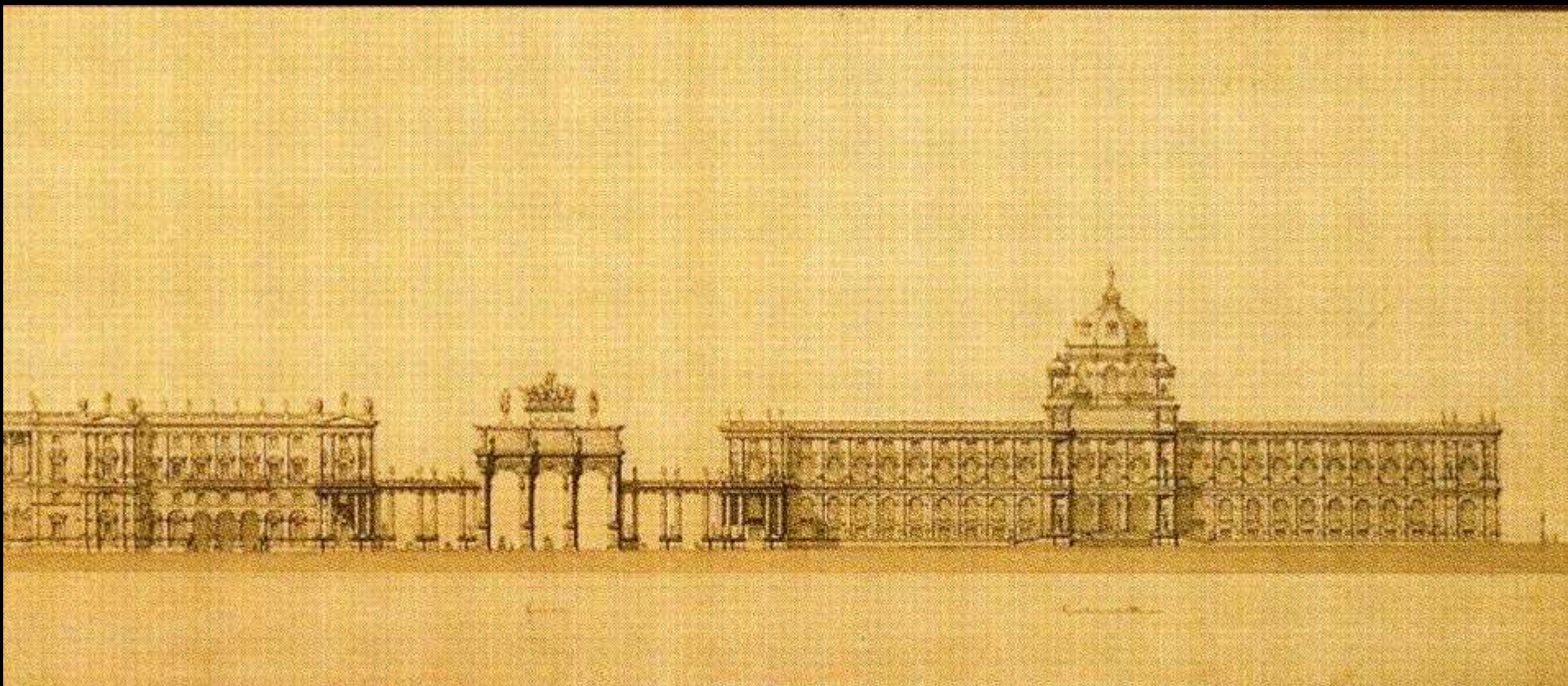


1871: Carl Hasenauer (kresba)

(a) příčný řez Hofburgem (s novým Michalským traktem podle původního projektu Jos. Em. Fischera von Erlach, ml.)



(b) příčný řez Císařským forem po obou stranách Ringstrasse (s průjezdnými triumfálními oblouky)

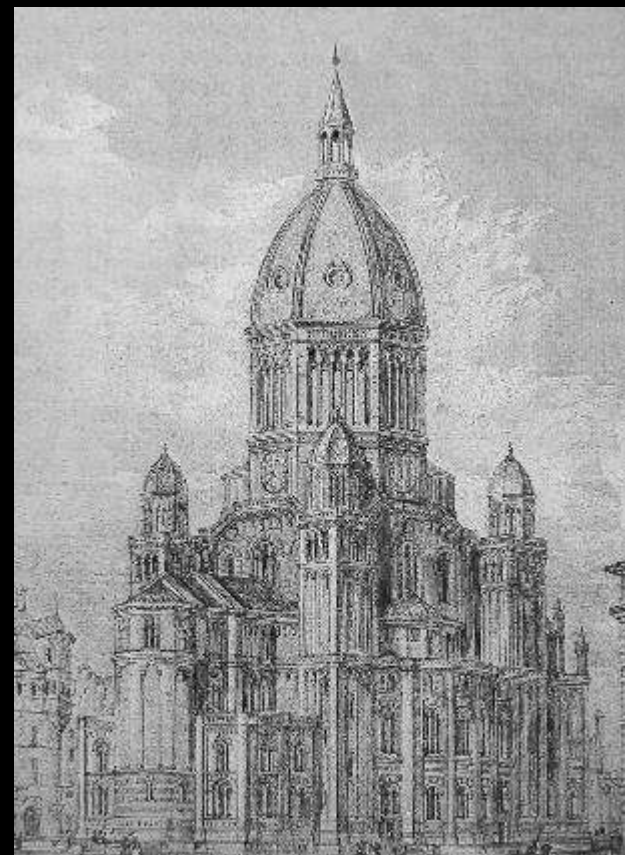


Rudolf von Alt, 1873: vizualizace definitivního Semperova projektu (malba pro světovou výstavu ve Vídni)



Kunsthistorisches Museum: atika, ústřední kopule s nárožními věžičkami
(+ ikonografie sochařské výzdoby stále ještě podle Semperových idejí)
1879-1881

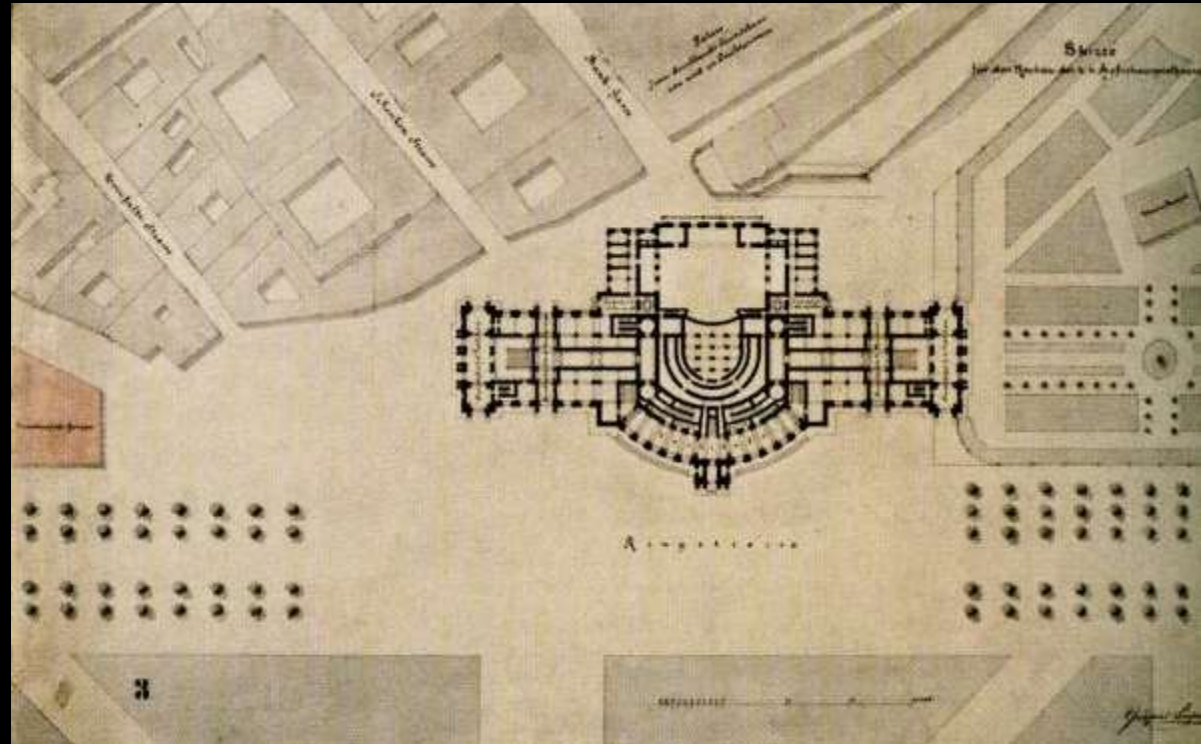
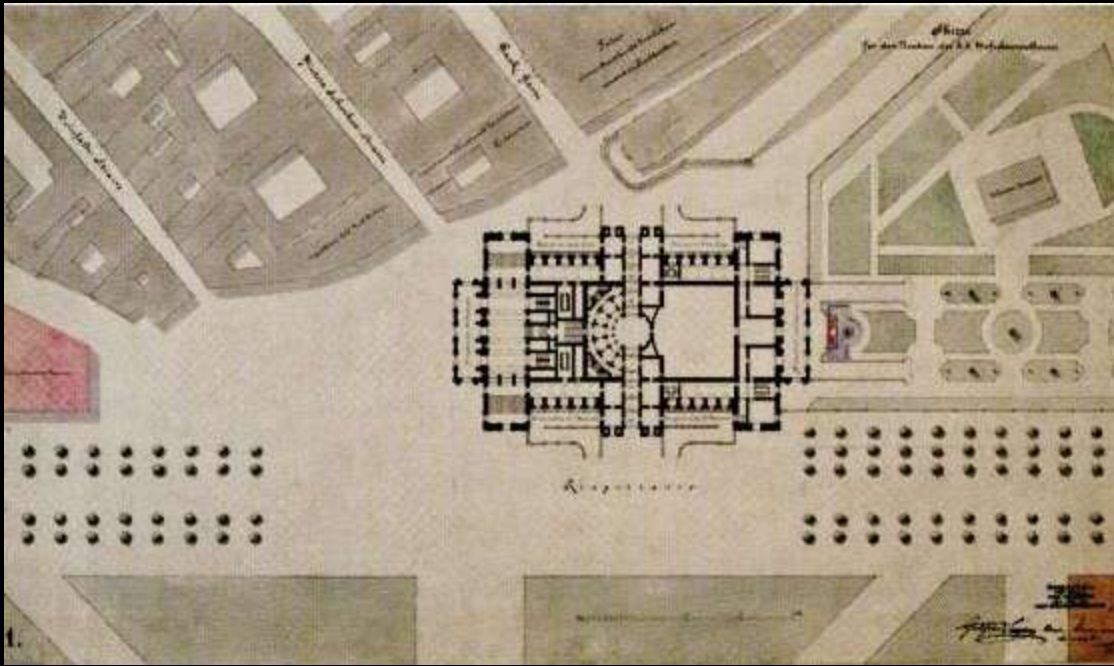
Gottfried Semper, projekt na kopulový kostel pro Hamburg



1871: Burgtheater, varianty projektu

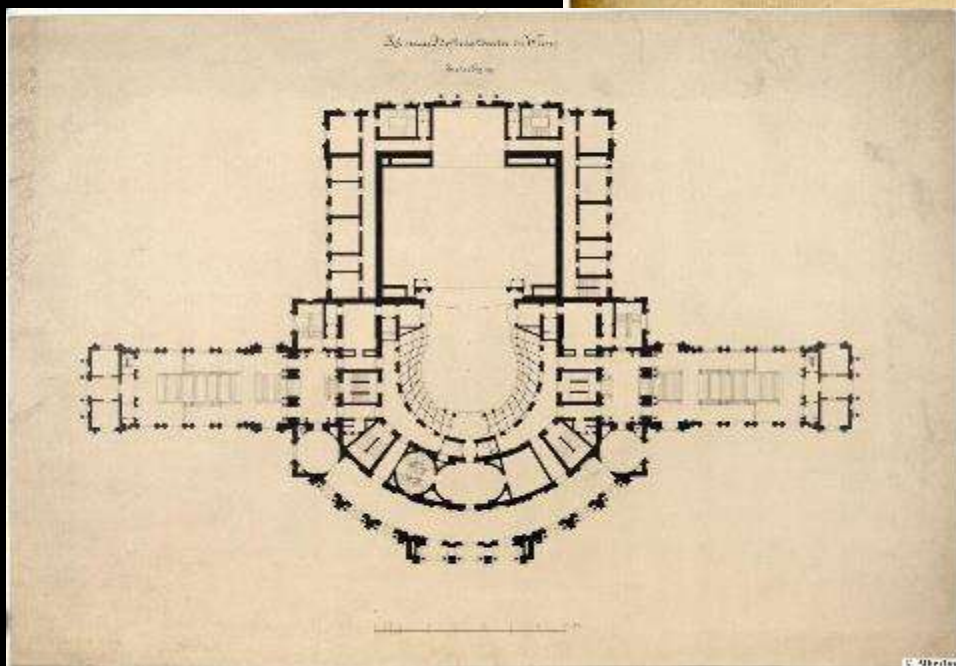
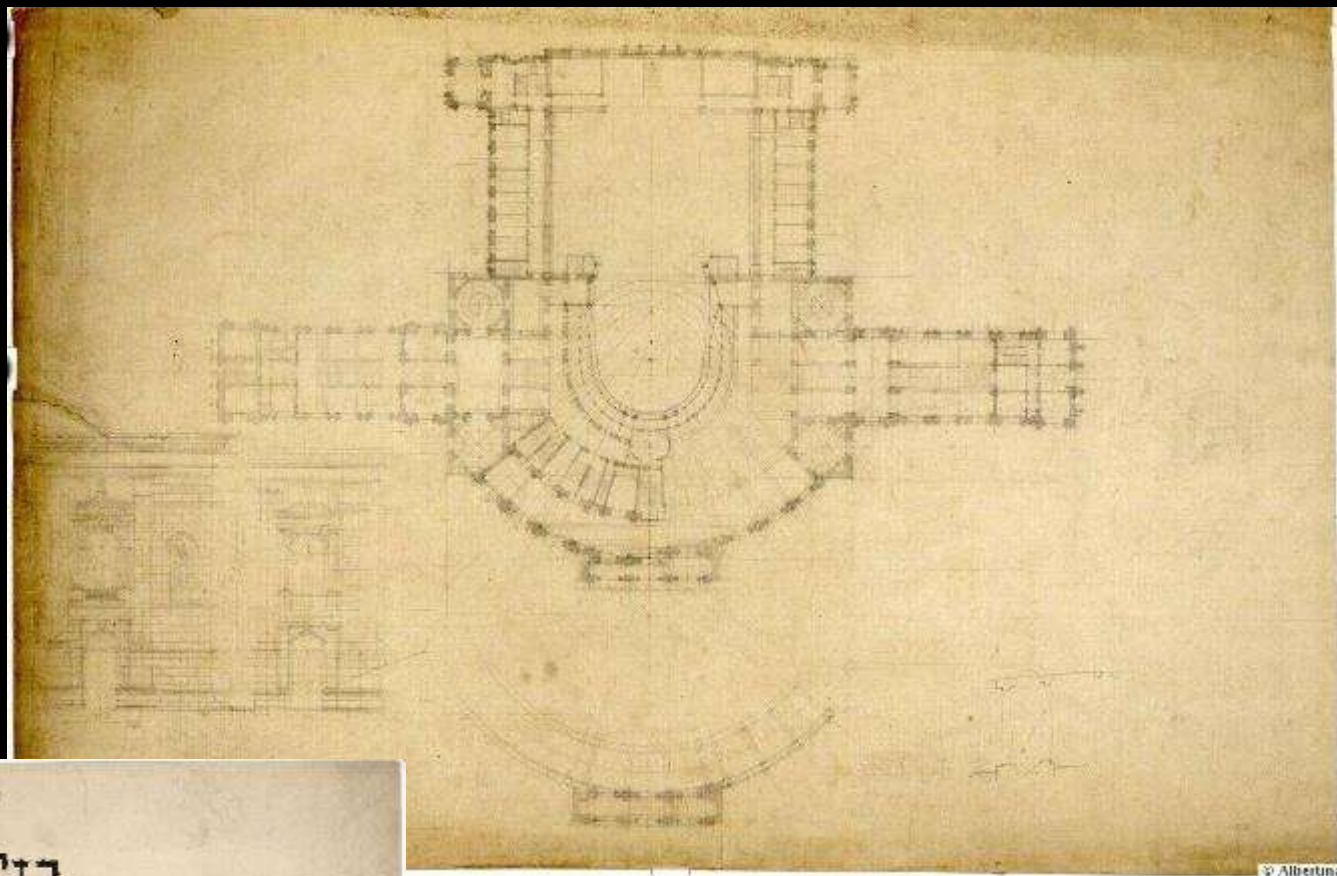
Carl Hasenauer

Gottfried Semper



Carl Hasenauer
korektury Semperova interiéru

výsledné řešení, 1876





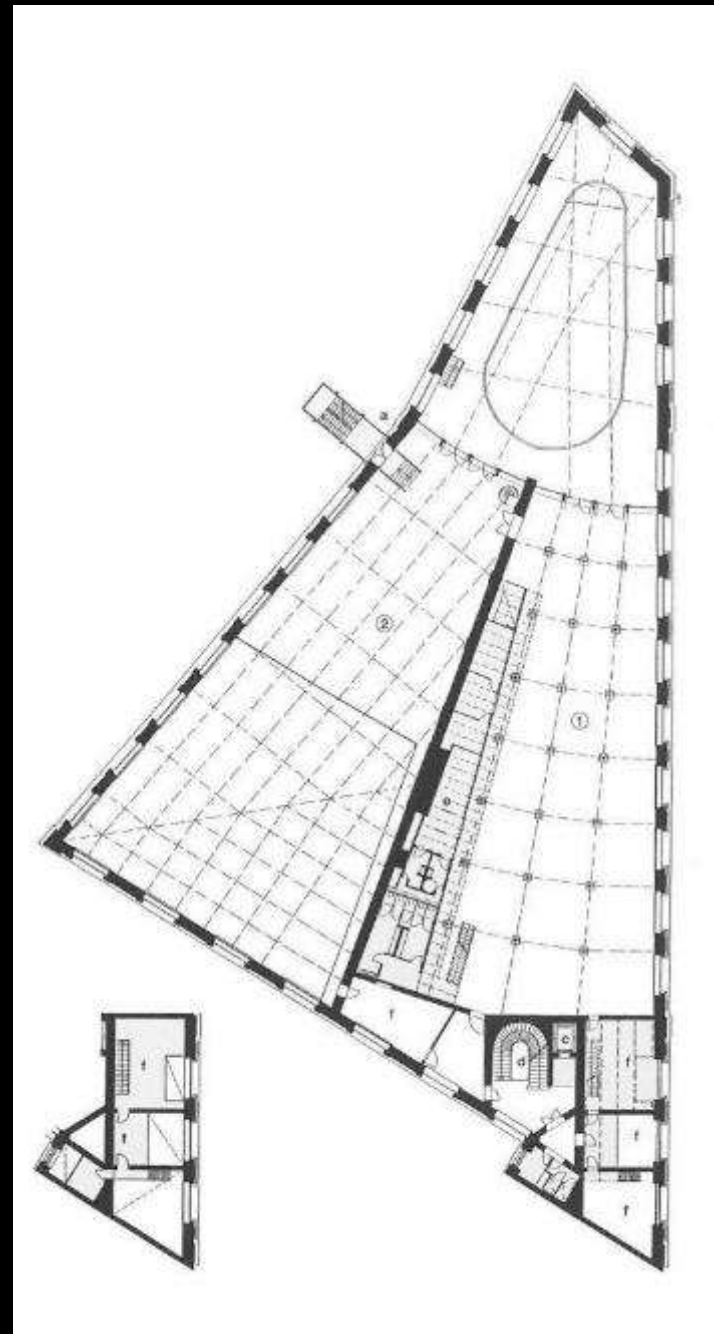
Carl Hasenauer, Burgtheater - fasáda, 1876-1888



1874-1877:

Divadelní depozit





Carl Pruscha, rekonstrukce pro Akademii výt. umění
1990-1995



3. Gottfried Semper a jeho architektonická teorie

a) Co je obsahem architektonických teorií?

- 1) Je zkoumáno, co je to „architektura“ obecně, tj. nezávisle na čase, místu a epoše.
- 2) Jsou zakládány takové koncepce architektury, které jsou určené dobovou kulturní, duchovně historickou a sociálně historickou situací.
- 3) Jsou prezentovány rozličné strategie vůči praktikované architektuře:
 - a) **utopická strategie** – např. Leon Battista Alberti a jeho definice architekta a funkcí v architektuře;
 - b) **afirmativní strategie** (jako teoretická nadstavba vystavěné architektury v praxi);
 - c) **kritická strategie** (většinou ve tvaru určité provokace ke korektuře soudobých architektonických konceptů) – tradicionalistický Leon Krier, nebo kriticky modernistický Rem Koolhaas.

b) Gottfried Semper hledá založení své teorie odlišnou cestou:

„Když jsem studoval v Paříži, často jsem chodil do Botanické zahrady a jakousi magickou silou jsem byl přitahován z prosluněných záhonů do sálů, v nichž byly uspořádány fosílie a kosti pravěkých zvířat“

Inspirační model: Georges Cuvier – zakladatel paleontologie a srovnávací antropologie.

Jeho metodou bylo srovnávání kosterních pozůstatků a na takovém základě potom vytvoření rekonstrukce - z několika kostí bylo možné sestavit postupně celé pravěké zvíře.

Semperův obdobný cíl:

a) srovnáváním určit v architektuře a umělecké činnosti základní princip (Urform – podobně jako byla Goethova snaha nalézt Urpflanze/původní rostlinu)

b) od tohoto původního principu poté sledovat metamorfózu a proměny jevů, které se budou vyvíjet v budoucnu do forem mimo soudobý historismus.

(i) Základní princip / „Bauplan“

- Semper navazuje na starší diskuse:

Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1755:
cabane rustique (Urhütte)

Urpflanze, 1787-1790 (Johann Wolfgang Goethe)

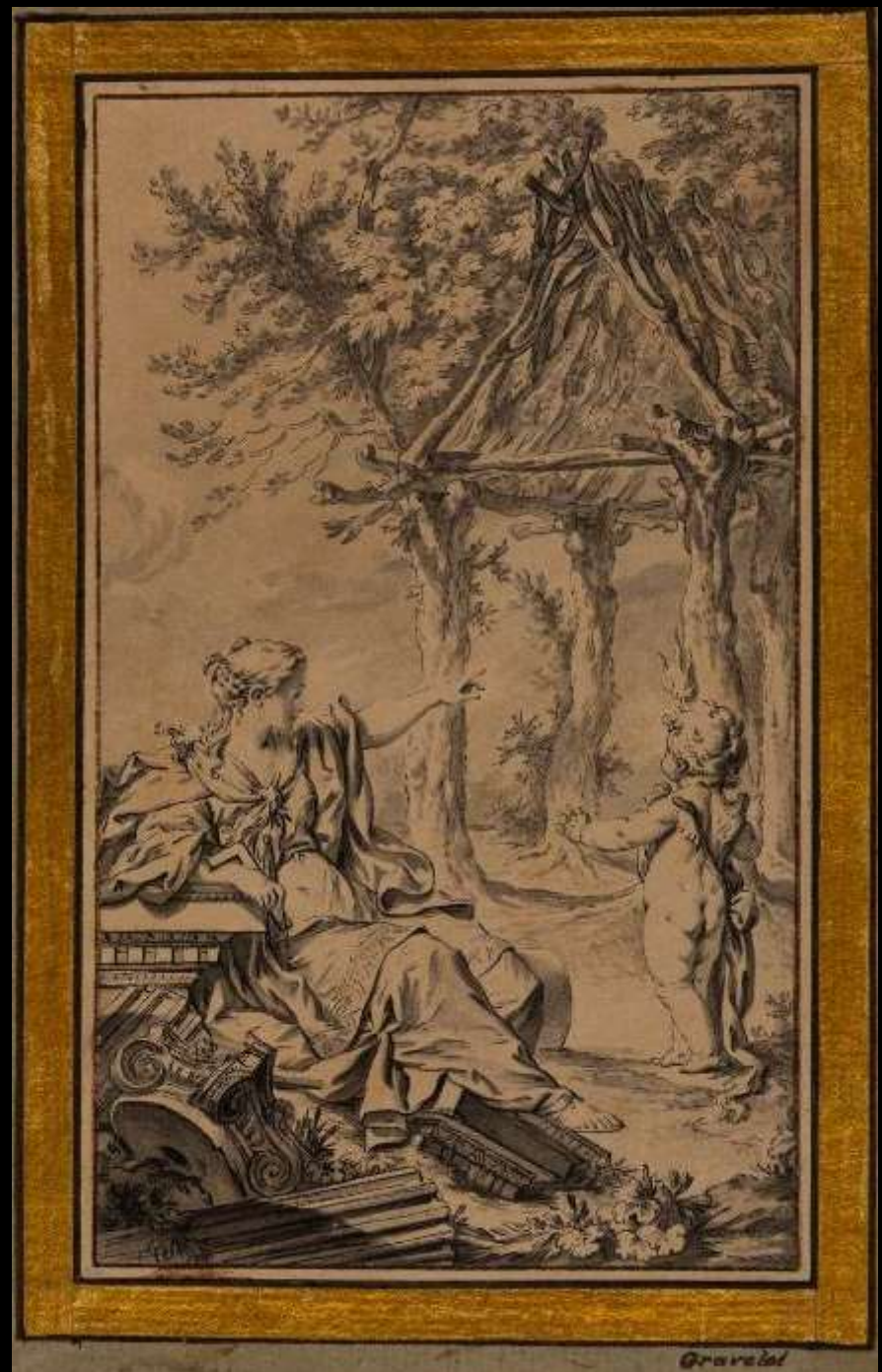
Pařížský akademický spor o živočiších, 1830:
Étienne Geoffroy Saint-Hilaire x Georges Cuvier
(jednota kompozice všech živočichů a evoluce
- oproti tomu Cuvier - čtyři odlišné základní druhy)

- Semperovy spisy:

Vier Elemente der Baukunst, 1851

**Wissenschaft, Industrie und Kunst /
Věda, průmysl a umění. Návrhy k povzbuzení
národního uměleckého cítění, 1851**

Ideales Museum für Metallotechnik, 1852



(ii) Nikoli evoluční vývoj, ale proměny uměleckých jevů a stylu

- Semper navazuje na starší diskusi:

Spor na Akademii krásných umění 1830:

Quattremère de Quincy x Henri Labrouste

Quincy: Existují tři architektonické typy (+ nad nimi řecký ideální chrám s dokonalou proporcí půdorysu a sloupů) – naproti tomu Labrouste:

Neexistuje nadčasový ideál, ale proměnlivost architektury (místní podmínky, socio-kulturní odlišnosti, dané materiály a praktická invence stavitele – umělcova volba).

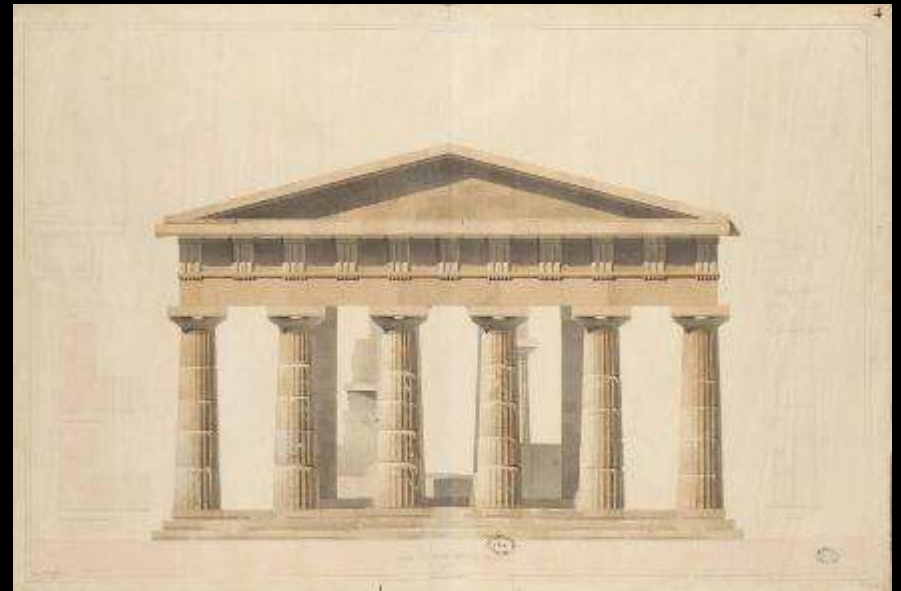
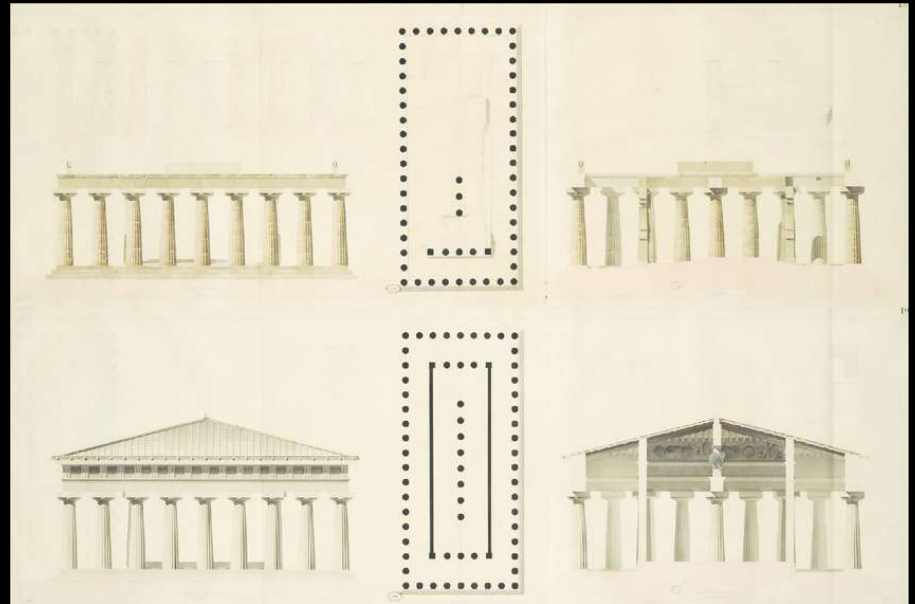
Labrouste odmítal ideální rekonstrukci chrámů v Paestu

- Semperovy spisy:

Entwurf eines Systems der vergleichenden Stylehre, 1853

Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten, 1861-1863

Ueber Baustile, 1869



c) Semperovo teoretické myšlení

Semperovy přednášky v Drážďanech a v Londýně jejich metodické zakotvení:

1834: Dějiny stavitelství

- Karl Friedrich von Rumohr, Haushalt der Kunst (Italienische Forschungen, 1827)

1840: Die Lehre der Gebäude /Nauka o stavbách (rozdělení architektury podle typů)

- Aloys Hirt, Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern, 1827
Chrám, divadlo, stadion, hipodromus a circus, amfiteátr a naumachia, budovy pro veřejná jednání, gymnázia a thermy, obytné budovy, památníky a hrobky, vodní stavby, opevnění a městská založení

1849/50: Srovnávací nauka o stavbách (počátky úvah, které měly vést k završení jeho teorie)

- Jean-Nicolas-Louis Durand, Recueil et parallele des édifices de tout genre anciens et modernes

Vier Elemente der Baukunst, 1851

Pokračování sporu s Franzem Kuglerem o polychromii (první čtyři kapitoly),
objasnění polychromie ze základních čtyř elementů (poslední dvě kapitoly)

Úvodní přehled

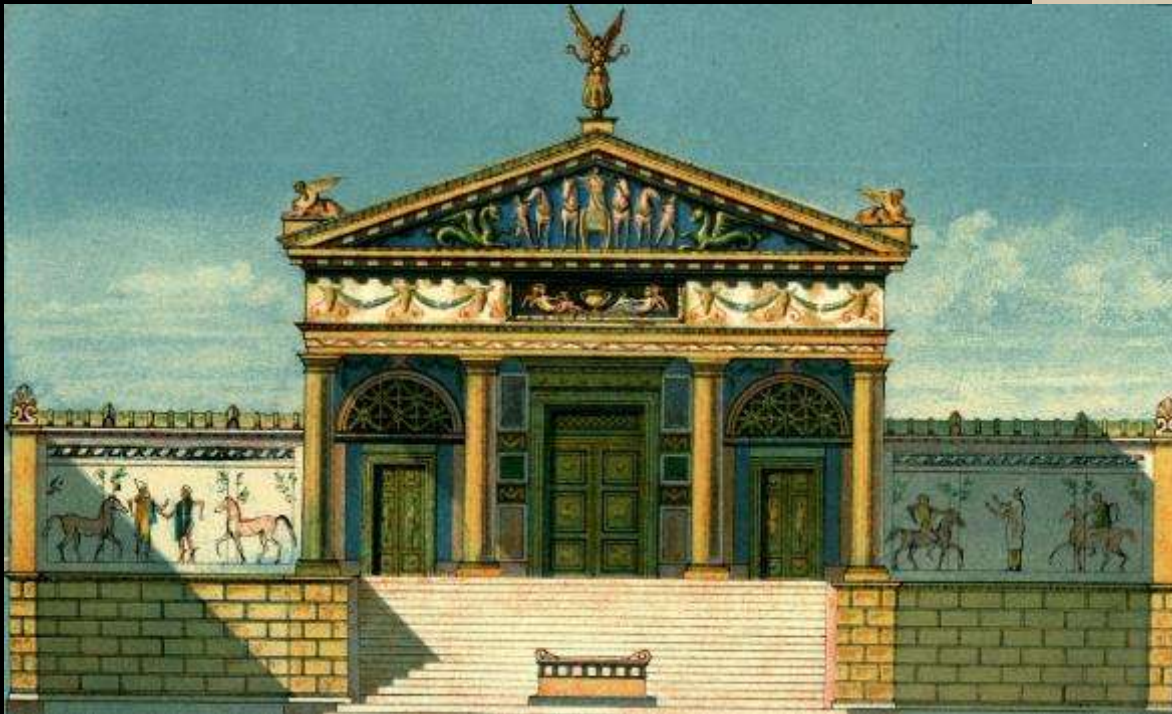
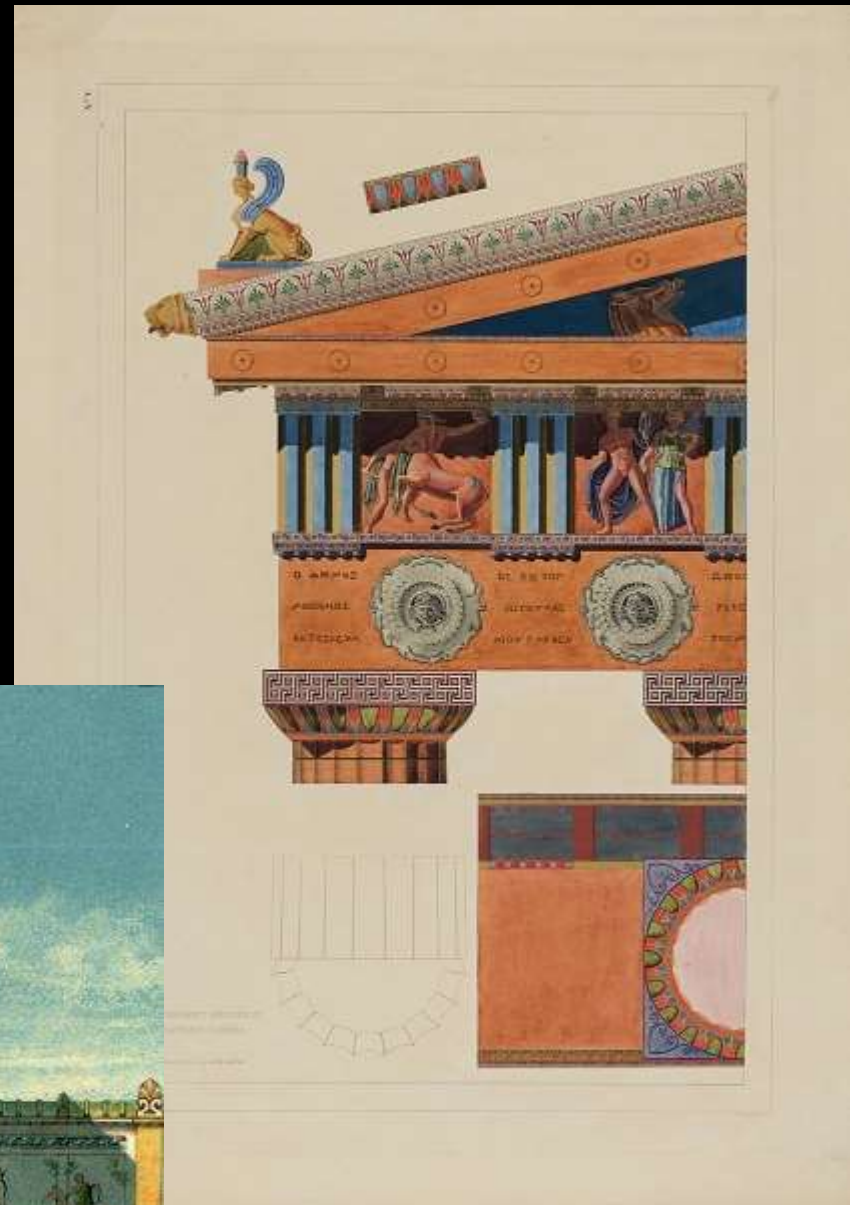
Pythia

Chemický důkaz

Více než jen dohady

Čtyři elementy

Využití



LE VITE
DE PIV' CELEBRI
ARCHITETTI
D'OGNI NAZIONE E D'OGNI TEMPO
PRECEDVTE DA VN SAGGIO
SOPRA
L ARCHITETTURA

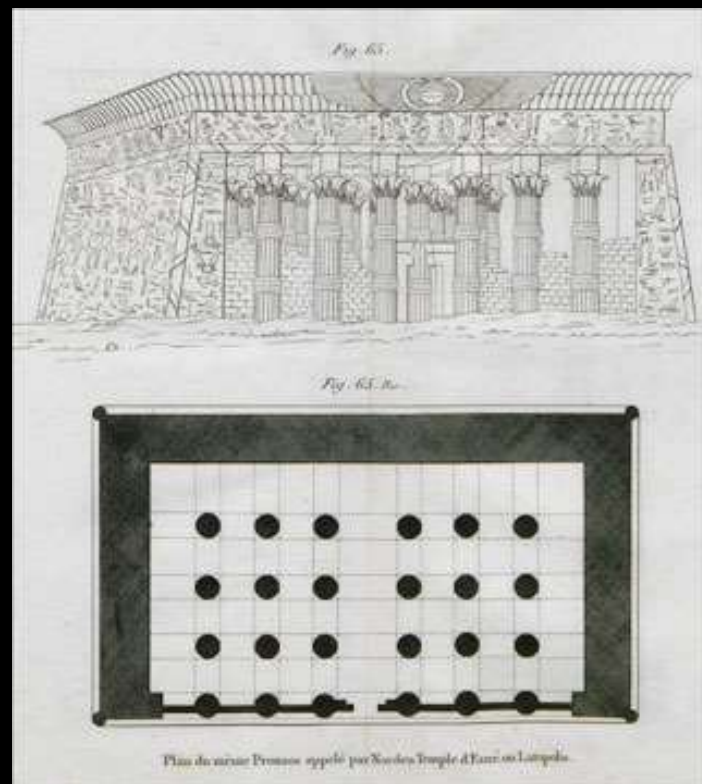


IN ROMA
nella Stamperia di Paolo Giunchi Komarek
a spese di Venanzio Monaldini Libraro
col permesso de Superiori 1768.

Otázka na konci 18. století: v čem spočívá původ architektury?

a) Původní je přírodní a dřevěná chýše, od níž se architektura evolučně vyvíjí: Francesco Milizia (Vitruvius, Antonio Filarete, Marc Ant. Laugier)

b) Antoine Quattremère de Quincy, 1785: tři základní typy (Jeskyně – lovci, Stan – pastýři, Chýše – zemědělci). Ideální, dokonalou architekturu poté vytvoří staří Řekové.

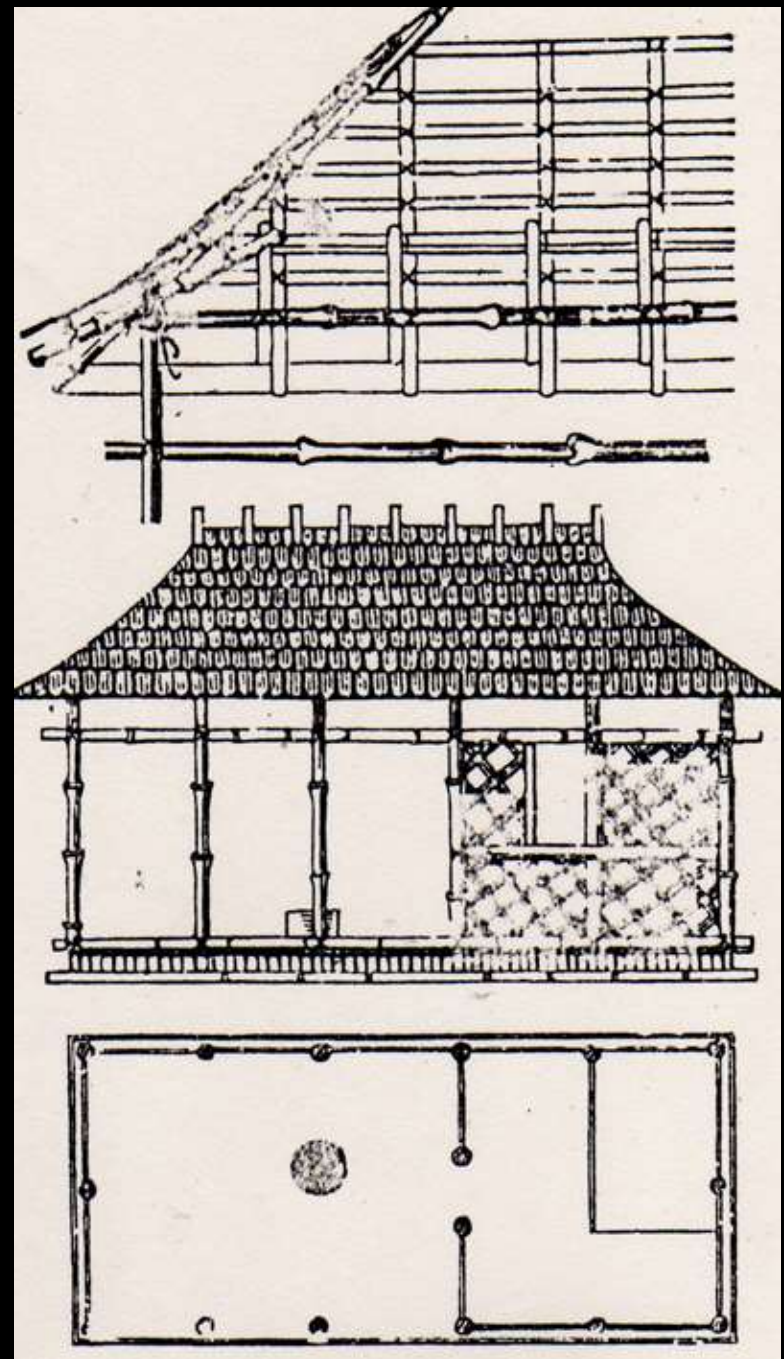


Semperova odpověď: čtyři elementy architektury a umělecké tvorby

- Ohniště (nejdůležitější a morální element)
- Střecha
- Navršení půdy (podlaha, terasa)
- Ohrazení

Kolem těchto elementů se od počátku a potom v průběhu dějin rozvinuly technické schopnosti a dovednosti lidí:

- keramické a metalurgické práce (ohně)
- práce se dřevem (střecha)
- zednické a vodní práce (navršení půdy)
- pletářství rohoží a tkaní kobereců (ohrazení a důvod pro pozdější polychromii fasád)



Chýše v Karibiku

Wissenschaft, Industrie und Kunst / Věda, průmysl a umění.

(Návrhy k povzbuzení národního uměleckého citění. U příležitosti ukončení londýnské průmyslové výstavy), 1851/1852

Úvahy nad tím, co světová výstava v Londýně ukázala, a co z ní vyplývá:

(a) podstatný význam uměleckého průmyslu pro dějiny umění a dějiny architektury – (b) kritika současné uměleckoprůmyslové produkce – (c) návrhy na reformu uměleckoprůmyslového vzdělání.

I. (Věda): Semper zamýšlí vyložit určitý problém současnosti, jež je patrný z prohlídky světové výstavy. Rozvrh výstavy: surovinový materiál, strojové zařízení, manufakturní výroba, výtvarné umění. Namísto toho by ale podle něj mělo být rozvržení: ohniště, stěna, terasa, střecha + vzájemné působení, vysoké umění a vysoká věda.

Výstava by tak měla „*nechat vyniknout odvozeniny předmětů a forem z jejich pramotivů a proměny jejich stylu podle podmiňujících okolností*”.

Výstava velmi dobře ukázala současný pokrok vědy a nebývalé možnosti, které se v budoucnu jistě zhodnotí. V současnosti však využívání vědy ve výrobě způsobuje v souvislosti s uměleckou tvorbou určitá zmatení.

II. (Umělecký průmysl): Přes nebývalý vědecký pokrok zůstáváme v uměleckém průmyslu stále pozadu. Mezi pojmy, které zkoumá nauka o vkusu, je přitom prvořadý pojem stylu.

Semperova první definice stylu: „*... je to k uměleckému významu povýšené zviditelnění základní myšlenky a všech vnitřních a vnějších činitelů, které měly vliv na její ztělesnění v uměleckém díle a na proměny její podoby*“.

Styl by měl být zkoumán v několika oddílech:

- a) Základní forma jako nejprostší vyjádření myšlenky se proměňuje v závislosti na materiálech, nástrojích a dalších vnějších okolnostech.
- b) Nauka pramotivech, v rámci textilu např. rohož, tkaný koberec, nástěnné dekorace.
- c) Technická nauka o stylu: rukodělné, empirické zpracování versus nová průmyslová technika.
- d) Mimo umění ležící místní, časové a osobnostní okolnosti.

Současný stav průmyslu je pro umění problémem, ale zřejmě je vše směřováno k tomu, že dojde k rozkladu dosavadních uměleckých typů právě prostřednictvím uměleckého průmyslu - ornamentálním zpracováním.

III. (Umění): Umělecké dílo je dnes určováno především pro trh a tak se stává, že jeho účel spočívá hlavně v zalíbení se a přilákání kupce.

V minulosti staří Řekové používali nejprve dekorativní formy zčásti cizí, zčásti domácí v dórském a iónském pojetí. Vyšší myšlenka (moudrost a věda) je následně propojila v novou, dokonalou svobodnou formu.

Nový cyklus započal později novým rozdělením (umění římské a křesťanské náboženství), ovšem k jejich propojení již nedošlo – sv. Petr ve Vatikánu je spíše synkrezí, než syntézou.

Současné praktické vědění nyní navíc pracuje na rozložení starých zvyklostí. Umělecký průmysl tak dnes rozkládá tradiční typy – je zřejmě možné se v blízkém budoucnu dočkat nějakého nového začátku.

IV-VII. Výuka umění v současnosti: Srovnání stavu francouzského a anglického uměleckého průmyslu a umění – kladné i nepříznivé prvky současného stavu umění a jeho výuky.

Je třeba účelné a nejvšeobecnější vzdělávání národa v otázkách vkusu: podstatnou složkou je příklad a praktické vyučování prostřednictvím čtyř základních přístupů

- 1) Sbírkový - keramický, textilní, dřevěný, zednický - jejich vzájemná souvislost musí být studována na památkách
- 2) Přednášky ve stejných prostorech (čtyři profesury + profesura pro srovnávací stavební nauku)
- 3) Dílny pro praktickou činnost
- 4) Soutěže, odměny

Gottfried Semper navrhoval využít londýnský Crystal Palace pro takovou moderní instituci, která by propojila výstavní a školskou složku dohromady (Semperův návrh se později prosadil v zakládání uměleckoprůmyslových muzeí a uměleckoprůmyslových škol vedle sebe).

Budova nového uměleckoprůmyslového muzea v Londýně

Henry Cole, hlavní organizátor světové výstavy, brzy poté založil nové museum, jehož název se postupně proměňoval:

1852 Museum of Manufactures

1854/1857: South Kensington Museum (1855 Gottfried Semper vypracoval projekt budovy - neproveden)

1899: Victoria and Albert Museum

Practical Art in Metals and Hard Materials: Its Technology, History and Styles / Ideales Museum für Metallotechnik, ausgearbeitet zu London, 1852

Spis vznikl v Londýně, měl být vydán anglicky v souvislosti s přípravou Coleho muzea. Semper později odejel do Zürichu, 1855 probíhá redakční příprava k tisku a Semper dostává z Londýna kopii svého rukopisu.

- 1857: je otevřeno nové South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum)
- 1863: Rudolf Eitelberger von Edelberg s císařskou podporou zakládá Uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni (1864 otevřeno zatím v provizorních prostorách)
- 1867: architekt Josef Zitek si v Zürichu čte rukopis a dozvídá se, že by jej Semper rád věnoval do monarchie
- Rudolf Eitelberger píše Semperovi a Semper skutečně věnuje novému muzeu svůj text
- 1867: ve Vídni je založena při muzeu k.k. Kunstgewerbeschule (škola uměleckých řemesel)
- 1869-1871: nová budova (Heinrich von Ferstel), 1875-1877: budova školy (Heinrich von Ferstel)
- 1873: založeno Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně

Spis má dvě části:

a) On Collections, Their History and Estates (o sběratelství a jeho dějinách)

b) Katalogový seznam objektů, uměleckých děl, sbírek jako součástí „ideálního muzea“, pokud by někdo takovou instituci, věnovanou metalurgickým objektům, chtěl pro veřejnost vytvořit.

Antropologická interpretace sběratelství:

Sbírky jsou starší než architektura, protože vzácné předměty byly uchovávány v blízkosti hrobek = náboženský a kultovní zřetel byl prvotní (později následovaly kostelní a klášterní sbírky, nakonec ještě sbírky podivuhodností - Wunderkammer).

Nová etapa: moderní idea muzea je spojena se vznikem uměleckých akademií, kdy je muzeum chápáno jako podpora výuky umění. Vedle každého muzea by měla proto vzniknout i škola.

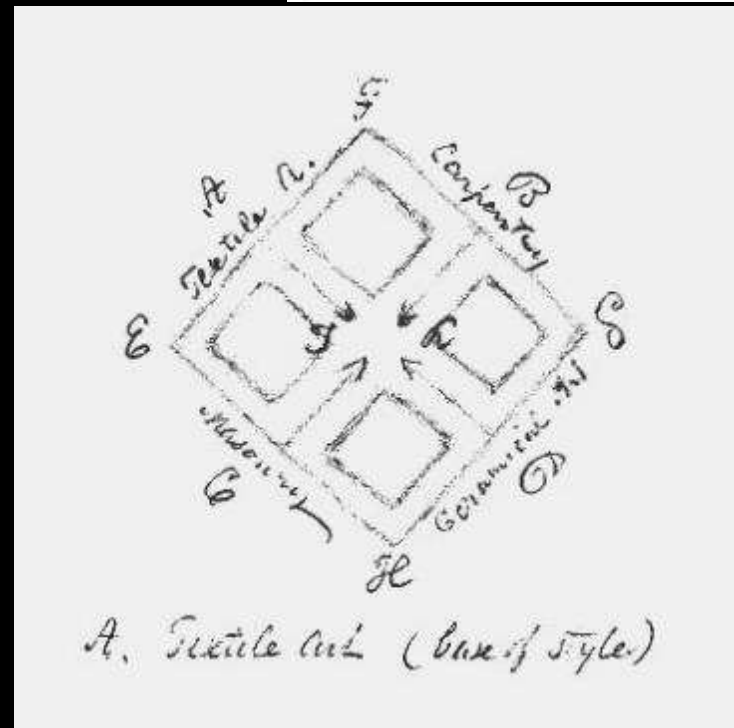
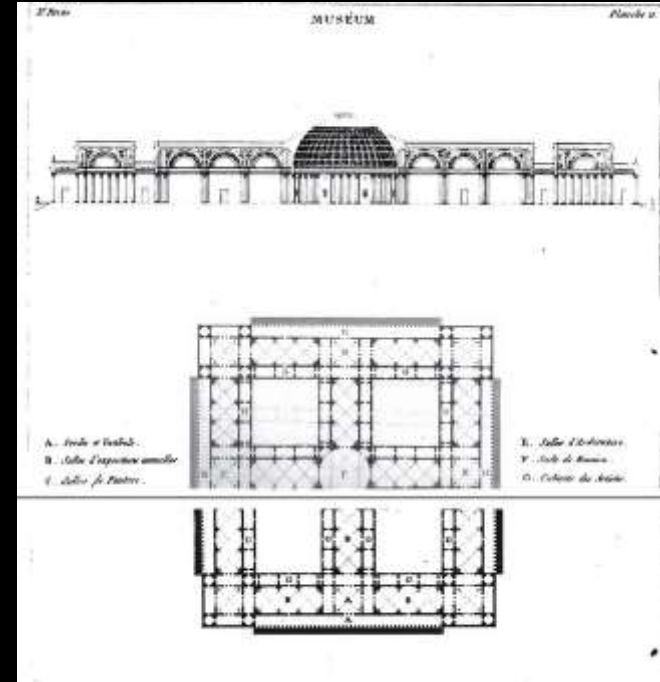
Problém muzejní expozice:

Ideální muzeum má funkci veřejně výchovnou a navíc je třeba jej vybavit řádem a systémem. Je proto nutné vymyslet klasifikaci a terminologii:

- Systematika vystavených sbírek
- Přednášky teoretické i praktické

Muzeum by mělo být rozčleněno na části: umění textilní, umění keramické, práce ze dřeva, práce z hlíny a kamene + jejich smíšený charakter (v nárožích vždy sousedící umění a uprostřed potom všechny dohromady).

Srov. Durandův projekt muzea – Semperovo schéma expozic.



Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, (přednáška 1853) – náčrt pozdějšího třetí dílu Semperova „Stylu“

„Když jsem studoval v Paříži, často jsem chodil do Botanické zahrady a jakousi magickou silou jsem byl přitahován z prosluněných záhonů do sálů, v nichž byly uspořádány fosílie a kosti pravěkých zvířat“

- Pokud by se použila podobná metoda Cuvierovu pojetí na umění a speciálně na architekturu, bylo by možné získat jasný přehled o celé oblasti a základ pro nauku o stylu a pro určitou topiku-metodu pro poznání tvůrčího procesu.

Já jsem ve svých přednáškách dosud sbíral materiál pro budoucího „Cuviera uměnovědy“, ale teprve později jsem si uvědomil, že dějiny architektury se odvíjejí od dějin uměleckého průmyslu a že tam mají svůj Urbild. Architektura vzniká později a spojuje všechna dosavadní umění – současně nejúplněji systematicky uplatňuje předchozí zákony stylu a krásy.

- Co rozumím pod pojmem styl?

Je to označení určitého tvůrčího stupně uměleckého díla, který je dosažen:

prostřednictvím umělecky správného využití prostředků

prostřednictvím zohlednění oněch omezení, které jsou obsaženy částečně v samotné úloze, částečně v doorovázajících okolnostech, které modifikují její vyřešení v konkrétním případě

- Každé umělecké dílo je rezultat – nebo matematicky řečeno: **funkce rozmanitého počtu činitelů, agencií nebo sil, jež jsou variabilními koeficienty jeho zhotovení.**

I. Semperova funkční definice uměleckého díla:

Umělecké dílo = funkce rozmanitého počtu činitelů nebo sil podmiňujících jeho zhotovení

Předpoklady:

Latinské slovo *functio* = výkon nějaké činnosti (Cicero: práce je funkcí /tj. činností/ mysli nebo těla)

Výskyt tohoto slova se zvětšuje teprve od pozdní antiky: funkce jako činnost, služba nebo práce v úřadu, placení daní, ve středověku *functiones divinae* – služby a činnosti náboženské.

Johann Wolfgang Goethe popisuje na konci 18. století papežské ceremonie německým slovem „Funktionen“.

Ve starší umělecké teorii se pojem funkce nevyskytuje (ani Alberti ani Palladio nepíše o funkci) – význam slova je spíše běžnou součástí zprvu úředního, a posléze vědeckého jazyka:

- René Descartes je uplatňuje v přírodní historii
- Gottfried Wilhelm Leibnitz v matematice
- Georges Cuvier zkoumá vztah formy a funkce, když vytváří vědeckou biologii
- Herbert Spencer používá slovo „funkce“ v sociologii

Všichni tito badatelé / vědci použili pojem „funkce“ pro obnovení své disciplíny nebo pro vytvoření disciplíny moderní a zcela nové.

Funkce a reprezentace – revize vitruviánských principů v teorii architektury doby osvícenství po polovině 18. století

Carlo Lodoli (1690-1761)

Francesco Algarotti (1712-1764)

Andrea Memmo (1729-1793)



Obsah Lodoliho manuskriptu

LIBRO I.

- *La retta funzione e la rappresentazione sono i due soli oggetti finali scientifici dell'architettura civile. Che cosa debbasi intendere per l'una e per l'altra, e come convenga immedesimarle a segno che non sieno che una sola cosa.*
- *La solidità, l'analogia ed il comodo sono le proprietà essenziali della rappresentazione.*
- *L'ornamento non è essenziale, ma accessorio alla retta funzione e rappresentazione: contuttociò non si potrà trovar una bellezza architettonica se dal vero non proceda...*

KNIHA I.

- *Správná funkce a provedená forma jsou jediným vědeckým cílem civilní architektury. Co je třeba rozumět pod jedním i druhým, a jak jsou bezprostředně propojeny, že nejsou ničím jiným než jedinou věcí.*
- *Pevnost, analogie a pohodlnost jsou podstatnými vlastnostmi provedené formy.*
- *Ornament není podstatný, ale je přídatkem ke správné funkci a provedené formě: neboť nemůže být nalezena žádná architektonická krása, pokud nebude odvozena od pravdivého...*

Matematická funkce, diskutovaná a definovaná zejména v 18. a 19. století (d'Alambert, Bernoulli, Euler)

$$y = f(x)$$

Funkce (f) přiřazuje každému elementu (x) z jedné množiny právě jeden element (y) z cílové množiny
Matematická rovnice potom ukazuje formu nebo reprezentaci funkce.

$$f(2) = 4$$

$$f(3) = 6$$

1	2
2	4
3	6
4	8
5	10

V tomto případě zní matematická rovnice takto: $y = 2 \cdot x$

Gottfried Semper používá funkční rovnici pro svůj výklad v abstraktnější podobě:

$$Y = F(x, y, z \text{ etc.})$$

V této rovnici představuje:

(Y) celkový rezultat – tj. vytvořené umělecké dílo

(x, y, z, etc.) proměnné agencie a síly: jednak vnitřní (materiál, technika), jednak vnější (místní, časové a osobnostní okolnosti, tj. na příklad talent a vkus)

Funkce (F) znamená utváření uměleckého díla – to je: požadavky zakotvené v ideji uměleckého díla, které ustavují základní podmínky pro jeho „stylové“ zpracování.

Historiografická poznámka:

Přestože bývá Semperova rovnice někdy s úsměvem odsouvána bokem jako ukázka přírodovědného pozitivismu uplatňovaného na umělecké dílo, poukazuje ve skutečnosti na jedinečnost uměleckého díla, jehož podoba je výsledkem neohrazeného počtu agencí (vnitřních i vnějších „okolností“). Její „protiestetické“ zaměření je tak vlastně velmi dobře srozumitelné zejména dnes, kdy existuje řada různých umělecko-historických přístupů k výkladu uměleckých děl.

Semperova definice není myšlena jako matematická formule, ale jako teoretická opora pro uvažování nad interpretací uměleckého díla.

Příklad: rozdíl mezi egyptskou a řeckou nádobou na vodu (situla – hydria) nespočívá pouze v dobově odlišném stylu forem dvou keramických nádob, ale též:

v odkazu na původní materiál (kožený měch na čerpání vody – dřevěná nádoba k zachytávání tekoucí vody), ve způsobu praktického používání (nádoba nesená zavěšena na tyči – nádoba nesená na hlavě) a s tím spojených funkčních forem (zúžení horní části tak, aby se voda nevylévala při pohybu – utváření formy tak, aby nádoba mohla být přiložena těsně ke korytu vody a poté držela stabilitu, apod. Další agencie lze při objasnění obou děl ještě dále přidávat).



Fig. 11. Nleimer oder Situla.



Fig. 12. Hydria.

(Nach den Holzschnitten in des Verfassers Werk: „Der Stil“ II. S. 4. 2. Aufl. 1878.)

II. Nauka o stylu (Stillehre)

Budoucí nauka o stylu by se podle Sempera měla skládat ze dvou částí.

První část:

- Základní idea uměleckého díla vyvstává z jeho použití a určení – je to motiv uměleckého předmětu.
- Tento motiv se projevuje nejjednodušším a nejčistším výrazem v přírodě a v nejrannějších formách uměleckých děl.
- Výsledkem první části Stillehre by posléze mělo být pochopení, jak by se měly tyto původní formy dnes proměnit odpovídajícím způsobem - v době našich dnešních zvyklostí, možností a formálních preferencí.

Druhá část:

prozkoumává různé okolnosti-agencie, které působí na utváření uměleckého díla (x, y, z). Ty dále modifikují projev elementární ideje uměleckého díla. Lze je přitom rozdělit do tří skupin

- A) materiály a způsoby provedení, resp. procesy a techniky při provedení
- B) lokální a etnologické vlivy (klíma, náboženství, politika)
- C) osobnostní vlivy (objednavatelé a umělci, vkus a talent)

Tři skupiny agencií tvoří rozličné vlastnosti pojmu styl a používáme je vždy v různých souvislostech:

- Když řekneme ta práce nemá styl: všímáme si toho, že materiál je tak opracován, že to neodpovídá jeho přirozenosti – je to **nauka o stylu** / Stillehre (patří do oblasti praktických dějin umění).
- Když rozeznáváme styl egyptský, arabský, řecký, gotický, renesanční, apod. – jsou to **dějiny stylu** (patří do oblasti teoretických dějin umění, případně do etnologie)
- Při zkoumání osobnostních charakteristik spojených s charakteristikou stylu, na příklad Rafaelův styl, styl Ludvíka XIV., Jesuitenstil, apod. zkoumáme **styl původce** (patří do oblasti znalectví a muzeologie).

III. Systém klasifikace uměleckého průmyslu podle čtyř hledisek základních typů:

- A) práce, které své typy mají v umění nebo výrobě odívání
- B) práce, které své předobrazy mají v keramickém umění
- C) práce, jejichž typy spočívají v dřevěné konstrukci
- D) práce, jejichž typy nalezneme v kamenné konstrukci či stereotomii, případně v umění řezby tvrdých kamenů
- E) práce s kompozitním charakterem – především sem patří architektura (v níž jsou ony čtyři typy propojeny - ohniště, střecha, ohrada, substrukce)

Ueber Baustyle / O stavebních stylech:

Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869

Úvodní kritika současné architektury:

- Přestavba Paříže za Napoleona III. – nedostatek originality a nových motivů v architektuře
- „Plochosť a zdobnictví neořeků (to je: neoklasicismus), falešná koketní romantika neogotů (to je: neogotika) a jiné novinky se již přežily a nalézají dnes napodobitele jen ještě v cizích zemích. Nový Justiční palác v Paříži je ovšem bohužel svou nadutou, manýrovanou a vyľhanou fasádovou stavbou určitým symbolem naší epochy.“



- Mnichov: Tvrdí se, že naše dnešní kultura je promíchaná a sestavená z elementů starších historických kultur, takže musí i moderní stavební styl být směsí všech možných stylů různých dob a národů. Celé kulturní dějiny se v tom musí zrcadlit. Kam to vede, je jasné z nových staveb města Múz na Isaru.
- Jiní současní architekti vynalézají své nové styly hned po svém pobytu v Orientu či na základě výzkumu gotických staveb. (Semper kritizoval zejména neogotismy v mnichovské architektuře v době bavorského krále Maxmiliána II. Stejně tak nejvýznamnější mnichovská královská stavba, Maximilianeum byla projektována neogoticky – král však rozhodl, že má mít neorenesanční okenní otvory).



Georg Hauberisser, Mnichov, starší část radnice, 1867

Mnichov, Maximilianstrasse s historizujícími stavbami



Jádrum přednášky se poté stala úvaha nad výkladem pojmu „stavební styl“:

- Stavební styly by ale neměly být vůbec vynalézány, ale mají se rozvíjet podle zásad přirozené kultivace, zdědění a přizpůsobení se z mála pratyprů podle různorodých směrů.
- Proti Darwinovi – staré umění není jako fosilie, která se evolučně vyvíjí – umělecká díla jsou svobodné výtvoxy lidí, kteří do nich vkládají rozum, pozorování přírody, genia, vůli, vědění a moc.
- Proto přichází do úvahy především svobodná vůle tvořivého lidského ducha jako důležitý faktor při otázce vzniku stavebních stylů . Tato vůle se ovšem při své tvorbě musí pohybovat uvnitř jistých vyšších zásad tradovaného, potřebného a nutného – to vše je využíváno svobodným pojetím umělcova záměru a jeho zpracováním.

Odtud můžeme porozumět nejzákladnější a nejjednodušší definici stylu:

„Styl je souladem uměleckého díla s dějinami jeho vznikání – tyto dějiny zahrnují všechny podmínky a okolnosti vytváření onoho díla“.

Ze stylistického stanoviska je umělecké dílo výsledkem různých okolností – agencií.

„Styl je v původním slova smyslu olůvko, nástroj, který používali staří k psaní a kreslení. Proto je to velmi vhodné slovo k osvětlení vztahu mezi formou uměleckého díla a dějinami jejího vzniku“. Existují různé nástroje, které podmiňují vznikání uměleckého díla“:

a) Mezi těmito nástroji je nejdůležitější nejdříve ruka, která onen nástroj vede a vůle, která ji vede (osobnost umělce), včetně dalších různých okolností

= to jsou determinanty vnější.

b) K nástroji patří materiál/látka (Stoff) jako fyzická materie – opracovaný materiál a technika tohoto opracování . V tomto smyslu se může mluvit o dřevěném stylu, stylu cihlovém, apod.

= to jsou determinanty vnitřní.

c) Ale pod pojmem látka uměleckého díla rozumíme také něco většího - totiž zadání, téma a umělecké pojetí, podle něhož umělec zpracovává materiál

= to jsou determinanty ideje.

Proč tedy ale existuje historismus v současné architektuře?

„Nám architektům se často tvrdě vyčítá chudoba invence, protože nikdo neukazuje novou, světově historickou, silnou a vědomě utvářenou ideu. My jsme přesvědčeni, že už se tu i tam mezi našimi mladšími kolegy ukáže být někdo schopný propůjčit odpovídající architektonický oděv takové ideji, která by skutečně prorazila budoucí cestu. **Dokud se tak ale nestane, musíme se ohlížet do minulosti.**“

Gottfried Semper v té době dokončil stavbu radnice ve Winterthuru, v níž se pokusil znázornit ideu republikánsky římského průčelí a spojit ji s ostatní neorenesanční podobou stavby.

V Semperově vyjádření můžeme ovšem vnímat kontrast oproti vídeňskému historikovi umění Rudolfovi Eitelbergerovi von Edelberg.

Zatímco Semper věřil, že v budoucnu vznikne nějaký styl mimo historismus (ale dosud jej neznáme, ani jej nemůžeme jen tak vymyslet), Eitelberger chápal historické styly jako trvalé vzory vysoké umělecké kvality, k nimž se musíme vědomě stále vracet. Eitelberger se domníval, že se k nim budeme vracet i v budoucnu.



Shrnutí: Funkční definice stylu: Gottfried Semper a Karl Friedrich von Rumohr

1856, Semper :

„ Styl dává umělecký význam základnímu tématu a všem vnitřním a vnějším agenciím (okolnostem), které modifikují ztělesnění onoho tématu v uměleckém díle“.

1861, Semper:

„Styl je souladem uměleckého díla s dějinami jeho vznikání, tyto dějiny zahrnují všechny podmínky a okolnosti vytváření onoho díla“

Východiskem pro Sempera byla Rumohrova funkční definice:

- Styl je:
- (a) „... ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes“ (... přizpůsobení se/podrobení se vnitřním požadavkům látky),
 - (b) „... proto je třeba ozřejmit všechny okolnosti z nichž a za nichž umělecké dílo vzniklo“.

Příklad funkčního stylu

(i když se může zdát být poněkud bizarní):

Módní kritik oceňuje či naopak kritizuje oblečení se slovy:

... zde vidíme nedostatek stylu...,

... ten (ta) má ale styl !!!

Co je to ale onen (funkční) styl?



Semperovo vysvětlení:

Styl je soulad produktu s dějinami jeho vytváření:

- zadání, dress code, výtvarné pojetí
- materiál šatů, technika zpracování
- osobitost objednavatele-nositele, invence tvůrce, móda, doplňky...

Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten, I-II, 1861-1863

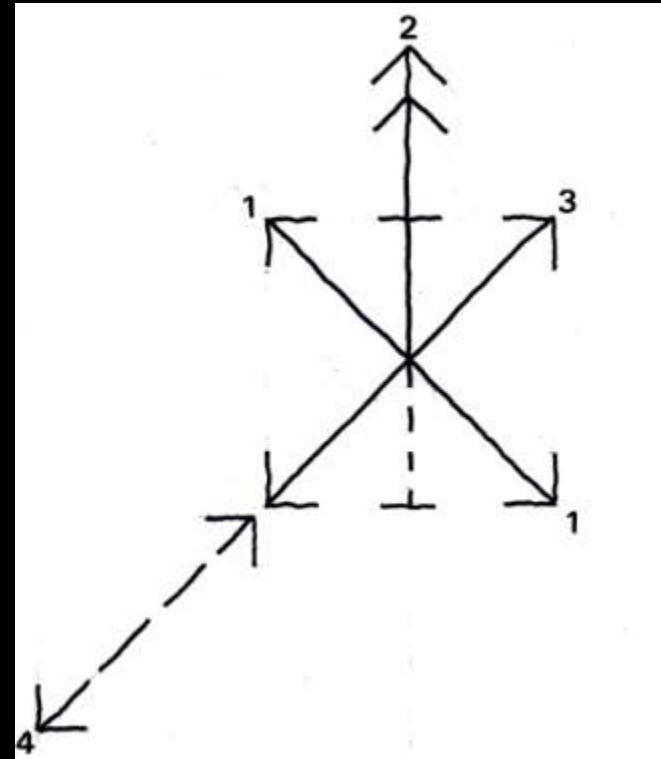
/Třetí svazek se měl týkat architektury, tj. srovnávací nauky o stylu– nebyl však vydán/

Úvod: paralela tvorby v přírodě a v umění

Harmonie a totalita díla v přírodě i v umění závisí na třech podmínkách: symetrie – proporcionalita - směr.

Prvotní je však vždy určení koeficientů účelových, struktivních, lokálních a dalších – teprve poté působí základní autority:

- 1) Symetrie
- 2) Eurytmie
- 3) Směrování
- 4) Vyšší řád: přiměřenost obsahu, charakter



Původ a základy stylů ve dvou dílech:

textilní – keramický

tektonika – stereotomie

Hlavní témata Semperova „Stylu“:

Hans Tietze:

(Semper) „vychází z lidské přirozenosti a jejích potřeb, touhy a utrpení a z tělesné přirozenosti materiálu, jeho zpracování a přenesení na jiný materiál“.

Gottfried Semper, tři citáty:

- Smyslem architektury není zdůraznění tektoniky, ale naopak: překonání a zakrytí tektonického.
- Materiální se v architektuře postupně vyvíjí do formálního, duchovního a do volně hravého.
- To, co vyznačuje umělecká díla je to, že nejsou uchopitelná v pojmech, ale v nazírání. Přitom názorné je zobrazeno tak, že je možné je pochopit i ostatními lidmi bez rozumové činnosti bezprostředně pozorováním.

Semperovy pojmy dnes:

stereotomie a prostor - princip odívání – transformace materiálu - vizuální význam.

4. Stereotomie a „modus stereotomicus“ v architektuře.

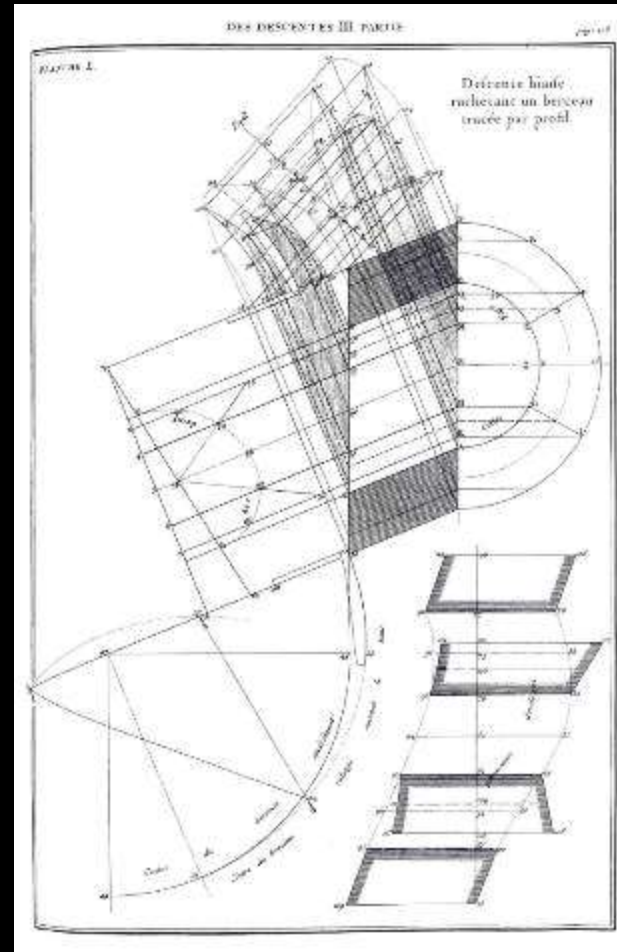
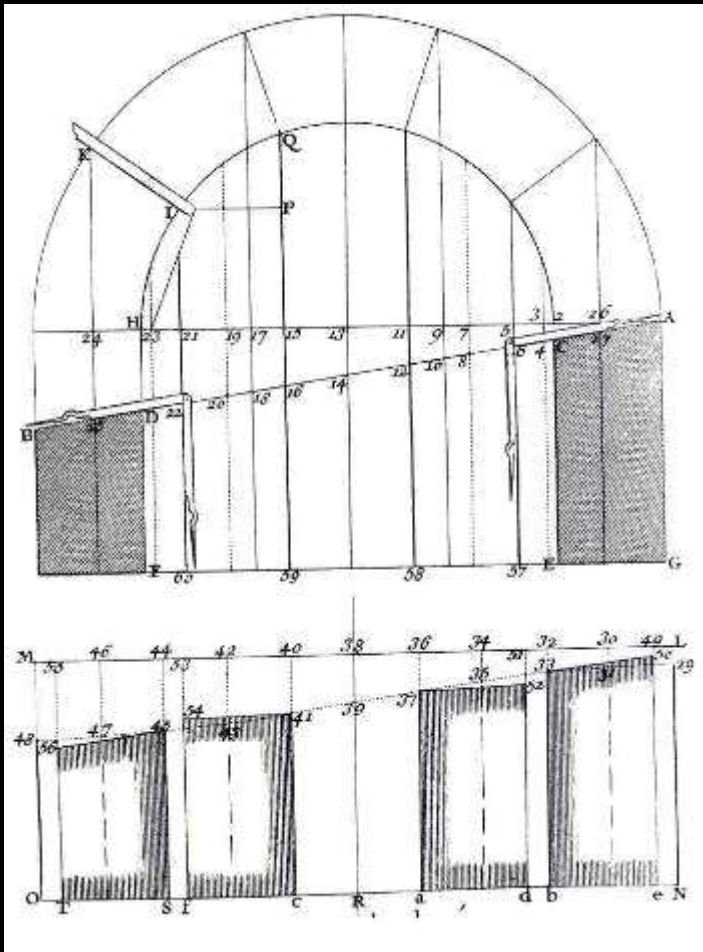


C. N. Cochin st. - Jacques la Joüé: 1737-1745: podle kreseb (původních návrhů na supraporty pro zkrášlení kabinetu kuriozit) s alegoriemi věd a umění.

Gottfried Semper se s pojmem „stereotomie“ seznámil v Paříži. Ve francouzském prostředí byla stereotomie teoretickou (a současně též praktickou) disciplínou, zabývající se řezem kamenných těles, ale stejně tak řezem dřeva.

Bibliografická poznámka:

Jean-Marie Pérouse de Montclos: „podstata francouzské klasické architektonické teorie spočívá zejména na dvou základních konstantách - na pojmu „distribution“ (aneb umění prostorové organizace obydlí) a „stereotomie“ (aneb umění konstrukce pomocí opracovaných - řezaných kamenů).



Jean Bapt. de la Ruë,
Traité de la coupe des
pierres, 1728

Semper a „modus stereotomicus“ (stereotomnost) jako zakrytí tektoniky

Gottfried Semper:

Stereotomii užívají dvě skupiny stavebních děl:

- a) v první skupině se jedná o *aplikovanou pracovní techniku*:

řez kamene slouží k monumentálnímu odívání zdi, k vytvoření monumentální podoby tektonického lešení;

- b) do druhé skupiny stereotomie patří takové stavební dílo,

u něhož získala *prostorová idea* svůj výraz pod bezprostředním působením kamenné struktury;

u něhož byla dokonce tato *prostorová idea* a priori působením kamene podmíněna; a od něhož vlastně vzešlo početí *prostorové ideje* v duchu stavitele“.

Modus stereotomicus a architektonický prostor

- Stereotomie je: „...zobrazení prostorové ideje“; „... neboť teprve prostřednictvím stereotomie obdrží prostorová idea (ovšem její ztělesnění z ní samé nevychází) výraz umělecké formy vyššího stylu“.
- Prostorový pocit je důležitější než pouhá konstrukce
 - tj. prostor je více než místo vymezené ohradou nebo zdí
- Prostor není jen mezi zdmi, ale je odíván „inkrustací“
 - tj. „historizující funkcionalismus“ rozvíjený na podkladě práce s materiálem

Bibliografická poznámka k brněnské tradici:

Semperovo používání pojmu stereotomie ve smyslu „stereotomní způsob, stereotomnost“ lze nalézt v tradici Brněnské školy dějin umění, zejména v pracích Václava Richtera. Ten – podobně jako Semper – úzce spojoval stereotomnost s utvářením a vnímáním architektonického prostoru.

5. Princip odívání - Maskování reality – Transformace motivu skrze užitý materiál

β. Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.

§. 61.

Bekleidung – odívání, pokrývání, inkrustace

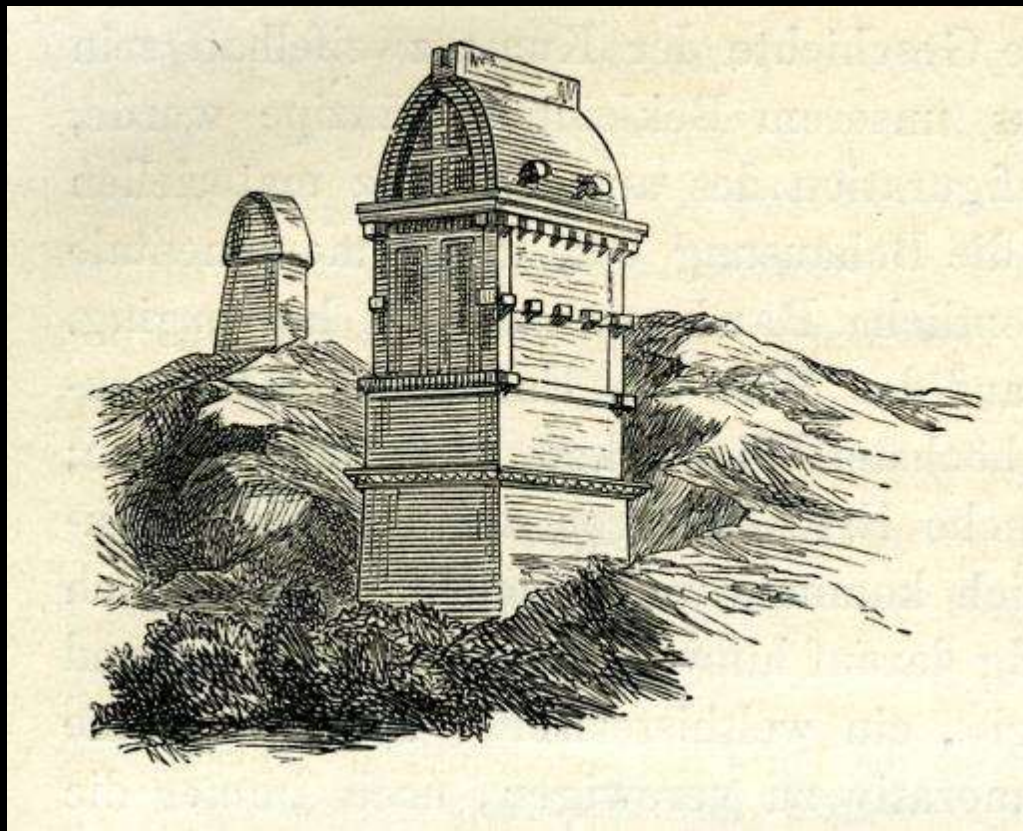
Nejslavnější Semperův princip odkazuje na skutečnost, že „většina dekorativních symbolů ve stavitelství může být odvozována z textilního umění“. S textilem Semper spojuje zejména odívání zdí navenek a uvnitř. Tímto způsobem hraje onen princip důležitou roli v utváření a vnímání architektonického prostoru – právě pro prostor má podstatný význam, zatímco zeď a konstrukce jsou něčím pouze sekundárním.

!!! NB !!! Podobně jako Bötticherova teorie, také Semperova teorie „odívání“ byla někdy chápána až příliš metaforicky (např. odívání skrze neostylové fasády) a mnohdy proto v historiografii architektury nepřesně interpretována.

Starověké náhrobky nám mohou ukazovat, že původně šlo o to, jednoduchou tektonickou konstrukci překrýt textilními pokrývkami a koberci – později došlo k přeměně textilií za kamenné desky (ty ale prozrazují stále svůj základní úkol, tj. zakrýt tektonické).

„Slavnostní aparát, improvizované lešení – to je motiv trvalého pomníku, který má nadále zvěstovat událost, která je v něm ztělesněna“.

- Příklad: starověké sarkofágy v maloasijské Lýkii – konstrukce je jakoby pokryta kamenným „textilem“



„Bekleidung“ – „odívání“ jako prostředek k utváření prostoru je nezávislé na tektonické konstrukci:

„... lešení, která drží konstrukční vymezení prostoru, upevňují je a nesou, jsou záležitostí, která nemá bezprostředně s prostorem a utvářením prostoru nic společného“.

- Příklady „odívání“ v prostorech kolem přelomu 19. a 20. století:

Hendrik Petrus Berlage: Berlagův sál amsterdamské burzy

Adolf Loos: Vídeň, American Bar



§. 62.

Das ursprünglichste, auf den Begriff Raum fussende, formelle Prinzip in der Baukunst, unabhängig von der Konstruktion. Das Maskiren der Realität in den Künsten.

Maskování reality v umění:

- „Každá umělecká tvorba i každý prožitek umění předpokládají určitou slavnostní náladu – karnevalový opar svící je tou pravou atmosférou umění.

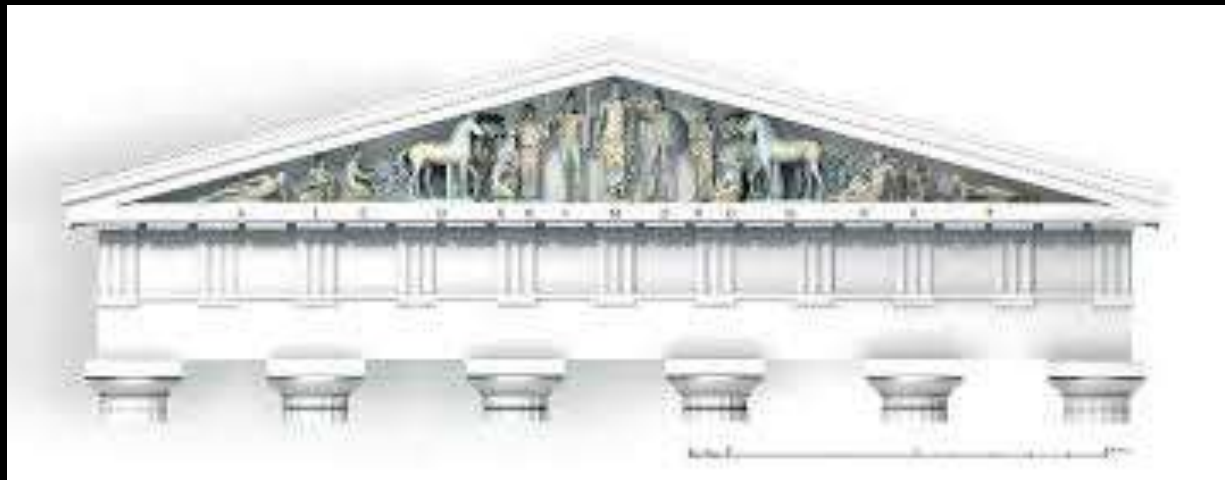
Odstranění reality, všeho látkového je totiž nutné tam, kde má vystoupit do popředí forma jako významový symbol, jako samostatný výtvar člověka...

Zastření reality je však zbytečné tam, kde věc (konstrukce a prostor) je falešná. Princip odívání je možný zcela přirozeně pouze za předpokladu plně technického zvládnutí architektury a dobře pochopeného pojednání látky /tj. nejen materiálu, ale i tématu/ na základě poznání jejích vlastností a povahy uměleckého úkolu.“

- Maskování pro Sempera ovšem neznamena libovůli v zastírání konstrukce, ale představuje mnohem více propojení ideálního s materiálním, umělecky tvořivého s odkazem na dobu a okolnosti vzniku uměleckého díla.

Příklad z klasické antiky:

Tympanon athénské Parthenonu byl vyplněn plnohodnotnou sochařskou výzdobou, která zakrývala kamennou plochu - materiálovou konstrukci uvnitř. Současně byla vytvořena rovněž z kamene – z mramoru a proměnila tento materiál do trojrozměrné podoby starověkých božstev.



Maskování reality v raně novověké architektuře:

Podle Sempera zde stál na jedné straně chladný a „strohý“ stylem Bramantův, který v antikizující formě odmítá barevnost a dekoraci, na druhé straně existovala přebujelost dekorativních forem a zprohýbaných rizalitů v baroku u Borrominiho (jako náhražky za nedostatečné „Bekleidung“).

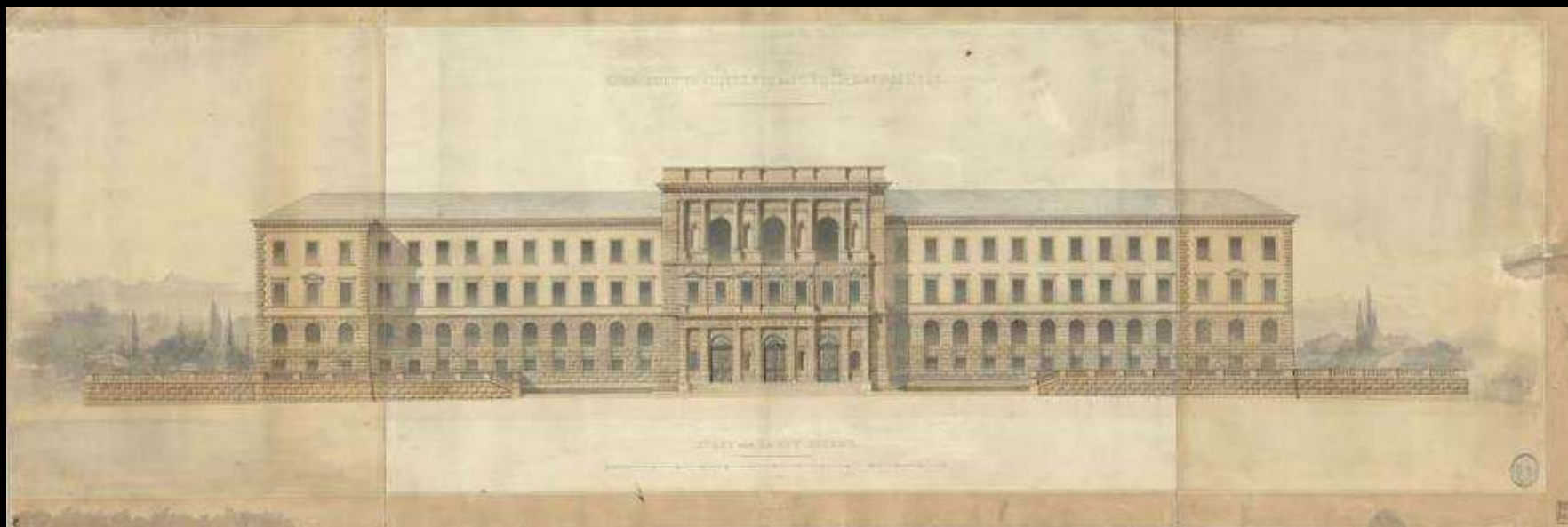
Dnes je třeba volit střední cestu,

příklad podává Semperův projekt a realizace budovy curyšské polytechniky:

a) Exteriér:

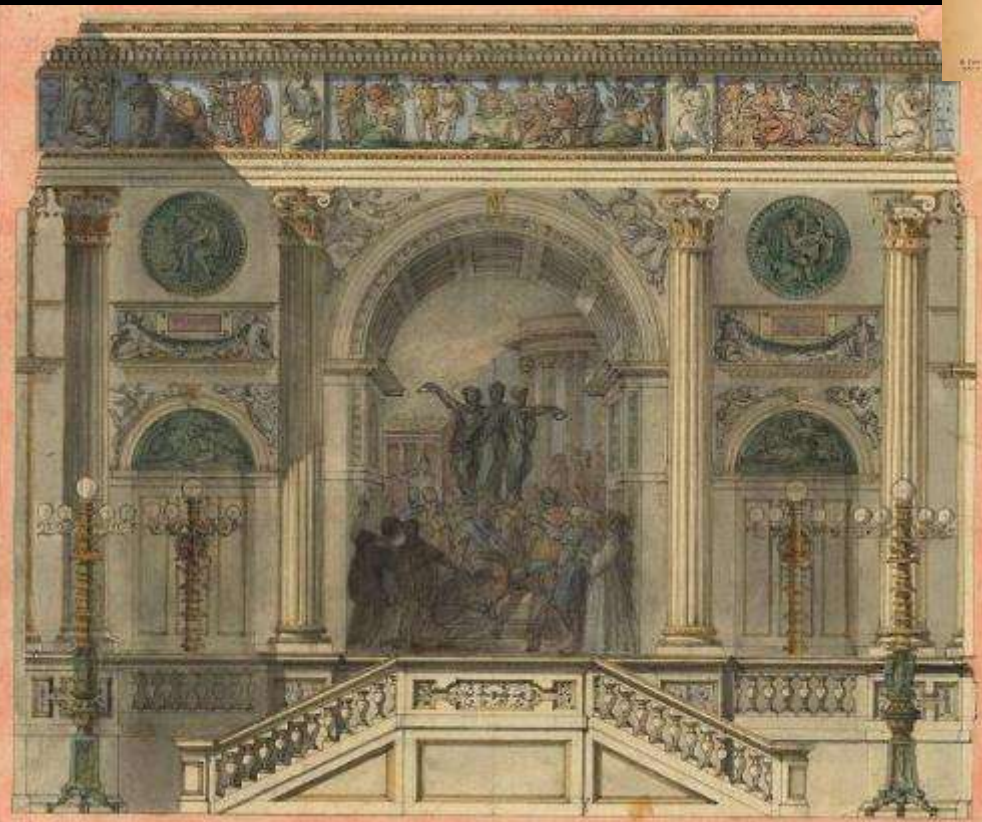
Boční rizality se sgrafitem – tektonika je zakryta nápodobou sochařské práce.

Ústřední rizalit plastický s materiálovým odlišením zakrývá vlastně stejnou konstrukci jako mají boční rizality.



b) Interiéry:

Materialita stěn i stropu je maskována architekturou a malířskou výzdobou. Obojí přitom spoluvytváří určitý prostorový pocit transparence povrchu a zdi.



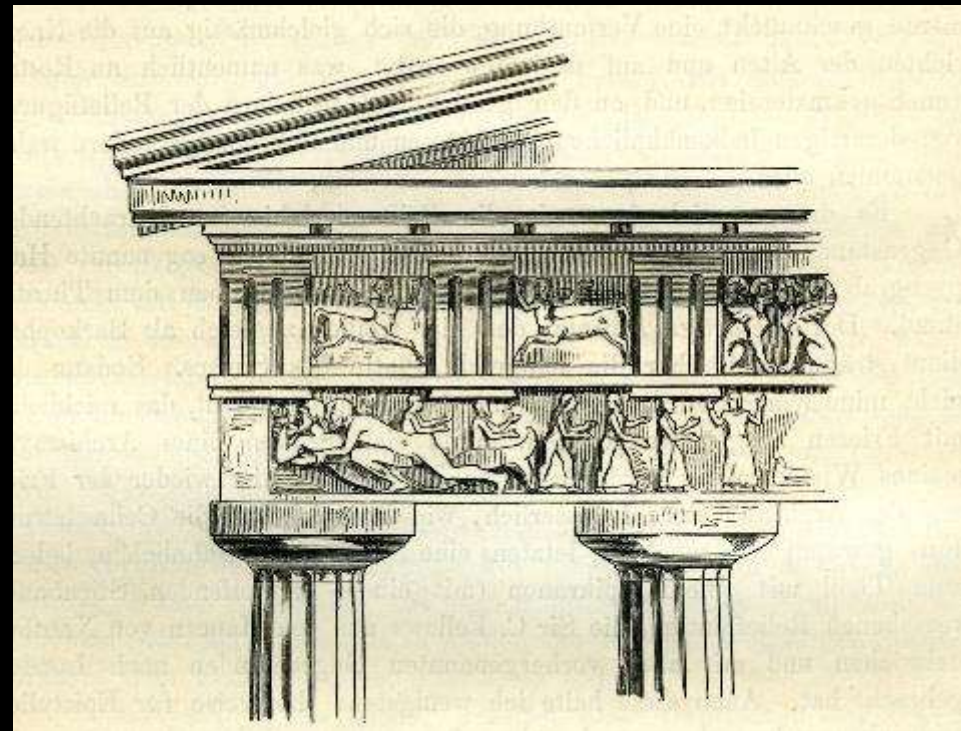
Transformace motivu skrze užitý materiál

Každý materiál podmiňuje zvláštní způsob jeho opracování a ztvárnění prostřednictvím vlastností, které jej odlišují od jiných materiálů

Původní umělecký motiv se proto proměňuje, pokud je proveden v odlišném materiálu (než tomu bylo původně) a získává nyní díky tomu odlišnou charakteristiku. Transformace přitom může být primární, sekundární, apod. Umělecký motiv v novější podobě ovšem v sobě nese stále odkaz na všechny minulé proměny.

Příklad: Jednotlivé části dórského chrámu vycházejí z tektoniky původní dřevěné stavby (podpěry, dřevěné architrávy, zastřešení). V jiném materiálu, tj. v kameni, jsou tyto prvky ovšem zpracovány zcela odlišně a samostatně. Nenapodobují tak dřevo, ale svým vizuálním charakterem přece jen stále odkazují na původní smysl konstrukce.

Carlo Lodoli: nemůže být nic vytvořeno z daného materiálu, pokud by to nebylo pravdivé ve funkci.



Příklad: Josip Plečnik, Býčí schodiště Pražského hradu, 1927, 1929-1931



Původní motiv starověkého baldachýnu vznikl transformací (nikoli napodobením) v různých materiálech a díky jejich novému technickému zpracování.

Nejedná se zde tedy o historický “citát”, ale o moderní tvůrčí čin, odkazující na určitou historickou tradici a archaický antropologický motiv.

Výrok Adolfa Loose vůči stavbám na „Ringstrasse“ ve Vídni (zejména vůči fasádě Ferstelovy Univerzity): „Je tedy chybou, pokud je umělecký motiv pouze kopírován nebo napodobován v odlišném materiálu“.

Bibliografická poznámka k transformaci materiálu:

Ákos Morávansky, *Metamorphism: Material Change in Architecture*. Basel 2017.

6. Vizualní význam.

Gottfried Semper:

„To, co odlišuje výtvarná umění je to, že nejsou uchopitelná v pojmech, ale v nazírání a dále v pojetí tak zobrazit názorné, že je možné je pochopit i bez rozumové činnosti bezprostředně pozorováním jinými lidmi“.

- Semper se v tomto výroku zjevně inspiroval u jednoho ze zakladatel dějin umění, Karla Friedricha von Rumohra. Umělecké dílo se odlišuje od jiných umění tím, že jeho význam nespočívá v tom, že může být přetlumočeno do textu, ale že vizuálně působí.

Určitou formu uměleckého díla můžeme bezprostředním vnímáním tedy pochopit jako

„sebe objasňující symbol“ – je to forma, která zdůrazňuje vlastní výtvarnou strukturu, neodkazuje na něco jiného (třeba formou symbolu nebo ilustrace), ani neodkazuje na možnou vědeckou interpretaci (třeba odkazem na dějiny stylových forem v umění). Zdůrazňuje svůj jedinečný vizuální význam.

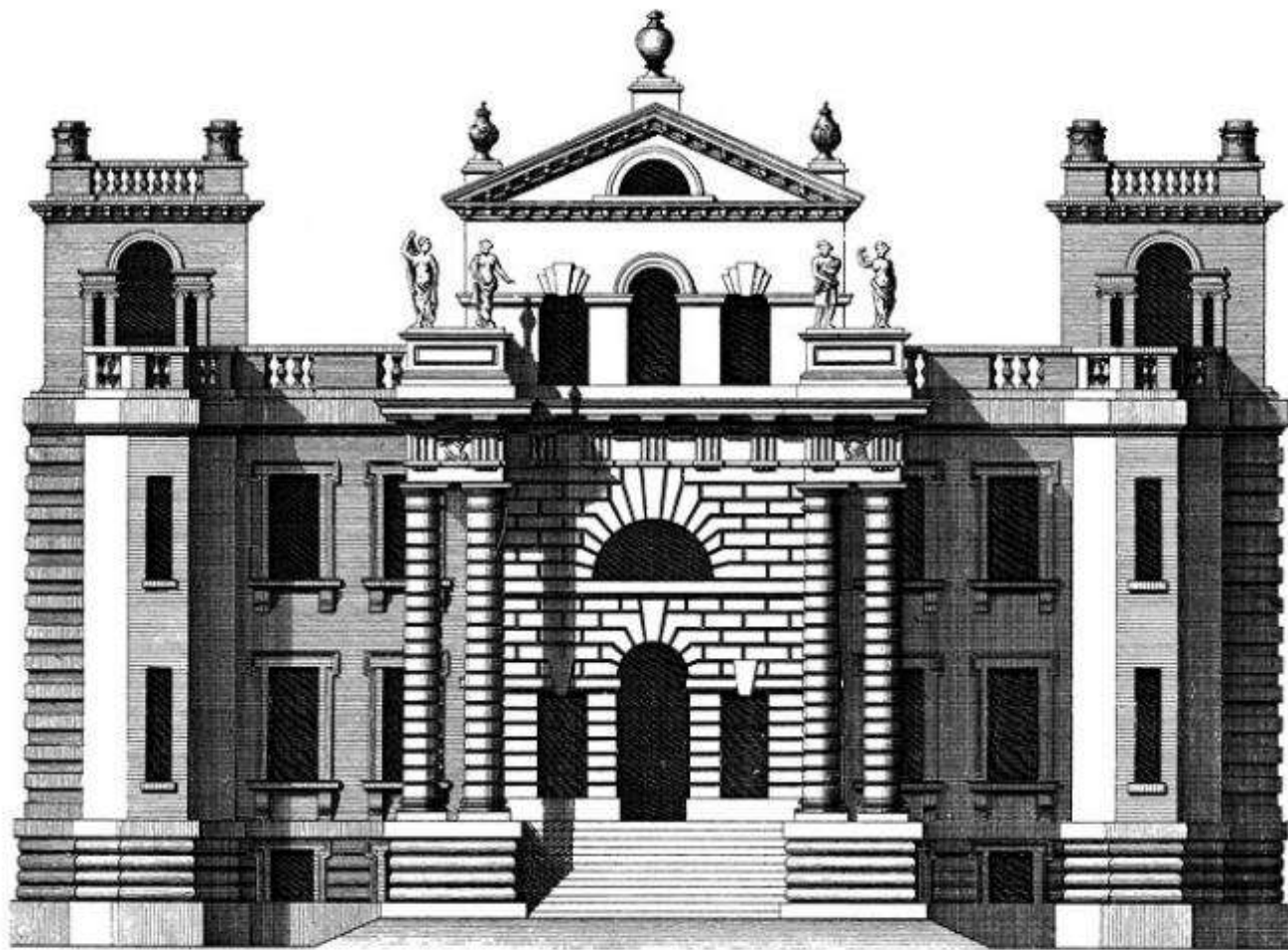
Příklady:

a) (vybráno z knihy: Michael Podro, *The Critical Historians of Art*):

John Vanbrugh, Seaton Delaval Hall (1718-1728)



V ústřední části zahradního průčelí nalezneme různorodé „nestylové prvky“: stlačené armování v přízemí, výrazně rozdělený povrch dříků sloupů, samostatné triglyfové kladí nad bosovaným vstupem. Nelze to vysvětlit ani z hlediska dějin stylu, ani z hlediska obsahového významu – význam této formy je tedy vizuální.



The North front of Seaton Delaval in the County of Northumberland the Seat of Francis Delaval Esq: design'd by S^r John Vanbrugh K^t. 1721.

10 20 30 40 50 60 feet

To si uvědomíme zejména při srovnání se vstupním průčelím. To naopak obsahuje jasný stylový odkaz: íonský portikus se schodištěm odkazuje na tradici vstupních průčelí antických i renesančních staveb: jeho význam spočívá v dějinách stavebních stylů a současně ve funkci monumentálně působivého hlavního průčelí.



b) Vizuální význam - “Formgelegenheit”, příležitost k formování, v minulosti a dnes

Francesco Borromini, Galerie Spada

Rem Koolhaas, Budova CCTV, Peking

