

Gottfried Semper (1803-1879)

Adolf Loos (1870-1933)

a „princip odívání“

(ii)

Obsah druhé části – Adolf Loos

- 7. Adolf Loos v letech 1897-1910: Od Sempera k textu „Ornament a zločin“.
- 8. Obývaný prostor – decorum – princip odívání.
- 9. Řecký revival, aneb „budoucí velký architekt bude „někdo klasizující“.
- 10. Trojí pojetí prostoru u Adolfa Loose a jeho původ.
- 11. Raumplan, aneb „rozpustit půdorys v prostoru“.
- Epilog: Princip odívání a materiálová transformace v současnosti.

Základní rozšiřující literatura:

Ralf Bock, *Adolf Loos: Works and Projects*. Milano 2007 (původně italský originál, v naší prezentaci využívám z této knihy především schémata vnitřní komunikace).

Zdeněk Kudělka, Činnost Adolfa Loose v Československu I-II. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 17/1973, s. 141-155, F 18/1974, s. 7-32.

Zdeněk Kudělka, Pojetí obývaného prostoru u Adolfa Loose. *Umění* 31/1983, s. 59-72.

Uvedení

Kritika Semperovy teorie na konci 19. století:

- Kritika Aloise Riegla (Vídeňská škola dějin umění): namísto determinant materiálových, technických a funkčních Riegl zavádí do dějin umění koncept “Kunstwollen” – umělecké chtění jako estetický pud, jenž zakládá proměny stylů v dějinách.
- Darwinovsky inspirovaný evolucionismus: většinou stojí v teoretických základech moderních avantgardních hnutí funkcionalistické architektury.

Naopak odkazy na dědictví Semperovy teorie:

- Architektonické práce především těch tvůrců, kteří vystupovali proti historismu i secesi (tj. Jugendstil), ale svou kritiku spojovali s určitým tradicionalismem (Hendrik Petrus Berlage, Jože Plečnik) nebo s purismem v umělekoprůmyslovém hnutí (Adolf Loos).

Jože (Josip) Plečnik (1872-1957) a Gottfried Semper

Lví kašna s nápisem „Semper“ u vstupu z Rajské zahrady Pražského hradu, 1923



Wien: Rossauer Lände, stanice metra (pro Otto Wagnera), 1900



Melk: Vila Hanse Loose von Losimfeldt, 1901

Princip vnějšího, textilem inspirovaného odívání (různé materiály a různé techniky vytvořené omítky).



Praha Vinohrady: Kostel Nejsvětějšího srdce Páně, 1928-1931

Materiálová transformace (tektonika železobetonu zčásti zakrytá ideou textilní formy/hermelínový plášť z cihel).





7. Adolf Loos v letech 1897-1910: Od Sempera k textu „Ornament a zločin“.

1870 (10. prosince), Brno

1933, Kalksburg u Vídně / sanatorium

- 1881: gymnázium Brno, Jihlava, Melk
- 1885-1888: Liberec, Státní průmyslová škola
- 1889: maturita na Státní průmyslové škole v Brně
- 1890-1892: Technika v Drážďanech (mimořádné studium, Semperův teoretický odkaz)
- 1893-1896: pobyt v USA, původně návštěva světové výstavy v Chicagu
- 1896: zpět v monarchii
- 1897: začátek architektonické praxe, současně píše články, recenze a polemiky do denního tisku (jeho texty byly sestaveny do tří svazků – první dva vyšly ještě za jeho života).



- **Ins Leere gesprochen (1897-1900) / Mluveno do prázdna, 1921**

- **Kunstgewerbliche Rundschau, 1898:**

Nehistorizující klasicismus: „klasický starověk byl a je matkou všech následujících period“

„Bud' přesně kopírovat, nebo tvořit něco nového. Třetí cesta není. Staré zámky a radnice nás stále zasahují stejně velkou mocí, zatímco ze současné, tzv. stylové jídelny s hrůzou procháme“.

- **Die Baumaterialien, 1898:**

Umělec pracuje s materiálem tak, aby udělal svou práci hodnotnou nezávisle na hodnotě opracovaného materiálu. V posledním desetiletí se však ve stavitelství vžilo imitování dražších materiálů prostřednictvím levnějších: „Je příznačné pro naše vídeňské poměry, že já, který energicky vystupuji proti znásilnění materiálů a proti imitování, jsem označován za materialistu“.

- **Das Prinzip der Bekleidung, 1898**

Semperova teorie (Loos jej ale nejmenuje): odívání je nejstarší architektonický detail, původně z textilu.

„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 konstrukční lešení, které je udrží ve správné poloze. Vymyslet takové lešení, to je druhý úkol architekta...“

„Každý materiál má vlastní řeč tvarů a žádný materiál si nemůže dělat nárok na tvary jiného materiálu. Kdo se toho přece jen odváží, toho svět označí za padělatele – imitátora. **Zákon, který vyplývá z principu odívání, zní: možnost záměny podkladu a pokrývacího materiálu se musí vždy vyloučit ...** dřevo se smí natřít jakoukoli barvou, jen by neměla napodobovat jiné dřevo..., železo se smí natřít asfaltem, olejovou barvou, pokrýt jiným kovem, galvanizovat, ale nikdy se nesmí natřít bronzovou, tj. kovovou barvou“ (aby tak byl imitován bronz).

- **Trotzdem (1900-1930) / Přesto, 1931**

- Ornament und Verbrechen, 1908 (první verze), 1910 (veřejná přednáška), 1913 (publikace ve francouzštině), 1924 (v češtině), 1929 (teprve tehdy v němčině).

Přednáška „Ornament a zločin“ je koncipována úderně na způsob pamfletu. Její základní tezí je: **evoluce kultury probíhá souběžně s odstraňováním ornamentu z předmětů denní potřeby.**

V raných fázích lidstva byla ornamentika přirozená. Když se Papuánc chová teritoriálně a ve své přirozenosti zabije člověka, není to zločinec. Když to samé spáchá moderní člověk, pak je to zločinec nebo degenerovaný. To samé platí i pro potřebu tetování.

Když dítě čmárá po zdech, nebo Papuánc ve své přirozenosti tetuje sebe i všechny předměty kolem, není na ně pohlíženo jako na zločince, zatímco když se stejné věci dopustí moderní člověk, je to něco odlišného. Co je přirozené pro dítě nebo Papuánce, je v současnosti naopak znakem degenerace.

Vymýšlení novodobého ornamentu je přitom klamavé a lživé z podstaty jeho vzniku - pravdivost je totiž tam, kde existuje soulad se soudobým vývojem a dějinami kultury. Secesní ornamentikové (např. Henry van de Velde, Joseph Maria Olbrich) však vymýšlejí ornament, který nemá ani minulost, ale ani budoucnost - sami tvůrci jej po několika letech opouštějí a snaží se vymyslet něco nového. Naproti tomu oproštění se od ornamentu přivedlo jiná novodobá umění do netušených výšin (např. Beethovenova hudba). Ornament však není záležitostí pouze estetickou, ale zasahuje též svou zbytečnou pracností a časovou náročností také do sféry ekonomické.

Moderní člověk přirozeně uznává ornament jako znak minulého umění, ale současně poznává chorobnost a vumělkovanost moderního ornamentu. Tempo kulturního vývoje ovšem není jednotné a tak ve státě žijí lidé na různých jeho úrovních. Prostému člověku (příklad Loosův švec) chybí mentální síla moderního člověka, která by mu umožňovala prožít radost z moderní kultury, hudby a umění bez ornamentu. Loosův „moderní aristokrat“ naopak nezakazuje ornament nižších a lidových vrstev a sám jej příležitostně užívá, aby jiným udělal radost.

Být bez ornamentu je tak především znakem moderní kultury a duchovní síly moderního člověka. Ten sice může používat ornamenty starších a cizích kultur, jak se mu zlíbí, ale jeho vlastní vynalézání je zaměřeno na zcela odlišné věci.

- Architektur, 1910
- Meine Bauschule, 1913
- Josef Veillich, 1929

1910: (Článek, původně přednáška, navazuje na úvahy o ornamentu – opakuje zprvu myšlenku, že evoluce kultury probíhá se současným odmítáním ornamentu. Tuto tezi dále rozvíjí směrem k architektuře):

„Stavitelství pokleslo díky architektům do oblasti grafického umění. Většinu zakázek nedostává ten, kdo umí stavět, ale naopak ten, jehož práce se nejlépe vyjímají na papíru. Nejlepší kreslíř však může být špatný architekt a nejlepší architekt může být naopak špatný kreslíř. Naše celá nová architektura tak byla vynalezena na rýsovacím prknu ... Já ovšem říkám: opravdové stavební dílo nemá v obraze, převedeno do plochy, žádnou působivost. Je mou velkou hrdostí, že vnitřní prostory, které jsem vytvořil, jsou na fotografiích zcela bez účinku a jejich obyvatelé je nepoznávají... „

„Umělecké dílo je soukromou záležitostí umělce, dům ovšem ne... Neměli bychom tedy architekturu řadit mezi umění? Je to tak. Pouze zcela malá část architektury přináleží umění: náhrobek a památník. Všechno ostatní, co slouží účelu, musíme z říše umění vyloučit.“

„**Architektura probouzí v lidech nálady. Úlohou architekta proto je, tyto nálady precizovat.** Jestliže nalezneme v lese kopec šest stop dlouhý a tři stopy široký, stoupající pyramidovitě do výšky, zvažníme - a poté nám něco v nás řekne: tady leží někdo pohřbený. To je architektura.“

1913: Má metoda je, provádět v projektu všechny technické a architektonické detaily naráz. **Projekty musí být vytvářeny zevnitř navenek**, podlaha a strop (parkety a kazetování) jsou primární, fasáda je sekundární. Tímto způsobem vedu své žáky k tomu, myslet ve třech dimenzích – v kubusu. Málo architektů to dnes dovede – zdá se mi, že jejich vzdělání skončilo v myšlení v ploše.“

1929: „... Řešení spočívá v rozdělení obytných místností v prostoru, nikoli v ploše, jak se to dosud dělo postupně od patra k patru. **Neboť to je ona velká revoluce v architektuře: rozpustit půdorys v prostoru.**“

- **Die Potemkin'sche Stadt (Verschollene Schriften, 1897-1933), 1983**

- Die Potemkin'sche Stadt, 1898

Potěmkinovo město – duch ruského knížete se vznáší nad Vídní. Vždyť vídeňská Ringstrasse se tváří jakoby byla postavena z renesančních a barokních šlechtických paláců. Při přiblížení se však rychle zjistíme, že stavby jsou stavěny z cementových materiálů, které imitují originální materiály historických staveb. Takové falšování materiálu je podobné, jako když kníže Potěmkin nechal postavit vesnice ze dřeva a papíru.

- Die alte und die neue Richtung in der Baukunst, 1898

Architekt chce v lidech prostřednictvím materiálů vzbudit pocity, které ale ty materiály původně neobsahují. Navazuje proto na ta díla, která takové pocity vyvolávají. Jeden pocit dnes ale nemůžeme odstranit z mysli: poznání duchovní nadřazenosti klasického starověku. Po stylech gotických, maurských, čínských přišli velcí stavitelé renesanční – klasikové v myšlení a cítění. Po nich pracovala řada menších mistrů, kdo zná jejich jména? A tu přišel Schlütter na severu, Fischer von Erlach na jihu, Le Pautre ve Francii, muži s klasicko-římským cítěním a my jsme opět zaznamenali vrchol stavitelství. Po dalším sestupu a formální vynalézavosti se později objevil Schinkel a potom Semper...

Můžeme proto tvrdit: **budoucí velký architekt bude někdo klasizující („ein Classiker“)**. Někdo, kdo nebude navazovat na dílo svých předchůdců, ale přímo na klasický starověk. Budoucí architekt musí být rovněž gentleman, tj. znalý decora a stejně tak neschopný lží s ohledem na materiál. Bude zřejmě specializovaný na jedno z řemesel (kámen, cihla, štuk, dřevo). Tvůrci tak budou spolupracovat ve dvojicích či trojicích, často umělec-šéf nakreslí skicu, kterou nechá překreslit a potom bude s ohledem na materiálovou zkušenost ostatních definitivně korigovat výsledek.

- Mein Haus am Michaelerplatz, 1911

Krátké vysvětlení struktury Loosova domu a rozdělení jeho fasády do dvou úrovní.

- Adolf Loos über Wiener Gebäude, 1913/1914

Loos při procházce městem zmiňuje klasicizující-biedermeierský dům č. 15 na vídeňské Herrengasse jako důležitou inspiraci pro svůj dům na Michalském náměstí.

Adolf Loos a Semper:

Ve svých textech z roku 1898, to je před začátkem své architektonické kariéry, se Adolf Loos hodně inspiroval Semperovými úvahami o transformaci užitého materiálu (současně stejně jako Semper odmítal imitování materiálu) a v praxi rozvíjel Semperův princip odívání. Na jednom místě ve svých článcích rovněž zdůraznil to, že Semperův pobyt ve Vídni nebyl dosud v jeho době adekvátně oceněn. Stejně tak Loosova úvaha o tom, že architekti by se měli specializovat podle toho, jak důkladně znají ten který stavební materiál, má zjevné semperovské kořeny.

Není divu, že zejména v Loosových prvních realizacích je možné sledovat inspirující vliv Semperovy teorie odívání. Současně od počátku Loos experimentuje s různými koncepty zážitku (vyvolávaného pocitu) článkovaného prostoru, včetně inspirace z anglického domu v zahradě.

První realizace

1899-1903: Café Museum, Wien

1903: Loosův byt (dnes zčásti vystaven in: Historické museum města Vídně)

1903-1906: Villa Karma u Ženevského jezera

1907-1908: Interiér Wilhelm Hirsch, Plzeň (známo z dobových fotografií)

(1907) 1910: Interiér Friedrich Boskovits I, Wien

1908: Kärntner Bar, Wien

1910-1911: Goldman a Salatsch, krejčovský salon, obchod a obytný dům, Wien

1910: Haus Steiner, Wien

1910-1913: Krejčovský salon Knize / Kníže, Wien

Café Museum, Vídeň
1899

1930 přestavba (Josef Zotti)
2003, 2010 rekonstrukce

Exteriér:
puristická fasáda
velká výkladní okna, jakoby
vyříznutá do fasády.
Motiv klasické „autonomní
architektury“ 18. století.

Interiér:
prostor, kontinuálně se
rozvíjející přes nároží
do dvou směrů.
Motiv článkování pomocí
aplikace klenebních pasů.



2003: rekonstrukce - návrat k Loosově koncepci s mobiliářem firmy Jacob & Josef Kohn (ohýbaný nábytek), článkování prostorového celku pomocí klenebních pasů, Loosova častá barevnost (zelená, hnědá, zlatá).



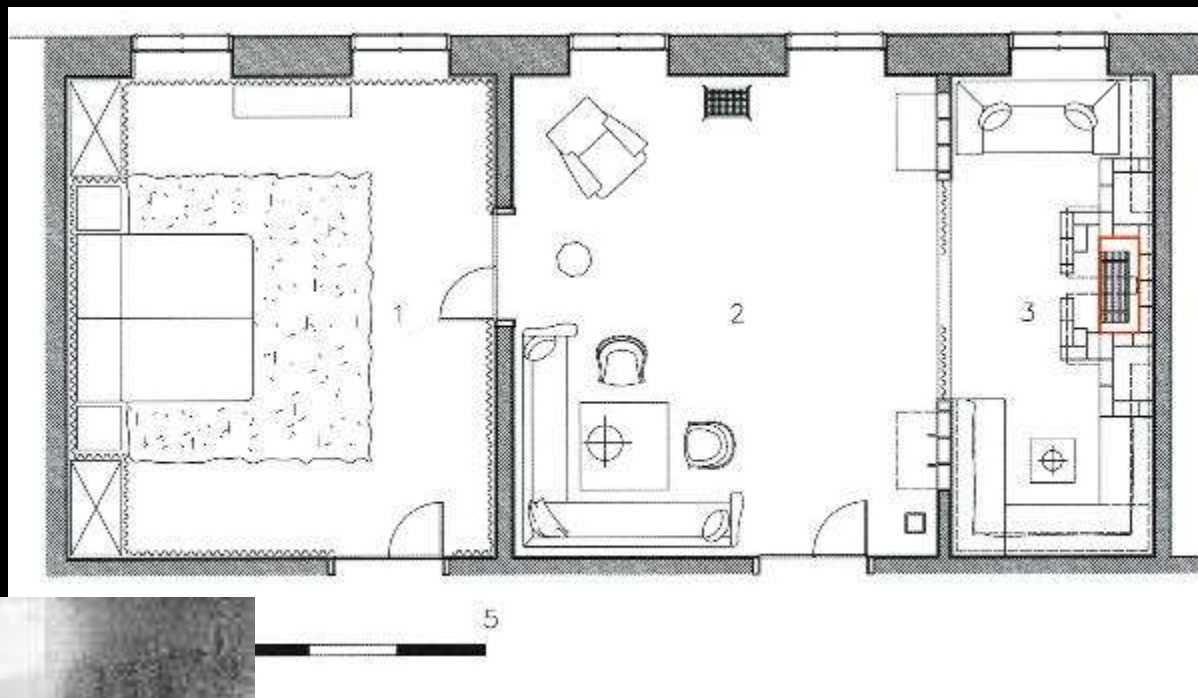
2010: nová rekonstrukce – dnešní stav, inspirace přestavbou Josefa Zottiho v hoffmannovském stylu art-déco z 30. let 20. století (oproti Loosovi: světlá výmalba sjednoceného síňového prostoru, půlkruhová červená sedadla, velké zrcadlové lustry).



Byt manželů Loosových, 1903

Ložnice Liny Loos /manželčina
(Loosovo původní označení).

Hala s navazujícím krbovým přístavkem
(knihovna a odpočívadlo).



Ralf Bock: vnitřní komunikace

Materiálové odívání interiéru ložnice

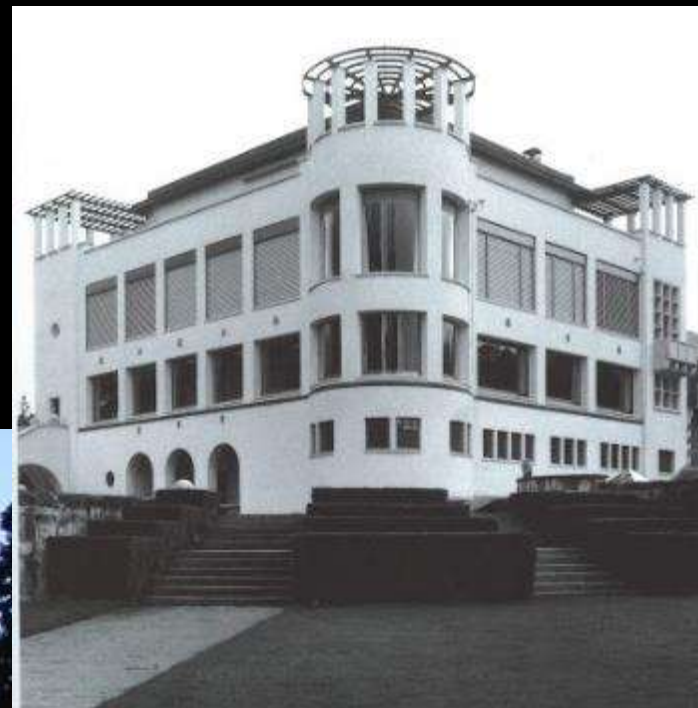


Hala otevírající se do krbového
přístavku s malou knihovnou

(srov. krb a jeho symbolika v díle
Franka Lloyd Wrighta, případně
hala anglického domu v zahradě).



Villa Karma, Clarens u Montreux (Švýcarsko), 1904-1906

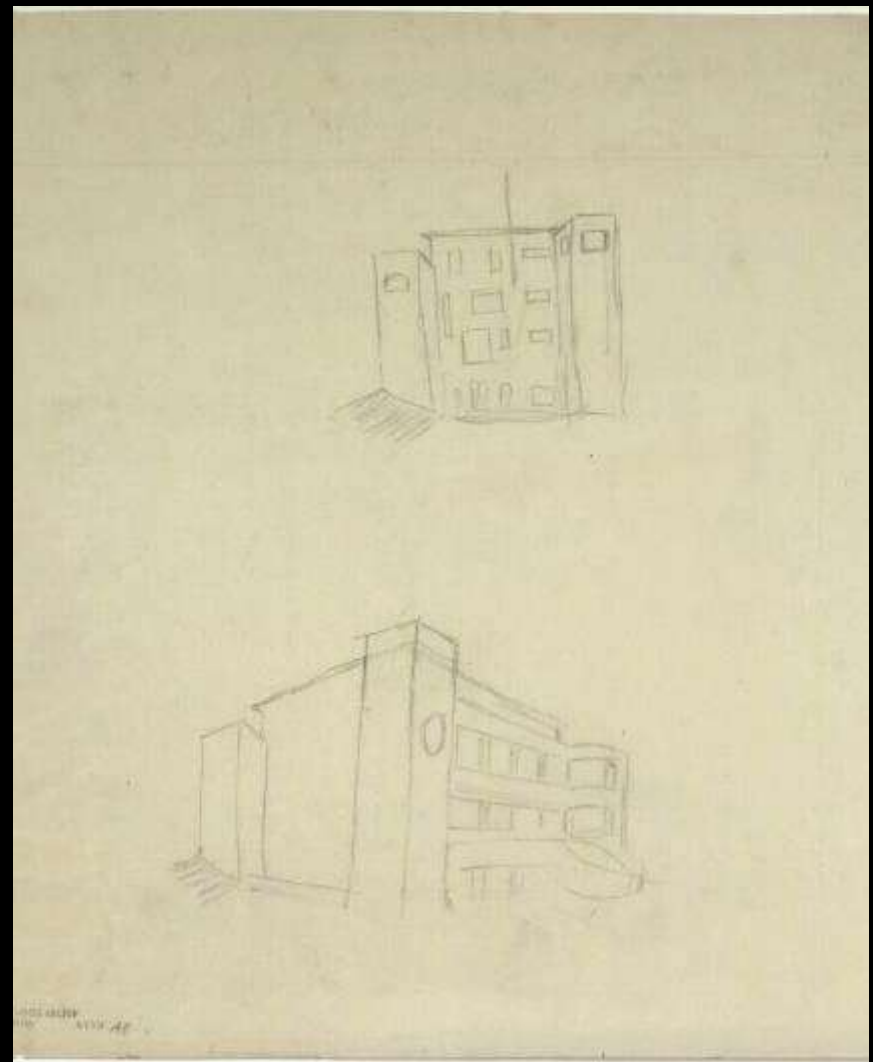
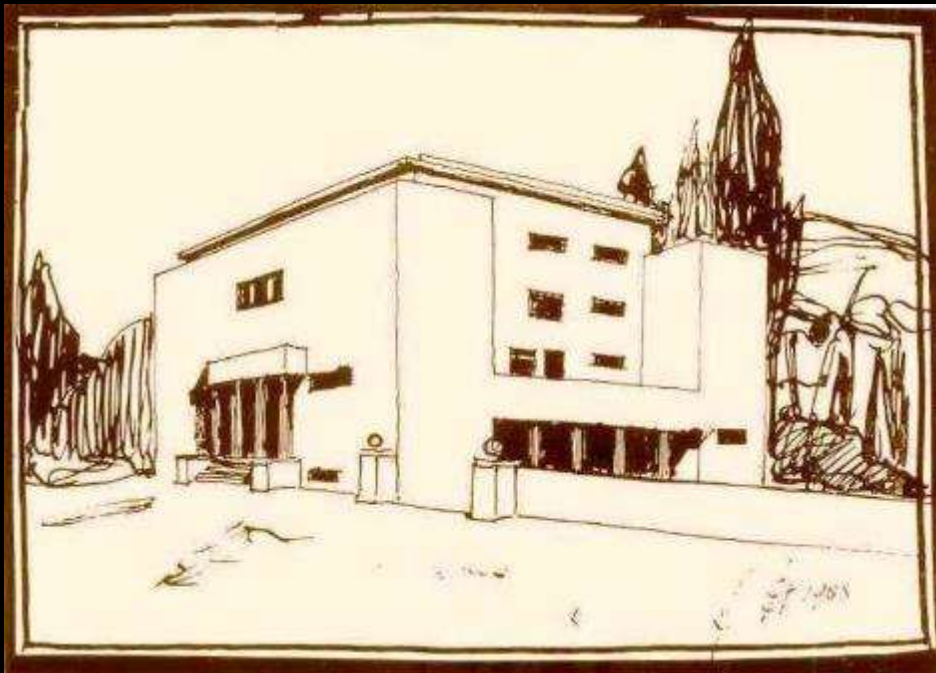


Objednavatel: Theodor Beer z Vídně, profesor fyziologie

1903: stavitel Henry Lavanchy - jádro (přestavba starší vily z 2. poloviny 19. stol.)

1904-1906: Adolf Loos – obestavení třemi vnějšími galeriemi s nárožními věžicemi a materiálové odívání interiérů.
Následná roztržka se stavebníkem.

1908-1912: Hugo Ehrlich, židovsko-chorvatský architekt – dokončení stavby a částečné úpravy interiéru



Loosova skica: nádvoří fasáda a fasáda k jezeru.
Ehrlichova kresba při převzetí staveniště.



Řecké sloupy v dórském řádu
(? Loos nebo Ehrlich ?):

a) Hlavní vstup



b) Otevřená přízemní loggia
směrem do bočního nádvoří



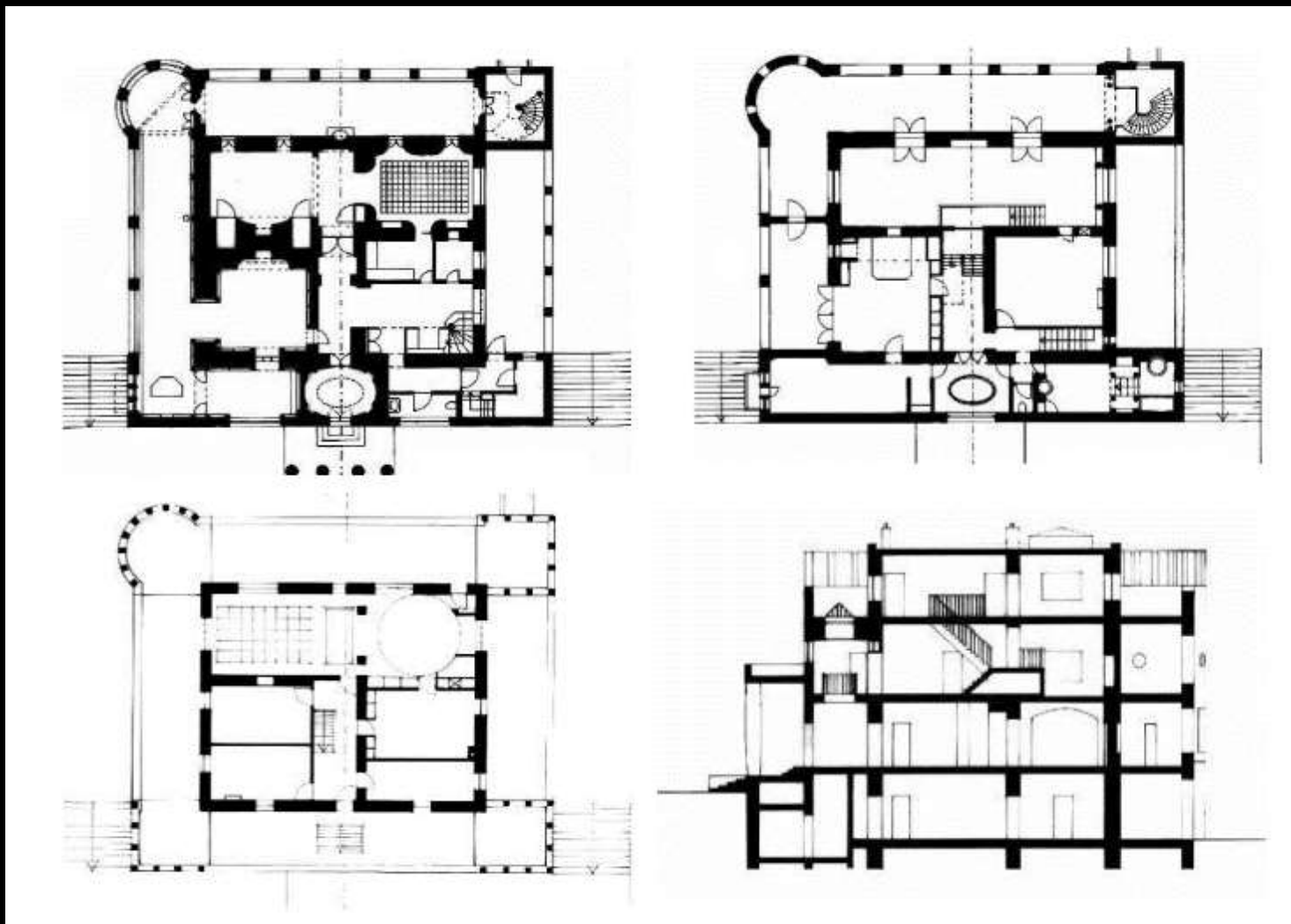
Oddělení tmavších soukromých částí v jádru od prosvětlených reprezentativních částí vnějšího pláště s výhledem (dva typy článkovaného prostoru – uzavřený a v kontrastu k tomu otevírající se do okolí).

Každý z interiérů je jedinečně utvářen a vždy jinak obkládán drahým kamenným či dřevěným materiálem.

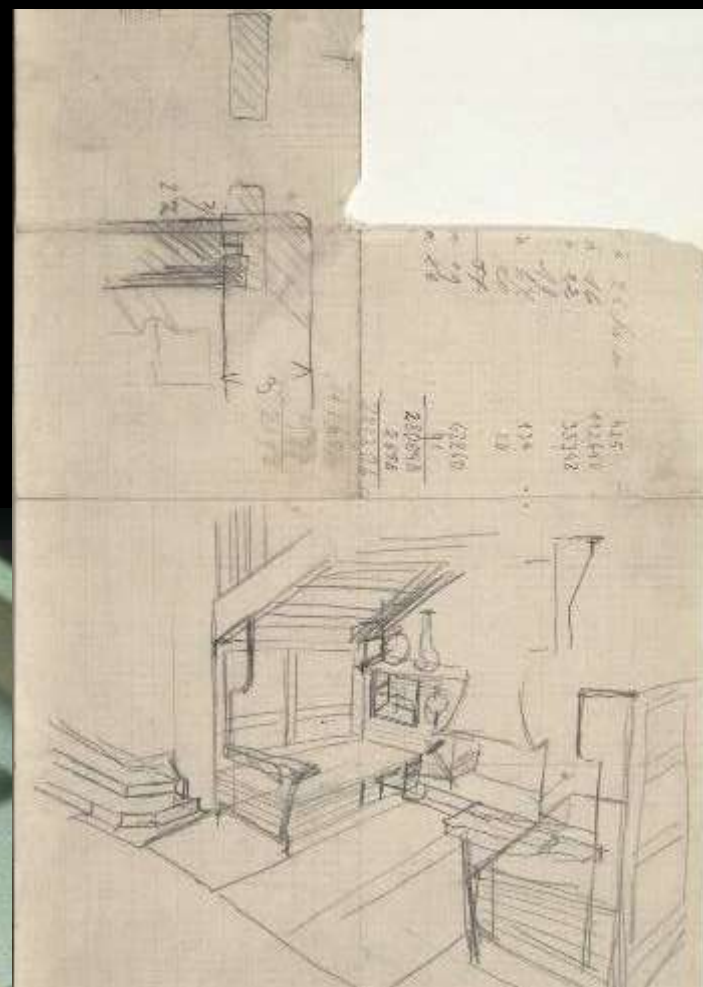
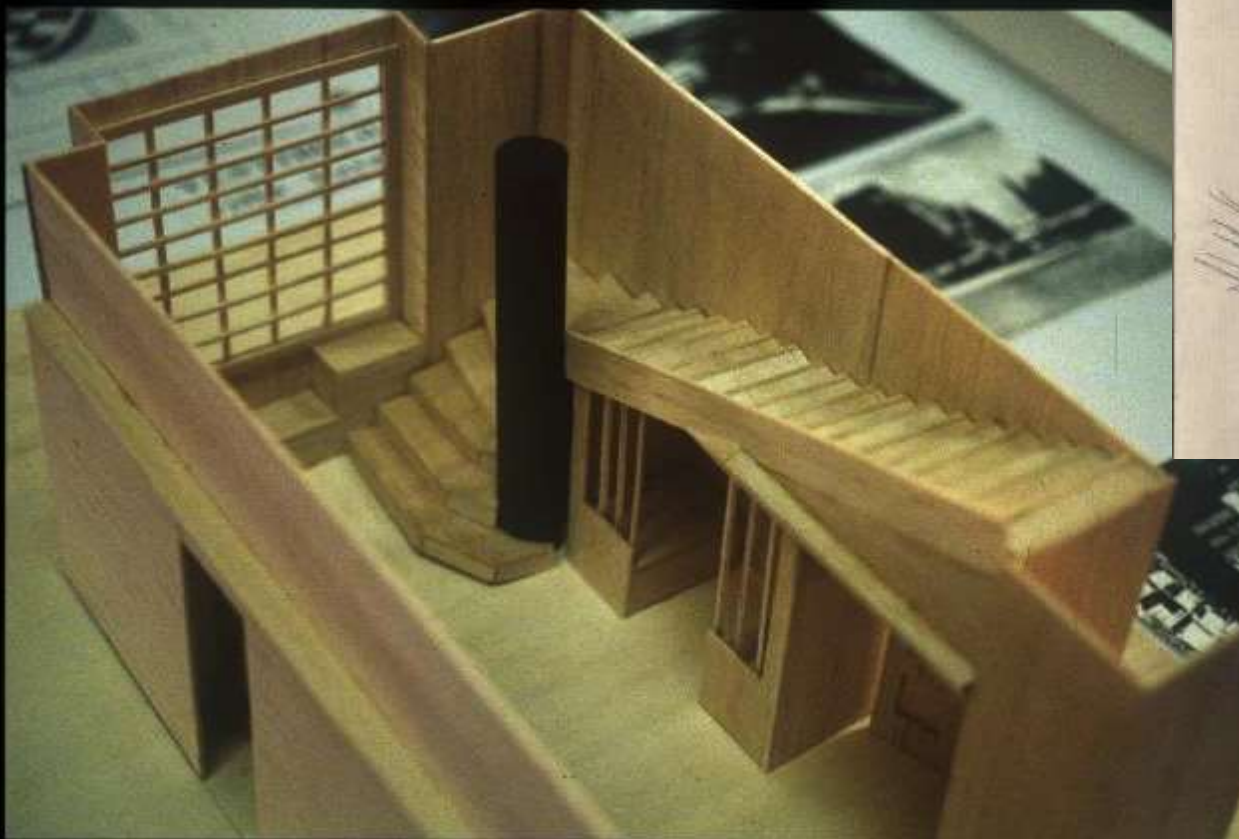
Zvýšené přízemí (vestibul, garderoba, jídelna, kuřácký salon, otevřená jídelní veranda / studovna, knihovna)

První patro (koupelna, pánská ložnice / galerie, hudební sál)

Druhé patro (soukromé pokoje / otevřený, vyhlídkový sál k Ženevskému jezeru)



Garderoba a schodiště s nárožním sloupem
– současný model + Loosův náčrtek





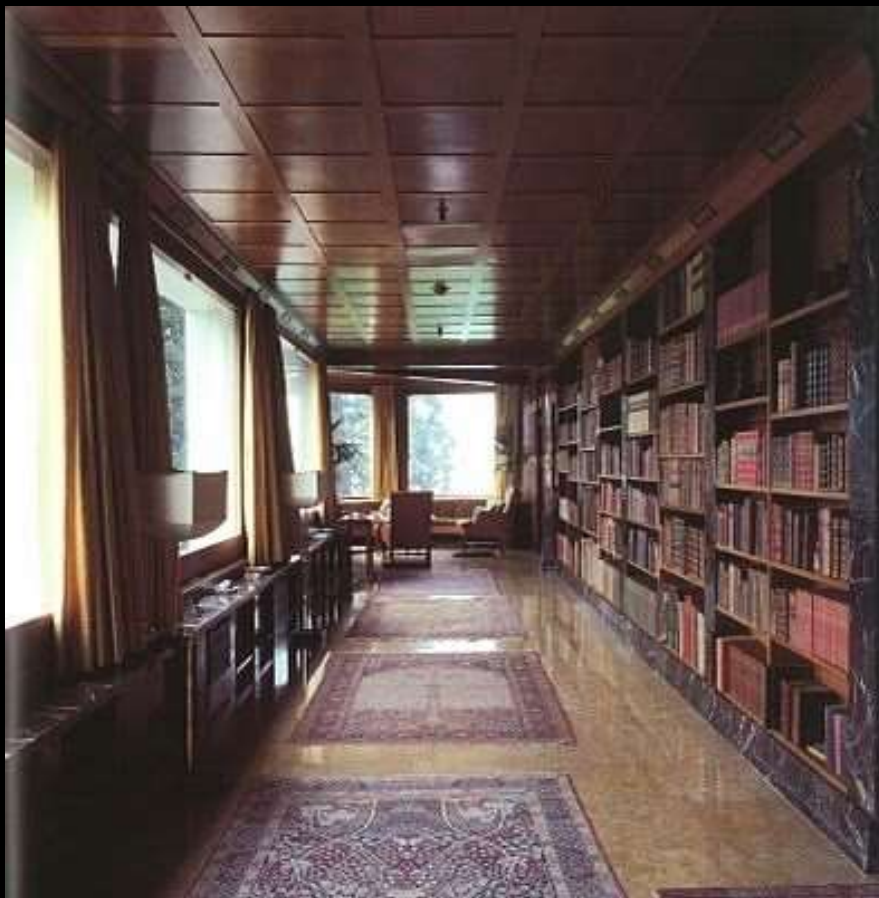


Jídelna a navazující otevřená veranda

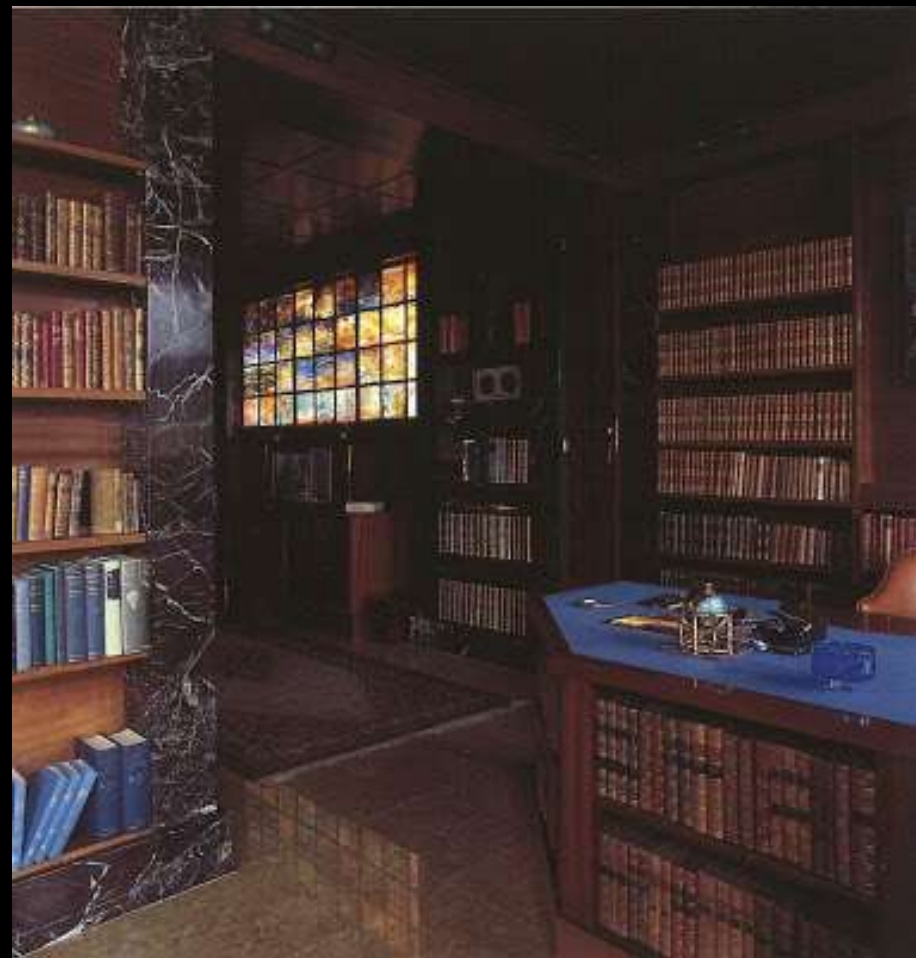


Pánská koupelna v hlavním / prvním patře

Knihovna s rohovým vyhlídkovým koutem (pohled od knihovního stolu).



Kontrast světla a stínu / dialogu a meditace



Pohled přes knihovni stůl do studovny (více soukromá místnost s barevnými okenními vitrajemi).

Byt Wilhelma a Marthy Hirsch, Plzeň
1907-1908

Prostorové kontinuum: pohled od jídelny přes koridor-meziprostor (pro zimní zahradu) do hudebního salonu.
Zřejmě první uplatnění konceptu otevírajícího se prostoru v Loosově tvorbě.



Friedrich Boskovits, byt I (podnikatel ve Vídni)

Wien, Frankgasse 1

(1908) kol. 1910

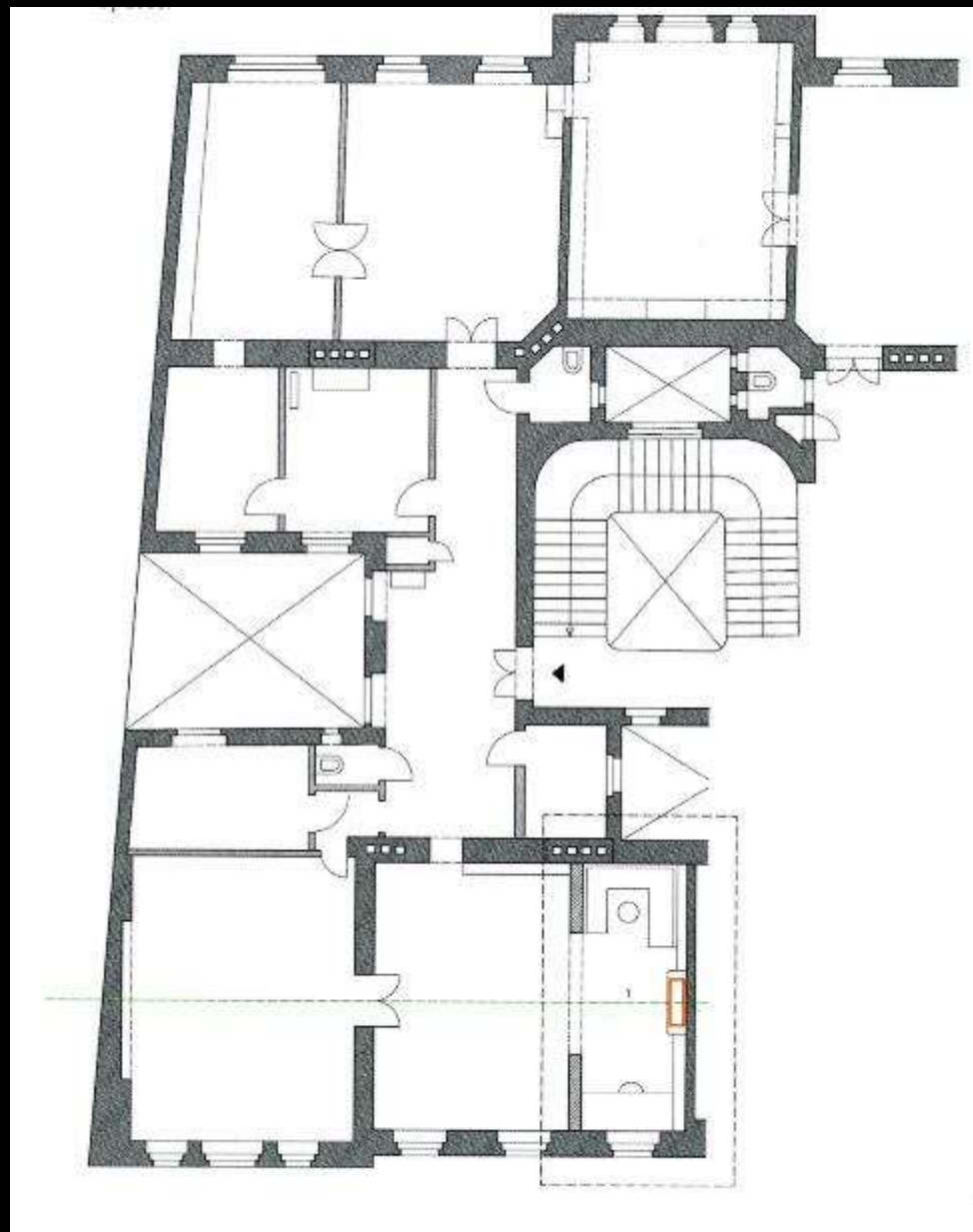
po 1927 úprava pro nového nájemníka s využitím některých zachovaných Loosových kusů nábytku

Knihovna s odpočívadlem a krbem, nad krbem se zrcadlí enfiláda napojených místností.

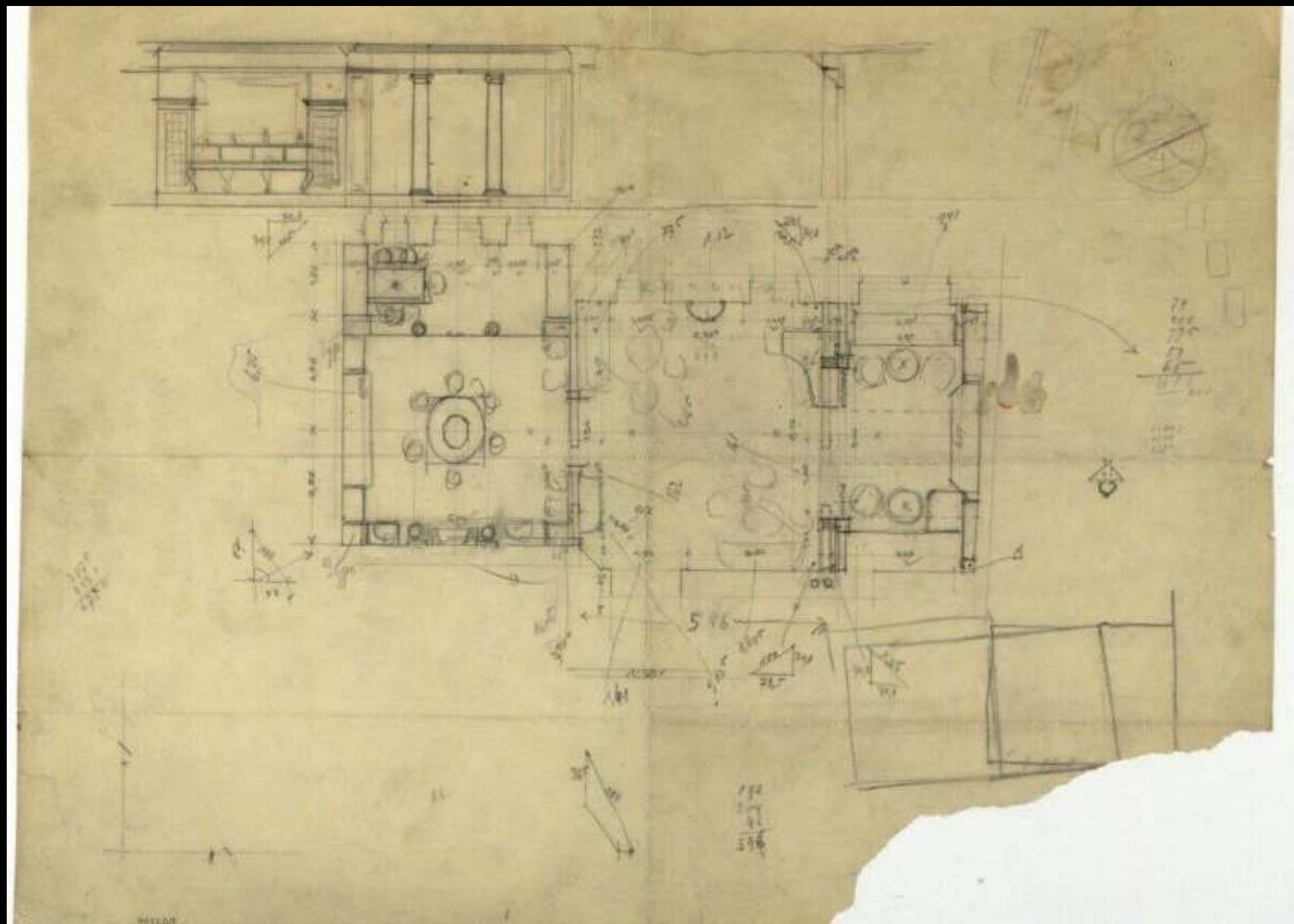


Sjednocení společných soukromých pokojů v postupně se otevírajícím prostoru (variacie na Loosův vlastní byt):

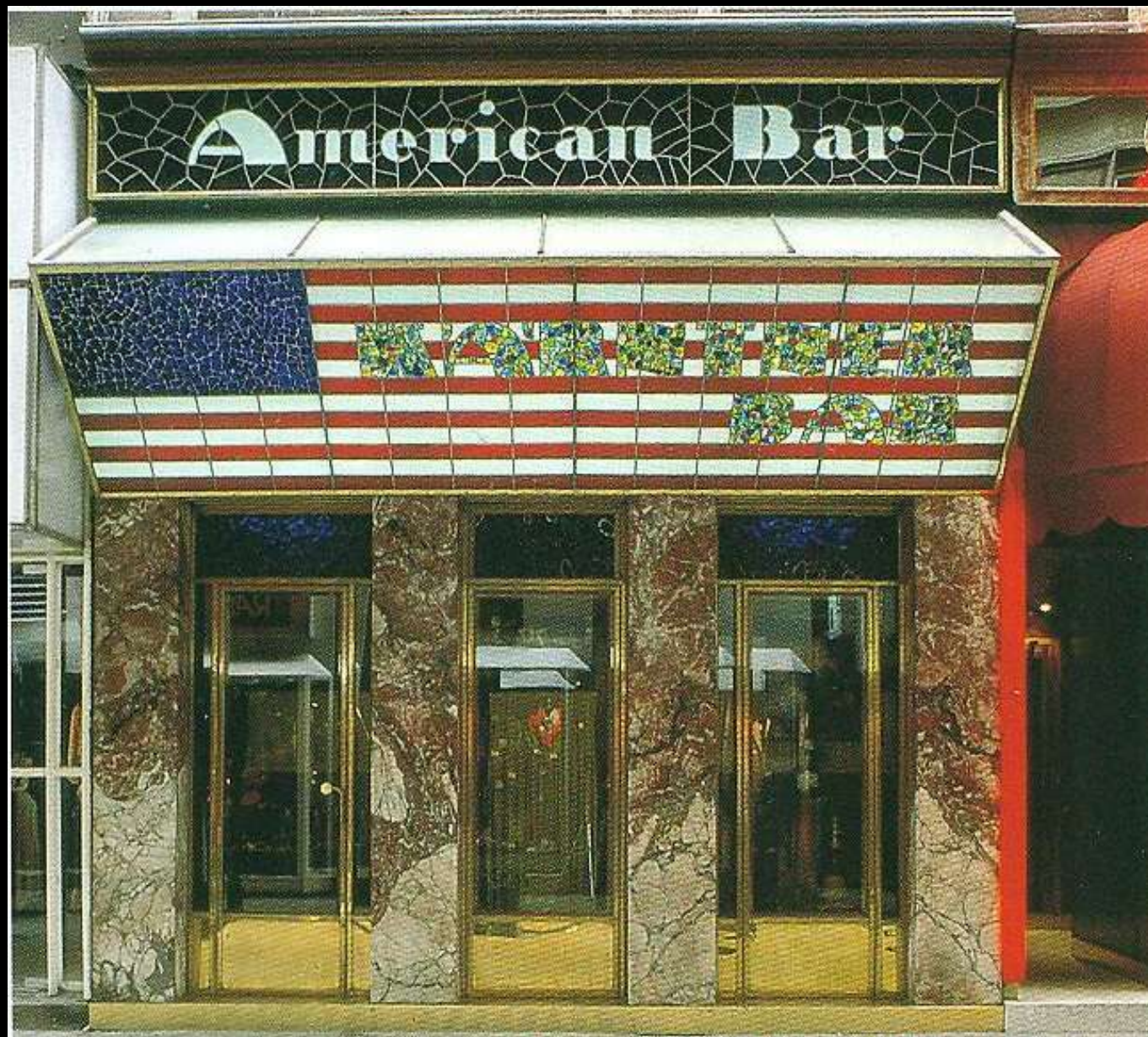
Jídlna s rozšířeným přístavkem, ústřední salon a na něj navazující knihovna s odpočívadlem a krbem.



Loosův návrh (jídelna s vedlejší částí, oddělenou sloupy)

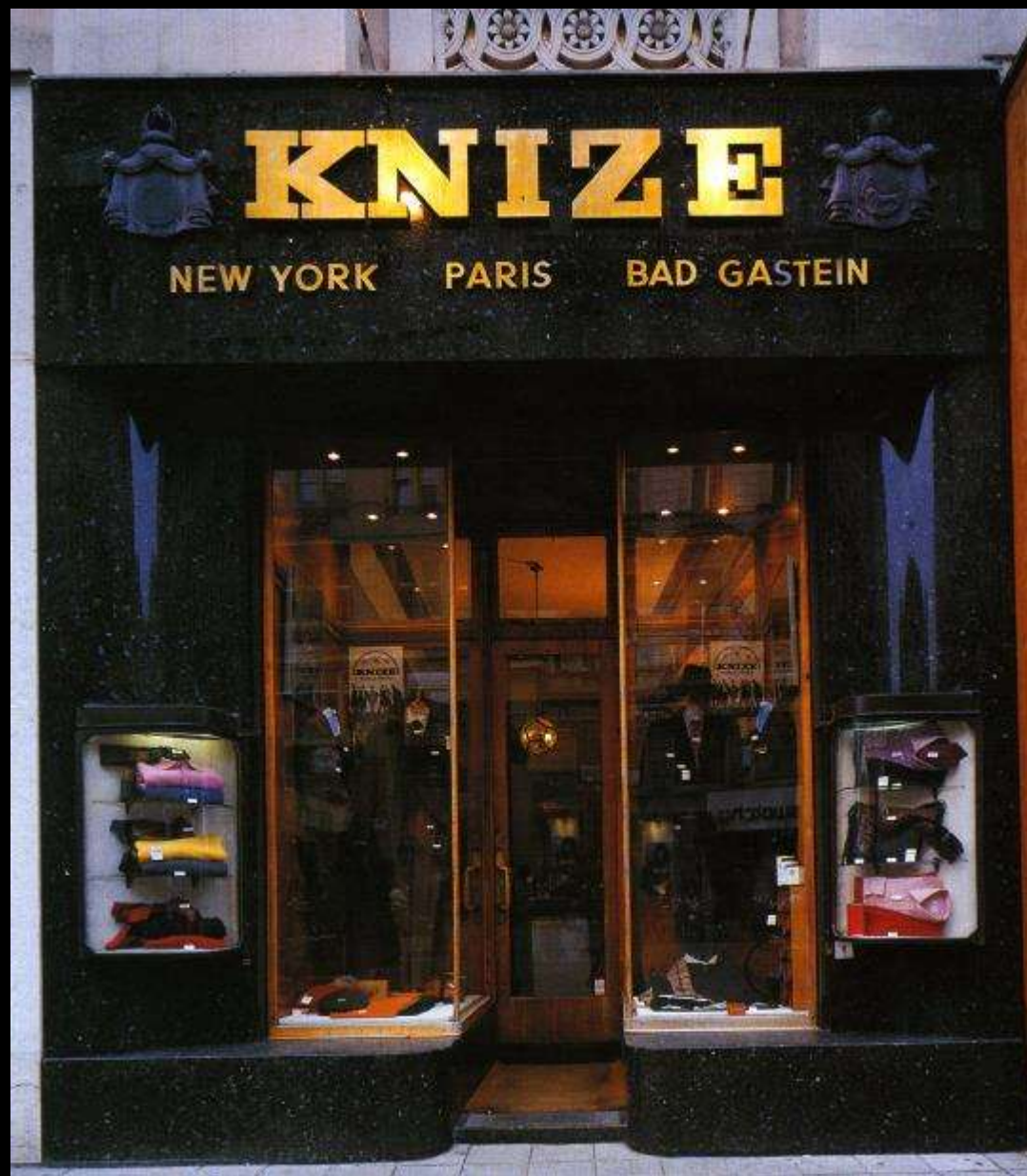


Kärntner Bar, 1908





Módní salon Kníže
1909



Zvýšené podlaží



Goldman a Salatsch
módní salon, obchod + byty
1910



(Loosova dodatečná úprava fasády s květinovými truhlíky, 1912).

Spodní, obchodní část:

mramor cipollino (z nedávno otevřených řeckých lomů) – v průběhu výstavby byla podle působení tohoto materiálu zvolena kontrastně čistá forma horní části s klasizující korunní římsou.

Adolf Loos:

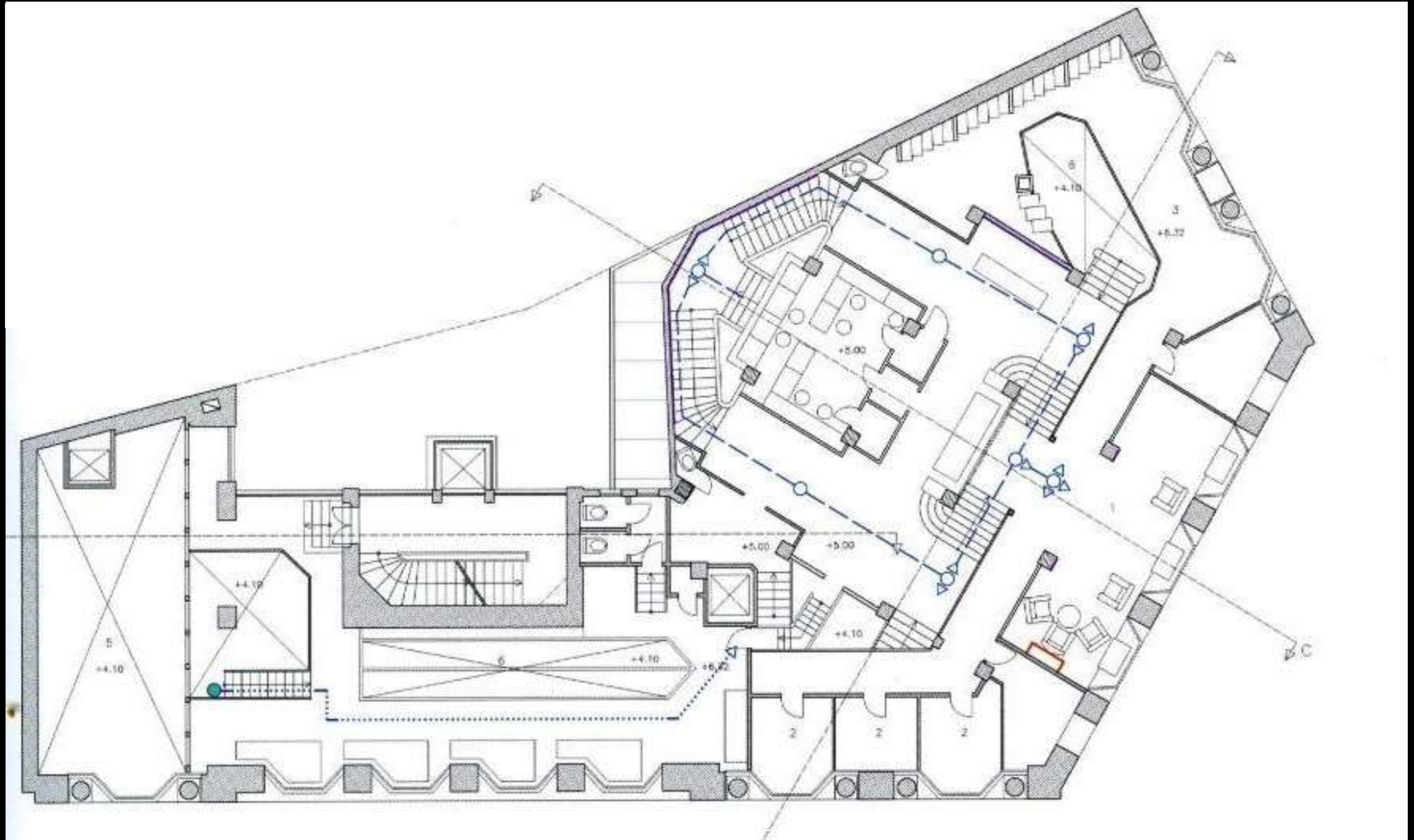
„Moderní člověk, jenž spěchá ulicemi, vidí jen to, co je ve výši jeho očí...“ (oddělení obchodního domu od obytného domu).

„Dva hlavní pilíře a čtyři sloupy zdůrazňují rytmus, bez něhož není žádná architektura“ (naopak pilíře a sloupy nemají tektonickou funkci – horní okna totiž osově nenavazují na spodní část).

„Aby byla zmírněna monumentalita stavby, a aby bylo ukázáno, že uvnitř je otevřen krejčovský salon, použil jsem v oknech formu anglických *bow-windows*, která dodávají interiéru jistou intimní působivost...“



Základní téma interiéru: schodiště (pohyb v čase!) jako předpoklad kontinuálně a v čase se otevírajícího prostoru.



Ralf Bock: vnitřní komunikace



Haus Lilly a Hugo Steiner (malířka a oděvní průmyslník)

Wien-Hietzing, St-Veit Gasse 10

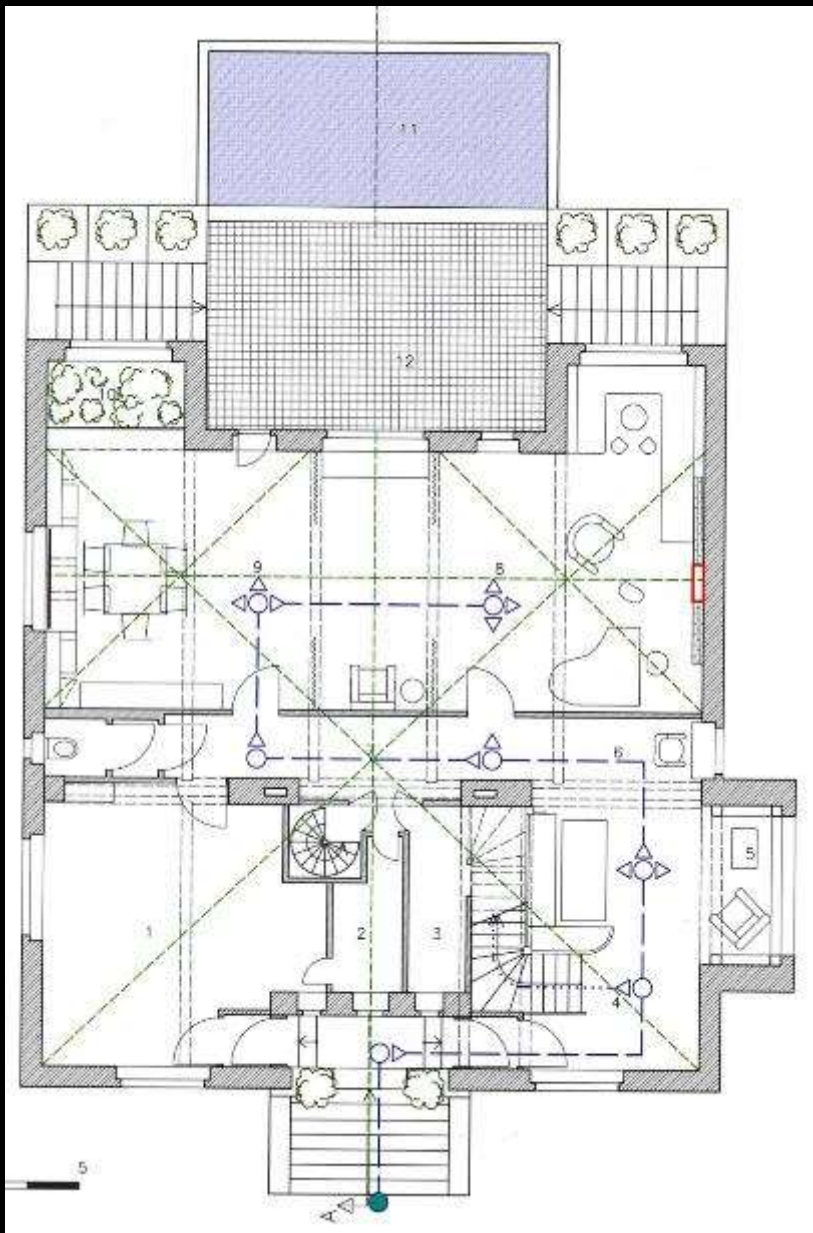
1910



a) Podstatný význam klasicizující zahradní fasády, tj. do zahrady obrácených místností villy, v horním podlaží hospodářské místnosti + střešní terasa.



Obdobné propojení ekonomiky, bydlení a zahrady v Palladiově ville Godi.



b) V interiéru propojení dvou prostorových představ:

- (i) v souladu s vnějším stereotomní, “pozdně antický” vnitřek - a spolu s ním
- (ii) „manýristicky“ sukcesivní (postupně přidávané jednotky) prostorové kontinuum.

zahradní terasa

reprezentativní prostorové kontinuum, trojdílné, sukcesivní

jídzelna (+ zimní zahrada) – přechodná zóna v ose (sofa před oknem do zahrady) – hudební sál (+ krb a nárožní pohovka)

koridor

schodiště - vstupní hala s knihovnií alkovnou

vstupní zádveří

Vstupní hala (koncept anglického zahradního domu)





8. Obývaný prostor – decorum – princip odívání

Roku 1912 si Adolf Loos zřídil vlastní soukromou architektonickou školu. Vyučoval zde zejména tři části stavitelství: projektování zevnitř směrem k vnějšku, dějiny umění a nauku o materiálech. S tím souvisel rovněž vznik řady jeho drobných textů, v nichž osvětloval svůj způsob projekční práce: myšlená architektura ve třech rozměrech a materiálové odívání interiérů.

V projektech druhého desetiletí 20. století (na čas přerušovaných světovou válkou) Loos nadále experimentoval s obývaným prostorem (nyní zejména s postupně se otevírajícím prostorovým kontinuem), s rozlišením obytných funkcí a s adekvátními způsoby jejich „odívání“. K tomu přistoupil ještě jeho zájem o řešení vztahu mezi obývaným prostorem a vnější zahradou – s tím začal již při realizaci Steinerova domu.

1912-1913: Haus Scheu, Wien-Hietzing

1913: Interiér Emil Löwenbach, Wien

1914-1916 (1918): Bauerova vila, Hrušovany u Brna

1915-1916: Villa Duschnitz, Wien

1918-1919: Haus Strasser, Wien

1920-1921: hlavní architekt úřadu pro vídeňská sídliště

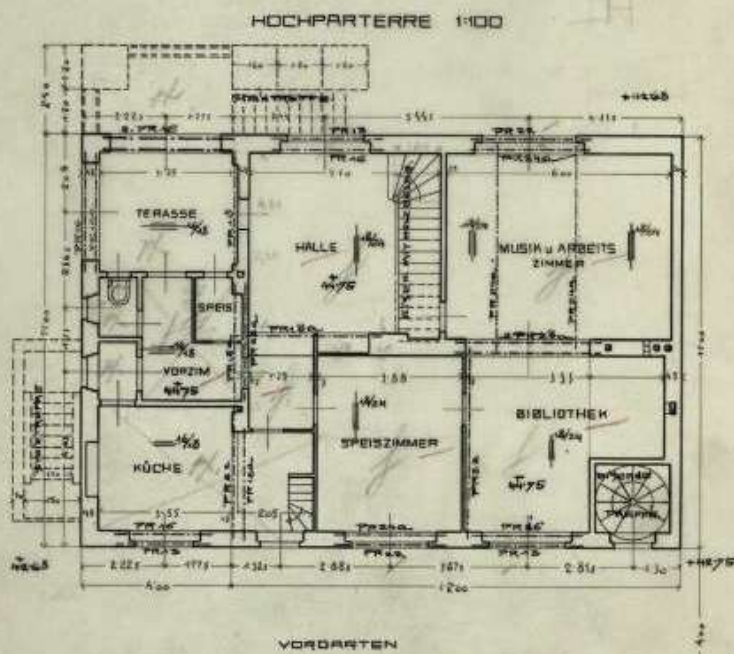
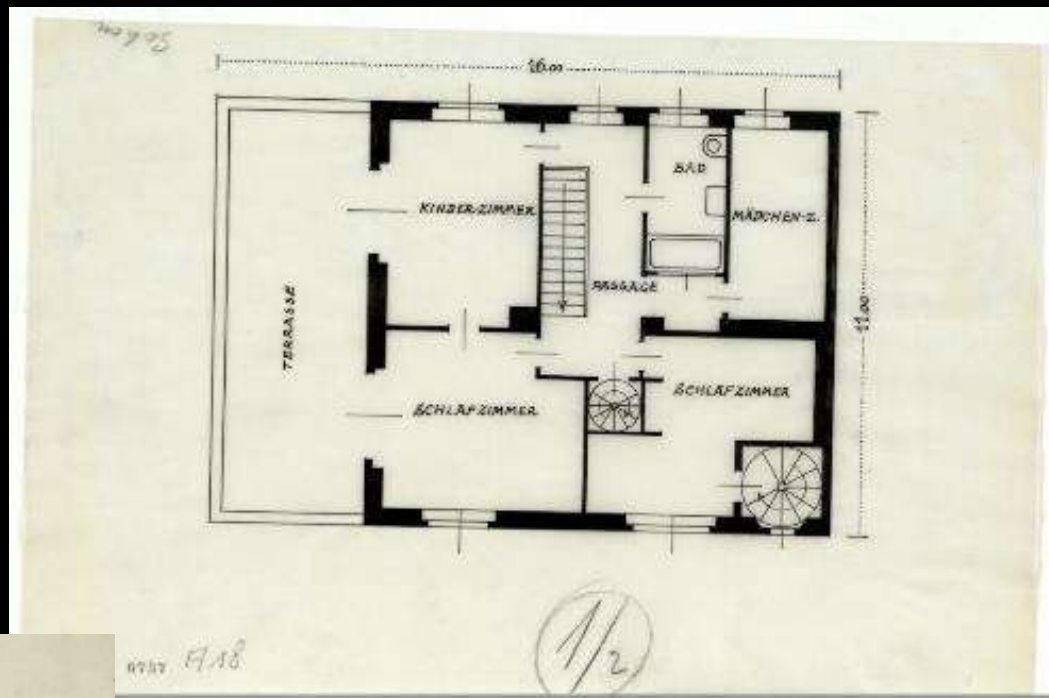
Haus Gustav-und Helene Scheu (právník a sociálnědemokratický politik)
Wien-Hietzing, Larohegasse 3
1912-1913

Dům s obytnými terasami směřujícími do zahrady (jedno z prvních využití ploché střechy ve střední Evropě)
+ přímé provozní schodiště z ulice do nejvyššího, dílenského / pronajímaného podlaží s vyhlídkovou terasou.



Patro:

Ložnice a dětský pokoj
s přímým vstupem na terasu směrem
k původní zahradě



Prizemie (určitou dobu kulturní salon Vídně):

a) Typologie anglického zahradního domu: tři
prostory kolem ústřední obytné haly
se schodištěm (terasa – jídelna – hudební sál)

b) Vedlejší prostorové kontinuum a Loosova “témata”:
knihovna s alkovnou (krb a odpočívadlo), propojená s hudebním sálem (funkčně spojeným s pracovnou).



Byt Emil Löwenbach, dnes Bridge-Club-Wien
1913

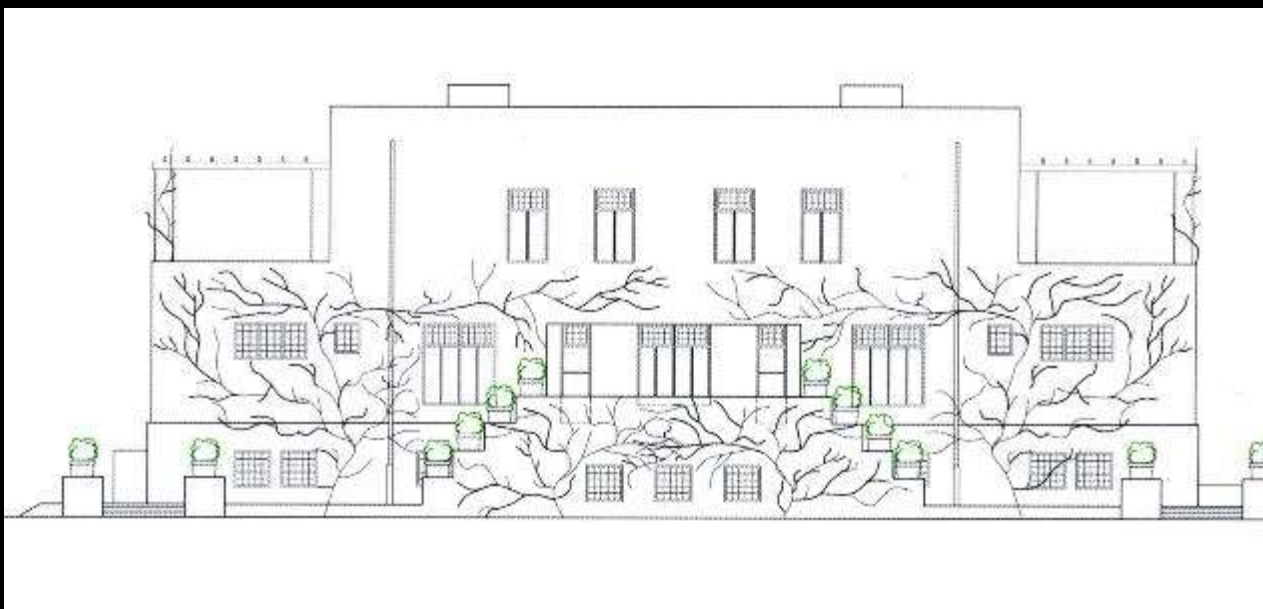
Dva lineárně navazující (sukcesivní) prostory, paralelně vedle sebe: reprezentativní a soukromý.



Villa Bauer se zahradou, Hrušovany u Brna
1914 - 1916 (1918: datum přestěhování se majitele do objektu)

Viktor Moritz, rytíř Bauer von Rohrfelden (1876-1939), majitel cukrovaru a šlechtického velkostatku.





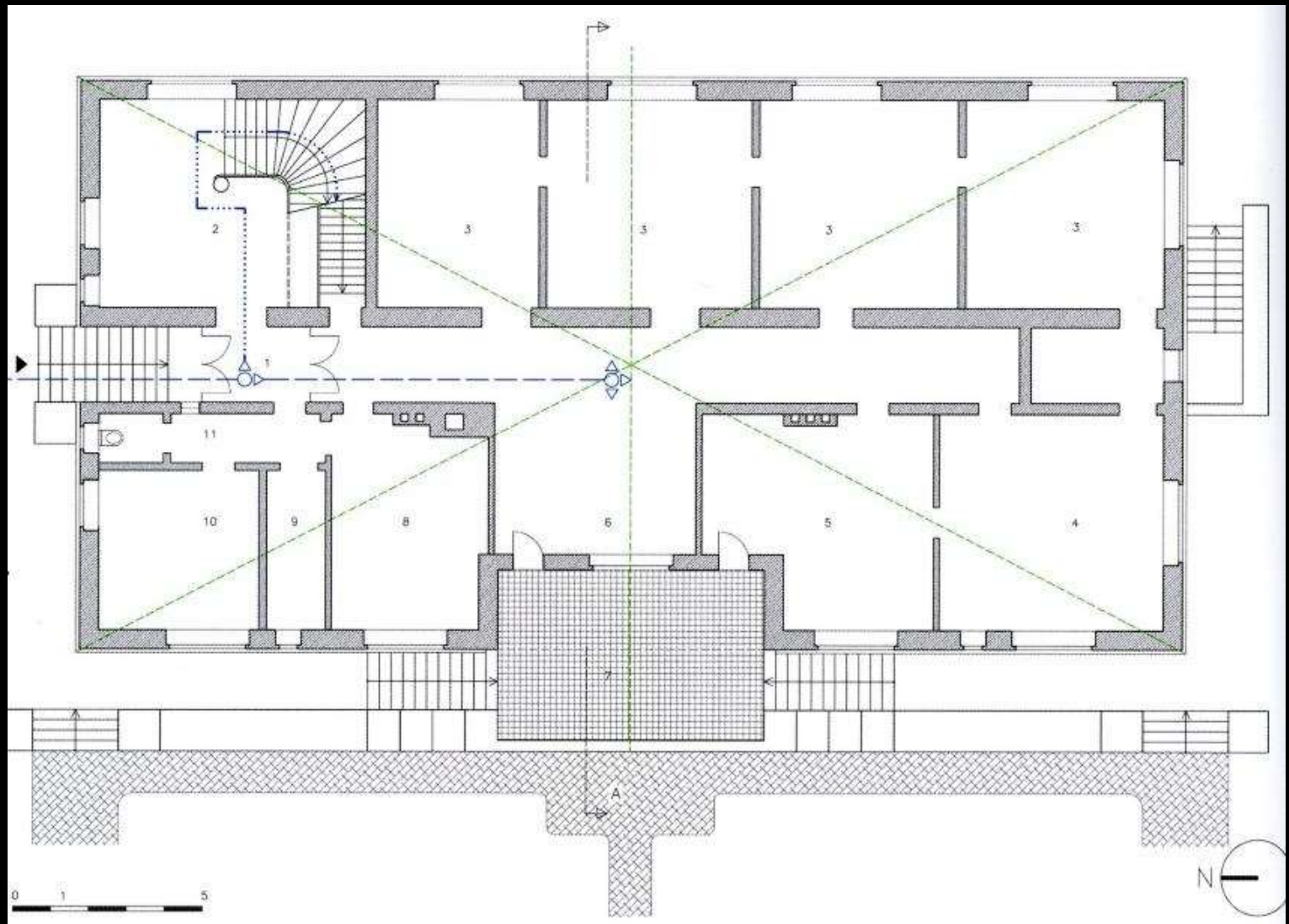
V interiéru lineárně navazující (sukcesivní) prostory v přízemí a v patře

Zdůraznění terasy v ose dlouhého zahradního průčelí (spolu s bočními verandami v patře).

Původní horní loggie jsou dnes zastavěny.



Boční hlavní vstup – schodišťová hala - koridor v podélné ose mezi dvěma liniemi sukcesivně umístěných prostorových jednotek. Jídlna v přízemí (existují dobové fotografie).

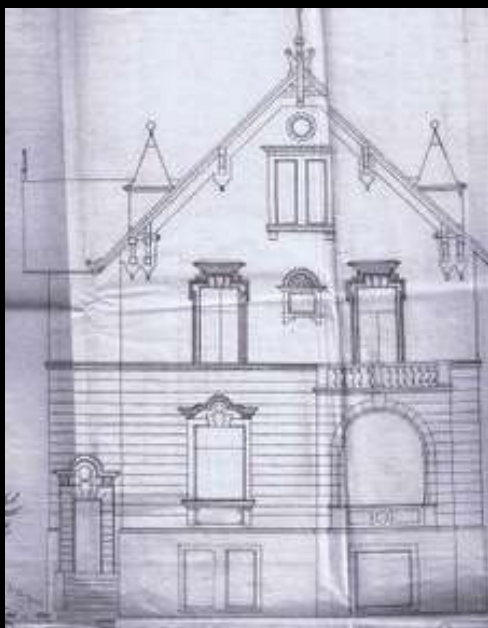


Ralf Bock: vnitřní komunikace

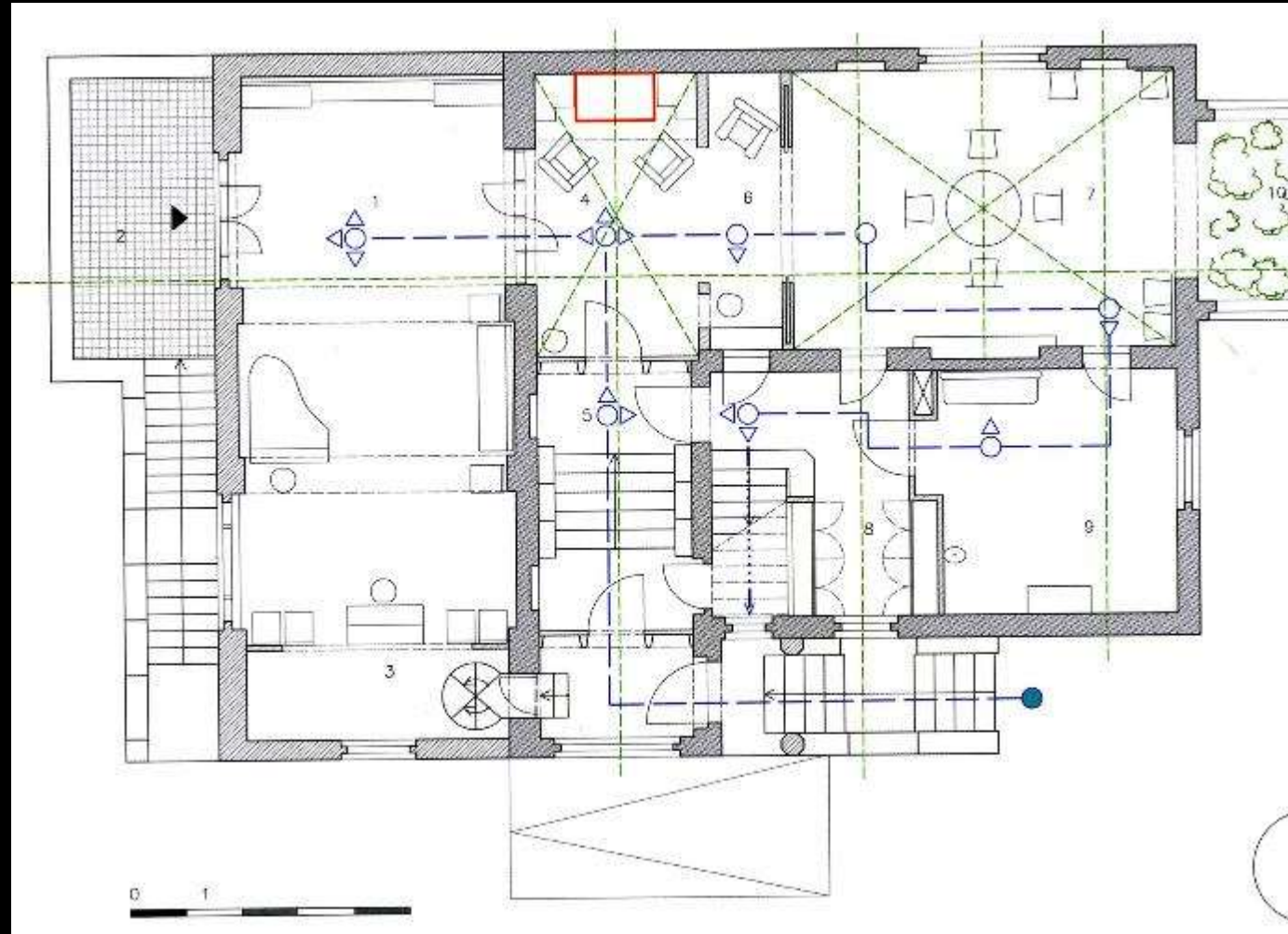
Haus Willibald Duschnitz (podnikatel ve výrobě plstí a významný sběratel umění, milovník hudby)
Wien, Weimarer Strasse 87
1915-1916

Úprava fasády starší stavby a
nová přístavba v zahradní části

a proti tomu v interiéru
prostorové, lineární sjednocení
(nejdokonalejší Loosovo řešení).



Idea postupně se otevírajícího prostorového kontinua: dvě lineárně navazující řady místností se kříží v pravém úhlu, současně je však každá prostorová jednotka “odívána” odlišným materiálem podle funkce místnosti.

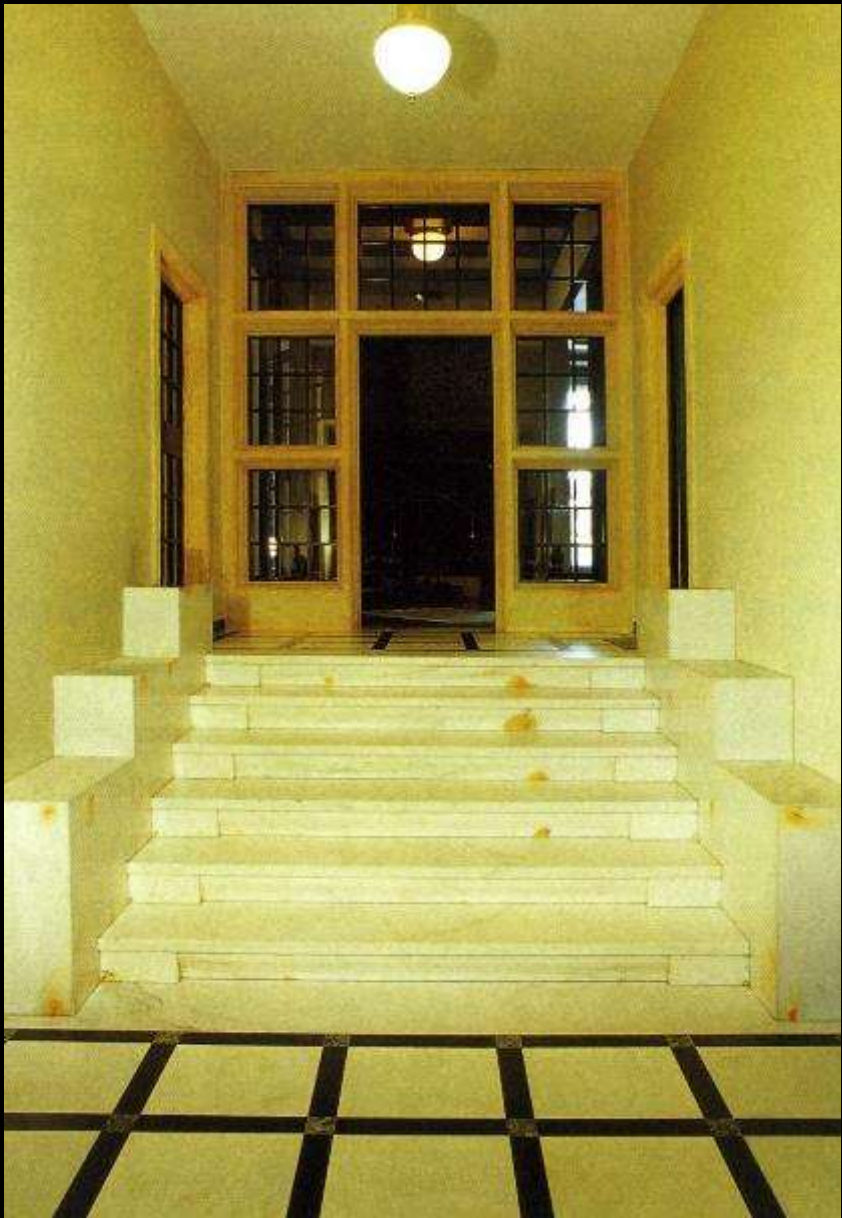


Mimo oba lineární prostory
jsou navíc zařízeny:

vestibul - garderoba
a náročný pánský salon

schodiště vnitřní

schodiště vnější



a) Vestibul



b) Malá knihovna za vestibulem



Lineární seřazení soukromého prostoru: zimní zahrada – jídelna – hala – salonek (součást hudebního sálu).



Mramor pavonazzo v jídelně a jejím bufetu.



Průhled od salonku přes soukromé místnosti k zimní zahradě:
“manýristické”, postupně se na obě strany otevírající prostorové kontinuum.



Hudební sál, propojený s relativně individualizovaným salonkem:
antikizující kazetování a vlys sjednocují celý prostor, naproti tomu koberec a nábytek před průčelní stěnou
uvádí salonek naopak do souvislosti se zahradní terasou a soukromými místnostmi.
Na straně, odkud je pořízena fotografie, bylo zvýšené podium pro varhany.



Haus Hilda a Karl Strasser (výrobce jemné kůže)

Wien-Hietzing, Kuppelwiesergasse 28

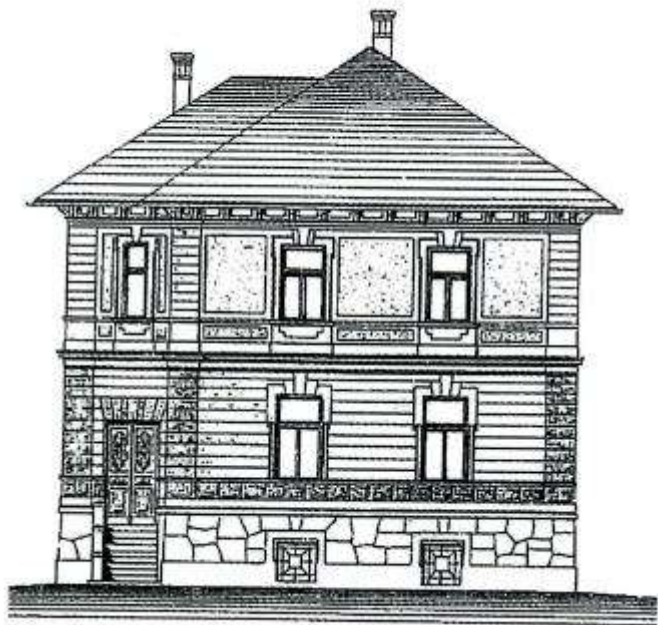
1918-1919

Přestavba a úprava staršího domu –při zachování původní konstrukce došlo k úplné proměně vnitřku.

První Loosův experiment s prostorovým půdorysem na „anglickém“ základu, přitom však stále zůstává důsledné odlišení prostorových jednotek jejich sukcesivním připojováním.

Průčelní fasáda je zavěšena na konstrukci a je utvářena jakoby z plochy zdiva stereotomně vystupujícími objemy.





Zahradní fasáda před a po přestavbě
(nově byly přidány: pročleněný objem
s balkonem a navazující boční křídlo).



V interiéru hraje podstatnou roli schodiště kolem centrálního pilíře (součást původní konstrukce). Kolem něj jsou rozvrženy prostorové jednotky - místnosti.

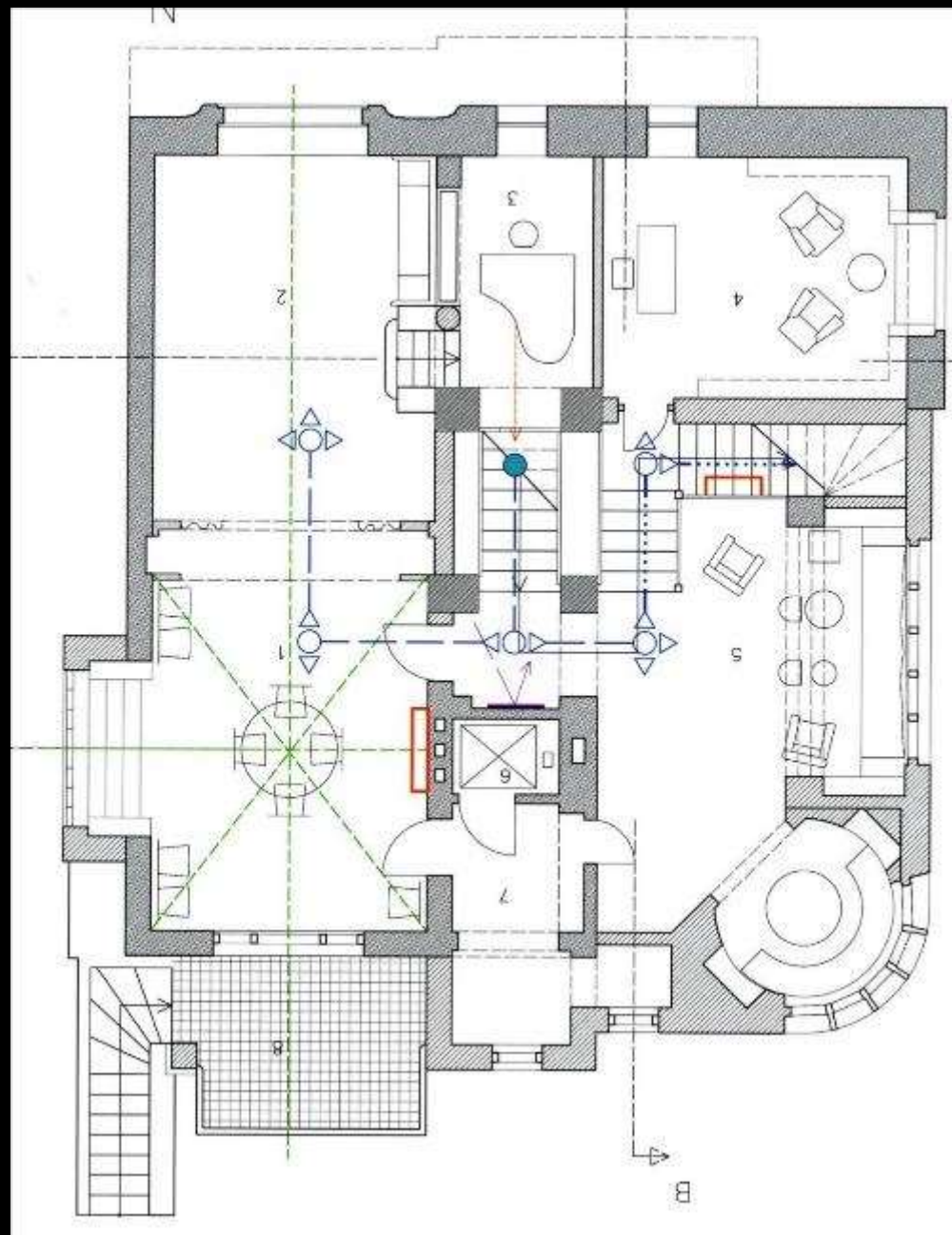
Hlavní schodiště vede z garderoby v přízemí (nad ním podium s klavírem),

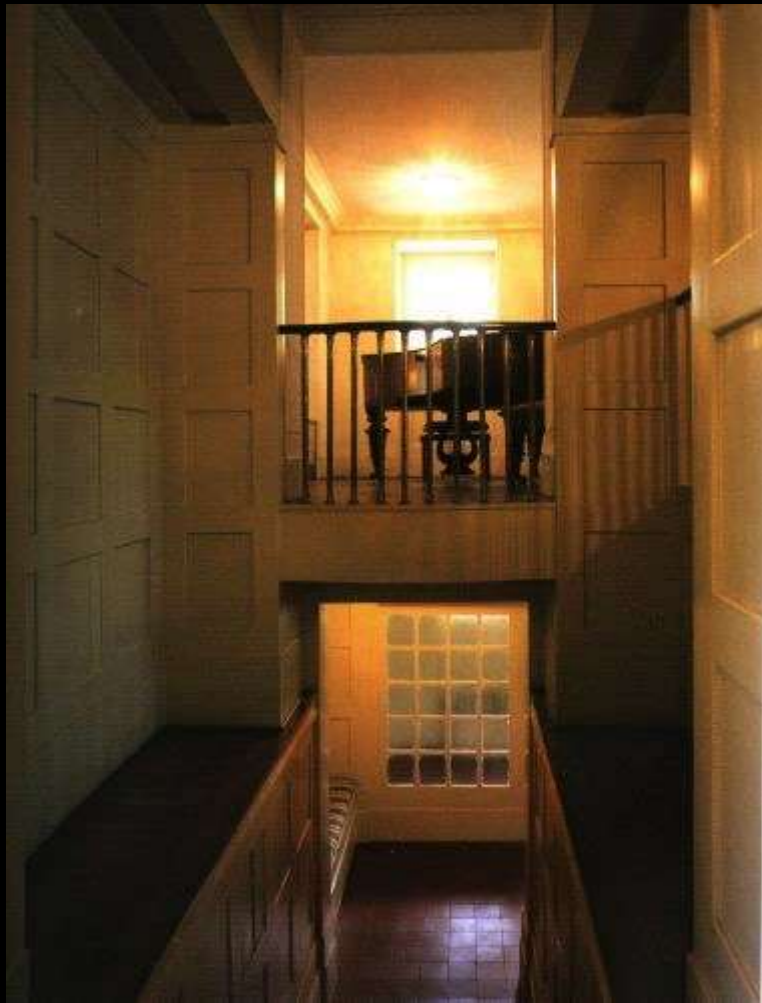
pokračování hlavního schodiště k pánskému pokoji (uzavřenému) a dále do vyššího patra

Podesta schodiště vede ke dvěma paralelním, reprezentativním prostorům:

- a) hala na anglický způsob s krbem a nárožním salonkem,
- b) enfiláda: zahradní terasa – jídelna – salon.

Prostorově sjednocujícím prvkem je vyvýšené podium, z něhož se může rozléhat hudba do obou obývaných částí.





Hala se schodištěm





Jídelna s alkovnou a s antikizujícím vlysem – vstup na zahradní terasu



Salon s mramorovým sloupem
před klavírním podiem



Sídliště am Heuberg, Wien,
(1921), 1923-1924

Loosův patent na „dům s jednou zdí“

Adolf Loos, Pravidla pro sídliště, 1920: „každé osídlení vychází ze zahrady. Zahrada je primární, bydlení je sekundární.“

Součástí projektu byly zahrádky pro domácí hospodářství - pěstování zeleniny a květin (určité východisko z poválečných hospodářských těžkostí).



Jan Vaněk (podle Adolfa Loose), Domy s jednou zdí, Brno, Alešova ul., (1923), 1925.



9. Řecký revival aneb: budoucí architekt bude „někdo klasizující“

Od počátku své tvorby Adolf Loos uznával zásadní důležitost antického a klasizujícího architektonického dědictví. To vyjádřil ve svém raném výroku, že budoucí velký architekt bude „*ein Classiker*“, klasizující architekt. Ve Strasserově domě použil roku 1918 několik antikizujících motivů v Semperově pojetí „vizuálního významu“ (zejména významově sebe objasňující sloup mezi salonem a klavírním podiem).

Podobné motivy užíval ve vizuálním významu velmi často i v jiných svých realizacích. Tento jeho nekonvenční, nehistorizující klasicismus přitom ve stejné době inspiroval také jeho žáky.

(1914) 1919: Vila Hermanna Konstadta, Olomouc (spolu s Paulem Engelmannem)

1921: Mauzoleum pro Maxe Dvořáka

1922: Chicago Tribune Tower - soutěž na budovu novin

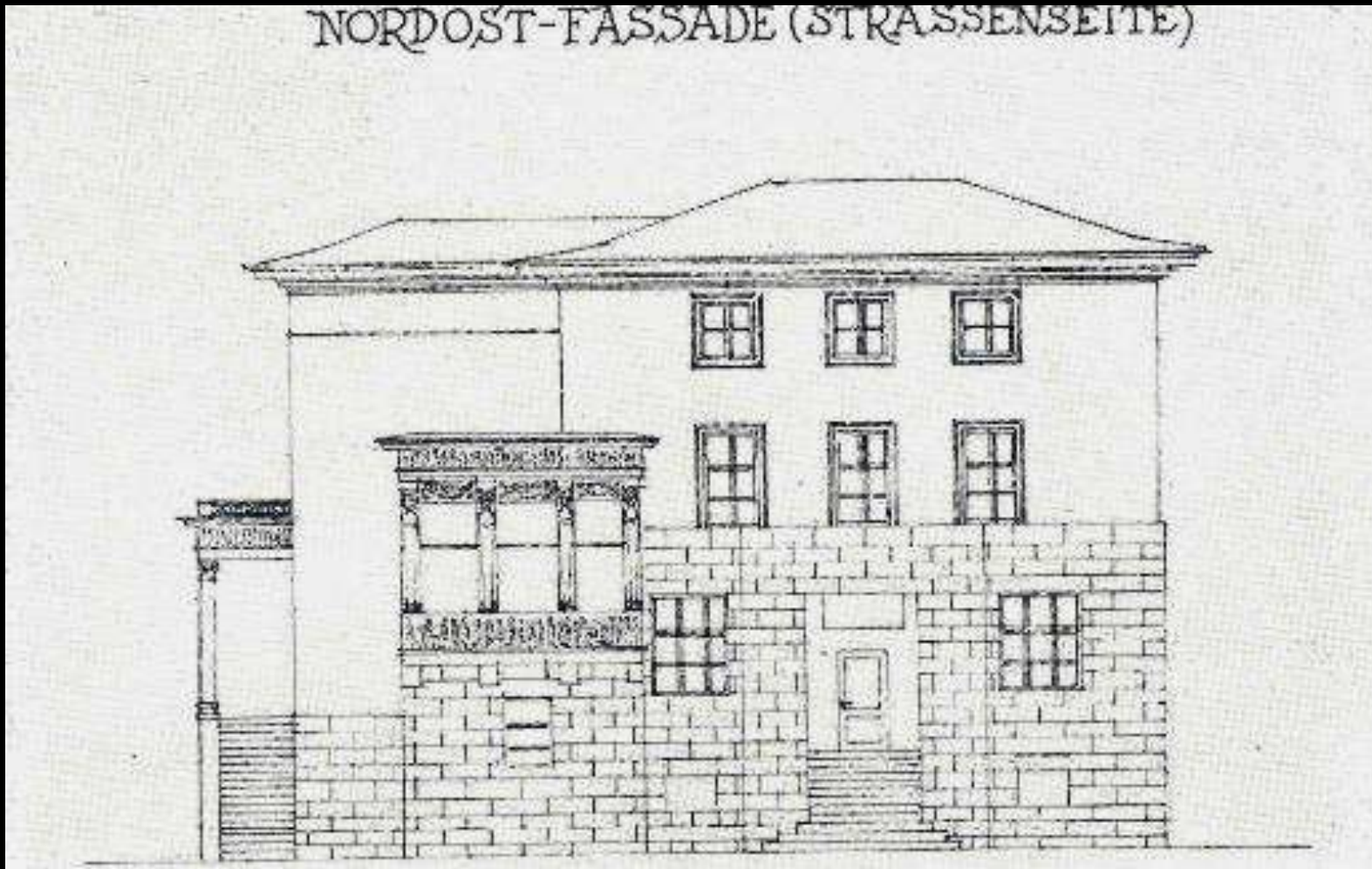
1922: Haus Reitler, Wien-Hietzing

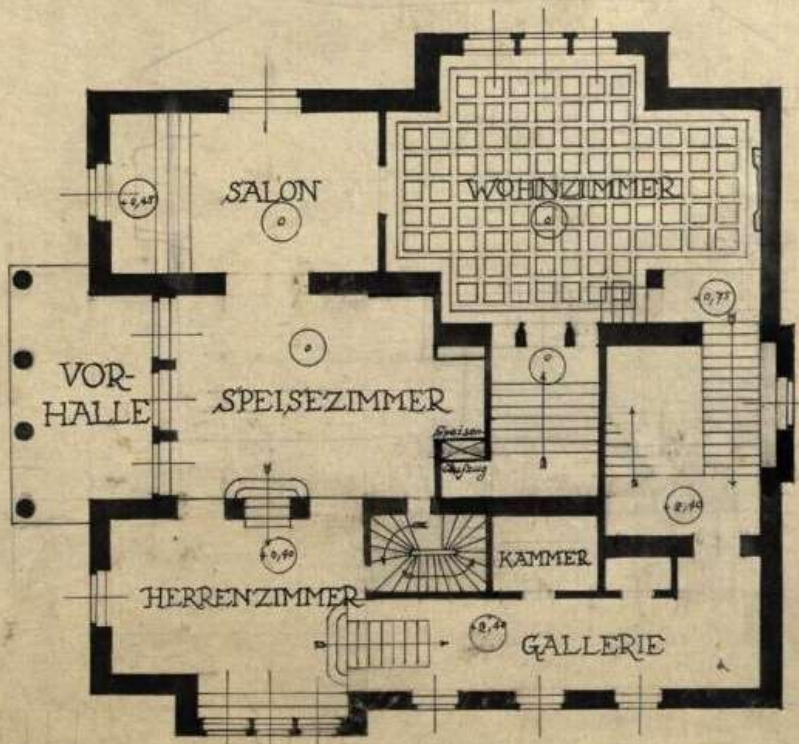
1922: Haus Rufer, Wien

1922-1923, a později: Bauerova rampa – zámeček V hlinkách, Brno

Villa Hermanna Konstadta, Olomouc
(1914) 1919 – neprovedený projekt

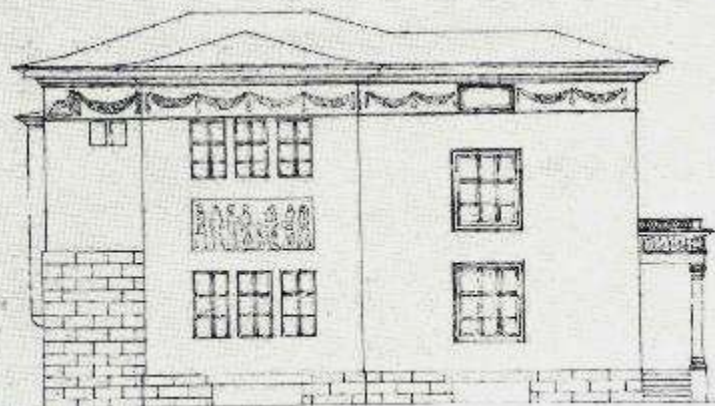
Výkresy od Loosova olomouckého žáka Paula Engelmanna ve složce nadepsané Adolf Loos -
pravděpodobně ateliérová spolupráce (časné datování předpokládá Zdeněk Kudělka, který projekt
spojoval s Engelmannovým předválečným studiem u Loose).





MASSSTAB 1:100

SÜDWEST-SEITE (GEGEN DIE JOHANNES-ALLE)



Návrh hrobky-mauzolea pro
historika umění Maxe Dvořáka
1921

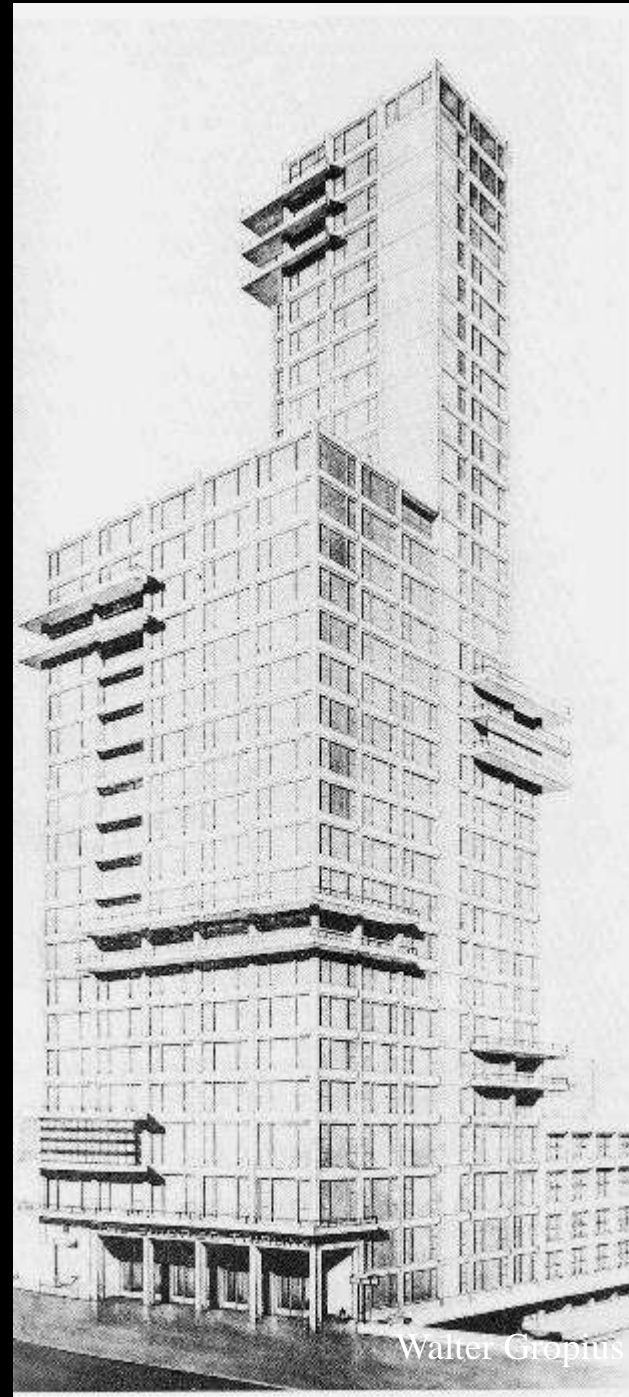
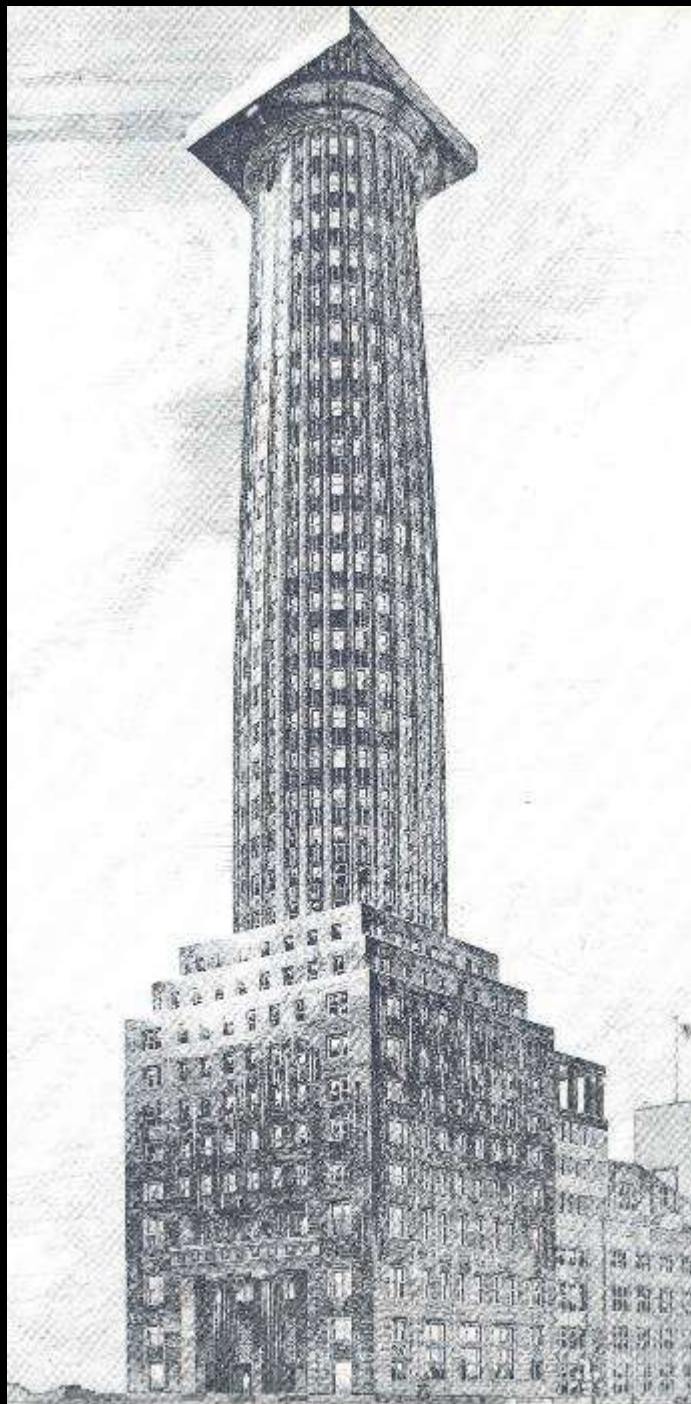
Inspirace: zmenšená replika
antického mauzolea (Halikarnassos),
v interiéru bylo počítáno s malbou
Oskara Kokoschky.



Projekt pro budovu
Chicago Tribune Tower
1922

Inspirace: francouzská
revoluční architektura,
osvícenství
a symbolika kritického
novinářství (= římský tribunát).

Srov. se soutěžním projektem
Waltera Gropia
ve stylu „nového stavitelství“.



Haus Reitler,
Wien-Hietzing, Elßbergasse
1922

Křížový symetrický půdorys, klasizující vysazená korunní římsa – v interiéru ovšem pozdější přestavby a úpravy.

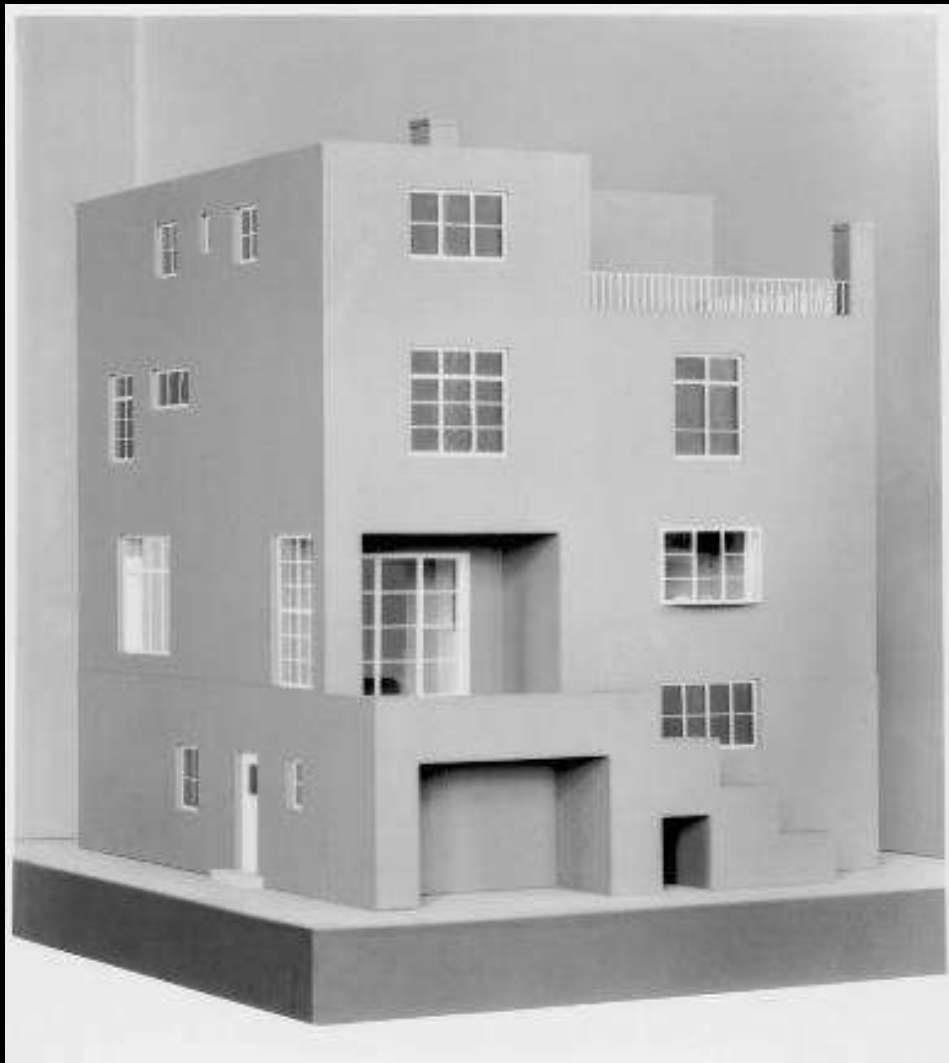


Haus Josef a Maria Rufer,
Wien-Hietzing, Schliessmannng.
1922

Výrazná asymetrie oken

Antikizující reliéfy (replika
vlysu z Parthenonu)
+ korunní římsa byly přidány
v průběhu výstavby.





V zahradní části stupňovité pojetí stavebného objemu:
veranda – ložnicové patro – terasa
(původní model je ještě bez klasicizujících doplňků).

V interiéru využití motivu „stupňovitého prostoru“
jako předpokladu pro Loosův prostorový půdorys.





Adolf Loos v souvislosti s Ruferovým domem hovořil o principu „jednotného vzdušného prostoru“.

Průhled z hudebního sálu do jídelny.

Hudební sál byl na opačné straně otevřen vysokým proskleným vstupem na verandu směrem do zahrady. Při otevření bylo skutečně v horní části dosaženo vzdušného sjednocení tří prostorových jednotek se zahradním vnějškem.

Bauerova rampa, Brno – Výstaviště

Adaptace klasicizujícího hospodářského záměčku (uzavřené starší průjezdy do dvora v přízemí) a interiéry: jídelna a kávový salonek (přízemní okno salonku je na fasádě vlevo), dámská ložnice s terasou v patře.

1922-1923 – nedokončeno (zřejmě v souvislosti s výstavbou vedlejšího Výstaviště).



Jídelna a kávový salonek:

mramor cipollino

antikizující vlys pod fabionovou římsou

Rozdělení dvou částí spuštěným pasem
(konstrukční pozůstatek původního
průjezdu).





Postupně se otevírající prostor spolu s dvojitým, odlišným směrem pohledu: jídelna je směřována do podélné osy, jednotka s kruhovým stolem je obrácena v pravém úhlu k bočnímu oknu směrem do bývalé zahrady (na fotografii je velké okno/původní průjezd zakryto dnešním závěsem).



10. Trojí pojetí prostoru u Adolfa Loose a jeho původ

Asi nejdůležitější konstantou stavitelské tvorby Adolfa Loose bylo zdůraznění primárního významu architektonického prostoru a jeho artikulování prostřednictvím materiálového odívání. Kromě různých experimentů můžeme rozlišit zejména tři typy Loosova prostorového uspořádání:

a) Lineární řazení prostorových jednotek – prostor je postupně se otevírající (podobně, jako to známe z historie architektury u manýristického pojetí prostoru). Loos jednotlivé části od sebe odděluje pohyblivými závěsy, zástěnami či proměnou pohledu a tak může daný prostor prodlužovat nebo naopak rozdělovat. S tímto typem pracoval zejména ve svém raném díle, ale používal jej po celý život při úpravách horizontálně rozvržených bytových interiérů.

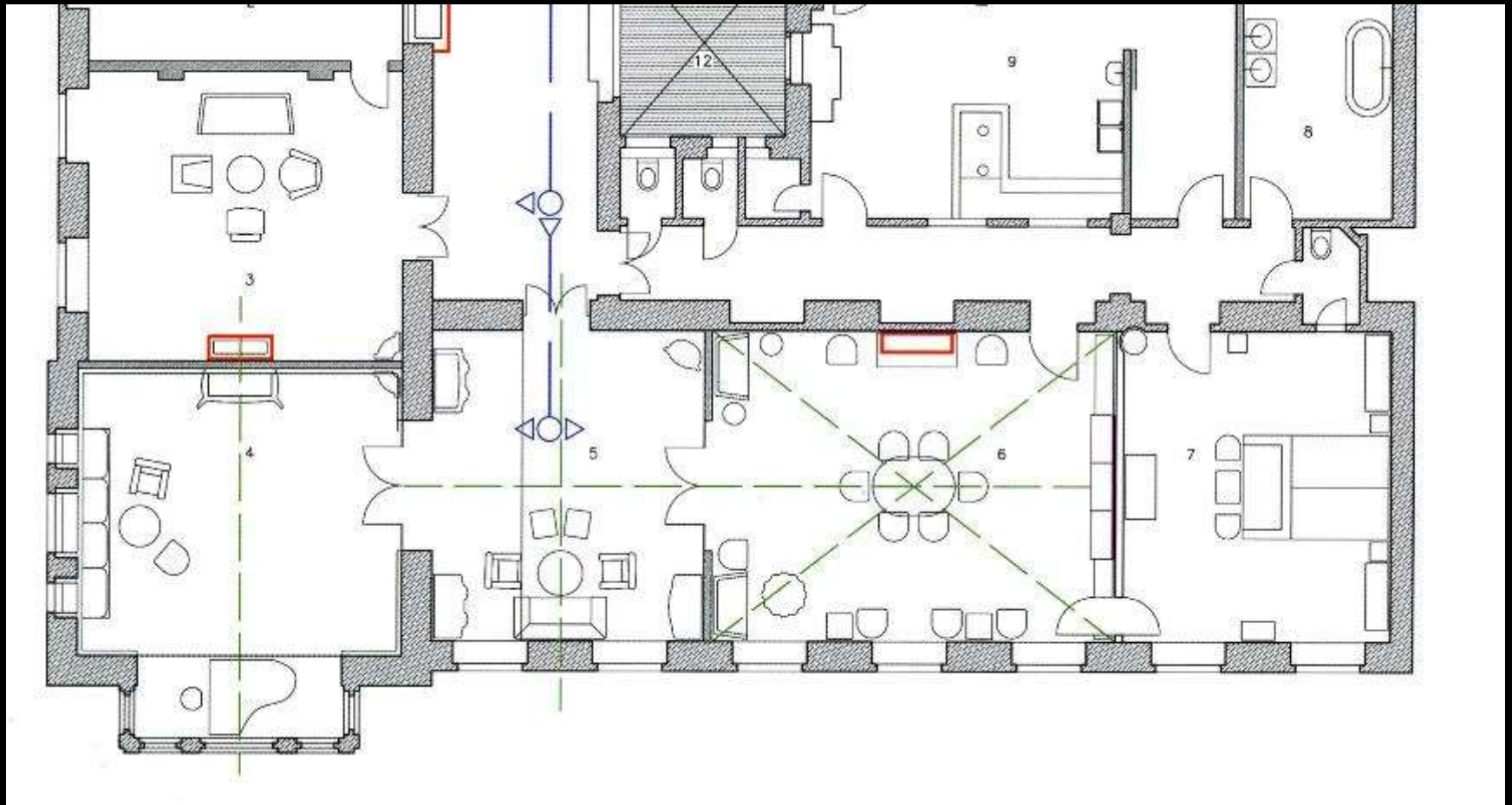
b) Lineární řazení jednotek za sebou směrově (někdy rovněž stupňovitě) – řazení místností je sukcesivní a je součástí jednotného prostorového kontinua, většinou pohledově se otevírajícího směrem k zahradě. Odpovídá to důležitosti, kterou dával Loos bezprostřednímu vztahu domu a zahradního okolí. V interiéru bylo hlavní schodiště budováno vždy v paralelní ose, aby jednotu prostorového kontinua nerušilo.

c) Prostorový půdorys (Raumplan) pracuje naproti tomu naopak s představou uzavřenosti prostorového jádra. To sestává z několika (většinou tří) jednotek, jež jsou navzájem prostorově provázány, přestože mají nestejnou výšku a nejsou propojeny přímými vstupy. Zdeněk Kudělka charakterizoval tento prostor kulturně sociologicky ve smyslu pojetí bytu jako základní jednotky rodinného života, vymezující se vůči cizímu vnějšku.

a) Prostor lineární - postupně se otevírající

Friedrich Boskovits (byt II), Wien, Bartensteingasse 9, 1927

Friedrich Boskovits se roku 1927 přestěhoval do většího bytu a ze svého staršího bytu si přenesl původní Loosovu jídelnu (obývaná linie do bočního průčelí domu ve Stadiongasse).

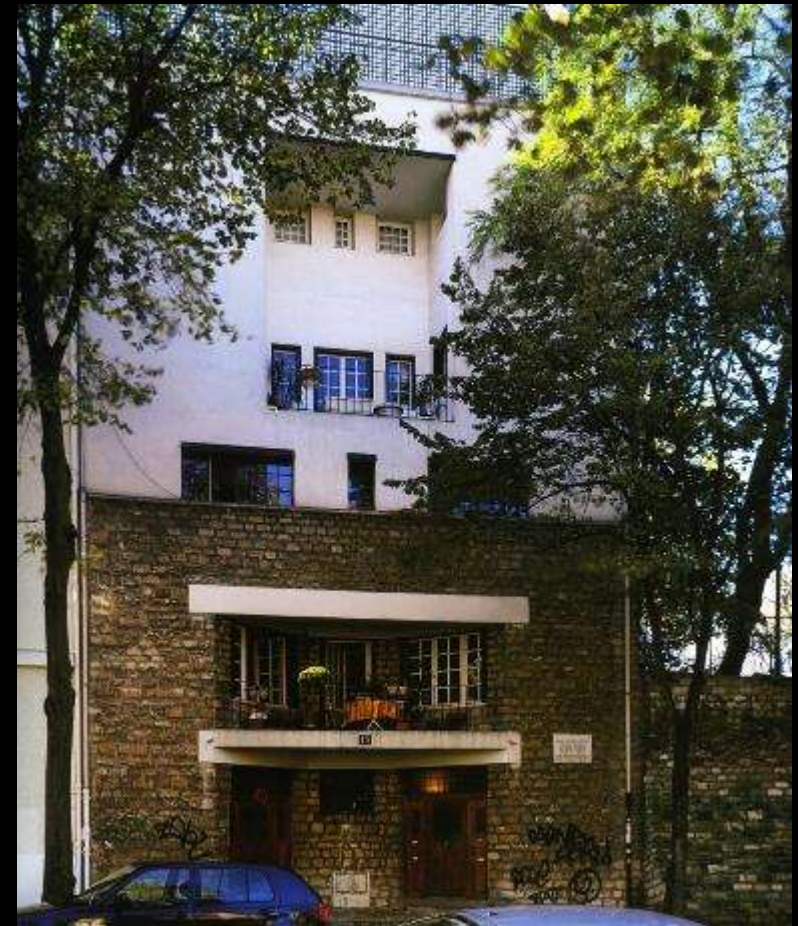
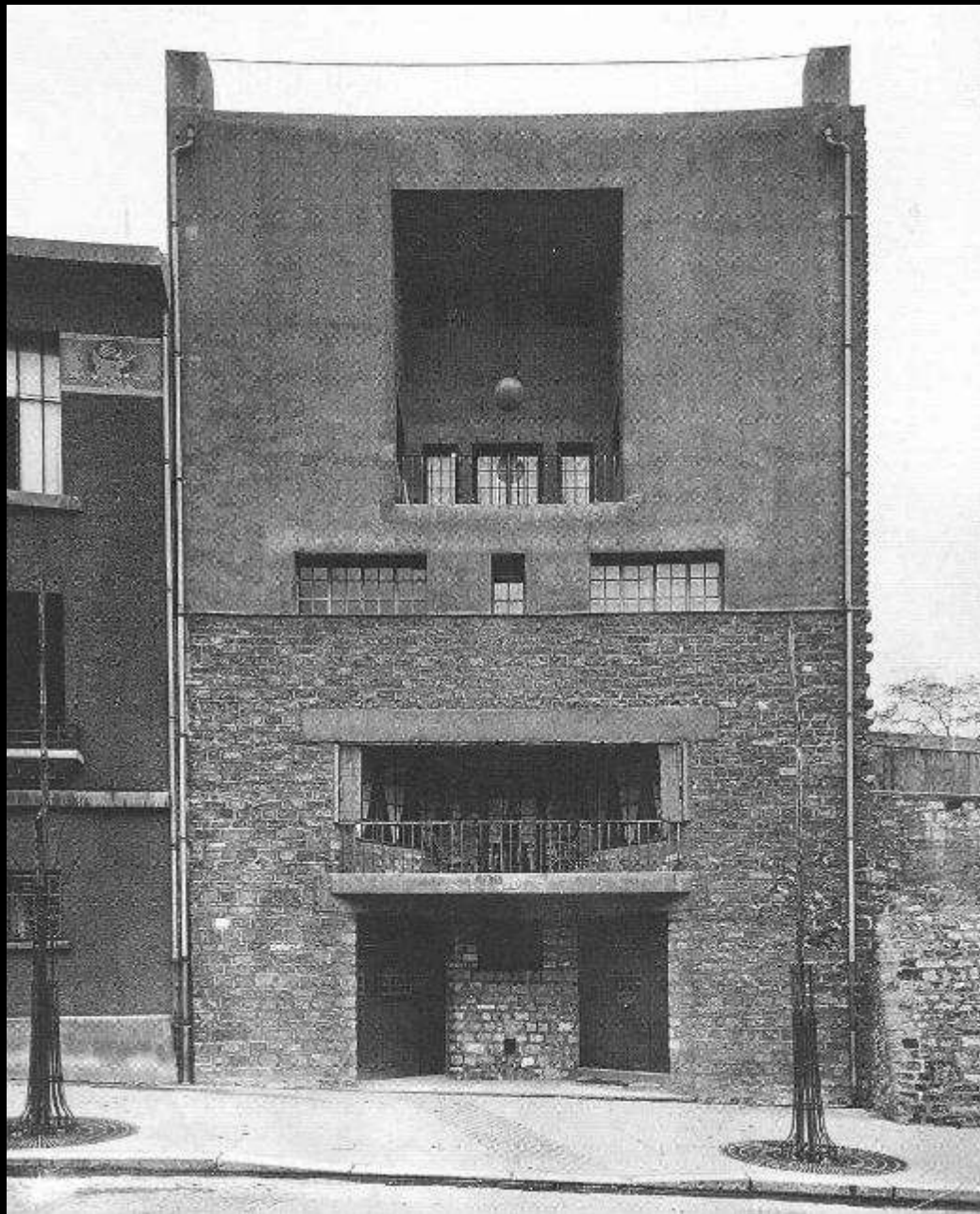


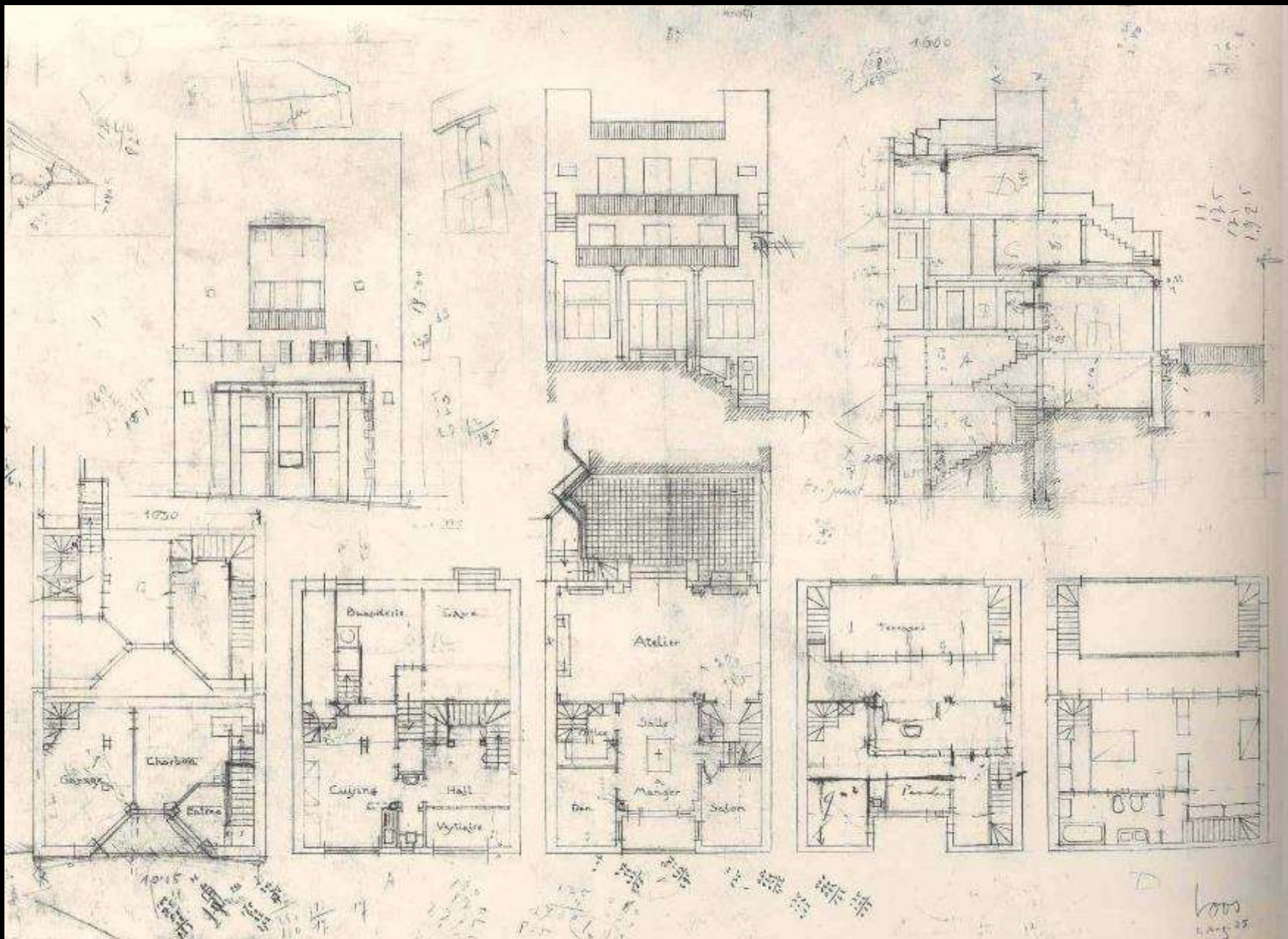
Postupně se otevírající prostor: jídelna (v zrcadle se odráží enfiláda pokojů před ní) – hala – hudební sál s bočním podiem pro klavír (změna orientace podobně jako v brněnském záměcku). Mimo prostorové sjednocení jsou po obou stranách kontinua umístěny ložnice a oddělený pánský pokoj.



b) Prostor lineární, sukcesivní
- stupňovitý

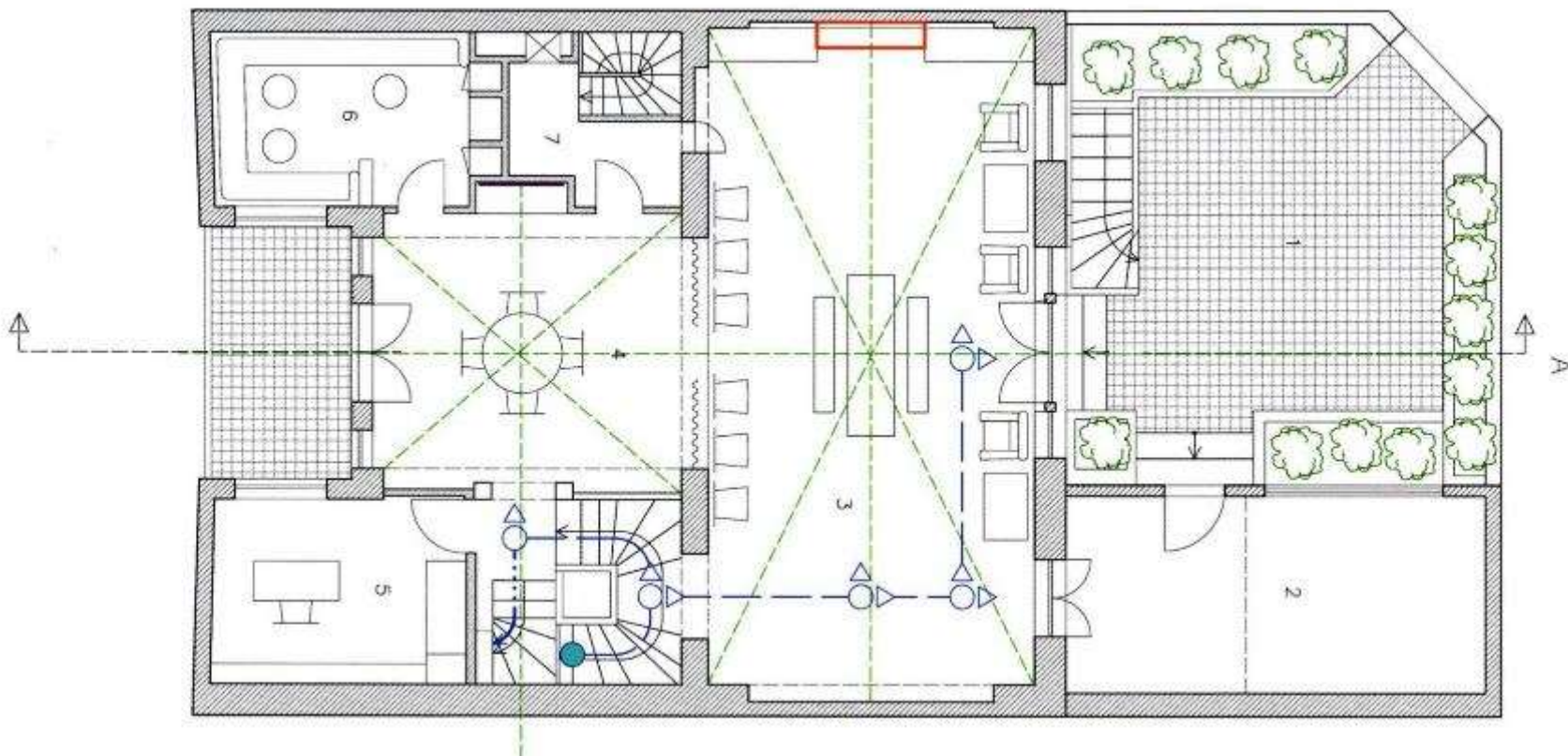
Dům Tristana Tzary, Paříž. 1925





Wong
1 Aug 25

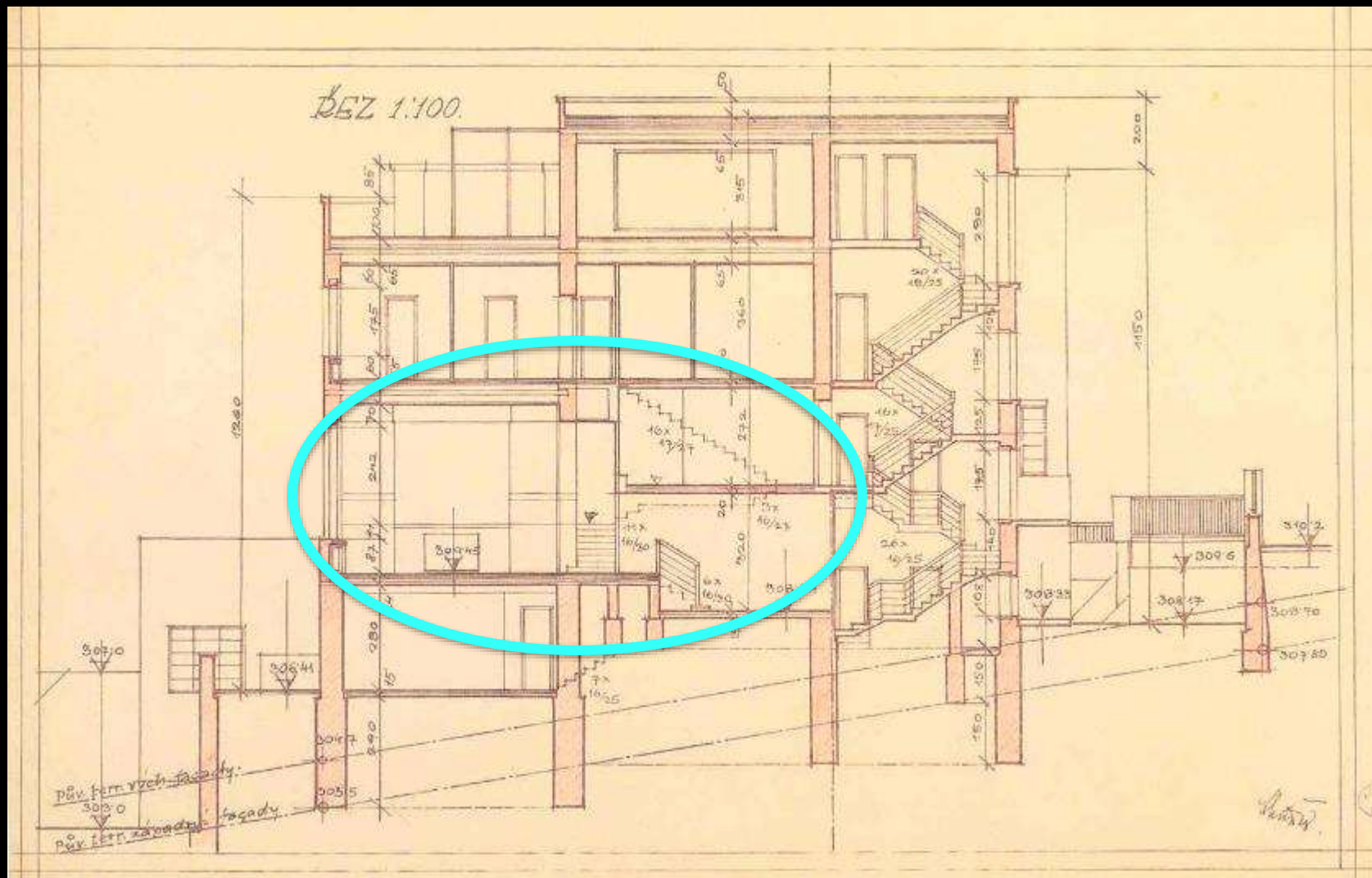
Stupňovité sestavení prostorových jednotek lineárně mezi ulicí a dvorem:
terasa do ulice – jídelna s bočními salony – ateliér (stupňovitě níže) – nádvorní terasa se zahrádkou (níže).



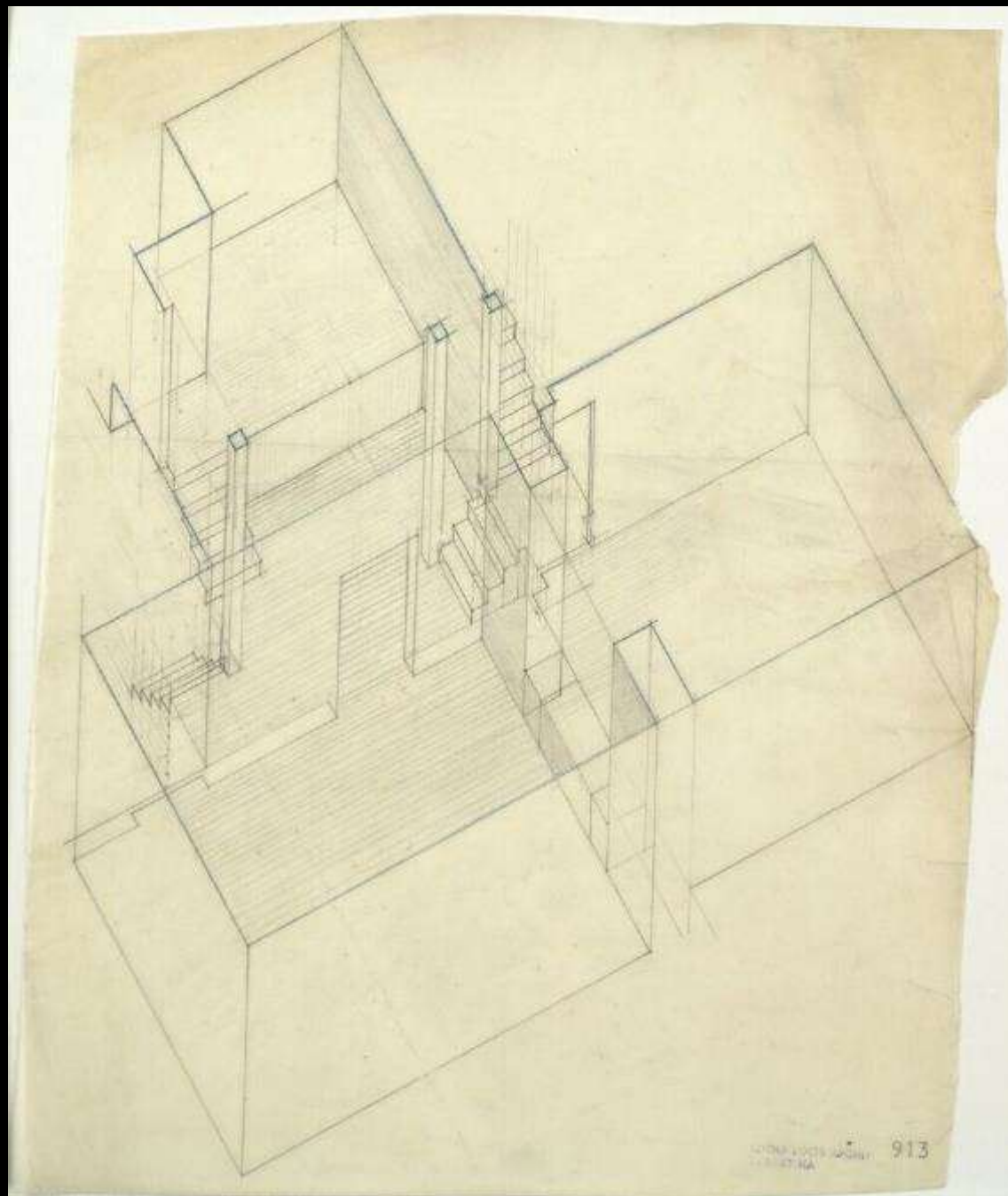


c) Prostorový půdorys (Raumplan)

Příklad: Müllerova vila, Praha, 1928 – 1930: jádro vytvořeno trojicí obývaných místností.



Adolf Loos,
Axonometrie tří místností
v prostorovém půdorysu
(Haus Moller).



11. Raumplan, aneb „rozpustit půdorys v prostoru“

Vyvrcholením Loosova promýšlení prostoru byl „Raumplan“ – prostorový půdorys. Tento termín není Loosův – použil jej až po Loosově smrti jeho žák Heinrich Kulka. Karel Lhota, jenž se podílel kreslířsky na projektu pro Müllerovu vilu si poznamenal autentický Loosův výrok: „Každá místnost potřebuje odlišnou výšku – tyto prostory nyní spojit tak, aby výstup a sestup byl nejen nepozorovatelný, ale byl nanejvýš účelný, je, jak vidím, pro ostatní velké tajemství a velká samozřejmost pro mne“.

S trojrozměrně koncipovaným, uceleným prostorovým plánem začal Loos pracovat kolem roku 1925 a do své smrti navrhl řadu pozoruhodných řešení tohoto tématu.

1924: odchod z Vídně, pobyt v Paříži

1926-1928: Haus Moller, Wien

1927: Maison Josephine Baker, Paříž – neprovedený projekt

1927-1929: Brummelův dům, Plzeň (spolu s Karlem Lhotou)

1928-1930: Villa Müller, Praha (kreslířská spolupráce: Karel Lhota, Bořivoj Kriegerbeck)

1931-1932: Villa Winternitz, Praha (spolu s Karlem Lhotou)

1930-1932: Sídliště Werkbund, Wien

1931-1932: Loosův „Poslední dům“, projekt domu ze dřeva, pro dceru Františka Müllera

Haus Hans a Anny Moller

Wien – Pötzleinsdorf,
Starkfriedgasse 19
1927-1928

Projekt byl Loosem vytvořen ještě v Paříži, je možné proto předpokládat ohlasy tehdejšího francouzského purismu a snad i reciproční vztah mezi Loosem a Le Corbusierem.





Dvoupatrový dům se střešní terasou.

Důraz na určité relativní otevření hranice obytného prostoru (patrová terasa, různé typy balkonů).

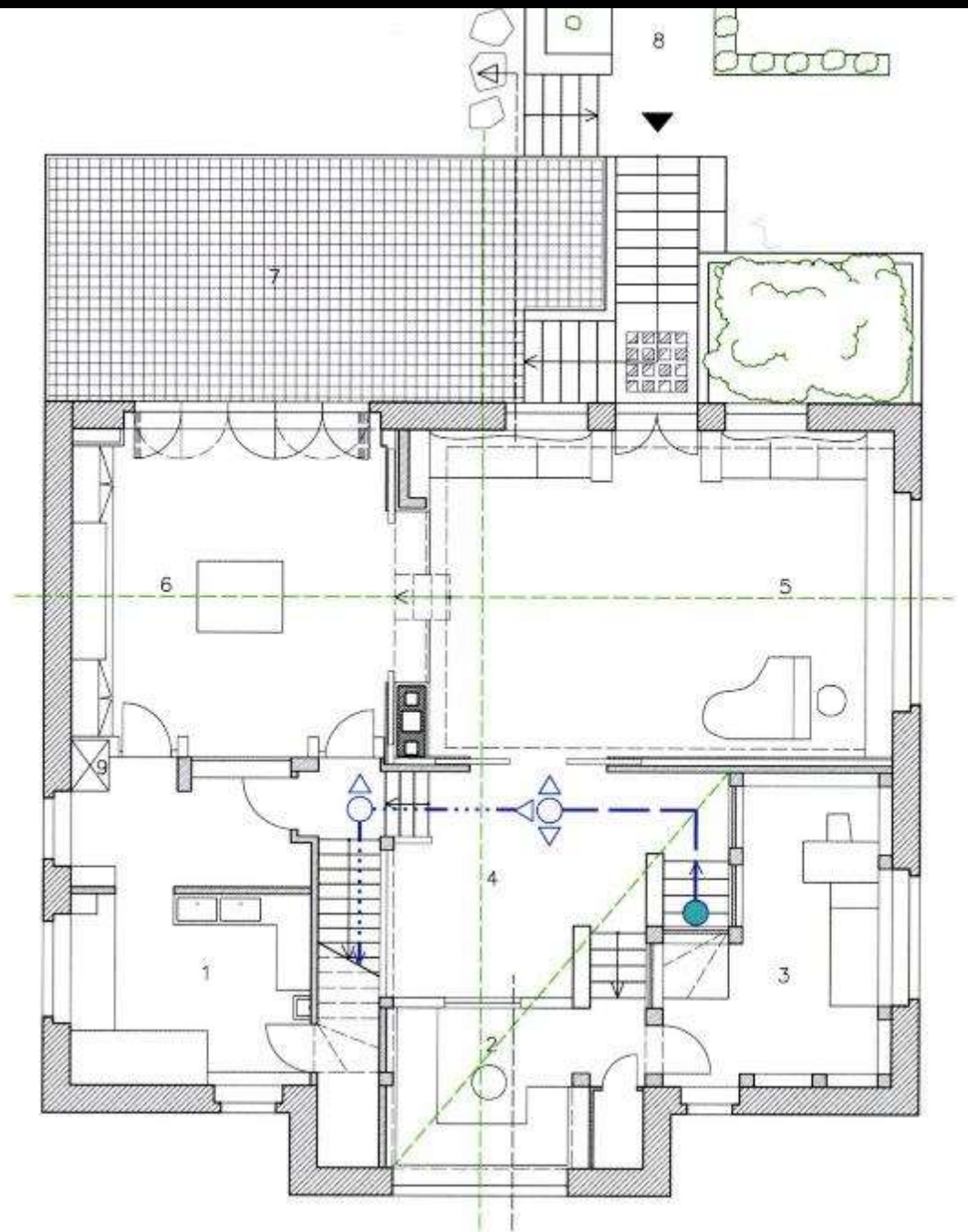


Tři prostorové jednotky spojené
prostorovým půdorysem:

zahradní terasa (navazuje na jídelnu)

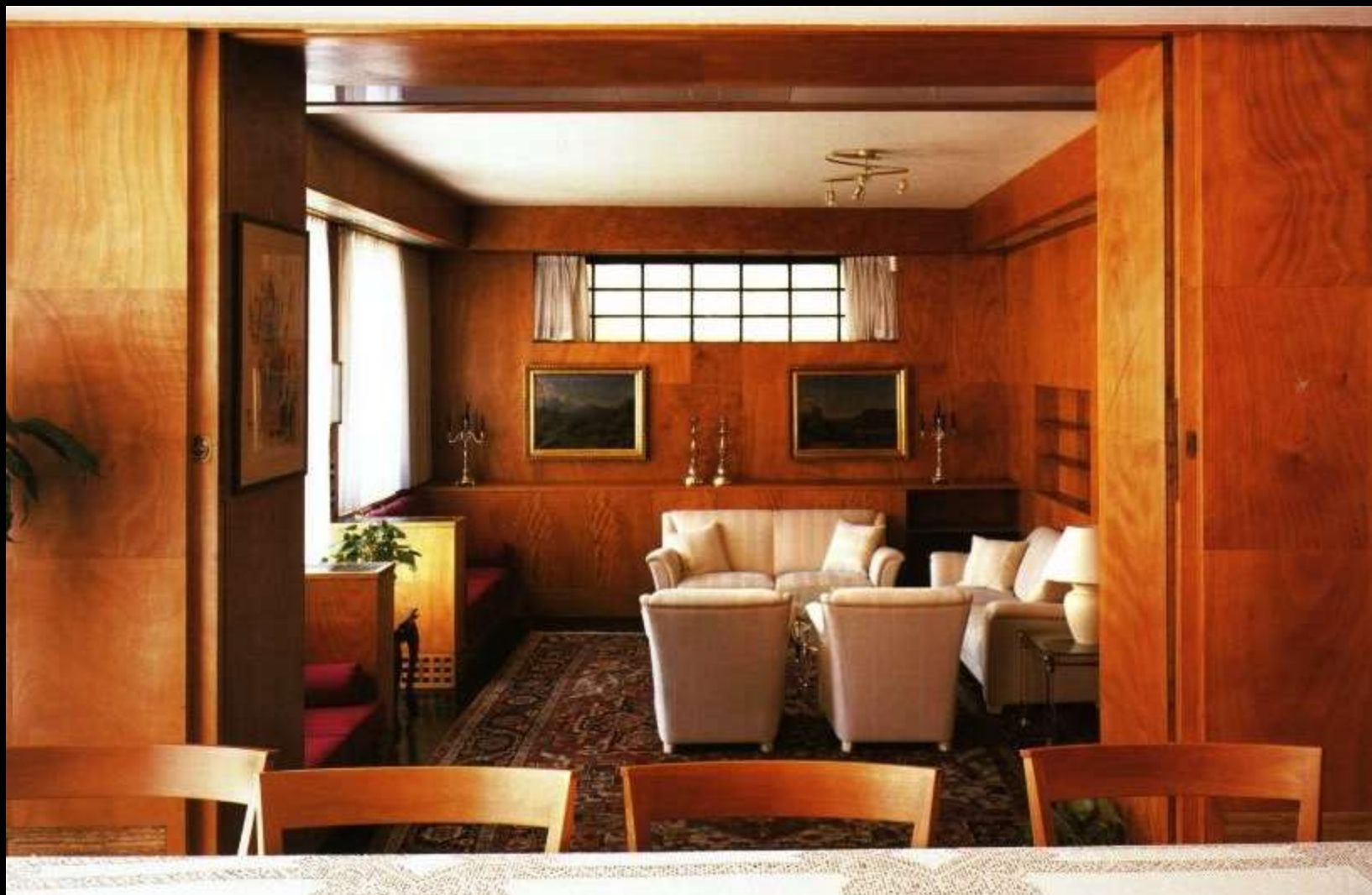
jídelna – společenský salon

hala s výše umístěnou alkovnou





Pohled z jídelny k níže položenému společenskému salonu.

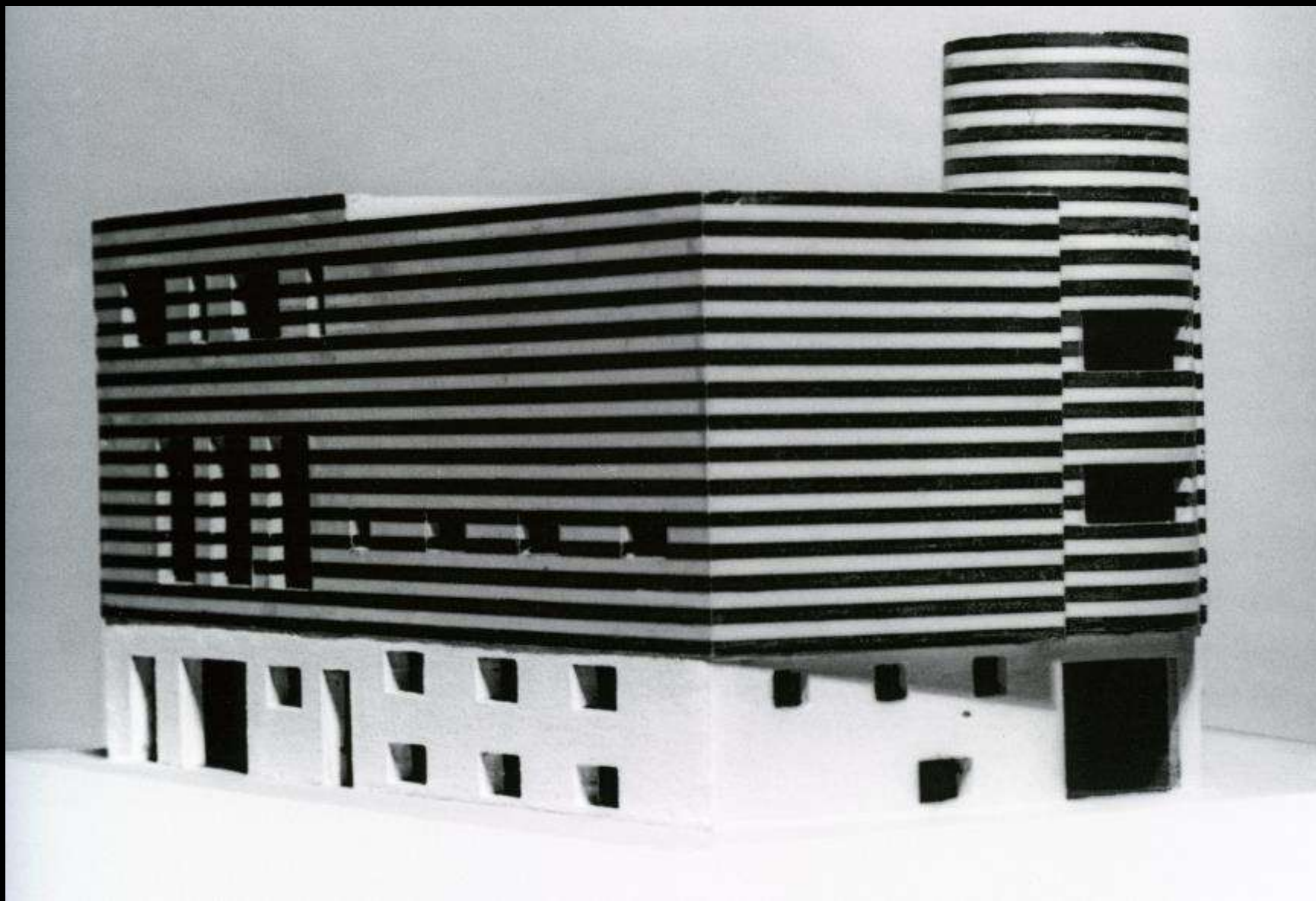




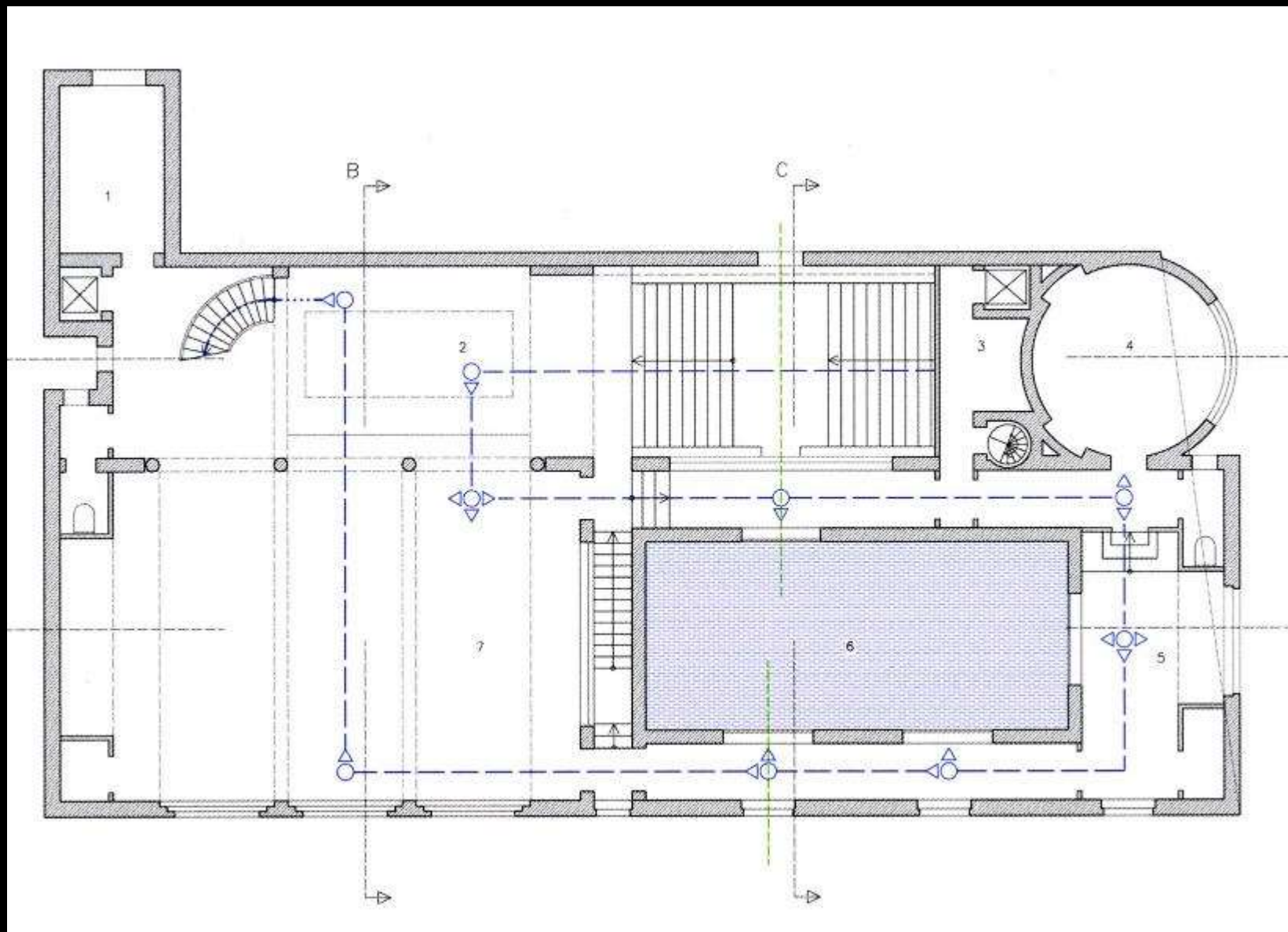
Pozdější úprava spojujícího schodiště.

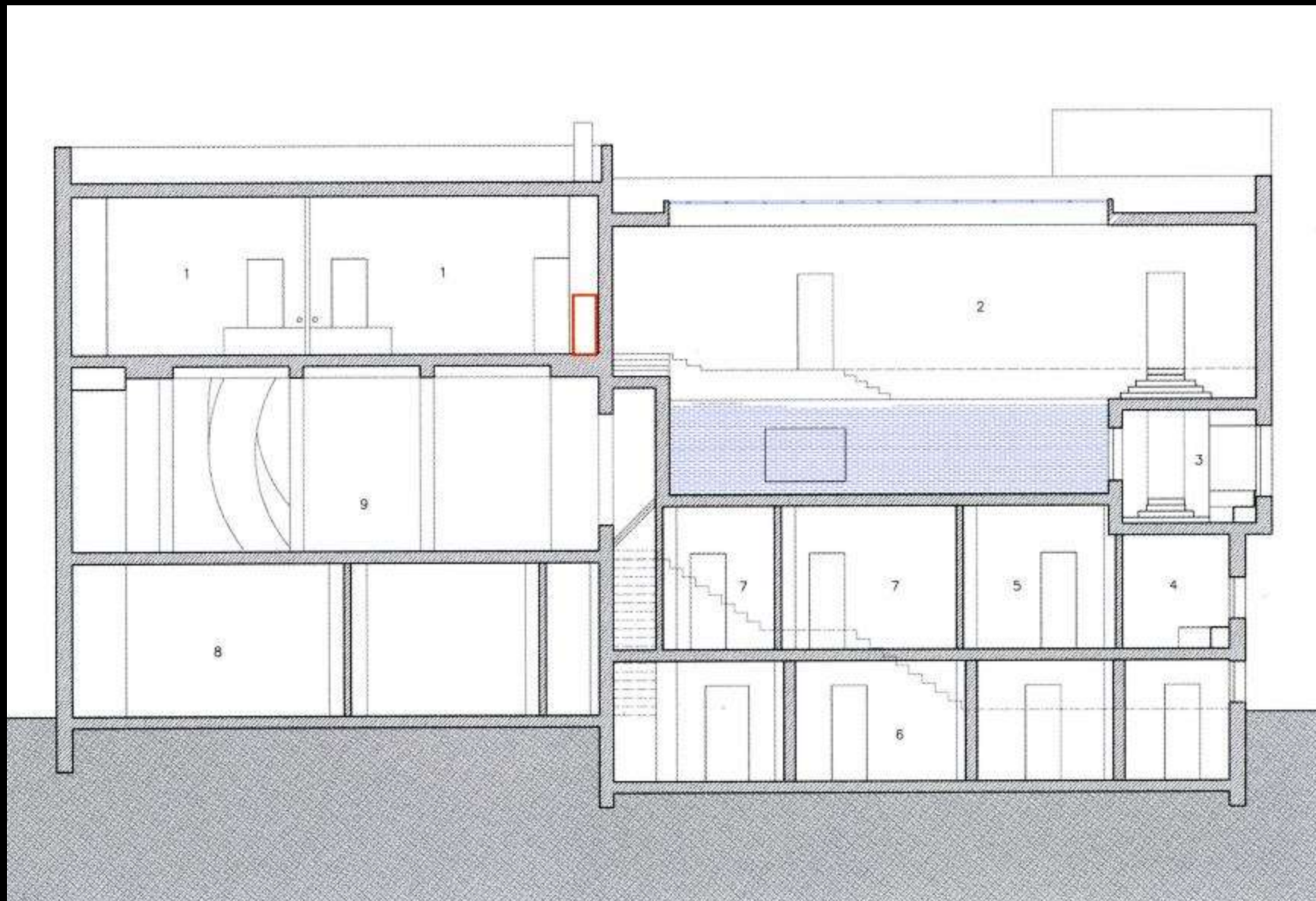


Maison Josephine Baker, Paříž – neprovedený projekt
1927



Do prostorového půdorysu měl být začleněn interiérový bazén s okenními průhledy pod vodou.



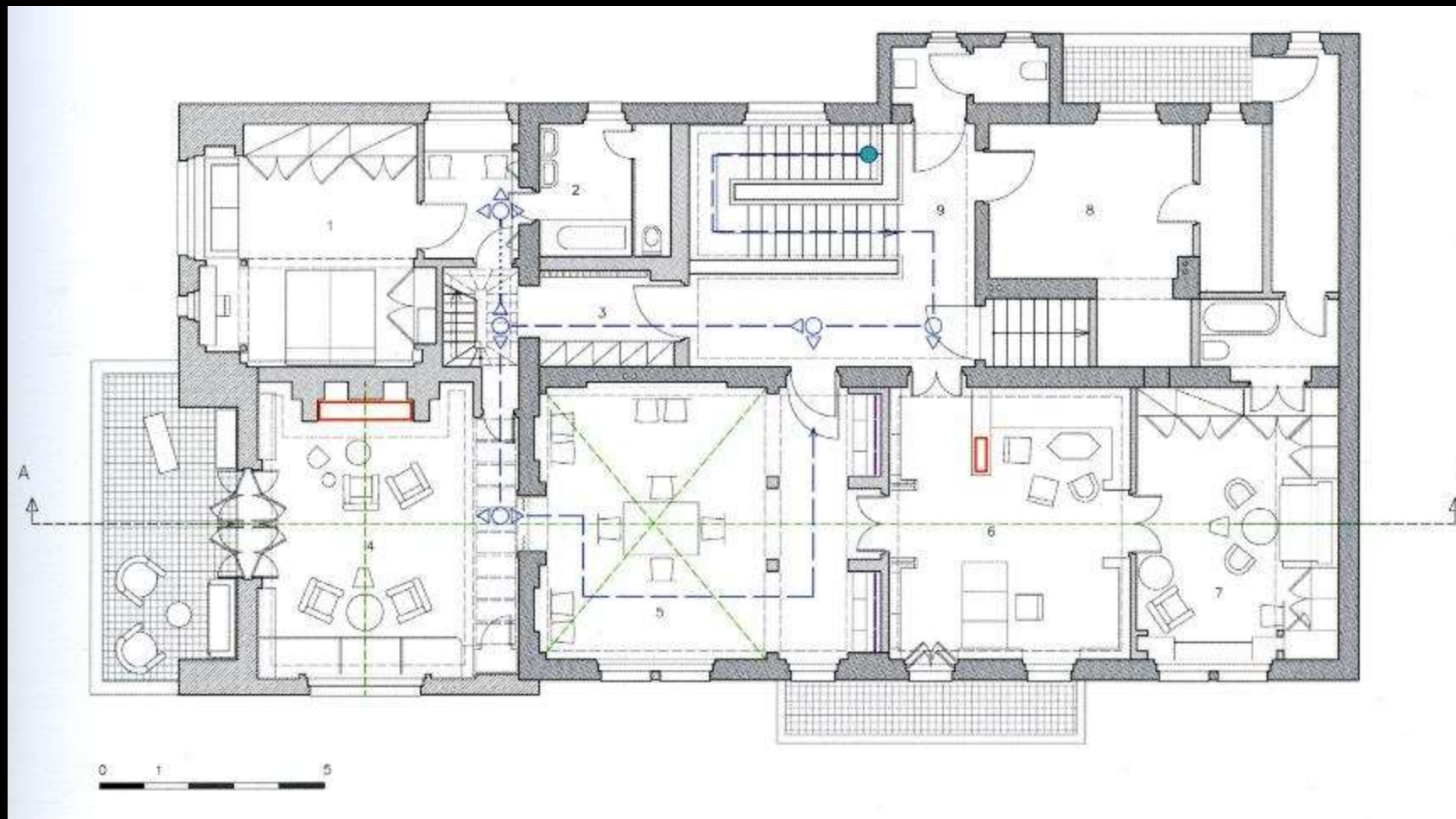


Brummelův dům, Plzeň, Husova 58 (spolu s Karlem Lhotou)
1927

Přístavba ke starší budově a úprava průčelí do ulice.



Lineární řazení v rámci prostorového kontinua: terasa – hala – jídelna s pilířovým koridorem – pracovna – salon.
Paralelně mimo toto řazení: ložnice, koupelna a koridor se schodištěm.



Jídelna s příčným pilířovým koridorem (návrat ke staršímu konceptu Hirschova plzeňského bytu).





Pohled z jídelny do haly s kopií historizujícího krbu.



Byt manželů Krausových, Plzeň, Bendova 10
1930-1931

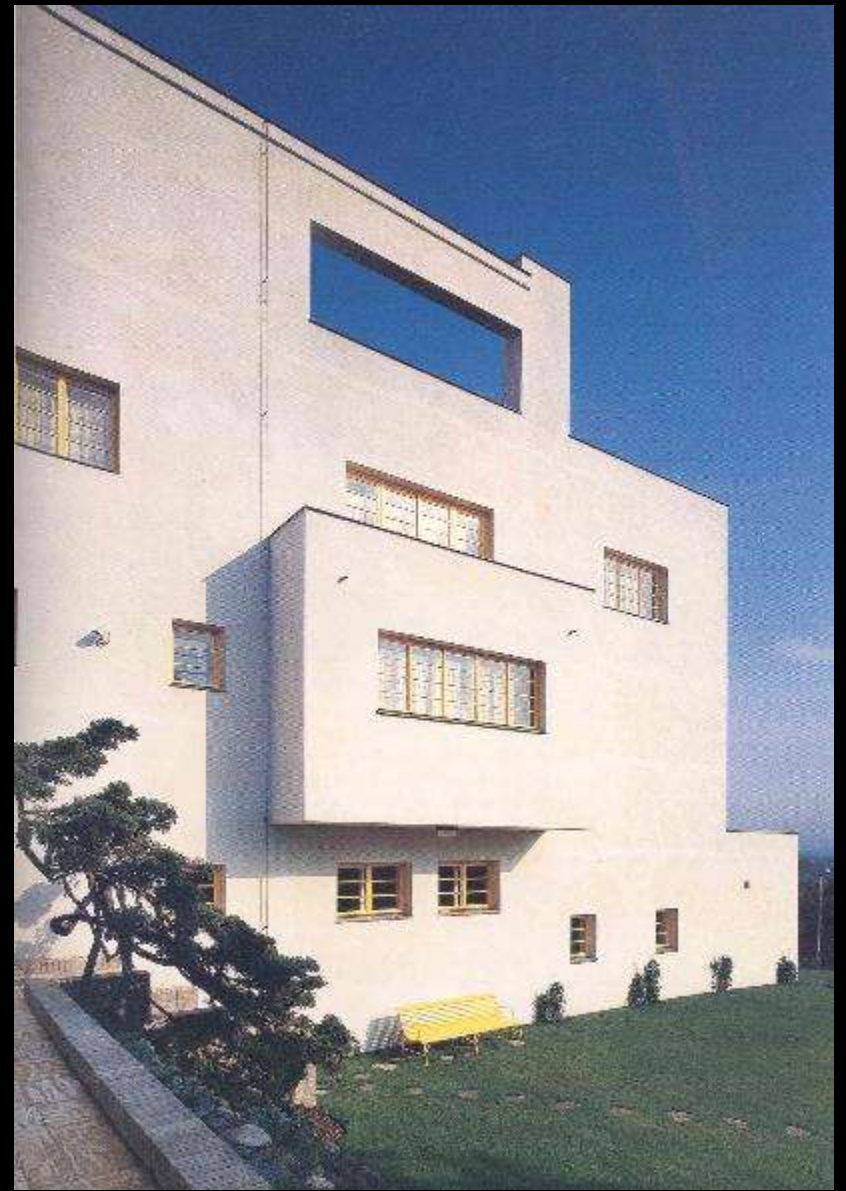
Propojení dvou původních prostorových jednotek (motiv spuštěného pasu).
Na obou průčelních stěnách jsou zrcadla, která mnohonásobně zrcadlí iluzivní enfiládu
(obdobu encyklopedického projektu Charlese de Wailly „revoluční architektury“ na konci vlády Ludvíka XV.).



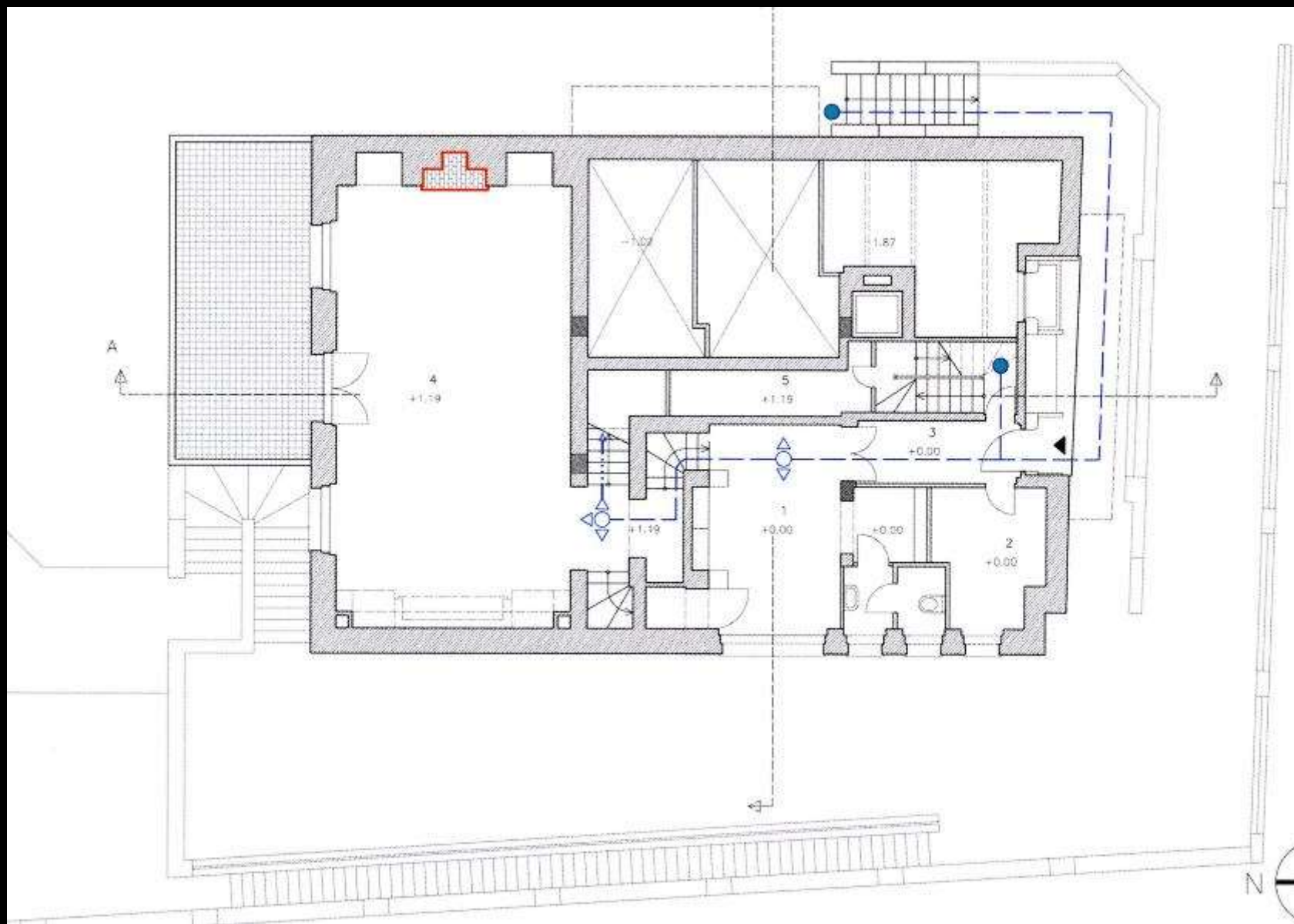


Villa Františka Müllera, Praha
1928 - 1930

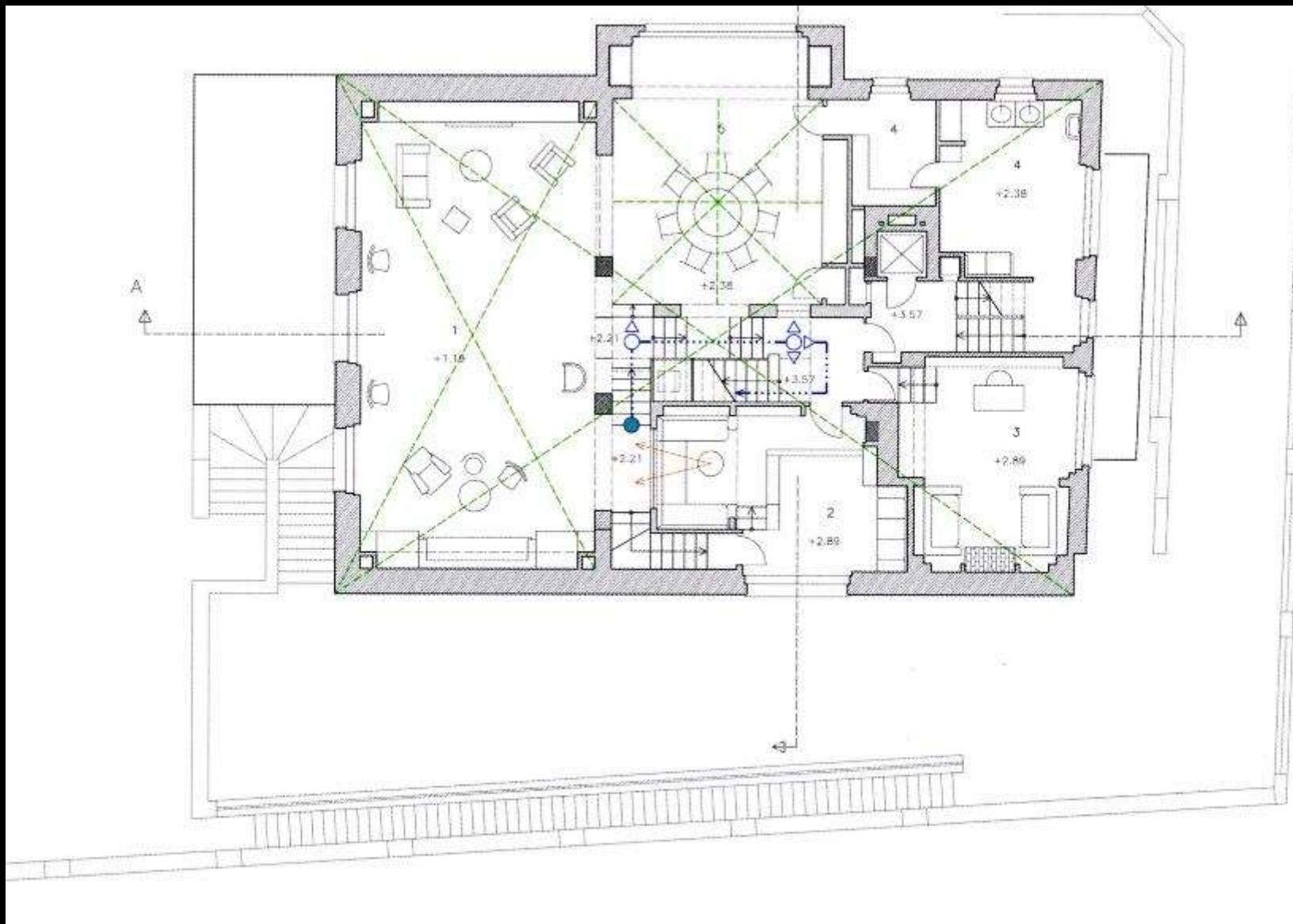




Vstupní přízemí s malou halou a krátkým schodištěm do společenského obývaného prostoru.



Raumplan: společenský obývaný prostor (složený ze dvou částí) + jídelna + systém schodišť s odpočívadlem.



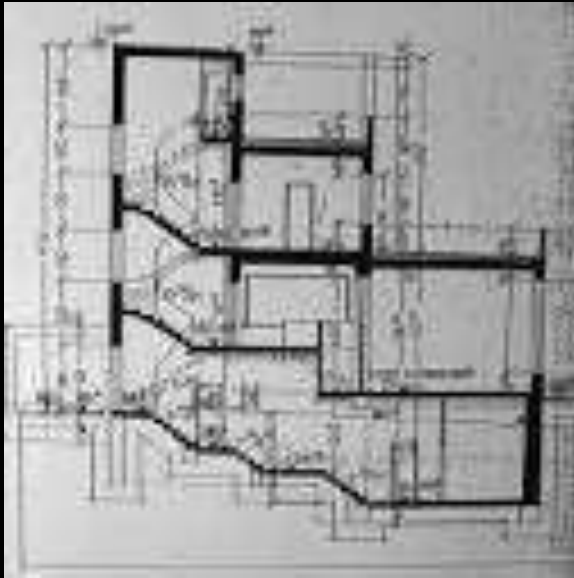
Pohledy z protilehlých nároží.



Villa JUDr. Josef Winternitz, Praha
1931 (otázka: míra samostatné práce Karla Lhoty na projektu)







Dispozice terasového domu,
prostor lineární, sukcesivní - terasový směrem do zahrady.

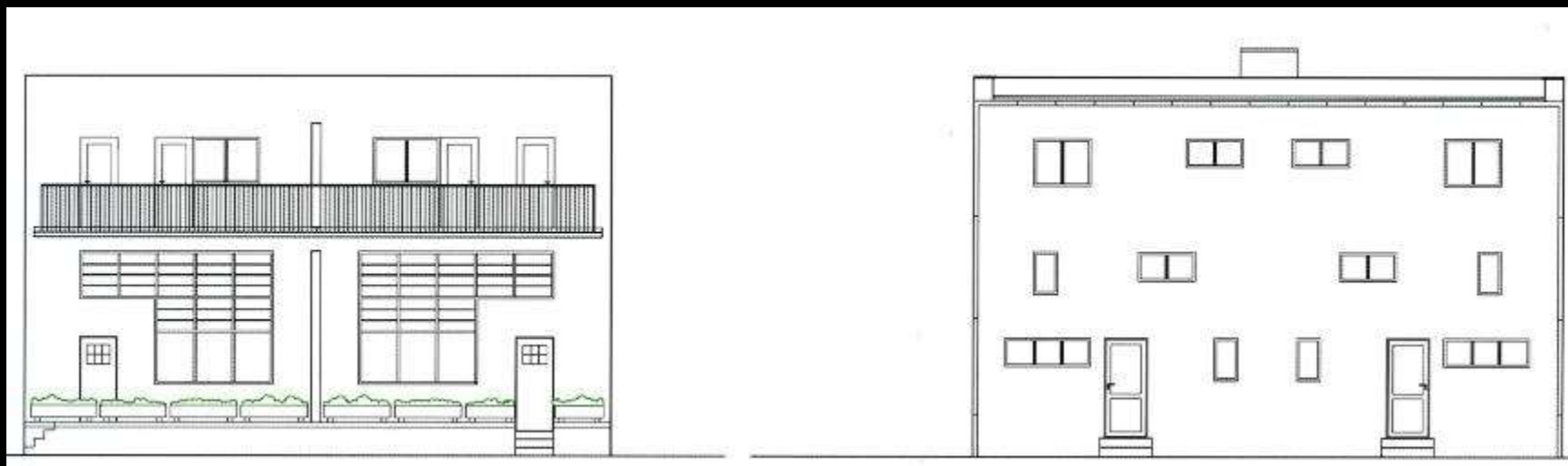


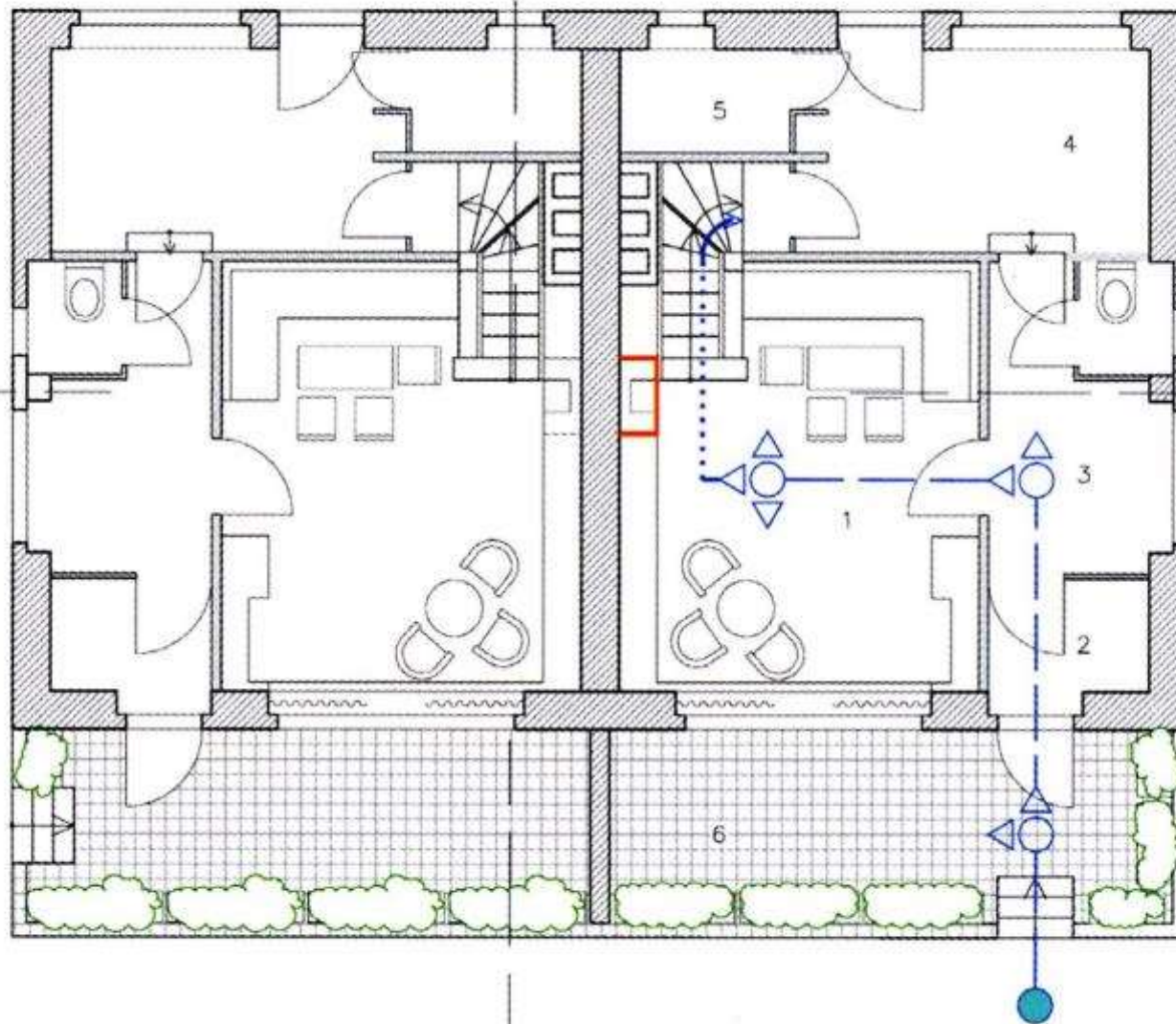
Sídliště Werkbund, Wien

1930-1932

Dům s jednou zdí:
v jedné z posledních realizací se Adolf Loos vrací k myšlence
běžného bydlení v zahradě.

Ústředním prostorem je hala s krbem anglického domu v zahradě.





Ralf Bock: vnitřní komunikace

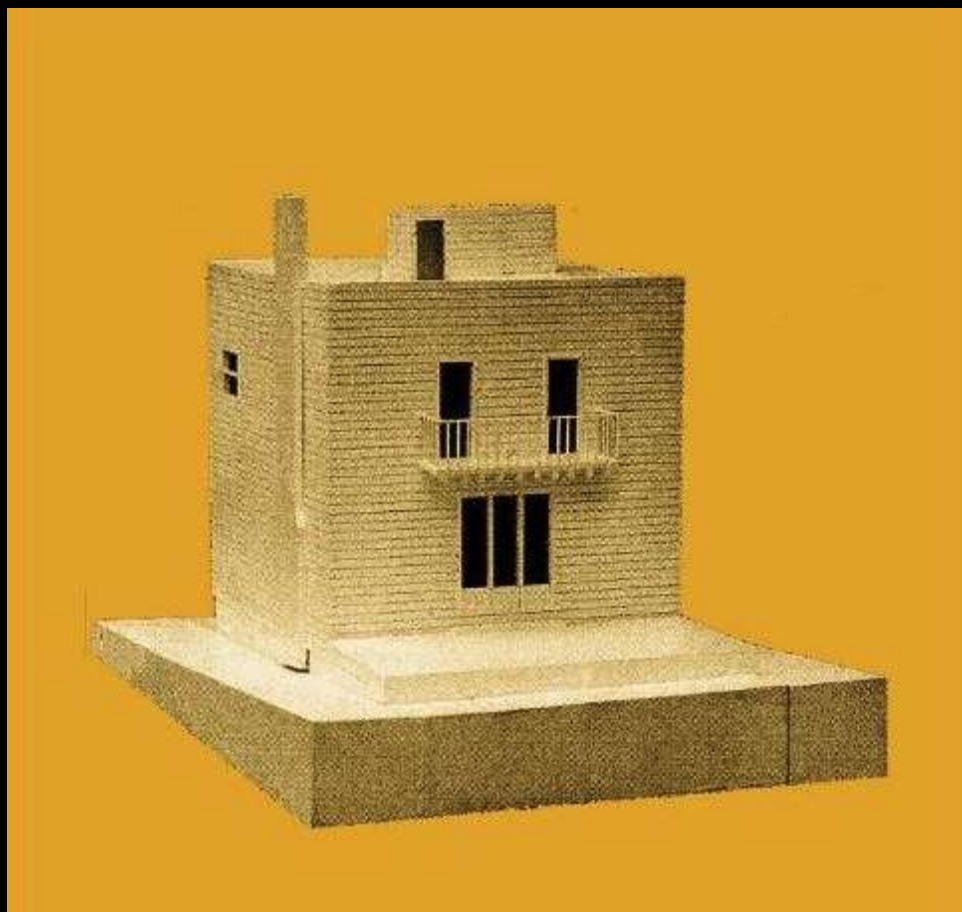
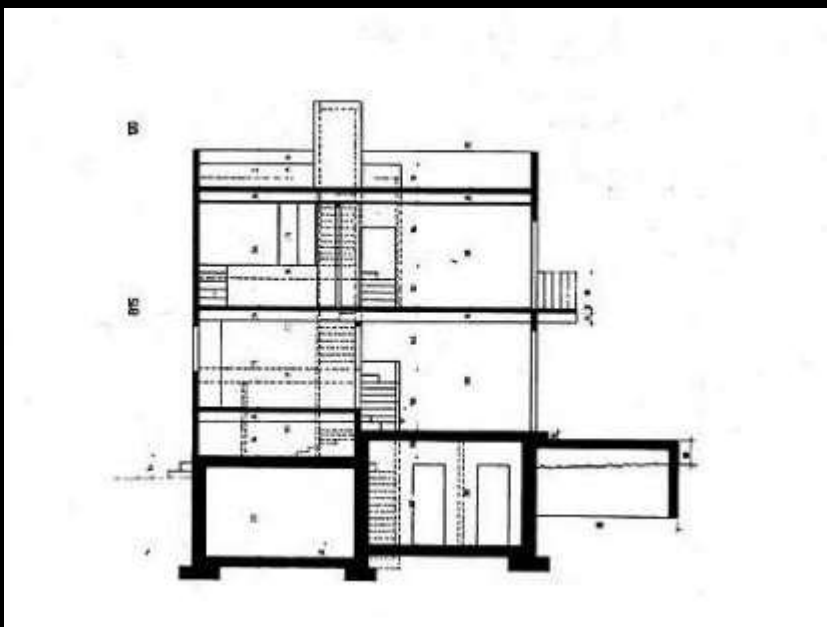


“Poslední dům” (projektovaný ze dřeva)
1931-1932

Rekonstrukce ČVUT, Ateliér Girsy, 2020

Zdeněk Kudělka:

*“vertikální prostorové kontinuum”, to je
místnosti jsou sestaveny kolem centrálního
schodiště.*



Východisko Loosovy budoucí, ale nakonec neuskutečněné
možnosti vytvořit nějaký nový a odlišný prostorový systém ?

Epilog: Princip odívání a materiálová transformace v současnosti

Brněnský historik umění Václav Richter uvažoval v souvislosti s moderní architekturou, že díky nově užívaným technologiím železobetonu a skořepinové konstrukce ztrácejí architektonické pojmy tektoničnosti a stereotomnosti smysl. S tím přirozeně přestávala mít význam i Semperova architektonická teorie. Nicméně v poslední čtvrtině 20. století se opět rozběhla teoretická diskuse o materiálech v moderní a současné architektuře a o jejich transformacích, o architektonickém prostoru a místě, apod. To vše umožňuje znovu přemýšlet nad možnostmi, které nám dodnes nabízí Semperova teorie.

Na závěr si tedy můžeme jen ve stručném výběru ukázat některé současné realizace, u nichž můžeme diskutovat takové pojmy, jako jsou: princip odívání, transformace materiálu a vizuální význam.

Idea versus ratio v současné architektuře

Peter Zumthor a jeho Bruder-Klaus-Feldkapelle, Wachendorf

Švýcarská dvojice Herzog – de Meuron

Aktualizace uzavřeného, vertikálně stoupajícího prostoru

Idea versus ratio v současné architektuře

Axel Schultes – Charlotte Frank,
Budova spolkového kancléřství, Berlin
2001

Inspirace Schinkelovou klasickou „tektoničností“.



Jacques Herzog - Pierre de Meuron
Walker Art Center, Minneapolis
2005

Tradice „principu odívání“ v nových technologiích a materiálech.



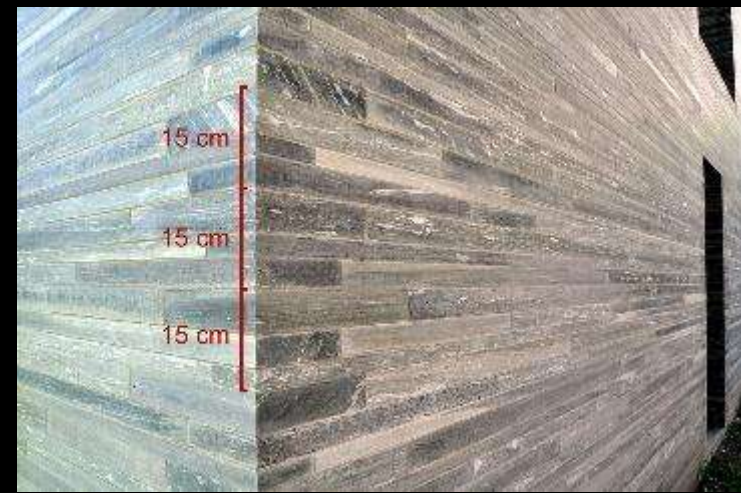
Peter Zumthor a jeho Bruder-Klaus-Feldkapelle, Wachendorf (Mechernich)



2005-2007: v interiéru jsou v betonu zachované otisky prvotní dřevěné konstrukce, která byla po zatuhnutí betonového pláště vysušena a odstraněna.



Peter Zumthor, Termální lázně Vals (Švýcarsko), 1996



Švýcarská dvojice Jacques Herzog - Pierre de Meuron

Tate Modern, Londýn, 1995



Knihovna v Eberwalde (Německo)
1996



Caixa Forum,
Centrum současného umění v Madridu
2001





Mnichov,
Allianz Arena
2002-2005



New Tate Modern (The Switch House – Blavatnik Building)
2005-2011



Hamburg, Elbphilharmonie
2007-2017





Aktualizace uzavřeného, vertikálně stoupajícího prostoru

Juan Navarro Baldeweg,
Řím, Bibliotheca Hertziana,
přestavba interiéru paláce
Federico Zuccari
2003-2012





Petr Pelčák,
Filozofická fakulta MU

Rekonstrukce budovy A
a novostavba křídla B2
s ústředním schodištěm
2010-2015

