



**MODERNÍ ARCHITEKTURA
MEZI UTOPIÍ, IDEÁLEM A SKUTEČNOSTÍ**

**Seminář dějin umění
FF MU 2009-2018**

Jiří KROUPA

UVEDENÍ

Dějiny moderní architektury jsou dějinami „současnosti“: proto jsou doménou nejen disciplíny dějin umění, ale též oblastí, do níž zasahuje současná architektonická kritika, architektonická teorie i disciplíny inženýrské a matematické. Podle brněnského historika umění a jednoho ze zakladatelů oboru dějiny architektury v Brně Václava Richtera došlo ke vzniku moderní architektury „skokem“ – diskontinuitou ve vztahu k minulosti, přičemž historie umění musí především vyložit přesnou chronologii událostí kolem tohoto skoku. Začneme tedy základními charakteristikami nové architektury prostřednictvím *historické teorie, původu* (ve foucaultovském slova smyslu) a *zdrojů* moderní architektury.

1. Teorie a historie (od Emila Kaufmanna k Werneru Oechslinovi)

Teoretické a kritické objasňování staveb, které se odlišovaly od tradičního pojetí architektury, probíhalo hned od počátku spolu se stavebními realizacemi takřka ruku v ruce. Při vzniku „nového stavitelství“ si jeho první obhájci velmi brzy položili otázku po původu moderních architektonických tendencí (a často vyhledávali odlišné důkazy a připravovali si tak odlišné odpovědi). Zdůrazňovali proto zprvu myšlenku kontinuity a návaznosti na starší architektonickou tradici. V pozdější, poválečné etapě ovšem mnohem více kladli důraz na diskontinuitu tohoto vývoje, přičemž si všímali zejména užití nových a dosud neznámých technologií a materiálů při výstavbě.

1.1 30. léta 20. století – obhajoba moderní architektury a „duch času“: jednotícím momentem těchto prací bylo úsilí vývojově zařadit novou architekturu do historické kontinuity jako vyjádření nového, dobového „ducha času“ (termín „zeitgeist“).

Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *International Style. Architecture Since 1922*, 1932: jeden z klíčových textů, poukazující na to, že ve 20. letech 20. století vznikla zcela nová architektura, jež se využitím moderních konstrukčních technologií spolu s puristickými tendencemi vyjádřit jasný objem a s adekvátním vyznačením svých funkcí stává po předchozí době stylového pluralismu opět nadregionálním „**internacionálním stylem**“ směřujícím k nové, jednotící estetice.

Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, 1933; *The Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, 1952: moderní

architektura je architekturou „autonomní“, jež reprezentuje sebe samu. Rozvíjí tak vlastně starší, utopický model **autonomní architektury** z doby pozdního Ludvíka XV. ve Francii. Ta tehdy odmítavě reagovala na dosavadní stavitelskou teorii sloupových řádů a nově pracovala s geometrií tvarů - především s čistými stereometrickými útvary.

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, 1936 (do roku 1960 ještě dvě vydání): Pevsner viděl v tehdejší tvorbě Gropiova Bauhausu úspěšnou syntézu tří proudů – (a) Morrisovo dílo spjaté s myšlenkou sociální odpovědnosti umělce, (b) modernistické a secesní hnutí potlačující nepůvodní ornamentální tvorbu a (c) výsledky práce inženýrů 19. století, kteří ukázali možnosti nových materiálů – železa, ocele a betonu. Také on zdůrazňoval jednotu nového, dobového, racionálně funkcionalistického stylu a v pozdějších doplněných vydáních své knihy se kriticky vymezoval proti těm tvůrcům, kteří tvořili více individualisticky za hranicemi racionálního funkcionalismu.

Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new Tradition*, 1941 (+ další postupná vydání až do 1967); nejvýznamnější obhájce moderní architektury, generální sekretář sdružení funkcionalistických architektů **CIAM** po celou dobu jeho trvání, podává syntézu nových hnutí po roce 1910 a vytváří tak něco na způsob *manifestu nové architektury*: (a) analyzuje minulost, oceňuje přítomnost a anticipuje budoucnost (analogie architektonických řešení v renesanci a dnes, rozvoj nových materiálů a technologií v 19. století, hnutí Art Nouveaux v Belgii a Holandsku, Chicagská škola, počátky moderní architektury a urbanismu, rozvíjející nový koncept „prostoru-času“; a (b) vytváří určitou obecnou teorii moderní architektury (konstitutivní fakta, duch doby/“zeitgeist“, myšlení a cítění jako předpoklad nového vnímání architektury, morálka a stavitelství, nová interpretace prostoru a času).

Svým přístupem, v němž spojil historický a formalistický aspekt (byl žákem Wölfflinovým) s propagací nového architektonického hnutí, Sigfried Giedion připravil cestu teoretikům následující generace. Současně svým dílem vypracoval utopický program nové architektury: ta podle jeho názoru vytvořila novou tradici, která bude v budoucnu využívána.

1.2 50.- 60. léta 20. století – dějiny a teorie nových architektonických hnutí jako

důsledek nových technologií: pováleční teoretikové a historikové si uvědomili, že pouze odkaz na „novou tradici“ nestačí – jsou to nové technologie a materiály, které nutně vedou nutně k nové architektonické teorii (proto je důraz kladen právě na ni).

Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, 1960: revize dějin moderní architektury, která se zabývá mnohem více teoriemi předválečné architektury a konsekventně poté považuje poválečný anglický „**nový brutalismus**“ za logické dovršení nově vzniklých technologií a architektonických problémů „druhého strojového věku“ (*The New Brutalism*, 1955).

Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, 1945; *Saper vedere l'architettura*, 1948; *Storia dell'architettura moderna*, 1950; *The Modern Language of Architecture*, 1978: teorie poválečné „**organické architektury**“ (vzorem mu byl Frank L. Wright) , založené na systému moderní architektury, která se musí zbavit pozůstatků klasicizující tradice užitím sedmi nových pravidel (volná interpretace funkce, důraz na odlišnost a disonanci, dynamika objemů, nezávislá hra elementů, organické sepětí inženýrství a designu, obytný prostor a integrace stavby do okolí).

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966: složitost a protiklad byl základem architektonické tvorby v minulosti, ale tento základ byl v moderní i v současné, poválečné architektuře zanedbáván – Venturiho text bývá chápán jako manifest nastupujícího **postmodernismu**.

Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, 1968; *Architecture and Utopia*, 1973; *The Sphere and the Labyrinth*, 1980: Tafuri byl architektem a současně historikem architektury, kriticky zaměřený z pozic neomarxistických a strukturalistických) proti myšlence kontinuity architektonických stylů v historii. Architektura je v každé době zápasem v rovině kritické, teoretické a ideologické. V rámci moderní architektury sleduje Tafuri **stylový pluralismus** v pojmech utopie, krize, ideologie a důvody pro vznik různých druhů interpretací moderní architektury. Později se ovšem stal především inspirativní pro svůj historický výzkum architektury italské renesance.

1.3 70.- 80. léta 20. století – nový, teoreticky založený výklad současné architektury z hlediska nových architektonických trendů: zejména postmoderní architektury.

Charles Jencks, *The Language of post-modern architecture*, 1977: jazyk postmoderní architektury; první kniha o tomto tématu jako apologie postmodernismu, odmítající moderní architekturu.

Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, (překlad z italského Dopo l'architettura moderna) 1980/1983: italský architekt a historik barokní architektury analyzuje příklady amerického a evropského postmodernismu.

Leon Krier, *Architektura. Volba nebo osud*, 2001 (původně 1998): lucemburský architekt, jenž vzešel z postmodernistického ovzduší se stal autorem řady protimodernistických manifestů, akcentujících především tradiční či vernakulární architektonické formy.

Heinrich Klotz, „*Revision der Moderne, Postmoderne Architektur 1960- 1980*“, 1984: na rozdíl od předchozích prací Klotz nechápe postmodernu jako odmítnutí moderní architektury, ale spíše jako její revizi.

1.4 Kolem přelomu tisíciletí – přesun pozornosti od „stylu“ k jiným architektonickým kategoriím současnosti: např. prostor, místo, čas, individuální podmínky architektonického projektu.

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci – towards the Phenomenology of Architecture*, 1981 (česky 1994).

Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, 1994: antologie teoretických textů představuje zrod nového konceptuálního myšlení, z něhož vyrůstá moderní architektura.

Jürgen Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts: Zeit – Räume*, 1999: představitel organických směrů v architektuře se pokouší nově vyložit pojmy moderní architektury v souvislosti s měnícím se pojmem času a prožívání prostoru.

Rem Koolhaas, *Třešticí New York /Retroaktivní manifest pro Manhattan*, česky 2006; *Texty 1993-2001* (česky): jeden z nejvýznamnějších současných architektů-teoretiků, vystupující proti univerzálním teoretickým pracím a modelům.

Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses* (1996), 2005;

Understanding Architecture, 2012: nedostatek architektonických projektů spočívá v tom, že zdůrazňují pouze vizuální kvality. Existují však i další smysly (hmat, sluch, čich a chuť).

Nadčasová úloha architektury je proto vytvořit ztělesněné a živé existenciální metafory, které konkretizují a strukturují naše bytí ve světě. To znamená, že architektura vždy reflektuje, zhmotňuje a zvěčňuje ideje a obrazy ideálního života. Člověk ji následně prožívá všemi svými smysly.

1.4 Česky psaná a přeložená literatura:

a) základní překlady:

Udo Kultermann, *Současná světová architektura*, 1966: jedna z klasických prací o moderní architektuře, později v němčině dále přepracovaná v řadě vydáních.

Kenneth Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, (doplněné vydání) 2004, původně: *Modern Architecture: a Critical History*, 1980: jeden z nejlepších a stručných přehledů dějin moderní architektury, založený především na analýze vnější architektonické struktury.

Peter Gössel – Gabriele Leuthäuser, *Architektura 20. století* (vyd. 1990), 2003: výborný a doporučený přehled dějin moderní architektury.

b) některé základní domácí práce:

Felix Haas, *Architektura 20. století*, 1978 (původně přehled vývoje architektury pro vysokoškolské architekty, zabývající se především stylovými hledisky v architektonické tvorbě).

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny 20. století*, (2. vyd.) 1995: pěkná analýza různých forem moderní architektury v Ptaze.

Zdeněk Kudělka, *Brněnská architektura 1919-1928*, 1970: vzorový příklad analýzy a interpretace krátkého období počátku moderní architektury v Brně.

Petr Kratochvíl (ed.), *O smyslu a interpretaci architektury*, 2005: vybrané texty předních současných kritiků a teoretiků architektury.

Dalibor Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivost ve stínu produkce*, 2009: soubor filozoficko-historických esejů ukazuje měnící se vztah mezi vědou, technologií a architektonickou tvořivostí.

2. Protiklad moderní a „historické“ architektury

Moderní architektura je zcela novým a odlišným architektonickým systémem oproti systémům předchozích dob. V tom spočívá onen skokový rozdíl mezi tradiční a novou architekturou. Při porovnání architektury vystavěné v historických stylech s moderními tendencemi si můžeme povšimnout nejprve nejvšeobecnějších rozdílů.

a) **Funkce a styl v architektuře:**

zrušení tradiční funkční reprezentace (vznešenosti stavovské či funkční povahy); nově akcentovaný protiklad „typologie funkce“ versus „multifunkcionalita“;

větší význam individuálních a sociálních potřeb pro architektonickou tvorbu – odtud zdůraznění pojmu funkcionalismus pro označení nové architektury; souvislost mezi materiálem (materiálovou pravdivostí) a prováděnou formou stavby.

b) Forma:

klasické rozdělení tvůrčích principů v architektuře - tektonika a stereotomnost *přestává platit, neboť tradiční princip podpěry a břemene je překonán užitím nových technologií; forma je různorodější užitím nových materiálů* (železobetonový rám, skořepinová klenba); *tvůrčí a vizuální zdůraznění konstrukce, vedoucí k „light construction“* (proto se někdy oproti funkcionalismu obecně mluví o konstruktivismu moderní architektury); historické pojetí stylu jako normy se nyní stává *stylovým zaměřením, tendencí, způsobem*: (konstruktivismus, funkcionalismus, bioformní (organický), racionalismus/purismus, skulpturální.

c) Prostor a místo: na architekturu nenahlížíme pouze zvenku (hmota), ale mnohem více zevnitř (prostor) z tohoto hlediska v moderní architektuře zjišťujeme:

zrušení striktního rozlišení vnějšku a vnitřku;

pojetí prostoru v moderní architektuře je nesouměřitelné s klasickou architekturou – k momentu prostorovému se mnohdy připojuje moment času;

nově je v současné architektuře řešený problém prostoru a místa.

3. Původ moderní architektury I: historické dědictví

Přesto, že samotní tvůrci moderní architektury se ostře vymezovali proti historizujícímu dědictví především 19. století, již první obhájci nové architektury zdůrazňovali, že tato architektura není zase tak něčím nečekaným, ale že můžeme nalézt její původ právě v některých starších obdobích.

3.1 Idea „autonomní architektury“: revoluční architektura

Na konci vlády francouzského krále Ludvíka XV. (a později v době Ludvíka XVI.) se v tvorbě některých francouzských architektů objevily experimenty s „autonomní“ architekturou, založenou nikoli na tradičních, klasicky teoretických normách, ale na utváření architektonických objektů ze základních stereometrických těles: krychle, koule, jehlan, kužel, apod.

Charles de Wailly (1730-1798) – divadlo Odeon v Paříži

Louis-Étienne Boullée (1728-1799) – Newtonův kenotaf (ve tvaru monumentální koule)
Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) – Pařížské celnice; utopický projekt nového průmyslového města Chaux (rozvinutí královské manufaktury na výrobu soli Arc-Sénant)
Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) – Boulléeův žák, profesor na pařížské Polytechnice napsal několik učebnic, v nichž ukazoval projektování na základě geometrických „elementů“: „pravá krása se rodí ze zdařilé dispozice“ (velký význam pro architektonické školství 19. století).

Obdobně v Itálii po polovině 18. století zdůrazňoval italský františkán a teoretik *Carlo Lodoli (1690-1761)* při rozvíjení úvah o přiměřenosti a správnosti klasické architektury (*commoditas*): (a) podstatnou důležitost teoretického pojmu „*retta funzione*“ (správná funkčnost) a (b) pochopení vnitřní povahy *užitého materiálu* – jeho myšlenky byly ovšem zveřejněny teprve 1786.

3.2 Dědictví 19. století: struktura - inženýrství - nové technologie

Oproti projektům z konce 18. století, které zdůrazňovaly propojení funkce stavby s čistým geometrickým objemem se určitá oblast stavitelství 19. století upnula k práci s novými materiály a novou technologií. Jednalo se především o oblast inženýrského stavitelství kde se v průběhu 19. století objevily stavby, které zdůrazňovaly spíše odhmotnění – odhalovaly základní konstrukci z železné litiny (posléze na sklonku století z oceli). V průběhu 19. století šlo ještě především o skleníky, výstavní paláce, zaklenutí nádražních a knihovnických sálů a jiné inženýrské stavby.

1833: Paříž, skleníky Botanické zahrady (Rohault de Fleury)

1843-1850: Paříž, knihovna Sainte Geneviève (Henri Labrouste)

1851: Londýn, The Crystal Palace /Křišťálový palác (Joseph Paxton)

1851-1852: King's Cross Station, London (Lewis Cubitt)

1852-1858: Paříž, Les Halles (Victor Baltard)

1858-1869: Paříž, Bibliothèque nationale (Henri Labrouste)

a) *Nový materiál v inženýrské tvorbě - železo a ocel:*

Gustave Eiffel (1832-1923), francouzský inženýr: 1858 - železniční most Bordeaux; 1875 – Budapest-Nyugati (konstrukce železničního nádraží), 1876-1877 – viadukt královny Marie Pia v Portu;

Gustave Eiffel – *Maurice Koechlin (1856-1946)* a další: Tour d'Eiffel, Paříž (1889) – jedno z prvních užití *svárkové oceli* v monumentálním měřítku.

John Fowler-Benjamin Baker: The Forth Bridge, Edinburgh (1883-1890) – poprvé plávková ocel v architektonické realizaci.

b) *Nový materiál v inženýrské tvorbě - železobeton, armovaný beton:*

1824 – objev portlandského cementu; 1867 patent na železobetonové produkty - Joseph Monier (zahradník) + další, např. Joseph-Louis Lambot, William Wilkinson; *François Hennebique (1842-1921): Pont Camille-de-Hogues, Châtellerault (Vienne), 1897; Ponte del Risorgimento, Řím 1911.*

Brno a Německá technika: Josef Melan (1853-1941), působící ve Vídni a v Praze, např. Jihlava, most u Jánů, 1908/ tj. jeden z prvních železobetonových mostů u nás.

3.3 Akademický racionalismus a elementová dispozice

V propedeutické výuce architektury byl především zdůrazňován význam projektu, který spočíval na práci se základními půdorysnými a hmotovými tvary. Na počátku této tradice stál Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), který vyučoval na pařížské Polytechnice. Z jeho původní geometricky a jasně založené typologie, určené pro řešení konstrukce a tvaru staveb se nově stává na sklonku století vyučovaná teorie **elementů** (ty jsou půdorysně a hmotově jasně definované). Z elementů mohou být utvářeny kompozice architektonických celků, zdůrazňující sestavu tvarů, případně funkčně oddělené jednotky.

a) Kompozice půdorysu:

Julien Guadet (1834-1908): Éléments et théorie de l'architecture.

Auguste Choisy (1841-1909) – autor dvoudílných Dějin architektury, v nichž používal jako ukázky dějin architektonických forem nově zhotovené diagramy prostorových jednotek (travé), z nichž byly sestavovány architektonické celky.

V počátcích moderní architektury pracoval s kompozicí elementů především *Frank Lloyd Wright*, ale také v pozdější době se v moderní architektuře setkáváme s obdobnými principy (např. v propojení kompozice a prostoru).

b) Sestavení, případně spojení samostatných funkčních jednotek k sobě:

typické zejména z hlediska identifikace hlavních funkcí v architektuře, např. *Walter Gropius: Bauhaus (Dessau), 1926; Alvaro Aalto, Plicní sanatorium (Palmio), 1929-1935.*

V oblasti urbanismu vytvořil na základě akademického racionalismu svou utopickou představu funkčního města především: *Tony Garnier (1869-1948) - francouzský architekt a*

urbanista z Lyonu, jeho projekt Cité industrielle, 1904-1917 inspiroval především urbanistické myšlení Le Corbusiera.

4. Původ moderní architektury II. teoretické koncepty přelomu století

Jeden z klasiků teorie a dějin moderní architektury, švýcarský Sigfried Giedion, se pokusil zařadit tento nový styl do dějinné linie obecných dějin umění a sledoval vývojové tendence od renesance až po 19. století, které by takovou kontinuitu dokázaly. Oproti zdůrazňování „vývoje“ se však v dějepisu umění setkáme naopak s opačným důrazem, kladeným na diskontinuitu dění v historickém čase. Není náhodou, že v dějinách architektury se setkáváme s takovým postojem zejména u následovníků Maxe Dvořáka. Tak Hans Tietze definoval zrod moderní architektury jako „elementární čin“, architekt Walter Gropius hovořil o nově „osvobozeném stavebním jádru“ a brněnský historik umění Václav Richter napsal, že ke zrodu moderní architektury došlo „skokem“. K povaze onoho skoku a elementárního činu se ovšem můžeme dostat analýzou těch teoretických konceptů, které jej zdůrazňovaly.

4.1 Teoretické koncepty: „jádro“ a „stylový obal“

Roku 1844 vytvořil Karl Bötticher teoretickou konstrukci jako určitý pendant k dílu tehdy proslulého berlínského architekta Karla Friedricha von Schinkela (*Die Tektonik der Hellenen*). Pokusil se zcela nově definovat architekturu pomocí termínu tektonika. Jejím prostřednictvím dochází především k propojení tělesné formy a umělecké formy v prostorotvorném organismu:

„Uskutečnění každého článku v architektuře 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...“

Od prosazení se Bötticherovy koncepce začala architektonická teorie a kritika ve druhé polovině 19. století nově pracovat s takovými termíny jako jsou: stavební jádro, podstata, umělecká forma, „odívání“, očištění vnějšku „od nadbytečné dekorace“, prostor, apod. Ke sklonku 19. století však došlo k oddělení obou pojmů od sebe; následkem toho tak vznikla často běžně užívaná metafora o architektonickém **jádru** a stylovém **obalu**. Architekti kolem roku 1900 v této souvislosti běžně hovoří o nutnosti dostat se k podstatě architektury; chtějí odhalit pravdivé jádro; dostat se za falešný obal ... Uvedená metafora působí někdy ještě dnes v podobných výrociích, jako je např. „opláštění“, „výměna pláště budovy“, apod.

Vídeňský architekt **Otto Wagner (1841-1918)** je takřka typickým představitelem tvůrce, jenž usiloval stále znovu o řešení vztahu vnitřního jádra a vnější formy. Sám přitom zveřejňoval své práce ve výpravných vydáních (Aus der Wagner Schule, 1895; Moderne Architektur I-III, 1896-1902; Die Baukunst unserer Zeit, 1914) a sám se stylizoval do hlavního představitele pokračující modernizace. Historik Josef August Lux ještě za jeho života roku 1914 napsal: „*Schinkel a Semper jsou vystřídáni Wagnerem. Přišla nová doba – doba moderny. Wagner ji přivedl. Jeho slova zapalovala a stávala se skutečností. Vytvořil atmosféru, v níž mohou žít a vyrůstat zárodky nové budoucí velikosti...*“ Pavel Janák roku 1910 charakterizoval zpětně Wagnerův program slovy: „*Moderní architektura má být splněním účelu, konstrukce a poesie*“.

Wagnerova architektonická tvorba se proměňovala od pozdního historismu, přes klasicizující monumentalismus, secesi až po modernismus s geometrizujícími prvky. Každé z těchto tvůrčích období přinášelo Wagnerovi ohlas a řadu obdivovatelů zejména v prostředí Rakousko-Uherska.

- a) pozdní historismus: činžovní domy Wien - Stadiongasse (1882), Lobkowitzplatz (1884);
- b) neoklasicismus: 1886 – první vila Wagner, činžovní dům Universitätsstrasse (1886);
- c) monumentalismus: 1890/94 – Vídeňská městská dráha, 1894 – Ankerhaus am Graben;
- d) secese: 1898 – Karlsplatz, Linke Wienzeile (dva domy, Majolikahaus);
- e) modernismus se geometricky secesními prvky: 1905 – kostel am Steinhof, Poštovní spořitelna, 1912 Druhá vila Wagner.

Wagnerovou školou prošli rovněž další architekti, pracující v Čechách a na Moravě a podílející se zde na zdrodu moderní architektonické tvorby. Nejvýznamnější osobou zde byl především Jan Kotěra, u něhož nalezneme rovněž postupné odmítání původně pozdně historické a secesní fasády:

Jan Kotěra (1871-1923) – zakladatel české moderní architektury, nar. v Brně; do 1897 u Otto Wagnera ve Vídni, 1898 profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, 1910 profesorem na pražské Akademii. Z jeho díla lze vyčíst základní linie jeho uvažování:

Modernistická secese - 1899 Peterkův dům v Praze; 1902-1903 Trmalova vila (Praha-Strašnice); 1905-1907; Národní dům v Prostějově: secese a schéma anglického domu;

Modernistický monumentalismus - 1910 Muzeum Hradec Králové (cihlová architektura Berlageho typu, půdorys inspirací Wrightovou; 1912-1913 Urbánkův obchodní dům (Praha, Jungmannova ul.) – geometrizující moderna s tvarovanými cihlami.,

Modernismus s klasicisujícími a plastickými prvky - projekt Právnické fakulty UK v Praze (původně secesní od roku 1907, později nově přepracovaný, realizace Ladislav Machoň), Dům Lemberger-Gombrich ve Vídni, 1913-1915.

Další Wagnerovi žáci u nás: *Antonín Engel* (1879-1958), *Hubert Gessner* (1871-1943), *František Roith* (1876-1942), *Josef Chochol* (1880-1956).

Pavel Janák (1882-1956), *Od moderní architektury k architektuře*, 1910: tvorba „*půjde dále v snaze o plastickou formu a o plastické uskutečnění architektonických představ. Odpovídá to souhlasně vývojem vzrostlé tvůrčí energii, jež nyní sesílená je schopna pronikat hlouběji v architektonické problémy a půjde hlouběji i do hmoty, aby vybavovala z ní formu*“.

4.2 Architektonický prostor

Přestože termín „architektonický prostor“ působí jako jedna z nejpůvodnějších kategorií v teorii a historii architektury, jeho stáří není zase tak dlouhé. S jeho vznikem i uplatněním se ve větší míře setkáme až na sklonku 19. století:

Rostislav Švácha, *The Architects Have Overslept: Space as a construct of art historians, 1888-1914*, *Umění XLIX* 2001, s. 487-500. (česky: *Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888-1914*, *Stavba IX*, 2002, s. 30-38).

- a) Pojem „prostoru“ má přirozeně několik významů, pokud jej používáme ve filosofickém smyslu, fyzikálním či matematickým, apod. V průběhu 80. let 19. století se po počátcích uvažování o prostoru v architektuře především u Gotfrieda Sempers prosadil pojem „architektonického prostoru“ především v estetice (Theodor Lipps, Adolf Hildebrandt) a v dějinách umění (August Schmarsow, Alois Riegl). Mezi architekty nový teoretický pojem využil již v 90. letech 19. století zejména Adolf Loos, který jej později učinil podstatným aktérem své tvorby: „*Architektura není primárně konstrukcí, ale prostorem, který vyvolává působení a probouzí náladu v člověku..., ...neboť to je ona velká revoluce v architektuře: rozpustit půdorys v prostoru.*“
- b) Ve 20. letech 20. století dochází v myšlení o architektuře k propojení ideje architektonického prostoru s architektonickou kompozicí: vzniká tak myšlenka *prostorového kontinua*, jež je nadto propojeno rovněž s pojmem času (Sigfried Giedion, později především Zdeněk Kudělka).
- c) V 60. letech 20. století je diskutováno „*místo*“ jako pojem, jenž je v teorii navrhován pro architekturu jako adekvátnější než prostorový pojem (Kurt Badt). Z opačné strany

popsal švýcarsko-francouzský architekt Bernard Tschumi paradox dvou idejí architektonického prostoru, jež na sebe sice navazují, ale my je nemůžeme vnímat a sledovat současně (*pyramida a labyrint*).

V brněnském prostředí pracoval s pojmem architektonického prostoru především Václav Richter a s ohledem na moderní architekturu zejména Zdeněk Kudělka (srov. jeho princip *zrušení protikladu vnitřek-vnějšek*, resp. princip *otevření vnitřku do prostoru*).

4.3 Dekorativní kresba v ploše versus „myšlená“ architektura

S novými teoretickými koncepty může být spojen i nový způsob projektování. V počátcích moderní architektury se proti běžné akademické praxi kvalitně kresebně propracovaných projektů jako uměleckých obrazů vymezoval především *Adolf Loos*: *Ins Leere gesprochen 1897-1900*; *Trotzdem 1900-1930*; *Die Potemkin'sche Stadt (Verschollene Schriften 1897-1933)*:

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, zvážníme - a poté nám něco v nás řekne: tady leží někdo pohřbený. To je architektura.

Adolf Loos naopak zdůrazňoval způsob „myšleného projektování“: *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...*

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...

5. Zdroje moderní architektury

Základní zdroje ke vzniku moderní architektury byly teoreticky identifikovány již v začátcích nového architektonického hnutí. Můžeme k nim počítat především nové koncepte funkce obývaného objektu v zahradě, strukturální promyšlení vztahu vnitřku a vnějšku, jako i novou technologii výstavby prostřednictvím železobetonového nebo ocelového konstrukčního

skeletu. Uvnitř evoluční chronologie těchto koncepcí dochází na počátku 20. století skutečně již k ustavení moderní architektury.

5.1 Hnutí „arts and crafts“ - teorie zahradního města

Po polovině 19. století se v Anglii šířilo nové umělecko-řemeslné hnutí spojené s myšlenkami utopického socialismu. Jeho hlavním představitelem se stal *William Morris* (1834-1896), spisovatel, myslitel a majitel významných řemeslných dílen. Navazoval na myšlenky Johna Ruskina o významu řemeslné výroby (oproti průmyslové jednotvárnosti), vystupoval proti klasicistnímu historismu v architektuře a pro přirozenost při utváření ornamentů. Stavbou, jež se stala jakýmsi katalyzátorem budoucích venkovských domů, byl jeho cihlový Red House (v Kentu, 1859), který projektoval architekt *Philip Webb* (1831-1915). V okruhu umělecko-řemeslného hnutí vznikly utopické myšlenky o spolupráci umělců a řemeslníků ve svazech díla, umělecko-řemeslných jednotách, uměleckých dílnách, apod. Z prostředí umělecko-řemeslného hnutí a utopie přirozeného bydlení na venkově posléze vznikl rovněž zájem o architektonickou teorii zahradního města a zahradního domu:

Ebenezer Howard (1850-1928) - roku 1898 vydal své dílo o zahradním městě, utopický projekt samostatných menších měst na venkově.

Charles Annesley Voysey (1857-1941) – jeden z nejvýznamnějších projektantů „domu v zahradě“.

M. H. Baillie-Scott: House and Garden, 1906 (do češtiny přeložil a vydal Zdeněk Wirth, 1910) – podstatný význam pro ohlas zahradního domu v českém prostředí, srov. Dušan Jurkovič, Jan Kotěra, aj.

Hermann Muthesius (1861-1927): *Das Englische Haus* 1904-1905.

Roku 1907 vznikl německý Werkbund, později Svaz českého díla ad. Výstava Werkbundu ve Stuttgartu roku 1927 ukázala komplex bytové architektury v moderní transformaci původních utopických myšlenek (Weissenhof-Siedlung).

5.2 Strukturální racionalismus

Tento termín použil Kenneth Frampton k označení různorodých tvůrců, vycházejících z myšlenky konstrukční struktury založené na vlastnostech užitého materiálu. V 60. letech 19. století prosazoval v architektuře francouzský architekt a památkář Eugène Viollet-le-Duc „pravdivost“ stavebního programu a konstrukčních postupů, využívajících vlastnosti a kvalitu materiálů – klasická symetričnost a historizující vnější forma byla pro něj méně důležitá. Jeho

strukturální racionalismus vycházel sice ze znalosti středověkých konstrukcí a materiálů, umožňoval však uplatnění i tam, kde je v interiéru zdůrazněná konstrukční forma a v exteriéru výrazně opracovaný materiál. Vnějšíšek přitom nemusí být nijak stylisticky jednotný.

Antoni Gaudì (1852-1926) – katalánský architekt v Barceloně: Park Güell, Casa Milà, kostel Sagrada Familia (nedokončený).

Viktor Horta (1861-1947) – belgický architekt v Bruselu: Dům Tassel, 1892; Lidový dům, 1897; další řada městských domů.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) – holandský architekt v Amsterdamu: Burza, 1897-1903; vnějšíšek z pohledových cihel – poměrně značný ohlas na architekturu u nás.

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) – skotský architekt v Glasgowě: Glasgowská škola umění, 1896-1909; tvůrce interiérů a užitého umění.

Antonio Sant'Elia (1880-1916) – italský architekt v Miláně: realizované secesní vily; tvůrce Manifestu futurismu, utopické projekty Città nuova, 1914 (průmyslové město s technickou a dopravní infrastrukturou).

Henry van de Velde (1863-1957) – secesní dekoratér a architekt-scénograf, od roku 1901 ve Výmaru (1904 profesor na Sasko-výmarské škole umění a řemesel): divadlo pro výstavu Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914.

Leopold Bauer (1872-1938) – Brno, Reissigova vila, 1901-1902.

5.3 Auguste Perret a železobetonová konstrukce

Auguste Perret (1874-1954) – francouzský architekt, jeden z inspiračních zdrojů pro Le Corbusiera (ten se ovšem později proti němu vymezoval):

1891-1901 – studium na pařížské École des beaux arts (Julien Guadet: racionalismus a akademismus), později práce v rodinném stavebním podniku (otec zakladatel a dva bratři).

Perret již od roku 1900 projektoval železobetonové stavby v rámových konstrukcích a stal se prvním architektem, který se tímto dosud pouze inženýrským problémem zabýval:

1903 – Paris, rue de Franklin – obytný dům s Perretovým ateliérem;

1913 – Théâtre des Champs-Élysées (autorství je zde složitější: + Roger Bouvard - Henry van de Velde, Antoine Bourdelle);

Paříž, Ateliers Esders, 1919-1920;

1924 – Grenoble, Tour Perret - vyhlídková věž, první železobetonová věž v Evropě;

1937-1939 Paris, Palais d'Iéna (dlouhé křídlo), 1943 (rotunda), 1960 (protější křídlo);

1945 – rekonstrukce měst, např. Le Havre – centrum města.

Pozoruhodná byla současně Perretova akademická teorie architektury, s níž vystupoval proti hlavnímu proudu evropské moderní architektury: *Solidité – Commodité – Beauté (Style + Caractère + Proportion)*.

5.4 Chicagská škola a konstrukce ocelového rámu

Roku 1871 vypukl v severoamerickém Chicagu zničující požár, který srovnal se zemí většinu města. Poté začala nová výstavba města. Do roku 1886 byl stavěn nově typizovaný šestipodlažní dům (podle pařížského vzoru). Spolu s tím bylo užíváno nových materiálů: požár totiž ukázal zranitelnost litiny – namísto toho byl užíván ohnivzdorný ocelový rám.

V dalším období se nový systém konstrukce prosadil při výstavbě výškových budov, spojený s různorodou dekorací výškových budov. Hlavní představitelé „chicagské školy“ byli: *Daniel H. Burnham (1846-1912)* – tvůrce vydaného souboru projektů v knižní podobě soubor projektů „*Plan of Chicago, 1897-1909*“. Původně model pařížského urbanismu byl převeden do ideálního modelu v geometrickém schématu oválně zakreslených bulvárů a přímých avenues.

Dankmar Adler (1844-1900) a *Louis H. Sullivan (1856-1924)*: „Form follows the function“ (forma sleduje funkci): Auditorium Building, 1887-1889 (hudební sál, kanceláře a hotel), typický příklad nové stavby „chicagské školy“.

Část první:

ARCHITEKTURA PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ

GENERACE ZAKLADATELŮ

Za generaci zakladatelů je možné považovat tři architektonické proudy, které se zabývaly problémem architektonického objemu ve vztahu k okolnímu prostředí (Frank Lloyd Wright), architektonického obytného prostoru (Adolf Loos) a vyvolání emocionálního efektu (expresionismus).

6. Frank Lloyd Wright a rozbití krabice

Frank Lloyd Wright (1867/69 – 1959), severoamerický architekt, patří svými životními daty jednak mezi starší zdroje budoucí moderní architektury, ale stejně tak je později jeden z protagonistů organického proudu moderní architektury v meziválečném období. Při svých studiích jej inspirovalo utopické myšlení Johna Ruskina a strukturální racionalismus Viollet-le-Duca. Zpočátku pracoval v Chicagu v ateliéru Louise Sullivana (zde pracoval do roku 1893) – proto bývá řazen do širšího rámce tzv. Chicagské školy.

6.1 Idea préríjního domu (1900-1911)

Svou proslulost získal Wright svými projekty rodinných domů (zpočátku v okolí Chicaga), o nichž psal jako způsobu bydlení odpovídajícímu bydlení v prérii na středozápadě kolem Chicaga. Základem jejich nepravidelné půdorysné dispozice – přibližně ve tvaru asymetrického kříže – byla společensky ceremoniální místnost s krbem. Od ní se odvíjela další dispozice otevřených prostorů; domy měly mít nízké proporce, zploštělé střechy a klidné vnější siluety. Domy byly často dobře začleňovány do přírodního okolí:

Susan Lawrence Dana House, Springfield, 1899-1902: velký dům spojený s obrazárnou a společenskými prostory; přízemní blok z římských (úzkých) cihel, horní části s barevně zdobenými okny různé velikosti.

Ladies Home Journal, 1900-1901: první kresba préríjního domu, zveřejněná ve společenském časopisu.

Fricke House, Oak Park, 1901-1902: přední kubus trojpodlažní, inspirace tradiční japonskou architekturou.

Larkin Company Building v Buffalo, 1904: administrativní budova, strukturálně řešený interiér s převýšeným horním osvětlením ústřední části.

Darwin D. Martin House v Buffalo, 1904: stavebník byl ředitelem Larkinových závodů; cihlový dům rozvržen na modulové síti pomocí elementů, funkčně oddělené stavby (v interiéru art-déco zdobená skla).

Unity Temple, Oak Park, 1904-1907: unitářský kostel s obytným domem.

Robie House v Chicagu, 1906-1909: na úzkém pozemku, dynamicky rozvržen v jednom směru, velké, půdorys přesahující střechy

Taliesin, Spring Green (Wisconsin), 1911: první Wrightův vlastní dům (název znamená ve walesštině „zářící kopec“ – postaven na kopci, přízemní půdorys L s převýšeným hranolovým traktem, vyzděný z kamenných kvádrů (dvakrát vyhořel a byl přestavěn, takže je větší, než byl původně; 1914, 1925).

Wrightova architektura se poměrně brzy dostala i do povědomí evropského architektonického prostředí, do nějž ji přivedla obrazová kniha vydaná v Německu roku 1910. Ta rozšířila dosavadní znalost anglického venkovského domu o nové téma.

6.2 Organická architektura

Ve druhé polovině 20. let 20. století se zdálo, že Wrightova kariéra je již svým tradicionalismem u konce; novými stoupenci „internacionálního stylu“ byl označován za „starého místra“. On sám se naopak vyjadřoval velmi kriticky k evropské moderní architektuře, ale jeho styl se zásadně pozměnil. Namísto strukturálně masivních budov začal užívat kombinace levnějších materiálů: armovaného betonu, dřeva a skla. Jeho projekty byly přitom stále více extravagantní. Od roku 1928 vytvářel nadto utopii nové severoamerické kultury „Usonia“: jednak projektoval levné obytné domy (často za použití dřeva) v přírodě, jednak promýšlel ideu, jak by bylo zrušeno tradiční město a vznikla by nová rozptýlená forma civilizace (Broadacre City - „mizející město“). Jeho stavby se staly lehčími, často na zvláštním půdorysu (zalamované úhly, kruh), používal různé přírodní prvky (litý beton s přírodními kusy kamene, kulovité prvky, listové tvary, apod.).

Těmito rysy se chtěl vyrovnat s evropskou moderní architekturou, založenou na pravidelném čtyřúhelníku a kvádru (Wright chtěl naopak „rozbít krabici“). Smyslem by měla být stavba vyrůstající z charakteru země a přirozených potřeb člověka jako paralela k přírodním jevům: Wright v této souvislosti hovořil o „organické architektuře“, neboť v této paralele obojí vyrůstá zevnitř navenek.

Falling Waters, Bear Run, Pennsylvania, 1935-1939: Kaufmannova vila nad vodopádem.

„*Honeycomb House*“ (*Hanna House*), Stanford, Kalifornie, 1936-1937: půdorys založený na síti ze šestiúhelníků.

Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1937-1938: druhý Wrightův vlastní dům na poušti, stěny ze zalitých přirozených kamenů, diagonálně položená střecha na rámech z červeného dřeva

Jester House, Palos Verdes, Kalifornie, 1938 (pouze projekt, provedeno teprve později 1971 na odlišném místě - v *Taliesin West*): stavba vytvořená z různě velkých půdorysných kruhů.

Administrativní budova Johnsonových závodů, Racine, Wisconsin, 1936-1939: v interiéru hříbovitě tvary ve střeše na štíhlých podpěrách.

Jacobs House („Solar Hemicycle“), Middleton, Wisconsin, 1944-1948: stavba z kamene, dřeva a skla na půlkruhovém, otevřeném půdorysu v přírodním rámci.

Guggenheim Museum, New York (1943), 1955-1959: projekt vznikl již během války, prováděn byl však teprve později.

Frank Lloyd Wright vytvářel osobitou verzi architektury, nezávislou na dalších dějinách moderní architektury. Vůči ní se vymezoval i v poválečné době, kdy USA zasáhla móda nového funkcionalismu a konstruktivismu. Stal se tak nejen jedním z tvůrců moderní architektury, ale v jistém slova smyslu předjímal i architekturu postmodernistickou.

7. Adolf Loos a rozpuštění půdorysu v prostoru („Raumplan“)

Jeden z protagonistů nového pojetí architektury se narodil v Brně, studoval v Liberci a ve Vídni. Roku 1892 vydal svůj proslulý esej „*Ornament a zločin*“, od roku 1893 pobýval v Chicagu, od 1896 již definitivně žil ve Vídni (1870 - 1933). Po světové válce si ponechal československé občanství a žil střídavě ve Vídni, Paříži a Plzni. Své názory formuloval v řadě článků a kritik; ty byly vydány v několika sbornících:

Ins Leere gesprochen (1897-1900), 1921

Trotzdem (1900-1930), 1931

Die Potemkinsche Stadt (Verschollene Schriften, 1897-1933), 1983

7.1 Obývaný prostor

Loosovy stavby jsou navenek až puristicky strohé a bez ozdobných prvků; mnohem spíše užívá různých druhů kamenů a především zdůrazňuje roli prostoru: „*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...*“ Zpočátku pracuje zejména na interiérových dekoracích:

Café Museum, Wien-Operngasse (přízemí a interiér), 1899.

Loosův byt (dnes Museum města Vídně), 1903: sestavení tří místností s krbem v průčelí.

Kärntner Bar (Americký bar), 1908.

Goldman a Salatsch (Dům na Michaelerplatz), 1909-1911: radikální purismus exteriéru (skandál v tehdejší prostředí konzervativní Vídně – ovšem oceňovaný Maxem Dvořákem a Hansem Tietzem), počátky prostorového plánu v interiéru obchodního domu.

Haus Steiner, Wien-St. Veitgasse, 1910: opět radikální purismus, asymetrie oken, různá podoba uličního a zahradního průčelí.

Knize-Salon, portál a interiér obchodu, Wien, Am Graben, 1910-1913.

Friedrich Boskovits (byt I), Wien-Frankgasse, 1910; (byt II), Wien-Bartensteingasse, 1913 (jídelna přenesena z prvního bytu do druhého jako základ celého projektu).

Bauerova vila, Hrušovany u Brna, 1918.

Brno, zámeček Bauerova rampa (interiér), kolem 1920.

Soutěžní návrh na Chicago Tribune, 1922: výšková budova ve tvaru dórského sloupu.

Ve svých především interiérových pracích rozvíjel Adolf Loos myšlenku postupně otevírajícího se prostoru: pokoje byly odděleny závěsy (mohly být oddělovány či naopak spojovány); v průhledu bylo užíváno zrcadlo, v němž se odrážela zadní enfiláda pokojů; v pokojích se měnil směr prostoru, apod. (brněnský historik umění Zdeněk Kudělka hovořil o principu, podobném otevírajícímu se prostoru manýristické architektury). Navenek pracoval s formami utvářenými ze stoupajících hranolů (např. projekt náhrobku historika umění Maxe Dvořáka, 1921-1922).

7.2 „Raumplan“ – prostorový půdorys

V pozdní etapě své práce Adolf Loos navázal na své dřívější úvahy a experimenty na téma „**Raumplan**“, **prostorový půdorys**: – místnosti jsou kladeny k sobě v různých výškách tak, aby byly od sebe v úrovni podlahy oddělené, ale současně v horních částech prostorově propojené. Termín použil poprvé jeho žák Heinrich Kulka; Adolf Loos napsal:

„...architektura není primárně konstrukcí, ale prostorem, který vyvolává působení a probouzí náladu v člověku; neboť to je ona velká revoluce v architektuře - rozpustit půdorys v prostoru“. Určitou inspirací pro Loose byl vertikální prostor anglické ústřední síně.

Paříž, Avenue Junot - *dům Tristana Tzary*, 1925-1926: do prostorové půdorysu je zapojena i zahradní terasa.

Haus Moller, Wien-Starkfriedgasse, 1925-1927 (podstatný svým prostorovým půdorysem).

Paříž, projekt pro dům *Josefíny Bakerové* (s interiérovým bazénem, neprovedeno), 1927.

Brummelův dům, Plzeň, Husova, 1928: pro obchodníka Jana Brummela

Praha, Villa Müller, 1928-1930: nejvýznamnější dílo, v němž je „Raumplan“ aplikován.

Dvojdům – Werkbund, vzorové sídliště, Wien-Woinowichgasse, 1930-1932.

Adolf Loos měl velmi inspirativní vliv zejména na zrod brněnské architektury. Zde jeho názory popularizoval Bohumil Markalous-Jaromír John (1872-1952) ve svých studiích a přednáškách na brněnské české Technice v letech 1924-1928. Adolf Loos rovněž spolupracoval s vedoucím UP závodů v Brně, Janem Vaňkem a určité prvky jeho tvůrčího přístupu tak nalezneme zejména v počátcích brněnské moderní architektury (Ernst Wiesner, Otto Eisler, Jan Vaněk, aj.).

8. Expresionismus a vyvolání emocionálního efektu v architektuře

Po roce 1910 někteří architekti zejména v Nizozemí a Německu nezůstali pouze u strukturálního racionalismu pravdivosti a kvality užitých stavebních materiálů, ale pokoušeli se prostřednictvím fasády zvýšit expresivní působivost tohoto materiálu. Expresionismus netvořil nějakou ucelenou školu nebo styl, ale jeho přívrženci měli blízko jak k secesi, tak k myšlenkám romanticky orientovaného nacionalismu. V jistém slova smyslu potom patří do šíře definovaného expresionismu také poměrně jedinečný fenomén českého architektonického kubismu.

8.1 „Amsterdamská škola“

Časopis, založený v Amsterdamu roku 1910 a nazvaný *Wendingen* (Směry), soustřeďoval kolem své redakce architektky a projekty, zvýrazňující výrazovost vnějších tvarů. Tito architekti přitom vystupovali jak proti Berlagovi (z pozice překonání tradice strukturální architektury), tak proti konstruktivismu skupiny *De Stijl* (z pozice odmítání nového, konstruktivistického a funkcionalistického stavitelství).

Michael de Klerk (1884-1923) - užíval především tvarované cihly, nicméně v opozici proti Berlagovi zdůrazňoval spíše fantastické tvary: Amsterdam, tři obytné bloky (zčásti zhotovené pro družstvo „Eigen Haard“), 1913.

Willem Marinus Dudok (1884-1974) – stavěl zpočátku především ve městě Hilversum, od roku 1934 působil v Haagu: Hilversum, škola, 1921; Hilversum, městské lázně. Využíval především expresivně působící, geometrické sestavení hmot.

Přesto, že „Amsterdamská škola“ dnes není u nás dnes příliš oceňována, zdá se, že nejen Berlage, ale i další nizozemské projekty hrály určitou roli v utváření moderní architektury v Čechách a na Moravě. V prostředí Kotěrových žáků objevíme určité expresivní tendence v jejich „geometrické moderně“ (Josef Gočár). Snad ještě více první projekty Bohuslava Fuchse po jeho příchodu do Brna a poté soutěžní projekty na brněnské Výstaviště v letech 1924-1928 prozrazují zřetelnou snahu o expresivní působení pohledové cihly a současně pozoruhodné sestavení hmot do architektonického celku (3. cena v soutěži o výstavbu výstaviště pro Výstavu soudobé československé kultury; srov. také pozdější realizace Pavilónu Brno).

8.2 Německý expresionismus

Německý expresionismus můžeme pochopit v jeho vazbách na předmodernistický „strukturální racionalismus“. V Německu se expresionistické stavby mezi sebou odlišovaly svou příslušností ke kulturním centrům, které měly často výrazně specifický charakter. Velmi důležitým sjednocujícím materiálem je tu podobně jako v Nizozemí pohledová cihla; někteří jeho představitelé však rovněž užívají prvků „akademického racionalismu“ a postupně přijímají i inspiraci z architektury konstruktivistické a funkcionalistické.

Peter Behrens (1868-1940) – prosadil se především jako architekt průmyslových staveb. Zpočátku se účastnil secesního hnutí, od roku 1898 pracoval spolu s dalšími architekty a dekorátory pro velkovévodu Ludvíka von Hessen-Darmstadt v umělecké kolonii v Darmstadtu. V letech 1911-1913 vytvořil několik děl v neoklasicistickém stylu. V letech 1922-1936 se stal profesorem architektury na Akademii ve Vídni, poté byl profesorem na Pruské akademii v Berlíně. V této době mají jeho práce rysy expresionismu, ve 30. letech 20. století se přiklonil k „internacionálnímu stylu“ – pracoval však stále z cihlovou hrubou stavbou a používal omítku či cenný materiál k obkladům. Mezi jeho žáky byli Le Corbusier a Ludwig Mies van der Rohe.

AEG Berlin, 1908-1909: turbínová hala (kombinace pevných pilířů a skla) – bývá považována za jeden z prvních příkladů moderní architektury; je však výjimečná především tím, že její transparentní modernismus je dán funkcí tovární výrobní haly.

Petrohrad, německé velvyslanectví, 1911-1912: stavba využívající stylových prvků nového klasicismu – průčelí s pilíři (na projektu spolupracoval mladý Ludwig Mies van der Rohe).

Úřední budovy podniku I.G. Farben v Höchstu, 1920-1925: exteriér sestavený z hmot, obložených cihlami, v interiéru vstupní hala s cihlami vytvářejícími takřka krápníky.

Žilina, synagoga, 1928: projekt vytvořený během jeho vídeňského pobytu.

Villa Ganz, Kronberg im Taunus, 1931 (na konci války sídlo Eisenhowerova velitelství): horizontálně rozvržená budova z cihel, obložená vápencovými deskami, řada technických inovací – zřejmé ovlivnění Miesovou brněnskou Vilou Tugendhat.

Bruno Taut (1880-1938) - narozen v Královci (dnes Kaliningrad), od 1908 působil v Berlíně a přesto, že nedostudoval, začal svou stavitelskou praxi. Jeho úspěchy mu přinesly učitelské působení na Technické univerzitě v Berlíně roku 1931. O rok později však odejel do Sovětského svazu; od roku 1933 pracoval nejprve v Japonsku, později se usadil v Turecku, kde zemřel.

Skleněný pavilon s prosklenou geometrickou kopulí na I. výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914: nevelká centrála s výraznou konstruktivistickou kopulí.

Alpine Architektur – fantastické projekty, 1917-1919.

Berlin-Britz, sídliště ve tvaru podkovy, 1924-1927.

Max Berg (1870-1947), Jahrhunderthalle (Breslau/Wroclaw), 1911-13: zvenku kruhovitý půdorys stupňovitě vystavěný do výšky; uvnitř velkolepá klenba na výrazných, zakřivených nosnících – protiklad konvenčního racionalismu navenek a expresionismu v interiéru.

Hans Poelzig (1869-1936), mlékárenský podnik, Luban u Poznaně, 1911-12: asymetricky vybudované boční průčelí z cihel.

8.3 Hamburg-Hannover

Pozoruhodná regionální architektura, využívající expresivní hodnoty pohledové cihly vyrůstala v meziválečném období v severním Německu. Zde zčásti navázala na historickou tradici cihlové architektury (Backsteinarchitektur), nicméně proti jakémukoli historismu se ostře vymezovala. V Hamburgu a Hannoveru pracovali především dva architekti.

Fritz Höger (1877-1949):

Hamburg, Chilehaus, 1922-1924 – stavební výškový blok s nádvořím a ostře zakončeným průčelním nárožím (ohlas Chicagské školy).

Hamburg-Hoheluft, gymnázium, 1926 – cihlová stavba se vstupním hodinovým hranolem;

Hannover, Anzeiger – Hochhaus, 1927-1928 – výšková budova s kopulovou střechou.

Fritz Schumacher (1869-1947) – v letech 1909-1933 stavební ředitel ve městě: Hamburg, veřejné budovy (Finanční ředitelství, dostavba Justiční budovy, školské budovy).

8.4 Sakrální architektura a Dominikus Böhm

V rámci moderní architektury bylo od počátku odsouváno projektování sakrální architektury na podřadnější místo. Výjimku zde představoval *Dominikus Böhm (1880-1955)* - vystudoval ve Stuttgartu, v letech 1914-1926 vyučoval na řemeslné škole v Offenbachu. Projektovat a realizovat především kostely v Porýní:

Bischofsheim na Rýně - kostel Krista krále, 1926: vysoký hrotitý oblouk vstupu, nárožní kubus s hodinovou věží.

Mönchengladbach - St. Kamillus klášter a špitál, 1928: vysoký kvádr průčelí z cihel, převýšené okno uprostřed.

Köln am Rhein-Riehl, S. Engelbert, 1930: kruhový půdorys sestavený z parabolických kopulí; navenek zajímavá kompozice parabolických střech; průčelí z pohledových cihel s poměrně malými kruhovými okny.

Köln am Rhein-Marienberg, vlastní dům s ateliérem, 1931: v protikladu k jeho církevním stavbám se v jeho vilové stavbě objevuje vliv moderní světové architektury (Le Corbusier, Villa Stein v Garches).

8.5 Český kubismus

Architektura českého kubismu představuje v evropských dějinách architektury určitou anomálii. Vychází ze svého obdivu k malířskému francouzskému kubismu, nicméně nemá žádnou paralelu ve francouzském uměleckém hnutí (pouze Duchamp-Villon vytvořil model kubistického domu, ten byl však vlastně pozdně historickým, tradičním domem s mansardovou střechou). Roku 1910 zveřejnil Pavel Janák stať *Od moderní architektury k architektuře*, v níž polemizoval s dosavadní tendencí Wagnerovského očišťování jádra, případně se zdůrazněním jádra ve stavební konstrukci. Vyzýval naopak k nové výtvarnosti a architektonické kráse prostřednictvím plasticity vnějších prvků. Tomu odpovídala snaha českých architektů mezi lety 1911-1914 použít v projektech geometricky kubistické formy: *Josef Gočár*: Dům U černé Matky Boží, Praha, 1911; Lázně Bohdaneč, 19xx; *Pavel Janák*: úprava domů na náměstí v Pelhřimově; *Josef Chochol*: rodinný dům, Praha Vyšehrad, 1912; nájemní dům, Praha Vyšehrad, Neklanova ul., 1913; *Vlastislav Hofman*: vstup na hřbitov v Ďáblicích, 1913; *Otakar Novotný*: interiér českého pavilonu na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914; nájemní domy na Starém Městě, Elišky Krásnohorské, 1919.

Jeden z vůdčích architektů kubistické architektury, Josef Chochol, se již roku 1914 od kubismu odvrátil. Odmítal napodobovat kubistické tendence v malířství – chtěl pracovat kubistickou metodou v architektuře, totiž s půdorysem fasády. Dospěl tak k podobnému řešení, které v téže době prosazovali příslušníci holandského hnutí De Stijl. Také další čeští architekti přestali pracovat „kubistickým stylem“. Po vzniku Československa však ještě jednou experimentovali s „*národním stylem*“ – *rondokubismem*: *Josef Gočár*, Legiobanka, 1921; *Josef Janák*, Palác Adria, 1922. Výrazovou působivostí fasády i tento styl odpovídá nejspíše další variantě expresionismu v architektuře.

„PĚT SLOUPŮ MODERNÍ ARCHITEKTURY“

V přehledech dějin moderní architektury se užívá různých stylistických termínů k označení práce jednotlivých autorů či doby vzniku staveb. Tak dochází k odlišení etapy „moderny“ (rostlinné či geometrické), od novoklasicismu a purismu až k funkcionalismu (vědeckému a emocionálnímu) – srov. Rostislav Švácha. Někdy, zejména v popularizující literatuře o 20. století, je celý architektonický styl označen jako funkcionalismus a jeho jednotlivé etapy jsou oddělovány od sebe klasickými termíny (raný, vrcholný, pozdní).

Ukazuje se však, že architektura 20. století nebyla nikdy zcela jednotná a rovněž jednotliví autoři-architekti tvořili v různém stylu podle povahy architektonických úloh, které řešili. Proto se zdá poměrně nejlepší způsob, jenž do teoretické terminologie moderní architektury zavádí německý architekt **Jürgen Pahl**. Ten hovoří o pěti sloupech, na nichž spočívá moderní architektura. Tyto sloupy označují různý přístup k architektuře i jejímu symbolickému významu – představují jednotlivé styly/způsoby tvorby, které nacházíme paralelně vedle sebe i v dílech slavných architektů. Jsou to:

Konstruktivismus: zdůraznění konstrukce a technicistního charakteru stavby – modelem je tu zejména ruský a holandský konstruktivismus.

Funkcionalismus: východiskem je vědecké prozkoumání funkcí, které stavba má splňovat, případně funkční odlišení jednotlivých architektonických prvků při výstavbě – modelem je Bauhaus a Le Corbusierova typologie obytných projektů.

Biomorfí architektura: v části architektonické literatury bývá označována jako organická architektura (ovšem oproti Wrightově pojetí je organické chápáno v užším slova smyslu jako inspirace organickými formami) – modelem může být tvorba Hanse Scharouna a architektonická teorie Hugo Häringa.

Racionalismus: snaha po geometrické jasnosti a racionalitě půdorysné dispozice. Jiným termínem může být „purismus“. Pokud v něm chceme odlišit racionální či naopak emocionální proud v moderní městské i individuální výstavbě.

Skulpturální architektura: oproti geometrii a symetrii biomorfních či racionálně konstruovaných objektů předvádí výrazný obrys stavby, často blížící se skulpturálnímu objektu – může být ovšem provedena i v pravoúhlých objemech; zčásti sem patří některé stavby expresionisticky působivé či naopak Le Corbusierova práce s neomítaným betonem).

Se základními představami o těchto „modálních“ stylech se setkáváme již v období prvních dvou desetiletích nového století. S jejich rozvinutím teprve kolem roku 1920 však už vcházíme do období skutečně *nové, moderní architektury*. Prostřednictvím těchto modálních stylů potom můžeme pozorovat celou meziválečnou evropskou architekturu, přičemž nebývá výjimkou, že někteří tvůrci pracují v několika těchto stylech současně.

9. Mezi novou věcností a biomorfní architekturou: meziválečné Německo

Termín „nová věcnost“ (**Neue Sachlichkeit**) se objevuje v německé diskusi o moderní architektuře již od počátku, když např. Hermann Muthesius chválil anglický zahradní dům pro jeho „plnou věcnost“. Později byl termín užíván ve významu opozice proti expresionismu, neoklasicismu a německému „Heimat-stylu“: znamenal tedy architekturu jasných kubusů, bez ornamentu a zdůrazňující svou „účelovou formu“ (*Zweckform*). Často byl užíván v blízkosti sousloví, zdůrazňující *racionalismus* v „Novém bydlení“, „Novém domě“, apod. Paralelou k „nové věcnosti“ byl i Le Corbusierův výraz „purismus“ v jeho rané architektonické tvorbě.

Jiní němečtí architekti, kteří se začlenili do nového-moderního hnutí, však usilovali oproti tomuto převládajícímu, přísnému racionalismu naopak o projekty, které by zvýraznily stavební tvar, založený na takových strukturálních a tvůrčích principech, které jsou *analogické* přírodním a biomorfním strukturám.

9.1 Ernst May (1886-1970) a racionální výstavba

Studoval na mnichovské technice, posléze vedl v letech 1925-1930 ve Frankfurtu nad Mohanem městské oddělení architektury. Zde především organizoval výstavbu osmi nových suburbánních sídlišť, která byla zveřejňována a programována v měsíčníku „**Nový**

Frankfurt“ (*Das neue Frankfurt*). Sídlíště navrhoval May se spolupracovníky, proto mají

různorodý vzhled; nejvýznamnější však představují puristický styl hlavního architekta:

Riederwald, 1926: obytný blok se skládá z dvojdomů a trojdomů, v jejichž zastřešení se střídá rovná a sedlová střecha. Jistá konvenčnost má původ v podílu spolupracovníků, vnější podoba domů připomíná Loosův purismus.

Römerstadt, 1927-1928: celek je budovaný jako moderně koncipovaný římský vojenský tábor (rovněž názvy ulic poukazují na tuto symboliku: Mithrova ulice, Hadriánova ulice, Forum).

Základní bytový komplex je vystavěn na půdorysu oválu; navenek řádková okna a prvky připomínající lodní kajuty (kruhová okna, „lodní“ terasa na štíhlých pilířích v horním podlaží).

Niederrad, 1926-1927: blok staveb je postaven v diagonále, přičemž jednotlivé domy jsou k sobě stupňovitě přidávány. V ose každého domu je prosvětlené vertikální schodiště, kolem nějž je vždy umístěna dvojice bytů v každém patře.

Během pěti let bylo ve Frankfurtu postaveno přes 12 000 bytových jednotek. Při výstavbě domů byly používány moderní stavební technologie. Na některých menších bytech se podílel i Walter Gropius. Roku 1930 odejel Ernst May do Sovětského svazu a do roku 1933 se zde podílel na plánování měst. Poté odejel do jižní Afriky (žil zde do roku 1954). Teprve poté se vrátil do západního Německa. Pracoval zde na urbanistických projektech válkou zničených měst.

9.2 Bauhaus a funkcionalismus

Jedním z hlavních míst, v nichž došlo k přeměně puristické „nové věcnosti“ ve vědecký funkcionalismus byl **Bauhaus**. Stal se symbolem nového uměleckého školství a jeho estetika je často dodnes chápána jako nejdůležitější rys moderní architektury. Pojem znamenal několik věcí: školu návrhářství, samotnou budovu školy i nový způsob tvůrčí a řemeslné práce.

Roku 1906 jmenoval velkovévoda sasko-výmarský architekta Henry van de Velda ředitelem Velkovévodské saské školy uměleckých řemesel a současně též Velkovévodské vysoké školy výtvarného umění ve Výmaru. Van de Velde posléze navrhl za svého nástupce Waltera Gropia. Ten požádal o dovolení provést reorganizaci obou škol a roku 1919 tak došlo k jejich sloučení obou škol.

Nová škola byla otevřena roku 1919 ve Výmaru/**Weimar** a dostala nový název *Das Staatliche Bauhaus Weimar*. Na výuce Bauhausu se podílela řada významných moderních umělců – nejen architekti, ale i teoretikové materiálu a barvy (Johannes Itten), grafikové (Lyonel Feininger), malíři (Paul Klee, Wassily Kandinsky), fotograf (László Moholy-Nagy, aj.). Výuka probíhala nejprve v úvodních dvou paralelních kurzech: *Werklehre* – výuka materiálu a řemesla; *Formlehre* – výuka teorií formy a designu. Poté byla v ateliérech preferována spolupráce specialistů na jednotných projektech.

Později však došlo k rozepřím s konzervativními kruhy ve městě a tak byla roku 1925 škola přeložena do Desavy/**Dessau** v Anhaltsku. V krátké době zde byly podle Gropiových projektů vystavěny zcela nové školské budovy i domy pro pedagogy. Když se však v zemi dostali k moci nacisté, škola byla roku 1932 přestěhována – nyní ovšem již jen jako soukromá, do **Berlína**. O rok později se nacisté dostali k moci v celém Německu a škola byla definitivně zrušena.

Walter Gropius (1883-1969), první ředitel školy do roku 1928, vystudoval techniku v Mnichově, později pobýval v ateliéru Petera Behrense v Berlíně. Pod vlivem svého učitele se zpočátku věnoval stavbě továrních budov:

Faguswerk v Alfeldu u Hannoveru, 1911-16 (společně s Adolfem Meyerem): jedna z prvních moderních budov, využívající transparentní propojení interiéru a exteriéru užitím skleněné konstrukce. První „funkcionalistická“ budova ovšem vděčí hodně za svou modernost své provoplánové tovární funkci.

Projekt vzorové továrny na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914: skleněné schodišťové věže v nároží, podobné vnitřní otevření jako v Alfeldu.

Po přestávce během První světové války Gropius experimentoval s novými stavebními technologiemi při výstavbě typizovaných domů. Od roku 1919 se stal ředitelem Bauhausu: *Školské budovy Bauhausu v Dessavě*, 1925-1926: spojení tří budov v elementové dispozici; každá budova má odlišný vzhled podle své funkce. Jedna z prvních moderních školských budov s výrazným prosvětlením interiéru.

Vlastní dům v Dessavě, 1925.

Sídlíště Törten u Dessavy, 1926-1928: stavební typizace, základem projektu přímá jeřábová dráha, podle níž probíhala postupná proudová výstavba. Počátek důležité racionalizace výstavby, kterou využíval funkcionalismus.

Sídlíště Dammerstock v Karlsruhe; sídlíště Siemenstadt u Berlína, 1928: dvě varianty nových typizovaných sídlišť.

Sídlíště Nusszeil u Frankfurtu nad Mohanem, 1930: kolem ústředního dvora trojpatrové řadové domy.

Roku 1934 Walter Gropius odešel před nacismem do Anglie; zde pracoval na projektech filmových laboratoří, domů a venkovských kolejí. Roku 1937 přijal nabídku na profesuru architektury na Harvardově univerzitě v USA. V USA navázal na své předchozí experimenty se stavební technologií a dále rozvíjel metody výstavby domů z typizovaných panelů. Nadále projektoval:

Vlastní dům v Lincolnu (Massachusetts), 1938; *budova Centra vyšších studií v areálu Harvardovy univerzity*, 1949-1950; *Pan Am Building (dnes Metlife Building), New York*, 1958-1963; *Interbau (Walter-Gropius-Haus), Berlin-Hansaviertel*, 1957.

Hannes Meyer (1889-1954), druhý ředitel Bauhausu v letech 1928-1930: švýcarský architekt (pavlačové, racionalisticky koncipované domy v Dessavě) a stoupenec radikálně vědeckého funkcionalismu, činný v mezinárodních architektonických organizacích. Roku

1930 odešel s několika svými žáky do SSSR, později od roku 1936 pobýval v Mexiku a po válce se vrátil do Evropy, do rodného Švýcarska.

Posledním ředitelem Bauhausu se roku 1930 stal *Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)*, ústřední představitel „internacionálního stylu“. Bauhaus přestěhoval ještě na krátko do Berlína, ale pod tlakem nacismu jej roku 1933 uzavřel. Po Druhé světové válce vzniklo několik pokusů obnovit Bauhaus: László Moholy-Nagy se stal ředitelem „New Bauhaus“ v Chicagu (dnešní Institute of Design); v USA (Walter Gropius) a ve Švýcarsku (Max Bill) byly nově ve vysokoškolské výuce využity některé principy výuky Bauhausu.

9.3 Erich Mendelsohn – expresivní konstruktivismus:

(1887, Olštýn /východní Prusko – 1953, San Francisco). Studoval v Berlíně a Mnichově. Zpočátku se zabýval kresbou a divadelní scénografií. Po skončení První světové války zveřejnil své skici a kresby různých architektonických úloh, které vzbudily pozornost svými plastickými a expresivními hodnotami.

Einsteinova věž v Postupimi, 1919-20: projekt vznikl na základě expresivní kresby - věž má charakter monumentální skulptury se zakřivenými nárožími a okenními otvory.

Bachova Tokkata, 1920: dynamická kresba architektury bez jednoznačné funkce.

Vila dr. Sternefelda v Berlíně, 1923.

Roku 1924 navštívil USA (byl u Wrighta) a byl okouzlen tamějšími výškovými a průmyslovými stavbami. Také cesta do Sovětského svazu jej upevnila v rozhodnutí pozměnit svůj styl (již sice ne skulpturální, ale stále založený na plasticitě těles v kreslené skice):

Stuttgart, obchodní dům Schocken, 1926-1928: návrhy jsou expresivně organické, provedení je však v souladu s „internacionálním stylem“ + expresivně vysunuté prosklené nároží.

Columbus Haus, Potsdammerplatz Berlin, 1929-1930.

Obchodní dům Bachner v Ostravě, 1930-1932: jedno z jeho posledních děl na kontinentě.

Roku 1933 emigroval nejprve do Velké Británie, o rok později se přestěhoval do Palestiny/ Izraele (1936-1938: Medicínský institut Univerzity Haddasah v Jeruzalému). Roku 1941 se přestěhoval do USA (1945 se usadil v San Francisco), ale projektoval již méně.

9.4 Hans Scharoun (1893-1972) – biomorfní konstruktivismus:

Scharoun působil zprvu ve východním Prusku; roku 1922 se prosadil v urbanistické soutěži na „Novou Vratislav“. Roku 1925 se již stal profesorem na vratisavské-wroclawské Státní akademii umění a užitého umění. Zjevně působením východopruského expresionismu si

vytvořil osobitý a vysoce tvořivý styl. V něm korigoval racionální přísnost bytového funkcionalismu zakřivenými a biomorfními formami:

Stuttgart, Weissenhof, 1927: na proslulé výstavě zaujal Scharoun svým poeticky působivým rodinným domem.

Vratislav, výstava bydlení, 1929: projekt penzionu.

Schminke Haus, Löbau, 1932: reakce na brněnskou Vilu Tugendhat od Miese van der Rohe. Při dodržení podobného stavebního programu dům vyniká zdůrazněním křivek v půdorysu, představenými schodišti a „parníkovým“ zábradlím.

Berlin-Wilmersdorf, apartmány, 1935-36.

Již ve 30. letech 20. století se v době rozmachu „internacionálního stylu“ dostal Scharounův styl do pozadí zájmu hlavních proudů světové architektury. V Německu přirozeně k jeho „zapomnění“ přispělo i období nacistické vlády. Po válce vedl Scharoun obnovovací práce v západním Berlíně a stal se předsedou německého Werkbundu v Berlíně. V dalších letech nastal překvapivě nový zájem o jeho tvorbu, takže mohl realizovat některé své projekty z 20. let 20. století. V pozdních letech plynule navázal na své pojetí biomorfní architektury a vytvořil řadu pozoruhodných staveb se skulpturálním obrysem:

Berlín-Charlottenburg-Nord, sídliště, 1955-1961.

Stuttgart, výškové domy Romeo a Julie, 1955-1959.

Berlín, budova filharmonie, 1956-1963.

Zdá se, že Scharounova revize racionalistického funkcionalismu z konce 20. let ovlivnila některé naše architekty: Vít Obrtel (člen Puristické čtyřky, 1901-1988) kolem roku 1930, Bohuslav Fuchs (využívání křivek v půdorysech vil) kolem roku 1936 a především tvorbu severomoravských architektů Lubomíra Šlapety (1908-1983) a Čestmíra Šlapety (1908-1999).

10. Konstruktivismus a De Stijl: Rusko a Holandsko

Konstruktivismus byl radikálním uměleckým hnutím, které odmítalo veškerou uměleckou tradici ve prospěch výstavby nové skutečnosti. Vznikal již v předrevolučním Rusku, nicméně říjnová revoluce roku 1917 měla některé jemu paralelní rysy (utopie) a urychlila jeho rozšíření jako revolučního a avantgardního stylu, jenž se neohlížel na tradici a minulost. Cíle výtvarného konstruktivismu byly původně vyjádřeny v „Realistickém manifestu“, jehož autory byli Naum Gabo a Antoine Pevsner. Přes odmítání tradice však samotný konstruktivismus měl přece jen určitým způsobem určité vazby do minulosti:

(a) Svým absolutizováním techniky jako základu pro budoucí novou společnost byl součástí dějin utopických projektů industriálních měst budoucnosti 19. století;

(b) Svým zdůrazňováním hodnoty ocelové konstrukce rovněž vycházel z linie technických a průmyslových staveb pozdního 19. století. Nebylo tedy divu, jestliže symbolem oslav Francouzské revoluce se stala roku 1889 Eiffelova věž v Paříži - její paralelou směrem do budoucnosti byla Tatlinova Věž III. Internacionály z roku 1919.

Jeden z předních ruských konstruktivistů, El Lisickij, založil roku 1922 v Berlíně „Konstruktivistickou Internacionálu“. Do ní vstoupil Theo van Doesburg a jeho prostřednictvím se konstruktivismus dostal do kontaktu s architektonickým hnutím De Stijl v Holandsku. Ve 30. letech 20. století se však oficiální, Stalinova kulturně politická linie v Sovětském svazu vydala cestou k historizujícímu „socialistickému realismu“; někteří konstruktivisté odešli na západ Evropy, jiní se odmlčeli. Avšak také holandská skupina De Stijl se po smrti Doesburgově roku 1931 rozešla.

Evropští konstruktivisté poté využili především zkušenosti holandské tvorby skupiny De Stijl a směřovali dále k „internacionálnímu stylu“ (roku 1932 se uskutečnila v New Yorku výstava Internacionální styl, do níž byly zařazeny mimo jiné i holandské realizace předchozího období).

10.1 Ruský konstruktivismus

Konstruktivisté v Sovětském svazu byli sdružení do několika architektonických skupin, které se odlišovaly od sebe především teoretickými úvahami i osobním založením jejich protagonistů.

a) Racionalisté kolem tištěného programu „Izvestia ASNOVA“, 1926 (Asociace nových architektů);

b) Druhá skupina OSA (Společnost současných architektů), 1926-1930 vydávala v letech 1926-1930 časopis Současná architektura.

Z uměleckohistorického hlediska se však práce členů různých skupin často sblížovaly. Můžeme v nich vidět buď radikální technicismus a práci s odhalenou konstrukcí (často v podobách diagonálně vztyčovaných věží či objektů), nebo práci s geometricko-kubickými objekty, které byly připojovány k sobě. častým motivem v projektech i realizacích byly zdůrazněné balkony či hmotné horizontální římsy.

Vladimír Jevgrafovič Tatlin (1885-1953): Věž III. Internacionály, 1919-1920 – model stavby spirálovitě se odvíjející v diagonále; uvnitř se pohybovala krychle, jehlan a koule.

El Lisickij (Eliezer Markovič L., 1890-1941): návrh tribuny na náměstí, 1920-1924 – diagonálně postavená konstrukce s vystupujícími balkony; prostor s geometrickými „prouny“

(Berlínská umělecká výstava), 1923; Žehličky mraků, 1924 (spolu s Holanděanem Martem Stamem) – projekty horizontálních mrakodrapů pro Moskvu. El Lisickij především rozšiřoval konstruktivismus po západní Evropě, když se stýkal jak s holandskými umělci (Doesburg, Stam), tak s německými architekty (Mies van der Rohe).

Alexandr Alexandrovič Vesnin (1889-1959): spolupracoval se svými bratry Leonidem a Viktorem: Moskva, Palác práce (návrh), 1922-1923; čtyřhranná věž a válcová budova jsou v horní části propojené, na stavbě jsou antény a elektrická zařízení; Budova deníku Pravda, 1924; Lichačevský atomomobilový závod v Moskvě, 1930-1937.

Konstantin Stěpanovič Melnikov (1890-1974): Leningradská Pravda (projekt na budovu novin), 1924; Sovětský pavilon na Uměleckoprůmyslové výstavě v Paříži, 1925 – nesoucí dřevěná konstrukce a proti tomu vnější stěny ze skla zvyšovaly transparentnost stavby; Moskva, budova klubu pracujících, 1928 – sestavená naopak z plastických, hmotných kubusů.

V letech 1932-1936 se konstruktivismus přeměňoval zvýšeným využíváním tradičních sloupových řádů (mezníkem tu byla výstavba nejstarší části moskevského Metra, 1935; Všesvazová zemědělská výstava v Moskvě, 1939. Poté již nastoupila doktrína tzv. *socialistického realismu*, která byla umocněna architektonickým monumentalismem po skončení 2. světové války. Tuto historizující architekturu ukončil rok 1954 (tehdy Nikita S. Chruščov politicky odmítl „dekorativismus“ v architektuře).

10.2 De Stijl

Umělecké hnutí kolem časopisu De Stijl (tj. Styl) založil Theo van Doesburg. Ten se jej rovněž pokusil dát do souladu s konstruktivismem El Lissického. Architektonický De Stijl pracuje s geometrickými půdorysy, s fasádami složenými s představených (či ustupujících) desek, kovových tyčí, uspořádaných vertikálně a horizontálně proti sobě, s barevností jednotlivých architektonických prvků. Fasády nejsou tak radikálně konstruktivistické jako v Rusku. Spíše rozvíjejí určitý „kubistický“ způsob myšlení. Jestliže kubismus v malbě byl úsilím simultánnost prostoru a času v obraze, potom kubismus v architektuře mohl spočívat v tom, že plocha fasády bude vystavěna na půdorysu (stejným způsobem našel východisko z českého expresivního kubismu Josef Chochol).

De Stijl ovšem neztratil kontakt ani s bauhausovským funkcionalismem; některé projekty obytných činžovních budov jeho autorů totiž nezaprou určité funkcionalistické východisko. Nejlepšími příklady holandského konstruktivismu jsou především dvě stavby:

Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963): De Unie, kavárna, Rotterdam 1924-1925 – fasáda je rozvržena a barevně akcentována v geometrických plochách a liniích.

Gerrit Rietveld (1888-1964): Schroeder House, Utrecht 1924 – jedna z nejvýznamnějších budov soukromého domu v dějinách meziválečné moderní architektury. Stavba má půdorys složený z příček na půdorysu geometrického rastru. Navenek jsou rozvrženy plochy, které různě předstupují před fasádu.

Mimo ruské a holandské hnutí se v evropském prostředí objevilo několik dalších verzí konstruktivismu. Ty se však v tvorbě jejich tvůrců staly vždy jen určitou epizodou:

Walter Gropius a Adolf Meyer: Chicago Tribune, soutěžní projekt, 1922 – výšková stavba s akcentovanými krátkými horizontálními balkony a římsami se nejvíce blíží některým projektům ruského konstruktivismu.

Ludwig Mies van der Rohe: v několika svých projektech pracoval s prvky, které mají svou paralelu v hnutí De Stijl (půdorys německého pavilonu na výstavě v Barceloně, 1929); rovněž jeho rané utopické projekty skleněných mrakodrapů pro Berlín jsou ovlivněné konstruktivistickým hnutím.

Mart Stam (vlastním jménem Martinus Adrianus S., 1899-1986): holandský levicový architekt, jenž se nejvíce přiblížil k tvorbě i myšlení ruských konstruktivistů. V letech 1924-1928 vytvořil *Sdružení ABC* (spolu se švýcarem Hannesem Meyerem a rusem El Lissickým) a v jeho rámci vytvořil řadu vlastních konstruktivistických projektů. Nejznámější jeho prací byly tehdy řadové domy na výstavě Weissenhof ve Stuttgartu, 1927 – spojení prvků konstruktivismu a funkcionalismu.

V letech 1930-1934 odejel do Sovětského svazu, kde se podílel na výstavbě nových měst (např. Magnitogorsk). Později se vrátil do Holandska a do konce svého života pracoval na projektech především sociálního bydlení. Napsal řadu teoretických spisů; výbor z nich nedávno v Nizozemsku vydal v Delftu historik architektury českého původu (žák „brněnské školy dějin umění“) doc. Otakar Máčel.

Konstruktivismus měl i určitý význam pro moderní architekturu v Čechách a na Moravě. Zatímco se ale v Čechách setkáme s ohlasem přímo ruského konstruktivismu zvláště v levicovém prostředí (Josef Chochol, zčásti Karel Teige), architekti na Moravě akceptovali především holandský konstruktivismus: Doesburg i Oud přednášeli roku 1925 v Brně. Rozsah konstruktivismu zde sice nebyl příliš velký, nicméně přispěl ke vzniku několika velmi kvalitních děl:

Josef Kranz, Kavárna Era v Brně-Černých Polích; Jaroslav Grunt, Portál obchodu Femina v Brně na České ul.; Bohumil Fuchs, Zemanova kavárna v Brně.

11. Funkcionalismus a Internacionální styl

Odlišit oba termíny není zcela jednoduché. Oba jsou totiž používány často vedle sebe jako určitá synonyma. Navíc slova „funkcionalismus“ i „internacionální styl“ se objevují jako označení pro moderní architekturu obecně (v takovém případě bývají poněkud paradoxně časově/vývojově odlišovány přívlastky raný, vrcholný, pozdní, apod.).

Tvůrci pojmenování „internacionální styl“, Philip Johnson a Henry-Russel Hitchcock, se proti funkcionalismu /v užším smyslu/ vymezovali právě s tou výhradou, že funkcionalisté považovali stavbu především za vědu a nikoli umění, a že jejich antiestetický postoj se zaměřil především na praktické a utilitární problémy výstavby. Proto nebyl jejich pojem *Internacionální styl* tak jednoznačně zaměřen na funkci, ale spíše kladl důraz na pravidelnost v projektu stavebního objemu a na využití kvalitních materiálů v konstrukci stavby. Na rozdíl od funkcionalismu totiž Internacionální styl předpokládal, že nové technologické inovace a materiály přispějí ke vzniku nových a odlišných estetických principů, než tomu bylo dosud (to znamená, že klasický termín architektonické krásy - „venustas“ nabude svůj nový význam v esteticky ušlechtilých a vznešeně vyhlížejících stavbách). Jeden z tvůrců tohoto termínu, Henry-Russel Hitchcock, se ovšem později roku 1951 (*The International Style twenty Years After*) přimlouval za jeho nahrazení prostým slůvkem „**moderní**“.

Funkcionalismus jako stylové označení vychází zejména z estetiky Bauhausu; v užším slova smyslu zdůrazňuje dvojí význam architektonické funkce: jednak ve smyslu funkčního bydlení, funkčního urbanismu – jednak ve smyslu funkční adekvátnosti architektonických prvků. Jeho základní ideou je zjednodušení Albertiho definice architektury ve výroku: *firmitas + utilitas = venustas* (tj. estetický význam vychází ze správně vyřešené konstrukce a funkce).

V širším slova smyslu pojem použil italský architekt Alberto Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura funzionale*, Milano 1932. Původně svůj přehled nejnovější architektury nazval „architekturou racionální“, nicméně po Le Corbusierově přímlově název změnil. Svou knihu po válce znovu vydal opět pod změněným názvem (*Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milano 1948). Jeho současník, švýcarský architekt Adolf Roth zveřejnil pět bodů nové architektury Le Corbusiera a roku 1940 vydal antologii s názvem *La nouvelle architecture*. Oba autoři přitom zdůrazňovali dobře formulovaný program stavby a zájem o formální detail jako dovršení puristické a bauhausovské estetiky ve 30. letech 20. století.

Hlavní dějiny funkcionalismu tj. „nové architektury“ probíhaly přitom v prostředí mezinárodní organizace architektů CIAM, v jejímž rámci vědecky zaměřený funkcionalismus vedl postupně k odmítání estetické složky v architektuře.

11.1 CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture moderne)

Roku 1928 se sešlo na švýcarském záměcku v La Sarraz 24 architektů, především francouzských, švýcarských a německých. Přítomní se shodli na vydání „Deklarace z La Sarraz“, manifestu moderní evropské architektury a o vzniku organizace architektů, usilující o standardizaci a racionalizaci stavební výroby. Jedněmi z hlavních iniciátorů byli architekt Le Corbusier a švýcarský historik a teoretik Sigfried Giedion (v době, kdy jeho otec pracoval na ambasádě v Praze, krátkou dobu Giedion studoval i v Brně). Organizace uskutečňovala pravidelná setkání v různých evropských městech, zaměřená na různé stavební problémy. V dějinách CIAMu můžeme sledovat několik etap:

a) *Racionalismus výstavby*: Frankfurt nad Mohanem (1929), Brusel (1930): architektonické i teoretické myšlení bylo ovlivněno především německou „novou věcností“, probírala se témata minimálních životních standardů, efektivní využití půdy v zástavbě městských předměstí, apod.

b) *Funkcionalismus v plánování měst*: „Athénská charta“ (1933, na lodi z Athén do Marseilles), Paříž (1937): organizace byla tehdy pod silným vlivem Le Corbusierových urbanistických teorií. V městském plánování byly definovány hlavní funkce města: bydlení – práce - rekreace – doprava – historické stavby; odtud požadavek urbanistického zónování.

c) *Poválečný liberální idealismus*: Bridgewater (1947), Hoddesdon (1951), Aix-en-Provence (1953): v poválečné době se objevila kritika „otců zakladatelů“ z řad mladé generace architektů za přílišnou strnulost, schematičnost a neestetičnost funkcionalismu. Současně mladí architekti odmítali základní koncepty městských funkcí. To vedlo k novým tendencím v architektuře: především k nové biomorfni architektuře a k novému brutalismu.

d) *Team X a konec CIAMu*: Dubrovnik (1956), Otterloo (1959): název skupiny mladých architektů je odvozen od toho, že její členové měli připravit X. kongres CIAMu. Byli mezi nimi angličtí brutalisté i holandský architekt Aldo van Eyck. Ten pronesl roku 1959 vstupní projev „Kruhy z Otterloo“, v němž plédoval pro rozmanitost moderní architektury, založené na různorodých potřebách a kulturních tradicích člověka: **„i když prostor a čas znamenají pro architekturu hodně, místo a okamžik formy jsou důležitější“**.

Další kongres se již nesešel a funkcionalistické hnutí „nové architektury“ se rozpadlo.

KLASIKOVÉ PROSTOROVÉHO KONTINUUA

Jedním z nejpodstatnějších výsledků moderní architektury v meziválečném období se stalo *prostorové-časové projektování*. Nešlo však pouze o zdůraznění primátu vnitřku nad vnějškem, ale o propojení nového zájmu o obývaný vnitřek ve 20. letech 20. století s principy kompozice. Britsko-americký teoretik Colin Rowe (1920 – 1999) se v poválečné době pokusil ozřejmit pravidla kompozice „ideální vily“ na díle Le Corbusiera a teoretizující architekt Bernard Tschumi označil ono spojení prostoru a kompozice za východisko k vytvoření *prostorového kontinua*. Pokud chceme zjistit klasické vyjádření tohoto pojmu, nalezneme jej v tvorbě Le Corbusiera, Ludwiga Miese van der Rohe a Alvara Aalta.

12. Le Corbusier

Jeden s nejslavnějších architektů 20. století, takřka synonymum moderní architektury vůbec: vlastním jménem *Charles-Édouard Jeanneret* (1887, La Chaux-de-Fonds– 1965). Le Corbusier pocházel ze Švýcarska. Ve Švýcarsku také vystudoval Školu uměleckých řemesel (hodinářství a kresbu). Jako stavitel praktikoval v letech 1906-1908 u pařížského architekta Augusta Perreta, poté pracoval v Berlíně u Petera Behrense; poznal zahradní město v Hellerau. Zpočátku vytvořil ve svém rodném městě několik vil a projektů ve strukturalisticko racionálním Perretově duchu:

La Chaux-de-Fonds, Villa Jeanneret-Perret, 1912: monumentalizující stavba s prvky art-déco.

Dom-ino, 1915: projekt typizovaných rodinných domů o dvou podlažích na deskách spočívajících na pilířových pilotech (sestavovaných jako domino).

V té době stále hodně maloval (spolu s pařížským malířem Amédée Ozenfantem napsali programový spis o pokubistickém malířském purismu „Après le cubisme“, 1918). V rámci hledání „purismu“ v architektuře jej zaujala tvorba Adolfa Loose. Roku 1920 přijal svůj pseudonym Le Corbusier (odezva na jméno jednoho z jeho údajných předků, albigenského kacíře Lecorbésiere) a věnoval se již pouze architektuře - zpočátku především v teorii: (spolu s Amédée Ozenfantem) časopis „*L'Esprit nouveau*“, od 1920; spis „*Verse une architecture*“, 1923 (rovněž spolu s Amédée Ozenfantem / Saugnier jako záznam esejů a hovorů inspirovaných a polemizujících s teoriemi Perreta a Loose); *vzorový dům - Maison Citrohan, 1920*: dvoupodlažní dům s rovnou, obytnou střechou, propojení vnitřních prostorů (ovlivnění teoretickým Loosovým „prostorovým půdorysem“).

12.1 Variace Citrohanu

Z teorie vzorového domu Citrohan (tj. slovní hříčka pracující s paralelou automobilu Citroën) se odvíjí Le Corbusierova stavební typologie 20. let 20. století:

Immeuble-villas, 1922: zasazení typu Citrohan do velkých, poschodových obytných celků;
Výstavní pavilon „*L'Esprit nouveau*“, 1925: pavilon měl podobu Citrohanu s vnitřní zahradou;

Sídlště Henri Frugès, Pessac, 1924-1926 (nedokončeno): průmyslník-filantrop začal budovat Sídlště pro své dělníky v typologii Citrohanů – později byly domy pozměněny a přestavěny;
Sídlště Weissenhof, Stuttgart, 1927: na výstavě představil Le Corbusier dvě své realizace – jednak dům Citrohan, jednak dům s jednopokojovými byty pro existenční minimum.

12.2 Corbusierovy vily

Roku 1926 zveřejnil Le Corbusier svých „pět bodů“ nové architektury stavěné konstrukčně na pilotech/pilířích – srov. Le Corbusierův termín „pilotis“ (*svobodné přízemí, svobodná-plochá střecha, svobodný půdorys, zavěšená fasáda, pásové okno v průčelí*). Své pojetí aplikoval ve svých slavných vilových stavbách:

Vila La Roche – Jeanneret, Paříž (Auteuil), 1923: dvojdům rozvržený horizontálně (objednavatelé Raoul La Roche, Albert Jeanneret); vnitřní prostor je utvořen jako „architektonická procházka“ s inspirací starořeckého urbanismu.

Vila „Le Lac“, *Corseaux* u Ženevského jezera, 1923-1925: pro své rodiče; velké obdélné okno s vyhlídkou na jezero („obraz přírody“).

Vila Stein – de Monzie v Garches (obec Vaucresson), 1926-1927: dvojdům rozvržený vertikálně (objednavatelé Michael Stein, Gabriela de Monzie); vnitřek koncipovaný jako „obraz – prostor“ s využitím „volného půdorysu“.

Vila Savoye, Poissy, 1928-1931: vila (objednavatel Pierre Savoye) asi nejlépe představuje Le Corbusierův princip „**volného, svobodného půdorysu**“. Architekt ve svých projektech zdůrazňuje *horizontální propojení půdorysných jednotek* (oproti vertikálnímu spojení Loosova „Raumplanu“). Příčky oddělující pokoje je možné libovolně měnit a vytvářet tak různorodé konfigurace prostorů v jednotlivých patrech.

12.3 Urbanismus

Již od roku 1925 se Le Corbusier stále více zabýval urbanismem a do konce svého života se stal ztělesněním funkcionalismu a moderní architektury v urbanismu:

Soudobé město („la Ville contemporaine“, pro 3 mil. obyvatel), 1922: elitní město, využívají výhod obchodních a úředních budov, je sestavené z „immeuble-villas“ a „Citrohanů“. Projekt byl kritizován pro jistou přezíravost vůči nižším společenským vrstvám.

Plan Voisin de Paris, 1925: utopický, poněkud provokativní projekt na přestavbu jádra Paříže do podoby vysokých mrakodrapů, postavených uprostřed zelené plochy.

Moskva, Budova Centrosojuzu, 1928-1936: první Le Corbusierův kontakt se Sovětským svazem; velká úřední budova v městském urbanismu;

1930: otázka sovětských úřadů, jak by mělo dojít k decentralizaci budov určených pro volný čas v rámci plánování měst. Na to reagoval Le Corbusier textem „*Odpověď Moskvě*“ – z toho vzešel projekt *zářícího města* („la Ville radieuse“, 1935). Le Corbusier obhajuje princip *zónování* jako princip moderního urbanismu.

Lineární město - Alžír, 1934: projekty začlenění města do okolní přírody ve tvaru lineární zástavby. Brzy poté se Le Corbusier o tutéž koncepci výstavby města pokusil také u nás:

Zlín, 1935 (neprovedeno): původní Gahurovo zónování Le Corbusier rozvinul do linie a na kopcích při zlínském údolí projektoval výškové obytné domy.

Le Corbusier se k podobnému tématu vrátil ještě roku 1945 v teoretickém spisu „*Trois établissements humains*“ - *Tři lidské sídelní útvary* (tj. 1. Vesnice v krajině, 2. Lineární město, 3. Koncentrické město).

12.4 Poválečná architektura

New York, budova sekretariátu OSN s okolím, 1947: Le Corbusier pracoval s týmem severoamerických architektů (Harrison-Abramowitz), který navrhl vysoký prosklený mrakodrap v „internacionálním stylu“.

V téže době se však sám Le Corbusier již od principů „internacionálního stylu“ odkláněl. V tradici klasické architektonické teorie hledal základní geometrický modul, založený na lidských proporcích (Modulor), hovořil o „nevyslovitelném prostoru“ a používal stále častěji neomítaný pohledový beton:

Marseilles, Unité d'Habitation, 1946-1952: vertikální zahradní město (další realizace v Nantes a v Berlíně), přízemní pilíře z pohledového betonu, střešní detaily jsou ztvárněny v pojetí plastické architektury.

Ronchamp (Vogézy), kostel Notre-Dame-du-Haut, 1951-1955: výrazně plastický styl, v němž je propojena bíle fasádovaná věž a kostelní zeď s malými, volně rozmístěnými okny s houbovitou střechou

Neuilly-sur-Seine, domy André Jaoul, 1951-1955: dva v exteriérech neomítané domy se segmentovou betonovou střechou, v interiérech výrazně barevné.

Čandigarh (Paňdžáb), spolu s bratrancem Pierrem Jeanneretem 1951-1955: správní budovy hlavního města provincie - Justiční palác, Úřad vlády, Budova Parlamentu.

La Tourette u Lyonu (dominikánský klášter), 1953-1960.

Carpenter Center for the Visual Arts (Harvard University), 1959/1962.

Le Corbusier již v předválečné době pracoval s pohledovým betonem. Ten se stal podstatným materiálem pro poválečnou architekturu. Jako „*béton brute*“ se dostal též do stylové výbavy poválečného „nového brutalismu“. Le Corbusier však zůstal inspirací pro poválečné architekty i svými předválečnými díly. „Druhým životem“ jeho architektury se staly projekty newyorské skupiny *the New York Five* v 60. letech 20. století.

13. Ludwig Mies van der Rohe

Proslulý německý - posléze severoamerický architekt (1886, Aachen - 1969) pracoval zprvu v ateliéru Petera Behrense v Berlíně. Spolupracoval na neoklasicistní budově německého vyslanectví v Petrohradě. Na počátku 20. let 20. století však ve stejné době experimentoval pod vlivem konstruktivismu s utopickými projekty na skleněné mrakodrapy v Berlíně (1920-1921).

Roku 1927 uspořádal Ludwig Mies van der Rohe ve Stuttgartu výstavu soudobého bydlení *Weissenhofsiedlung*: zde byly představeny ukázky současné moderní vilové i činžovní architektury. Tímto organizačním úspěchem si získal proslulost v architektonickém prostředí Německa.

Ve své další tvorbě byl Ludwig Mies van der Rohe autorem ušlechtilých prosklených staveb s dokonale utvářeným vnitřním prostorem; jeho heslem bylo: „*méně je více*“ – „*duše celku žije v detailech*“. To jej vedlo k dokonalému zpracování stavby do reprezentativního detailu, na druhé straně až k určitému neoklasicistnímu minimalismu (není divu, že jeho vzorem byl německý architekt Karl Friedrich von Schinkel a jeho dobrý vztah k „revoluční architektuře“).

13.1 Plynoucí prostor

Na přelomu 20. a 30. let 20. století Mies vypracoval své nejlepší projekty s konceptem „*otevřeného prostoru*“ a „*plynoucího prostoru v čase*“ vytvořil tak své nejnámější evropské realizace:

Krefeld 1928:

(a) *Haus Esters*: jeden z dvojice cihlových domů. Estersův dům je menší s jasným rozdělením reprezentativního, otevřeného podlaží a soukromého, uzavřeného podlaží.

(b) *Haus Lange v Krefeldu*: větší z obou domů pracuje s otevřeností prostoru v obou podlažích. Na vnějšku cihlová fasáda se velkými okny otevírá do teras v okolí;

Německý pavilon v Barceloně (1929): projektovaný současně s brněnskou stavbou – půdorys utvářený z geometrických prvků (inspirace De Stijl), otevírající se zevnitř do vnějšku;

Krefeld, golfový klub 1930: minimalisticky jednoduchý projekt na pilířích s křížovým profilem;

Vila Tugendhat v Brně (1929-1930): horní patro obytné, spodní patro s prostorem otevřeným do vnější zahrady prostřednictvím kontinuálně prosklených oken. Současně s otevřeným prostorem dosahuje Mies efektu plynoucího prostoru jednak v obou podlažích prostřednictvím příček, jednak směrem vzhůru s vyvrcholením v motivu otevřeného belvédéru.

„Plynoucí prostor“ v těchto projektech znamená myšlenku jednotného prostoru otevírajícího se navenek do přírodního okolí a současně v interiéru minimálně ohraničeného náznakově postavenými příčkami.

13.2 Miesovy realizace v USA

Před německým nacismem Mies van der Rohe emigroval za pomoci svého obdivovatele Pilipa Johnsona do USA a zde po válce rozvíjel dále své myšlenky otevřeného prostoru: *Farnsworth House, Plano (Illinois), 1945-1951*: víkendový dům uprostřed přírody pro Dr. Edith Farnworthovou je vynikajícím příkladem Miesova pojetí otevřeného, proskleného prostoru. Stavba je postavená na pilotech uprostřed záplavového území s maximální transparentností vnitřku a vnějšku. Miesův umělecký ideál však klientka nesdílela a došlo ke vzájemné rozepři, díky níž byla stavba definitivně dokončena až v 70. letech novým majitelem.

Významné projekty Mies vytvořil pro svou domovskou vysokou školu:

Illinois Institute of Technology (1939/1940 projekt; 1942-1956 realizace): budovy vysokého učení, takřka minimalistické – viditelná ocelová konstrukce s výplněmi ze skla, skleněných stěn a cihel;

Chicago, Lake Shore Drive (1948): dvojice výškových budov ve tvaru deskových hranolů; uvnitř byty pro vysoké učení na volném půdorysu s plynoucím prostorovým působením;

Těmito výškovými stavbami vytvořil Mies v USA určitý model moderní věžovité stavby (mající charakter jakoby deskových výškových budov):

Seagram Building, New York (1956): newyorský mrakodrap typu „tower“ – klasické ztělesnění poválečné architektury výškových staveb. Podobný typ byl v New Yorku využíván i dalšími významnými architektonickými firmami, např.: Skidmore, Owings-Merill, New York, Lever House, 1950-1952.

Jednou z posledních Miesových realizací se stal projekt nové národní galerie v rodném Německu, *Berlin, Neue Nationalgalerie*, 1968: opět ve formě radikálního konstruktivismu s otevřeným prostorem, rušícím hranice mezi vnějškem a vnitřkem. Je to prosklený hranol na čtvercovém půdorysu s přesahující rovnou střechou – vrchol Miesova skleněného a kovového minimalismu.

13.3 Internacionální styl

S osobností Miese van der Rohe je zřejmě nejvíce spojován termín „Internacionální styl“.

Tento termín získal svůj význam roku 1932 díky výstavě a publikaci, která vznikla spoluprací tří mužů:

Alfred Hamilton. Barr jr. (1902-1981), sběratel a historik moderního umění, spoluzakladatel a první ředitel Muzea moderního umění v New Yorku.

Henry-Russell Hitchcock (1903-1987), kritik a teoretik moderní architektury.

Philip Johnson (1906-2005), tehdy mladý architekt, obdivující moderní evropskou architekturu.

Philip Johnson uskutečnil studijní cestu po Evropě, setkal se s řadou architektů (v Brně přespál u architekta Otto Eislera v jeho nově postaveném domě na Neumannově ul.) a zejména zhotovil množství fotografií. Ty později ve spolupráci s ostatními dvěma obdivovateli moderního umění zveřejnil na výstavě (posléze putovní) v Muzeu moderního umění. Měla název: Internacionální styl: architektura po roce 1922. V katalogu, kde byly ukázky hlavních tendencí nové architektury, byl zdůrazňován mezinárodní kontext nové architektury – ta směřuje k vytváření jednotného, mezinárodního stylu. Architekti, kteří se k němu hlásili, pracovali s estetickými motivy (barva, ušlechtilé materiály, apod.) a zdůrazňovali: (a) architekturu, utvářenou jako plastický objem, založený na jasné konstrukci, (b) vnější i vnitřní pravidelnost v projektu, (c) vyhýbání se aplikované dekoraci.

Jedním z prvních protagonistů „internacionálního stylu“ v USA byl v Kalifornii žijící: **Richard Joseph Neutra (1892-1970)** - vystudoval ve Vídni, poznal se ještě s Adolfem

Loosem, později pracoval u Ericha Mendelsohna. Roku 1923 se přestěhoval do USA a získal zde roku 1929 občanství. Žil v Kalifornii a vystavěl zde řadu vilových staveb, v nichž změnil bytový styl bohatých zákazníků, např.

Dr. Lovell House, Los Angeles, 1929 (Dům zdraví dr. Lovella - prosklený dům s léčebným sanatoriem).

von Sternberg house, 1935 (dům filmového režiséra, později zbořen).

V 90. letech 20. století byly některé Neutrovy domy znovu opraveny a staly se módně vyhledávanými objekty (zjevně v souvislosti se současným „bílým neofunkcionalismem“).

14. Alvaro Aalto

Již od 30. let 20. století byly nově oceňovány přírodní materiály a stavby byly zasazovány do přírodního urbanistického rámce. Reakci na příliš chladný racionalismus funkcionalismu v té době představovala zejména finská architektura a především její jeden z prvních protagonistů, **Alvaro Aalto** (1898-1976). Ten vystudoval v letech 1916-1921 na Technické univerzitě v Helsinkách, roku 1923 navštívil Itálii, roku 1928 pobýval v Holandsku, Francii, stal se členem CIAM. Zpočátku pracoval v klasicizujícím stylu severské architektury.

Aalto své projekty vypracoval vždy v souvislosti s okolní krajinou, doprostřed lesů a stromů a formy svých staveb podřizoval působení světla a vzduchu:

Viipuri / Vyborg: městská knihovna, 1927-1935: navenek racionálně pravidelný blok, uvnitř otevírající se prostor za užití „filtrování“ světla, hluku i tepla.

Paimio, sanatorium pro léčbu tuberkulózy, 1929-1932: soubor šestipatrových budov s terasami, prosklenými pokoji a bytovými pro personál – funkcionalismus „v širším než jen technickém či vědeckém smyslu“.

Villa Mairea, 1938: režná cihla, omítaná stěna dřevěné obložení, prostupování přírodního a umělého v architektuře - jeden z nejvýznamnějších vilových projektů meziválečného období, jenž na rozdíl od projektů Le Corbusierových a Miesových zdůrazňuje především charakter místa a zasazení stavby do přírodního prostředí (s přirozeným užitím přírodního materiálu při výstavbě a zasazením stavby do lesní mýtiny).

14.1 Aaltův poválečný emocionální funkcionalismus

Säynätsalo, radnice s knihovnou, 1938 / 1950-1952: soubor cihlových budov kolem ústředního travnatého atria, tvořící na umělé pravoúhlé vyvýšenině centrum městečka.

Helsinki, kulturní dům, 1952-1957: hlavní sál je umístěn v masivní polygonální věži, je vytvořen jako skořepina obložená dřevem a cihlami.

Bazoches-sur-Guyenne (u Paříže), Maison Carré, 1956.

Wolfsburg, kulturní dům, 1958.

Essen, Opera, 1959.

Seynäjoki, Aalto centrum, 1960-1968.

Helsinky, hala Finlandia, 1962.

Aaltova revize „bílého funkcionalismu a konstruktivismu“ se zejména po válce hodně šířila po celém světě. Ohlas měla rovněž na řadě míst u nás: zejména ve výstavbě rodinných domů a staveb zasazených do krajinné přírody (Tapiola - Aarne Ervi (1910-1977)). Odtud přicházela např. inspirace pro výstavbu brněnského sídliště Lesná (1961, 1962-1970 – architekti František Zounek a Viktor Rudiš).

Část druhá: **ARCHITEKTURA DRUHÉ POLOVINY 20. STOLETÍ**

OBNOVENÝ ZÁJEM O FORMU A TVAR

Architekti ve dvou prvních desetiletích poválečné doby v podstatě rozvíjeli témata a stylové způsoby, známé již z předválečného období. Ostatně řada architektů meziválečné doby nadále pracovala a navazovala tak na své předchozí architektonické myšlení. Vedle nich se však začala prosazovat nová generace projektantů, která neměla vždy shodný a pozitivní názor na meziválečnou koncepci architektury: vytýkala ji častý teoretický schematismus, vědecký funkcionalismus a podceňování estetických kvalit architektonického díla.

Rayner Banham nazval změněnou architektonickou situaci po Druhé světové válce „*druhým strojovým věkem*“ (Second Machine Age). Ten byl podle jeho mínění určen především dosud nebývalým užitím nových materiálů a nových technologií. Zdá se, že hlavním prvkem poválečného stavitelství byl oproti meziválečné abstraktnosti objemů a zdůrazňování racionální konstrukce zjevně obnovený zájem o formu – architektonický tvar v různých modifikacích: (a) rozvíjející se industrializace poskytovala nové materiály pro

železobetonovou a ocelovou konstrukci a umožňovala tak různorodost stavebních objemů i v rámci pokračujícího Internacionálního stylu a konstruktivismu; (b) z těsně předválečné doby dosáhlo značné obliby zejména užívání pohledového, surového betonu a strohé inženýrské estetiky v rámci „nového brutalismu“; (c) nově byly aktualizovány z předválečného období zejména motivy biomorfni a skulpturální architektury.

15. „Forma sleduje funkci“ nebo „forma sleduje technologii“ ?

Znovuobjevená forma-tvar v architektuře přitom nebyla chápána jako dekorace, ale jako využití nových možností technologie a nově technologicky zpracovaných materiálů. To, co bylo v představách předválečných tvůrců považováno za utopii, bylo nyní v nových technických podmínkách již lépe představitelné a dobře využitelné v širším měřítku. Je přitom nápadné, že to, co bylo voleno z tradice předválečné architektury, odpovídalo především nově se šířícím technologickým inovacím.

15.1 Pokračování internacionálního stylu

Roku 1945 vypsala severoamerický časopis „Art and Architecture“ (vydavatel John Entenza) výzvu architektům na konstrukci a výstavbu rodinného domu, který by byl moderní, účelný a ne příliš drahý - **Case Study House Program**. Se svými projekty se akce účastnila řada architektů, mezi jinými i ti, kteří se v pozdější době stanou významnými a známými autory.

První návrhy byly realizovány roku 1948; později se ve výstavbě pokračovalo a do roku 1966 bylo postaveno celkem 36 projektů, většinou v Kalifornii. Výsledkem byla typologie přízemního prosluněného domu budovaném uprostřed kalifornské přírody. V projektech byla dobře patrná snaha o jasně definovanou konstrukci s otevřenými prostory; to poukazovalo na nový životní styl na slunečním jihu, založeném na tradici staveb „internacionálního stylu“ (odlišných od dosavadních historizujících kalifornských vil). Své návrhy tehdy dodali např. *Richard Neutra*, *Eero Saarinen*; *Pierre Koenig* (Los Angeles, Nr. 21); *Charles Eames* (Case Study House, Santa Monica); *Paul Rudolph* (Case Study House), aj. Na obdobnou typologie přitom navázalo také několik skutečně provedených, ovšem mnohem luxusnějších vilových staveb, např.:

Richard Neutra: *House Kaufmann Desert, Palm Springs, 1946.*

15.2 Philip C. Johnson – internacionální styl v USA

Jeden z popularizátorů Internacionálního stylu v USA, Philip C. Johnson (1906-2005), studoval na Harvardově univerzitě klasickou filologii a filozofii. Roku 1928 se mu dostal do

rukou časopis s obrázky moderní evropské architektury a on se vydal do Evropy; seznámil se zde s Miesem van der Rohe a stal se jeho obdivovatelem. V dalších letech podnikal další studijní cesty a přivezl do USA množství fotografií současné architektury. Roku 1932 se podílel na výstavě „The International style“ v Muzeu of Modern Art v New Yorku. Stal se kurátorem v muzeu a začal studovat na Harvardově univerzitě architekturu (do 1943). Podílel se na Miesově emigraci do USA a do roku 1955 projektoval pod jeho silným ovlivněním: *vlastní vila v New Canaan (Connecticut)*, 1949: jedna z nejvýznamnějších vilových staveb moderní a současné architektury – domyšlení Miesovy brněnské Vily Tugendhat, princip transparentnosti vnějšku a vnitřku (vnitřek jako součást vnější přírody a naopak příroda procházející prosklenou stavbou). Mies se ovšem domníval, že Johnson zde jeho architektonický ideál špatně pochopil.

V další své tvorbě Philip Johnson spojoval působivost „bílého“ internacionálního stylu s tím, co sám nazýval „*eklektickým tradicionalismem*“ (prvky skulpturální, půlkruhové oblouky, hra s klasickou tektonikou a stereotomií, apod.): *synagoga v Port Chesteru u New Yorku* (objemy), 1958; *Metropolitní opera v Lincoln Center, New York*, 1957-1966; *Biologický institut, Yale University, New Haven*, 1966: věžovitá budova; *Bielefeld, Německo, městské muzeum*, 1968; *Houston (Texas), výšková budova* 1974: prosklený kubus s diagonálním seříznutím horní části.

Tento skrytý eklekticismus později považoval za vlastní příspěvek ke vzniku postmoderny. Ke konci své kariéry se potom skutečně přiklonil k symbolickým konotacím postmodernismu:

výšková budova společnosti AT & T, New York, 1987: mrakodrap obložený červenohnědým kamenem, ve výstavbě stavby je tradičně rozlišeno vysoké spodní „lobby“ se sochařskou výzdobou, štíhlý dřík budovy a manýristicky roztržený štít v horní části.

15.3 Modernistické projekty v Evropě po válce

Evropská města byla Druhou světovou válkou silně poničena. Musela být velmi rychle rekonstruována. V této souvislosti bylo často využíváno především předválečných myšlenek evropských urbanistů. Tyto ideje se týkaly především nové organizace měst, racionálně koncipovaného zastavění bombardového území bez ohledu na historickou zástavbu, snahy

rozšiřovat veřejný sektor uprostřed měst a stavět nová, suburbánní sídliště pro rapidně rostoucí počet městských obyvatel.

a) Bylo využíváno pravoúhlých rastrů ulic, města byla zastavována stavbami v jednoduchých kvádrových formách:

Nizozemsko: Rotterdam;

Německo: Brémy, Kiel.

(b) Moderní architektura však zasahovala i do stávajících městských center. Jedním z utopických snů moderní doby byla úprava center, jejich rozšiřování na úkor historické zástavby. Na štěstí tyto projekty nebyly vždy realizovány, např.

London, The County Council (sdružení městských architektů), 1956: projekt na přestavbu náměstí Picadilly Circus. Problémem totiž byl geometrický schématismus, racionální úvaha, nerespektující historický vzrůst města. Právě tyto skutečnosti začali problematizovat ti mladí architekti, kteří se dostávali v poválečné době do rozporu s původními ideály modernismu a funkcionalismu.

(c) Důležitou urbanistickou úlohou se v poválečné době stala výstavba satelitních sídlišť: *Paris, La Défense: roku 1960 byla zahájena výstavba nové čtvrtě na severozápadním okraji Paříže. Půdorysně měla sice organický tvar protáhlé kapky, na druhé straně však do ní měly být vkládány příčné kvádry obytných panelových domů. Výstavba La Défense byla v průběhu vlekoucí se realizace v 80. letech 20. století pozměněna. Místo stroze geometrických obytných budov byly nově projektovány úřední a obchodní budovy rozmanitých tvarů a s použitím různých, velmi kvalitních materiálů (sklo, barevné obklady, apod.). Opět zde však hrála roli zlepšená technologie výroby stavebních prvků*

Brno-Lesná, Viktor Rudiš – František Zounek (+ Mirolsav Dufek), 1961, 1962-1970: první velké předměstské sídliště v Brně bylo projektováno na základě inspirace finským sídlištěm v Taipole u Helsinek. Bylo stavěno při respektování přirozených vrstevnic (proto v něm nebylo použitého nějakého geometrického rastru), bylo vytvářeno různorodými typy obytných staveb a zahrnovalo ještě další stavby základního vybavení (restaurace, školy, volné travnaté plochy i umělecká díla). Zdařilá realizace nebyla u nás již nikdy v budoucnu opakována.

15.4 Brazílie směrem ke skulpturální architektuře

Internacionální styl se rozšířil nejdříve v Evropě a v USA, ale též do dalších částí světa. Velmi důležitým ohniskem poválečné výstavby se stala Brazílie. Již roku 1936 byl pozván Le Corbusier do Rio de Janeira, aby se zde podílel na projektu nové budovy brazilského ministerstva výchovy. Kolem něj se tehdy seskupili další brazilští tvůrci i mladí architekti.

Nejvýznamnějšími osobnostmi byli mezi nimi:

Lucio Costa (1902-1998), tvořící v moderním stylu již v době před válkou. Později byl především ministerským úředníkem a památkářem. V této pozici však příliš nepomáhal historické architektuře; preferoval totiž především stavby z doby portugalského kolonialismu a moderní architekturu – ostatní nechával zejména v 50. a 60. letech 20. století nelítostně bořit. Hlavní jeho realizace:

Ministerstvo výchovy a zdraví, Rio de Janeiro, 1936-1943: realizace proběhla v Le Corbusierově stylu, při značné podobnosti s Le Corbusierovým neuskutečněným projektem (po skončení stavby došlo mezi Corbusierem a Costou ke sporům o autorství stavby).

Brasília, nové hlavní město – urbanistická koncepce, 1957. Lucio Costa navrhl město v půdorysném tvaru nepravidelné kříže s prohnutou horizontálou (půdorys tak bývá interpretován rovněž jako letadlo, nebo létající drak). Na vrcholu kříže je hlavní Náměstí Tří mocí; za ním u břehu jezera mimo daný půdorys je umístěn prezidentský palác. Urbanismus je poněkud elitářský (i v tom je náznak Le Corbusierovy inspirace), neboť obytné čtvrti byly odsunuty na druhou stranu jezera.

Oscar Niemayer (1907-2011) – nejproslulejší moderní brazilský architekt, studoval roku 1936 v ateliéru Lucia Costy. Seznámil se s Le Corbusierem a později si utvořil pozoruhodný vysoce individuální styl, v němž spojoval Le Corbusierův funkcionalismus s motivy biomorfni architektury (využívá zakřivených půdorysů, ale též některých regionálních stavebních prvků:

Pampulza u Bello Horizonte, 1943-1945 – rekreační středisko;

Brasília – budovy nového hlavního města – výstavba v průběhu 50. let 20. století, 1960 bylo město zpřístupněno: hlavní budovy mají individualizované tvary - Národní kongres (foyer, hlavní sál a dvě výškové budovy), Prezidentský palác, katedrála, budova Nejvyššího soudu, divadlo, později ještě memoriální památník - Kenotaf, aj.

Haifa v Izraeli, Univerzita, 1964.

Niemayer nemohl pro své levicové názory v Brazílii během diktatury v letech 1964-1985 pracovat. Poté ale vytvářel již ve vysokém věku znovu pozoruhodné projekty, např. kenotaf (Pantheon – Brasília, 1985). Snad nejznámější jeho realizace vznikly až v nedávné době:

Niterói u Ria de Janeiro, Muzeum současného umění - 1996 (měl tehdy 89 let): skulpturální stavba (tvar šálku postaveném na úzké nožce) s výhlídkou do přírodního okolí;

Oscar Niemayer Museum, v brazilském místě Curitiba (tzv. Niemayerovo oko), 2002.
Ravello (nad italským Amalfi), *Auditorium-koncertní sál*, 2011.

15.5 The Whites v New Yorku

Novou etapu zájmu o „internacionální styl“ v USA zahájila skupina newyorských městských architektů roku 1967. Ti pod patronací Philipa Johnsona vystavili svá díla v Museu of Modern Art pod názvem **The New York Five**. Roku 1972 vyšla o jejich dílech kniha, která je dále proslavila. Skupinu tvořili pozdější proslulí tvůrci:

Peter Eisenmann (později se přiklonil k dekonstruktivismu), *Michael Graves* (později přešel k postmodernismu), neomodernističtí *Charles Gwathmey*, *John Hejduk* (zemřel 2000) a *Richard Meier* (jeden z hlavních současných pokračovatelů puristické, prosklené architektury v bílém provedení). Cílem členů skupiny bylo oživení předválečného díla slavného architekta Le Corbusiera a přepracování jeho myšlenek do nových, vysoce kvalitních stavebních materiálů. Na rozdíl od předválečného Internacionálního stylu používali velkých prosklených ploch a především čistě bílou barvu fasád. Pro tuto převládající bílou barvu jejich děl se jim říkalo rovněž „*The Whites*“ (Bílí).

Roku 1973 ovšem v časopiseckém článku proti nim vystoupila jiná pětice architektů spojená s pomalu se prosazujícím se postmodernismem. Tito „Šedí“ – „The Grays“ kritizovali „Bílé“ za přílišnou estetičnost a zdůrazňovaný snobismus (Romaldo Giurgola, Allan Greenberg, Charles Moore, Jaquelin Robertson a Robert A. M. Stern). Ani jedna z obou skupin nezůstala dlouho pohromadě a jejich členové se rozešli do různých architektonických proudů, především k postmodernismu a dekonstruktivismu.. Jediným, kdo zůstal spjatý se svým neomodernistickým východiskem, je dodnes žijící **Richard Meier** se svými velmi kultivovanými a dokonale „bílými“ projekty především muzeí a galerií (např. John P. Getty Museum, Los Angeles).

16. Konec tektoniky a stereotomie I: materiálová imaginace

Brněnský historik umění Václav Richter kdysi napsal (v úvodu ke knize svého žáka Zdeňka Kudělky o architektu Bohuslavu Fuchsovi), že objevem a používáním železobetonu a skořepinové klenby se stala tradiční architektonická teorie založená na protikladu tektoniky a stereotomie nepotřebná. Skutečně: železobetonová konstrukce může být současně pohledovou fasádou, skořepina je uvnitř klenbou a navenek zastřešením. Navíc se ztrácí protiklad architektury a skulptury: skulptura může být architektonická, architektura může být skulpturální. Tato proměna je spojena především s těmi proudy moderní architektury, které

sice pokračují v tradici moderní architektury, ale na druhé straně se kriticky vyrovnávají s některými tezemi předválečného purismu, funkcionalismu a internacionálního stylu.

16.1 Nový brutalismus

Koncepce a estetika „*brutalismu*“ v architektuře vyrůstá z několika zdrojů. Jako zvěstovatel nové architektury může být považován Le Corbusier těsně před válkou, když v některých ze svých realizací používal neomítané materiály: „... *surovými materiály (des matières brutes) vyvoláváme emocionální pocity*“. V tomto smyslu znamená tedy brutalismus určitou úctu k materiálu, zejména vůči nově používanému betonu, neošetřovanému kovu a surovému dřevu.

Odlišnou definicí může být připojování architektonického brutalismu k podobně nazývanému hnutí v poválečné malbě a sochařství (Jean Dubuffet, Antonie Tapies, Jackson Pollock, Edoardo Chillida aj.). A konečně existuje vysvětlení teoretika Reynera Banhama z anglického architektonického prostředí, kdy „brutalism“ = Brut (us- přezdívka Petera Smithsona) + Alis (tj. jméno jeho manželky Alison Smithson).

Právě anglický teoretik a historik architektury Reyner Banham dal novému hnutí přesnější teoretickou definici, když označil nový brutalismus“ za „*drsnou poesii současnosti*“. Podle Banhama lze za hlavní rysy brutalismu považovat:

- (a) *zapamatovatelný obrys stavby a kompaktní tvar;*
- (b) *jasné zvýraznění konstrukce, jasné vyjádření materiálu;*
- (c) *převážně svislé členění (oproti modernímu horizontalismu), menší okenní otvory uzavírající vnitřek (oproti otevřenému prostoru „internacionálního stylu“);*
- (d) *architekti ve svých projektech postupují „podle reality daného místa v dané době“.*

Z uvedených kritérií bývají dnes zjevně nejčastěji používané – zapamatovatelný obrys (stavby si často získávají na veřejnosti trefné či ironické označení), surový materiál (podle materiálu můžeme rozlišovat brutalismus *železný, betonový či cihlový* a nahrazení prostorového kontinua reálným místem.

Příslušníci „nového brutalismu“ tvořili skupinu mladých architektů, kteří roku 1954 vystoupili na IX. kongresu CIAM v Aix en Provence s kritikou staré generace. Vytýkali ji mechanistický urbanismus, ztrátu původních architektonických ideálů a nedostatek diskuse. Tato skupina jako Team X poté připravila kongres v Dubrovniku a posléze rozpustila CIAM v Otterloo. Mezi hlavní představitele tohoto hnutí patřili:

Peter Smithson (1923-2003) a Alison Smithson (1928-1993)

Zpočátku oba spolupracovali na modernistických urbanistických projektech skupiny London County Council v Londýně; poté se osamostatnili svými projekty:

Secondary Modern School, Hunstanton (Norfolk), 1950-1954: budova školy byla inspirována Miesovými stavbami jasného objemu;

Golden Lane, 1952: urbanistický projekt, Jasný objem, návrat k náměstí – k místu; rodinná bytová jednotka, široké pavlače po jedné straně domu;

Sheffied, dostavba univerzity, 1953;

Economist Building, London, 1960;

Oxford, St. Hilda's College, Garden Building, 1967 – masivní prosklená budova s předloženým fasádovým rastrem;

East London, Robin Hood Gardens, 1972 – větší část obytného bloku má být zbourána a nahrazena současnou novostavbou.

James Stirling (1926) + James Gowan (1924)

Angličtí architekti, kteří prosluli dvojicí školských budov:

Budova strojí fakulty v Leicesteru, 1959-1963;

Fakulta historie při Univerzitě Cambridge, 1964-1967 – zasklená knihovna v nároží.

Paul Rudolph (1918-1997)

Severoamerický architekt studoval u Waltera Gropia na Harvardu; podílel se na projektování Case Study House v Kalifornii, později vypracoval své slavné projekty:

Ústav architektury a umění, Yale University, 1959-1963;

Správní centrum v Bostonu, 1967-1971.

Roku 1956 zveřejnil svůj teoretický text *Šest determinant architektonické tvorby*. Za ně považoval následující: *okolí budovy, užitková funkce, klimatické a etnické podmínky, ráz materiálu, psychické potřeby člověka, duch doby*. Tyto podmínky byly studovány i u nás v 60. a 70. letech 20. století (např. v teoretickém zkoumání Karla Honzíka).

Další významné projekty brutalismu:

Oswald Mathias Ungers (1926-2007): Vlastní dům v Kolíně nad Rýnem, 1958; později se Ungers stal hlavním architektem ve Frankfurtu nad Mohanem – pracoval poté ve stylu „racionálního postmodernismu“

Aldo van Eyck (1918-1999) v Holandsku; roku 1962 zaútočil na europocentrismus v architektuře a naznačil teorii „polyvalentního prostoru“, kterou rozpracovali později jeho žáci: Amsterdam, sirotčinec, 1955-1960.

Paulo Mendes da Rocha (1928) brazilský architekt, užívající především pohledový beton na svých stavbách, později se inspiroval Le Corbusierovými poválečnými projekty - držitel Pritzkerovy ceny za rok 2006: São Paulo, kaple sv. Petra (1987).

Architektura brutalismu měla ohlas též u nás: Václav Aulický (telefonní ústředna Praha-Dejvice, 1975; budova Transgasu v Praze, 1978), Věra a Vladimír Machoninovi (Hotel Thermal, Karlovy Vary, 1968-1977), Karel Práger (Nová scéna Národního divadla, Praha, 1977-1983). Obecně mají stavby nového brutalismu v sobě něco ze záměrné výlučnosti a vyzývavé antiestetičnosti. Bývají proto asi nejčastěji kritizovány veřejností, mnohdy jsou objektem úprav a přestaveb a často (nejen u nás, ale i v zahraničí) bývají zbořeny. Ostatně to byl především nový brutalismus, proti němuž se vyhraňoval pozdější postmodernismus a high-tech architektura.

16.2 Louis I/sadore/ Kahn a monolitická symetrie

Louis I. Kahn (1901-1974) s stal jedním z nejinspirativnějších architektů poválečné doby. Někdy bývá považován za architekta brutalismu, jindy za předchůdce severoamerického postmodernismu. Byl židovského původu a pocházel z Estonska. Vystudoval architekturu ve Philadelphii již v letech 1920-1924, ale projektovat začal mnohem později. Roku 1947 získal učitelské místo na architektuře v vyučoval na Yale University.

Teprve tehdy se rozvinula jeho ojedinělá architektonická tvorba, jež je prakticky stylově nezařaditelná. Nalezneme v ní něco z brutalistické práce s rozpoznatelným objemem stavby či se surovým a neomítaným materiálem. A přesto jeho stavby nejsou brutalistické, ale vysoce individuálně a symbolicky řeší témata monolitického monumentalismu. Oproti brutalistickému místu vytváří ve svých interiérech velmi neobvyklá řešení vnitřních prosvětlených prostorů. Jeho architektura se tak vyrovnává s různými proudy moderní architektury a odmítá: utilitárnost funkcionalismu, lehkost a otevřenost Internacionálního stylu, ale stejně tak potlačení prostorového kontinua v brutalismu. Mezi jeho nejvýznačnější a individualizovaná díla patří:

galerie, Yale University, 1951-1954; pohledová cihla na fasádě, pohledy interiérů

z betonových trojúhelných kazet;

Trenton, lázně, 1955-1956 – půdorys složený z čtvercových elementů;

Philadelphia, Medical Towers (laboratoře A. N. Richardse), 1957-1961;

La Jolla v Kalifornii, Salkovy laboratoře, 1959-1965: jeden z nejoriginálnějších projektů, umístěný do scenérie přírodního okolí;

Rochester, kostel unitářů, 1963-1964;

Dháka (Bangladéš), 1965-1974 – vládní budovy a okresek nového hlavního města: Národní shromáždění, mešita – monumentální, monolitická stavba symetricky rozvržená do okolí.

17. Konec tektoniky a stereotomie II: skořepina

Jestliže materiálová imaginace vedla tvůrce architektonických děl k různému akcentování vnějšího objemu či konkretizování místa v prostoru (a nahrazuje tak tradiční tektoničnost), skořepina ruší oddělení vnějšku a vnitřku: může být klenbou i krytinou - střechou dohromady (a nahrazuje tak tradiční stereotomnost).

17.1 Skořepina

Skořepina je utvářena tenkostěnnou železobetonovou konstrukcí. Zakřivené síly se v ní lépe rozdělují než u klasických kleneb. Jedním z nejlepších tvůrců, jenž využil skořepinu pro tvorbu biomorfních struktur, byl:

Eero Saarinen (1910-1961): tento severoamerický architekt se narodil finsko-americkému architektu Elielu ještě ve Finsku (jeho otec se však po úspěchu v soutěži na budovu Chicago Tribune roku 1921 přestěhoval do USA, do Detroitu). Eero Saarinen vystudoval architekturu na Yale University a nadto též sochařství v Paříži. Zpočátku pracoval u svého otce (+ 1950).

a) Po otcově smrti pracoval samostatně, přičemž experimentoval s možnostmi biomorfních forem:

výzkumné středisko General Motors, Detroit, 1951-1957;

auditorium vysoké školy technické Cambridge (Massachusetts Institute of technology, 1950-1955: prosklená budova navazující na Miesův otevřený prostor, ovšem se zakřiveným zastřešením

Univerzitní kaple Cambridge (USA), 1952-1954: centrální půdyrys, otevřený oculus ve stropě nad oltářem.

b) Brzy nato Eero Saarinen začal do svých staveb začleňovat skulpturální a symbolický moment. Byl totiž přesvědčen, že architektura musí mít vlastní výraz podle své funkce:

„*kostel musí mít výraz kostela, letiště by mělo mít výraz vztahující se k letu*“. To jej vedlo k osobitým architektonickým řešením:

Yale, Hokejový stadion, 1953-1959 – ve tvaru rejnoka;
letišťe TWA v New Yorku, 1956-1962 – ve tvaru vzlétajícího ptáka;
Terminál Dullesova letiště, Virginia, 1958-1962;
koleje Yale University, New Haven, 1958-1965 – návaznost na novogotickou věž v blízkosti.

Saarinenovy stavby patří k nejzajímavějším stavbám druhé poloviny 20. století. Jeho dílo však bylo ukončeno jeho předčasnou smrtí při automobilové nehodě.

Jørn Utzon (1918-2008): dánský architekt proslul vlastně jedinou svou stavbou. Zpočátku pracoval pro Alvara Aalta a Franka Lloyda Wrighta. Pro sebe si postavil vlastní dům 1950-1952. Aniž by měl větší zkušenosti s velkými projekty, přihlásil se do mezinárodní soutěže na operní budovu v Sydney a vyhrál.

Sydney, opera, 1956, realizace 1959-1973 – zvítězil zcela neočekávaně, protože nesplnil všechna soutěžní kritéria; jeho návrh byl spíše skicovitě podán, ale Eero Saarinen jej označil za geniální. Při realizaci byly problémy s inženýrským provedením, posléze s akustikou a realizace se obrovským způsobem prodražila (náklady se zvýšily až o 1000 %). Po roztržce s vládními úředníky Utzon odešel roku 1966 z Austrálie a interiéry již nebyly zhotoveny podle jeho projektu (1973 při slavnostním otevření nebyl pozván a jeho jméno nebylo ani vzpomenuáno). Budova opery je proslulá zejména svým vnějším vzhledem: je završena skořepinovými symbolickými plachtami či želvími krunýři.

Teprve roku 2003 dostal Utzon čestný doktorát na Univerzitě v Sydney (převzal jej ovšem jeho syn). Utzon tak své dílo nikdy neviděl ve skutečnosti, i když za ně posléze dostal Pritzkerovu cenu v USA (nejvyšší ocenění v architektuře). Současně se však již nikdy nevěnoval větší architektonické zakázce. Jediným jeho významnějším projektem je obytný soubor v dánském Fredensborgu, 1959-1969, v němž se uplatňuje spíše brutalistní charakter jeho architektonické práce

18. Konec tektoniky a stereotomie III: Utopie kosmického věku

Mezi architektonickými proudy, které se vynořily po rozpadu moderního hnutí CIAMu v Otterloo roku 1959, hrál zajímavou roli proud spojený s moderními fyzikálními a biologickými vědami. Tento proud se snažil oživit utopii moderní architektury novými cestami – utopií současného biologického a kosmického věku. Určitým symbolickým momentem v tomto smyslu bylo dílo zhotovené belgickým inženýrem **André Waterkeynem (1917-2005)** roku 1958 při příležitosti světové výstavy Expo 58 v Bruselu: Atomium, představující atomovou strukturu.

Již dříve však experimentoval s geodetickými kopulemi velkých rozměru severoamerický architekt a vizionář **R. Buckminster Fuller (1895-1983)**. Před Druhou světovou válkou zpracoval několik designérských projektů, roku 1948 potom postavil svou první „*Fullerovu kopuli*“. Roku 1954 obdržel patent na projekt *geodetické kopule*. Z pozdější doby byly známé varianty tohoto řešení: *vlastní dům v Carnondale*, Illinois, 1960; *projekt geodetické kopule nad středním Manhattanem*, 1962; *Biosféra na Expo 67 v Montrealu*; aj.

V architektonických utopiích 60. a 70. let 20. století se následně objevovaly další experimenty s megastrukturami či biomorfy.

18.1 Japonští metabolisté

Již na závěrečných debatách v Otterloo se objevili japonští architekti s novou myšlenkou uspořádání městských souborů či obytných souborů na základě biologických výzkumů. Roku 1960 poté mladí architekti v Japonsku uspořádali výstavu „*Metabolismus – návrhy pro nový urbanismus*“. Byli mezi nimi teoretik **Novoru Kavazoe** (1926) a architekti **Masato Otaka** (1924) a **Fumihiko Maki** (1928). Myšlenkou metabolické architektury byla tvorba sídelních buněk, jež byly přikládány ke komunikačním drahám, spojovány či naopak oddělovány od sebe.

Nejslavnějším takovým dílem byla obytná věž v Tokiu (Nakagin Capsule Tower) z roku 1972. Jejím autorem byl **Kisho Kurokawa** (1934-2007). K hnutí metabolistů se později připojil **Kenzo Tange** (1913-2005), Tokio, Šizuoka Press, 1966 a **Arata Isozaki** (1931, ten později inklinoval k postmodernismu).

Blízko k metabolistům a jejich myšlenkám měl i kanadsko-izraelský architekt **Moshe Safdie** (1938), autor proslulého souboru obydlí z čtvercových připojených kostek *Habitat – Montreal*, 1967.

18.2 Archigram a utopie kosmického věku

Roku 1961 vydalo šest mladých architektů z Velké Británie: Peter Cook, Warren Chalk, Dennis Crompon, David Greene, Ron Herron, Mike Webb časopis, nazvaný Archigram. Skupina v něm prezentovala utopické projekty města a sídliště budoucnosti, založené na megastrukturách, podobných kosmickým lodím. Následovaly kreslené a kolážové projekty: *Plug-in-City*, 1964 - *Capsule*, 1964 - *Walking City*, 1964.

Roku 1964 se skupina na čas rozpadla, ovšem 1966 vyšlo další číslo s novými projekty: Ron Hron & Barry Snowden, *Free Time Node*, (struktura pro karavany)
- Peter Cook, *Blow up village*.

K novému oživení do té doby spíše nerealizovatelných utopií došlo ve Velké Británii o alších deset let později, kdy vzniklo roku 1979 architektonické a designerské studio **Future System**. Založil je český architekt **Jan Kaplický** (1937-2009) a jeho tehdejší žena **Amanda Levete**. Na rozdíl od utopických projektů Archigramu vytvořil Jan Kaplický řadu úspěšných projektů, jež využívaly rozličných biomorfních tvarů a buněčných struktur.

S biomorfními tvary se setkáme hodně v inženýrském stavitelství. Předním představitelem inženýrského proudu byl německý konstruktér:

Frei Paul Otto (1925-2015), jenž dostal poněkud opožděně významnou Pulitzrovu cenu za architekturu jako první inženýr těsně před svou smrtí. Jeho nejslavnějším projektem byl systém zastřešení *olympijského stadionu a jeho okolí v Mnichově* (roku 1972). Také jeho pozdější realizace se týkaly především konstrukcí: *multifunkční hala v Mannheimu* (1975), rozlehlá *voliéra Hellabrunn v Mnichově* (1980), spolupráce na *japonském pavilonu pro Expo 2000 v Hannoveru*, apod.

Do souvislosti s architektonickou utopií kosmického věku lze zařadit jako určitý inovovaný projev metabolických megastruktur a inspirace kosmickými stanicemi rovněž urbanistické řešení *Kampusu Masarykovy univerzity v Brně – Bohunicích* (projekt roku 2000, realizace od roku 2004: sdružení **A plus /Karel Tuza, Petr Uhlíř, Jaromír Černý**).

REVIZE MODERNÍ ARCHITEKTURY: FORMA SLEDUJE FIKCI

Dvě desetiletí poválečné architektury, které s sebou přinášely různé experimenty s architektonickými formami a tvarem, se současně staly stálým kritickým přemýšlením nad tím, jak uchránit utopickou snahu moderní architektury být na jedné straně autonomní architekturou, a naopak na druhé straně se co nejúžeji propojit s životem a sociálními potřebami. Po ztroskotání vědeckého funkcionalismu však došlo i k odmítnutí druhé utopie: spojení moderního umění se životem. Ke konci 60. let 20. století se objevila v USA explicitní kritika moderní architektury za to, že ochuzuje městské a obecně architektonické prostředí, nevšímá si symbolického způsobu sdělování funkce (jak to bylo běžné v historické architektuře) a svým odmítáním fikce v umělecké tvorbě je nesrozumitelná veřejnosti.

Východisko bylo hledáno v nahrazení modernismu *postmodernismem* a konstruktivismu *dekonstruktivismem*.

19. Postmodernismus: severoamerický a evropský

Kritika Internacionálního stylu a brutalismu se nejprve objevila zejména v teoretických textech, vyrovnávajících se s ideálem jednotného moderního stylu: *Robert Venturi, Complexity an Contradiction in Architecture*, 1966 (Složitost a protikladnost v architektuře);

Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, Learning from Las Vegas, 1972 (Poučení z Las Vegas);

Charles Jencks, Language of Post-Modern Architecture, 1977 (Jazyk postmoderní architektury) – roku 1991 vyšlo již 6. vydání;

Collin Rowe, Collage City, 1979 (Město jako koláž);

Leon Krier, Architektura – volba nebo osud? Praha 2001.

Kritika, spojená s termínem „postmodernismus“ usilovala v architektuře o bezprostřední sdělitelnost, o návrat k historii prostřednictvím citátů historických forem, o určitý „populismus“ ve vztahu k veřejnosti, která byla přesycena pravými úhly a redukcionismem moderní architektury. Pokoušela se přitom rehabilitovat takové jevy jako byl eklekticismus, tradicionalismus či návrat k architektuře sloupových řádů.

Postmodernismus byl popularizován rovněž v Evropě: na Benátském bienále roku 1980 zorganizoval italský architekt a teoretik Paolo Portoghesi expozici „*Strada Novissima*“ (Nejnovější ulice) pod mottem Přítomnost minulosti. Byly zde vystaveny modely průčelí domů se sloupy a historickými citáty forem od řady evropských architektů. Při bližším pohledu se však ukazuje, že v postmoderním hnutí můžeme nalézt dva proudy: severoamerický a evropský.

19.1 Severoamerický postmodernismus

je více populistický, plakátový, „bulvární“. Pracuje především s eklekticky formovanou fasádou, kterou nalepuje na moderní konstrukci:

Robert Venturi (1925-2018) – teoreticky vzdělaný architekt, jenž zpočátku čerpal inspiraci především z Kahnova díla. Zbavil ovšem svou architekturu jeho monumentalismu, pracoval ironicky působícími formami, s barevnými fasádami a hodně používá do svých průčelí nápisy v antikizujících formách. Častou spolutvůrkyní jeho děl byla jeho manželka, architektka

Denise Scott Brown.

Guild House - Dům pro seniory, Philadelphia, 1964;
Freedom Plaza, Washington, 1980;
Gordon Wu Hall, University of Princeton, 1983;
Národní galerie v Londýně, Sainsbury Wing - přístavba nového křídla, 1991;
Seattle Art Museum, 1991;
Frist Campus Center, Princeton University, 2000

Charles Moore (1925-1993) – často používal ve svých projektech prvky scénografie, kýčového eklekticismu: *Piazza d'Italia* –New Orleans, 1978.

Michael Graves (1934-2015) – železobetonové bloky s malovanými fasádami, domy v neokoloniálním stylu:

Portland Public Service Building, Portland-Oregon, 1982;
Humana Building, Louisville-Kentucky, 1985.

SITE – architektonická skupina pracující pro supermarkety „Best“. Asi nejzjevnější příklad plakátové a na vnější efekt zaměřené tvorby.

19.2 Evropský postmodernismus

naopak pracuje zejména s prvky evropské historické tradice (neoklasicismus, barok, secese):

James Stirling (1926-1992), anglický architekt přešel od brutalismu k postmodernismu ve svém pozdním díle: *Státní galerie – Stuttgart*, 1980-1983.

Ricardo Bofill (1939), katalánský architekt, proslulý zejména svými činžovními bloky domů s „klasicizujícími“ a „barokními“ fasádami:

Les Echelles du Baroque, Paříž (u nádraží Montparnasse), 1985: komplex dvou obytných bloků se zakřivenou fasádou proti kruhovému náměstí (Place de la Catalogne), v interiérech jsou oválné nádvoří s prosklenými sloupy a travnatý amfiteátr;

Antigone – obytná čtvrť na barokním půdorysu, Montpellier, 1978-2000;

Katalánské národní divadlo, Barcelona, 1997;

Praha, Nový Karlín. 1999-2013: renovace a modernizace bývalého průmyslového areálu;

Salerno, Itálie, přímořská promenáda, 2013.

Hans Hollein (1934-2014), rakouský architekt, využívající zejména ve svých interiérech často motivy navazující na dědictví vídeňské secese:

Zlatnictví Schullin, Vídeň-Kohlmarkt, 1972;

Muzeum Mönchengladbach (Německo), 1972-1983;

interiéry cestovní kanceláře, Opernring, Vídeň, 1977-1978;

Haus Haas, Vídeň, 1985-1990;

Muzeum moderního umění, Frankfurt nad Mohanem, 1987-1991.

Muzeum Albertina, rozšíření, 2001-2003.

19.3 Racionalistický proud v postmodernismu

Postmodernismus snad dosáhl nejlepších výsledků ve svých neoracionalistických konceptech, v nichž reaguje na evropské dědictví nikoli nápodobou, ale v projekční práci usiluje spíše o vyhledání analogií se staršími historickými styly a o vypracování různorodých variant na dané téma (Chr. Norberg-Schulz hovořil v této souvislosti o „ars combinatoria“):

Aldo Rossi (1931-1997), italský architekt, se snažil pro své projekty využít základní elementární geometrické tvary (podobně jako „revoluční architekti“ či představitelé moderního purismu:

Milano, obytný blok ve čtvrti Gallarate, 1969-1973;

Modena, hřbitov San Cataldo, 1972;

Berlin-Wilhelmstrasse, obytný blok, 1981;

Turín, Casa Aurora, 1987;

Janov, Carlo Felice Opera, 1991.

Oswald M. Ungers (1926-2007), německý architekt z Kolína n.R. zpočátku inklinoval k brutalismu, v 60. letech postupně směřoval k racionalismu a přátelil se s Aldo Rossim. Roku 1968 začal učit na Cornell University v New Yorku a zajímal se o urbanismus a typologii obytných domů: *Marburg an der Lahn*, 1976.

V 80. letech 20. století proslul Ungers svými projekty pro Frankfurt nad Mohanem, v nichž propracoval téma „dům v domu“. Poté projektoval budovy v jasných a čistých geometrických strukturách:

Frankfurt n.M., Veletržní budova, 1980-1983;

Frankfurt n.M., přestavba a novostavba Německého muzea architektury, 1984;

Hamburg, Kunsthalle, 1986-1996;

Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz Museum + Fondation Corboud, 2001, jedna z posledních realizací rozvíjí autorovu racionalistickou linii a bývá někdy označována za příklad moderního „kritického regionalismu“.

20. Dekonstruktivismus

Ne všichni tvůrci ovšem souhlasili s návratem k historické tradici. Takřka současně s postmodernismem začala krystalizovat kritika moderní architektury z pozice neoavantgardních tvůrců. Také tato kritika byla zprvu spojena s teoretickými východisky. Švýcarský architekt *Bernard Tschumi* analyzoval dosud užívaný pojem architektonického prostoru a objasnil, že doavadní architektonická teorie spojila dohromady dva odlišné pojmy, jež sice na sobě vzájemně závisí, ale ve skutečnosti jsou od sebe zcela rozdílné (prostor jako myšlený produkt x prostor jako vnímaná realita, pyramida x labyrint). Holandský architekt *Rem Koolhaas* se vydal propátrat urbanistické tajemství newyorského Manhattenu, aby se vymezil proti dvojímu historizujícímu tradicionalismu v urbanismu - jak proti postmoderní idealizaci výstavby města „podle uměleckých zásad“ (Jane Jacobson, Leon Krier), tak proti fenomenologickému hledání „genia loci“ (Christian Norberg-Schulz). Koolhaas v New Yorku založil roku 1975 studio OMA (Office for Metropolitan Architecture), jehož rolí bylo prozkoumat a znovuoživit poetickou povahu původní moderní architektury.

V 80. letech 20. století se uvnitř hnutí neoavantgardistických architektů vyvinul tzv. dekonstruktivismus. Jeho pojmenování je poněkud vágní, nicméně označuje zjevně dvojí směřování projekční tvorby:

- a) vztah k ruskému meziválečnému konstruktivismu a suprematismu, jako i k holandskému neoplasticismu;
- b) odvozování formy „z překrývání a vzájemného posouvání různých roštů, os, měřítek a kontur bez ohledu na to, zda mají nějakou spojitost se skutečným kontextem“ (Kenneth Frampton).

K dekonstruktivismu se vyjadřoval francouzský filozof Jacques Derrida (aniž by však měla jeho filozofická dekonstrukce nějakou souvislost se způsobem projektování) i teoretikové a kritikové architektury, např.: Manfredo Tafuri či Collin Rowe. První výstavu dekonstruktivistické architektury organizoval Philipp Johnson spolu s architektem Peterem Eisenmannem v New Yorku 1988. Vystavovali tehdy:

Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi.

V dekonstruktivismu se často setkáváme se zvláštními architektonickými nápady, které jsou mnohdy nerealizovatelné. Problémem je rovněž vyhlášený malý ohled dekonstruktivistických architektů k funkci stavby a k jejímu okolí. S dekonstruktivismem jsou většinou spojováni:

Peter Eisenmann (1932), severoamerický architekt (původně člen The New York Five); zpracoval několik modelů architektonických děl, v nichž užíval vzájemné pootáčení jednotlivých částí stavby k sobě; je spíše vůdčím teoretikem, než tvůrcem realizací:

Berlin, obytný dům na Friedrichstrasse, 1982-1986;

Columbus (Ohio), Wexnerovo centrum vizuálních umění, 1983-1989;

Santiago de Compostela, Ciudad de la cultura de Galicia/město kultury Galicie, 1999;

Památník zavražděných židů v Evropě, Berlin, 2003-2005: 2711 (číslo však nemá žádný symbolický význam) betonových kvadratických stél..

Coop Himmelb(l)au,

roku 1968 založili původní sdružení rakouští architekti **Wolf D. Prix (1942)**, **Helmut Swiczinsky (1944)** a Michael Holzer (ten však odešel již v počátcích roku 1971). Nejprve sdružení pracovalo na projektech organické architektury, často utopického charakteru.

Nejklassičtějším obdobím jejich tvorby se stala 80. léta 20. století, během nichž vznikly jejich nejodvážnější dekonstruktivistické projekty, např.:

Wien, Falkestrasse, nadstavba střešního sálu na historickém domě, 1988-1989.

Roku 2001 skončil svou činnost Helmut Swiczinsky. V současnosti je tak jedinou hlavou skupiny **Wolf. D. Prix (Design Principal)** se spolupracovníky (Karolin Schmidbaur-Design Partner, Harald Krieger-CFO, Markus Prossnigg-Managing Partner). Sdružení dnes patří mezi „hvězdná architektonická jména, má po celém světě šest velkých architektonických kanceláří a přechází spíše k realizacím, spjatým s „novým senzualismem“.

Bernard Tschumi (1944), francouzsko-švýcarský architekt, působící v USA a ve Francii.

Zpočátku psal teoretické studie (např. *Pyramida a Labyrint*), v nichž probíral témata prostoru v architektuře.

Jeho nejslavnějším dílem se stal projekt soudobého parku v Paříži, v němž vyšel z Kandinského pojetí „bod, linie, plocha“ a tvůrčí metody „nespojitéch prostorových příběhů“ ruských konstruktivistů:

Paříž, Park La Vilette, 1982 architektonická soutěž, poté realizace do 1998: body jsou tvořeny dvaceti šesti „folies“ – červeně natřenými konstruktivistickými objekty, linie tvoří „galerie de

la Vilette“ a „galerie de l'Ourc“ podél vodního kanálu, plochy jsou utvářené jako umělé a reálné zahrady.

V dalších svých dílech Tschumi představuje především konstrukci v nejrůznějších, originálních polohách:

Le Fresnoy – Studio national des Arts contemporarais, Tourcoing, Francie, 1997;

Marne-la-Vallée École d'Architecture, Paříž, 1994-1999;

Rouen, Zénith (koncertní sál a výstavní komplex), 1998-2001.

Athény, budova Nového muzea Akropolis, 2001-2009: další z nejznámějších světových staveb je trojpodlažní, přičemž horní prosklené patro je dekonstruktivisticky vysunuté z půdorysu tak, aby kopírovalo rozměry a polohu akropolského Parthenonu. .

Alesia, archeologické museum, Francie, 2002-2012.

SOUČASNÁ ARCHITEKTURA

Kritická hnutí postmodernismu a dekonstruktivismu přinesla do dnešní architektury nový impulz. Asi nejzajímavějším způsobem zhodnotil proměny současné architektury **Heinrich Klotz**, německý historik architektury, který na počátku svého zabývání se soudobou architekturou byl stoupencem postmodernismu ve smyslu revize moderní architektury. Ve své další publikaci z roku 1999, nazvané *Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne* (Moderna – postmoderna - Druhá moderna), Klotz uvažuje o tom, že po postmoderní revizi se znovu rozvíjí koncept moderní architektury. Tato moderní architektura se však od té původní odlišuje uznáním fikce jako postmoderní hodnoty: architekturu nelze redukovat pouze na konstrukci a funkci, „není to jen to, co člověk potřebuje, ale též to, po čem člověk touží“.

Důležitou roli v závěru moderní architektury hrál přitom rovněž norský architekt a historik architektury *Christian Norberg-Schulz*, díky jehož existencialisticky zaměřeným úvahám (*Genius loci*) a zdůrazňováním principu „ars combinatoria“ jako moderního principu se mohla moderní architektura druhé poloviny 20. století proměnit do nového stylového pluralismu.

S tím souvisí i rozmanitost tvůrčích projevů v současnosti. Již v počáteční kapitole zmíněný německý architekt **Jürgen Pahl** se pokusil rovněž o zajímavé rozlišení stylů a směrů v současné architektuře. Přes jeho neobvyklost se osobně domnívám, že může být užitečné se nad tímto dělením zamyslet a pokusit se jej produktivně a kriticky využít.

Pahl rozlišuje od sebe pojmy: *High-Tech*, *Nový funkcionalismus*, *Nový racionalismus*, *Poetická jednoduchost*, *Skulpturální architektura*, *Postmoderní architektura*, *Dekonstruktivistická architektura*, *Textuální architektura*, *Integrální architektura*.

Je ovšem třeba říci, že je to v první řadě pokus o orientování se v množství architektonických realizací. Jiní autoři, např. Kenneth Frampton, navrhuji opět odlišné orientační pojmy. Tyto pokusy jsou ale ve skutečnosti možná trochu nebezpečné v tom, že vedou snad až příliš ke snaze označit stylovými nálepkami rozmanitost současné architektury. Ovšem na druhé straně nám umožní poznat, že nejvýznamnější architekti pracují na různých zakázkách pomocí různých stylových zaměření v jednom okamžiku vedle sebe. Zapojení fikce do architektonického projektu znamená především individualizaci tvorby ve vztahu k objednatelově vnímání i k charakteru umělecké tvorby. Proto se předběžně pokusíme nastavit určitá nikoli formální, ale spíše *významová kritéria*: High-tech a zářící modernita – Architektura tvůrčích hvězd – Stylový pluralismus a kritický regionalismus – Poetická jednoduchoat a nový sensualismus.

21. High Tech – architektura a „zářící modernita“

V 70. letech 20. století se objevuje názor v řadách některých architektů a kritiků názor, že architekt by měl klást především důraz na eleganci výtvaru samotného – „na formu produktu“ (proto se někdy v této souvislosti hovoří o „*produktivismu*“). Odtud byl jen krok k pojetí, že autenticky moderní architektura musí být především elegantní technikou nebo výtvozem průmyslového designérství ve velkém měřítku. Poprvé se termín „High-tech“ v tomto smyslu objevil v textu:

Joan Kron-Suzanne Slesin, High Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home, 1978.

21.1 High-tech je poměrně širokým architektonickým proudem, co se týče formy ne zcela jednotným. Hlavním jeho znakem je zdůraznění kvalitu použitého materiálu, vysoce kvalitní provedení staveb (vyleštěný povrch) a časté představení zejména konstrukce a pláště v blýskavě dokonalém pojetí. Hlavní představitelé pocházeli původně z Velké Británie, ovšem za určité uvedení do high-tech architektonického myšlení lze považovat nezvyklou konstrukci stavby a prostoru pařížského multikulturního centra:

Renzo Piano - Richard Rogers, Paříž, Centre Pompidou, 1972-1977:

jedna z prvních realizací budovy „inside-out“, tj. obráceného vztahu vnějšek-vnitřek: všechny struktivní, konstrukční, komunikační (pojízdné schodiště) a funkční prvky tvoří vnější fasádu stavby a jsou barevně odlišené podle svých funkcí. Vnitřek tak tvoří prostor, jenž je multifunkčně odlišován podle muzejních, výstavních, knihovních a performančních potřeb.

Richard Rogers (lord) of Riverside (1933 ve Florencii), britský architekt povýšený do šlechtického stavu. Pracoval především s viditelnou konstrukcí, která je vytvářena z ušlechtilého materiálu v elegantní formě:

London, budova pojišťovny Lloyds, 1976-1984;

Strassburg, budovy EU, 1984;

London, hala Millenium, 1999-2000.

Norman Foster (1935), britský architekt s velkou mezinárodní projekční firmou (jistou dobu s ním spolupracovala i česká interiérová architektka *Eva Jiřičná*). Zpočátku zdůrazňoval ve svých projektech dokonalost obalu v architektuře, který byl „navléknut“ na jednoduchý hangár. Později usiloval o rovnováhu mezi zdůrazněnou konstrukcí a technicky zpracovaným obalem:

Hongkong, budova banovní korporace, 1979-1984;

Norwich, Sainsburyho středisko pro výzkum dějin umění při University of East Anglia, 1978;

London, letiště Stansted, 1991;

London, most přes Temži k Tate Modern, 2000.

Renzo Piano (1937), italský architekt, po spolupráci s Rogersem vytvořil několik projektů v dokonalé „high-tech“ formě:

Ósaka, Japonsko, letiště Kansai, 1987-1994;

Řím, Parco della Musica, (v blízkosti Olympijského stadionu), 2002;

Bern, Zentrum Paul Klee, 2006.

21.2 Velké projekty současných měst

V 80. letech 20. století docházelo k novému impulzu v urbanistické výstavbě velkých metropolí. V Londýně a v Paříži byly realizovány velkorysé stavby, které proměňovaly obraz celých městských částí:

Londýn, Docklands:

Roku 1981 byla založena společnost „The London Docklands Development Corporation“ s cílem znovu oživit areál bývalých říčních doků. Od té doby zde vzniklo množství moderních obytných domů a výškových staveb. Problémem je poměrně různorodá kvalita projektů: od příkladů spíše banální současné architektury až po stavby významných architektů (Norman Foster).

Paříž, „The Grand Travaux“, vzniklé v období prezidenta Mitteranda:

Parc de la Vilette (Bernard Tschumi), **Grand Louvre** (pyramida – I.M. Pei, 1988) , **La Défense** (Grande arche - Otto von Spreckelsen, 1983-1989), **Opera-Bastilla** (Carlos Otto, 1989), **Institut du Monde Arabe** (Jean Nouvelle, 1983-1987), **Bibliothèque de France** (Dominique Perrault, 1995).

22. Architektura hvězdných tvůrců (Star Architecture)

Klíčovým fenoménem světové moderní architektury na konci 20. století se stala existence „architektonických hvězd“. S hvězdnými prominenty se společnost dosud setkávala spíše v zábavním a módním průmyslu. Nyní se v architektonickém prostředí dostaly do popředí osobnosti, jejichž díla jsou prezentována v médiích, jsou finančně značně nákladná a jsou zapojována do destinací turistického průmyslu. „Bilbao-efekt“ se stal symbolem této architektury: Gehryho budova Guggenheimova muzea vyvolala obrovský turistický zájem o dosud málo atraktivní, dělnické město Bilbao a to se naopak stalo vyhledávaným kulturním centrem. Nové architektonické hvězdy pracují v celosvětovém měřítku: vesměs mají několik velkých ateliérů v metropolích různých světadílů a značné množství spolupracovníků. Jejich realizace jsou vizuálně efektní a stylově nikterak jednotné.

Nelze přesně definovat, kdo vlastně patří mezi tyto architektonické hvězdy, jejich výčet může být proměňován – zvětšován či zmenšován, někteří významní autoři současnosti byli již zmíněni v předchozích řádcích.. „Hvězdní tvůrci“ mají společné to, že většinou všichni vzešli z původně kritického (často dekonstruktivistického) prostředí a přitom rozvíjejí principy moderní architektury v rámci „nové moderny“. Jejich realizace jsou samostatnými architektonickými-uměleckými díly, vybavenými nejpokročilejší technologií. Současně odmítají utopii: modernistický ideál technologické a konstrukční dokonalosti je vždy spojen s připomenutím a uznáním umělecké fikce, vizuální zajímavosti a prostorové originality.

Frank O. /Owen/ Gehry (1929) a skulpturální architektura:

asi jeden na veřejnosti z nejznámějších současných architektů; sám se však ohrazuje proti svému připojení k některému z architektonických stylů (pracuje s papírovými modely a s nejmodernějším počítačovým vybavením). Bývá však někdy kritizován za svůj spíše „designérský“ přístup k architektuře:

Santa Monica, vlastní dům (1979) – původní postmodernistická, „pop-architektura“ z běžného materiálu, železných sítí a ohýbaných plechů;

Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 1989 – v nároží vysunutá plastická struktura;

Praha, „Tančící dům“ (spolu s Vlado Miluničem), 1996 – v nároží prohnutý rondel;

Bilbao, Guggenheimovo muzeum, 1997– „designérská“ architektura, asymetrická, vytvořená na základě dokonalé computerizace z high-tech materiálu.

Richard Meier (1934) a nový purismus v architektuře:

severoamerický architekt se v mnohém odlišuje od svých kolegů. Jeho původním východiskem byla návaznost na Le Corbusierovu předválečnou architekturu, která byla znovu aktualizována použitím kvalitních a dokonalých materiálů (byl členem skupiny The New York Five). Později proslul především svými muzejními budovami ze skla a bílé konstrukce:

Atlanta ve státě Georgia, High Museum, 1980-1983;

New Harmony ve státě Indiana, Atheneum, 1982, 1988;

Franfurt n.M, Muzeum současného umění, 1978-1984;

Barcelona, Muzeum současného umění, po 1990;

Los Angeles, The Getty Center.

Rem Koolhaas (1944) - „architektura jako text mezi „ - čas/prostor:

holandský architekt založil roku 1975 sdružení a úřad OMA, v němž chtěl podle svých slov prozkoumávat vztahy mezi architekturou a současnou kulturou. Koolhaas je znám především svými tezemi a teoretickými texty, např. *The Delirious New York*. V něm popsal „retroaktivní manifest“ Manhattenu. Kniha bývá řazena k nejlepším urbanistickým teoriím poslední doby. Ve svých teoretických výpovědích především polemizuje s každou teorií, která si nárokuje obecnou platnost: je stoupencem využívání nejmodernějších technologií a stylového pluralismu v současné architektuře. Ve svých realizacích někdy neskrývá svůj malý zájem o vyjádření funkce stavby vnějším objemem a naopak tento objem zvýrazňuje na úkor stavebního okolí:

Nederrlands Dans Theater (NDT), Haag, 1988

Zeebrugge, přístavní terminál, 1988 – tvar rozšiřujícího se válce směrem vzhůru, se skleněnou kopulí nad nejvyšším patrem;

Rotterdam, Patio Villa, 1984-1988: prosklený dvoreček je centrem stavby, kolem nějož se rozvíjí kuchyně a obytné místnosti. Vila je ve svahu, takže do přízemí se vstupuje, zatímco obytné patro se otevírá do zahrady a okolí.

Nizozemská ambasáda v Berlíně, 2003;

Seattle Central Library, 2004;

Paříž, Villa Dall'Ava (1985-1991): jedna ze slavných vilových staveb v současnosti, v níž je patrná dvojí a paralelní inspirace Le Corbusierem a Miesem van der Rohe.

Peking, Obchodní centrum + televize, 2004-2009;

De Rotterdam, 2009-2013.

Daniel Libeskind (1946) – architektura symbolických gest:

severomerický architekt židovského původu (nar. v Lodži), roku 1989 si založil vlastní architektonickou kancelář. Jeho realizace značně rozdělují kritickou i laickou veřejnost.

Zatímco jedna část jej obdivuje, druhá část jej obviňuje z nerespektování místního prostředí a z *přílišné textuální symboliky*.

Berlin, Židovské muzeum, 1989-1999;

North u Manchesteru, Válečné muzeum impéria, 1997-2001;

Londýn, Metropolitan University, London, 2004;

Bern, Westside Shopping Centre, 2000-2008.

Zaha Hadid (1950-2016), aneb funkce sleduje zamrzlý pohyb:

britská architektka, původně z Iráku; proslulá zejména svými kresbami a množstvím invenčních návrhů. Z nich je však poměrně málo realizováno:

Weil am Rhein, požární zbrojnice Vitra, 1994 –požární zbrojnice se stala muzeem.

Berlin, výškový dům IBA, 1994

Weil am Rhein, výstavní prostor a místo akcí zahradního veletrhu, 1999

Innsbruck, skokanský můstek na Bergiselu, 2002

Lipsko, ústřední budova BMW, 2005.

Jean Nouvel (1945) a materiálový neofunkcionalismus:

francouzský architekt, pracující s velkými prosklenými strukturami, např.

Paříž, Institut du Monde Arabe, 1983-1987;

Lyon – nová opera, 1993;

Praha, Zlatý anděl, 2001.

22.1 Pritzkerova cena za architekturu

The Pritzker Architecture Prize je nejprestižnější cenou pro současné architektky. Je někdy přirovnávána k Nobelově ceně. Založili ji **Jay Pritzker** (1922-1999) a jeho žena **Cindy Pritzker** v Chicagu. Je udělována od roku 1978. Jejím prvním držitelem byl severoamerický architekt *Philip Johnson*. Mezi držitelé ceny na počátku 21. století nalezneme slavná jména: 2003 **Jørn Utzon**; 2004 **Zaha Hadid**; 2005 **Thom Mayne**; 2006 **Paolo Mendez de Rocha**; 2007 **Richard Rogers**. V jistém slova smyslu se udělení ceny stávalo v minulosti jakousi vstupenkou do řad architektonických hvězd. Zatím posledními držitelé Pritzkerovy ceny byli: za rok 2009 **Peter Zumthor** (Švýcarsko), za rok 2010 dvojice japonských architektů **Kazuyo Sejima a Ryue Nishizawa**, za rok 2011 **Eduardo Souto de Moura** (Portugalsko), za rok 2012 **Wang Shu** (Čína) za rok 2013 **Toyo Ito** (Japonsko) za rok 2014 **Shigeru Ban** (Japonsko) za rok 2015 **Frei Paul Otto** (německý inženýr, 1925-2015) za rok 2016 **Alejandro Aravena** (Chile) za rok 2017 trojice španělských architektů **Rafael Aranda, Carme Pigem a Ramón Vilalta** (RCR Arquitectes) za rok 2018 **B. V. Doshi** (Indie)

Velká řada oceněných inklinuje v současné stavební kultuře k minimalismu. Oproti předchozím „hvězdným tvůrcům“ změnil výbor ceny v posledních letech svou politiku a tak nedávno došlo několikrát k překvapivému udělení ceny mimo hlavní centra architektonické produkce.

23. Stylový pluralismus a kritický regionalismus

V řadě současných teoretických spisů o architektuře panuje soulad v tom, že moderní architektura nemůže být subsumována pod jediný, všeobecný pojem. Idea určitého, popsatelného vizuálního celku, případně jediného normativního stylu ztratila význam. Pro současnou architekturu platí idea stylového pluralismu, který je zakotven nikoli v díle jednotlivého tvůrce, ale mnohem spíše v charakteru umělecké (tj. architektonické) úlohy.

Pokud se podíváme do minulosti platí to i pro dobu, v níž kritikové architektury plédovali pro konstruktivismus, funkcionalismus nebo Internacionální styl. V brněnském prostředí si můžeme dobře ukázat na dílo Bohuslava Fuchse, jehož realizace se odlišovaly stylově od sebe i v rámci současné práce na jejich projektech. Někteří teoretikové a kritikové architektury nabízejí různá řešení: Stanislaus von Moos uvažuje nad srovnáním děl na základě jejich úloh, témat a funkcí, Friedrich Achleitner uvažuje nad možností vyhledat základní kategorie (podobně jako to udělal v jiném prostředí Vitruvius) pro pochopení komplexity architektonického díla, Juhani Pallasmaa pracuje ze zcela odlišnými a takřka nearchitektonickými pojmy (pomalost, plasticita, smyslovost, autentičnost, idealizace, ticho). Domnívám se, že pokud použijeme obecný pojem „*stylového pluralismu*“ nikoli v normativním, ale v modálním slova smyslu, můžeme některé z těchto teoretických návrhů do něj velmi snadno začlenit.

Jiným pojmem pro charakteristiku současné architektury je Framptonovo chápání pojmu „*kritický regionalismus*“. Význam tohoto pojmu můžeme pochopit v opozici proti „architektuře tvůrčích hvězd“: kritický regionalismus znamená praxi v „kulturních skulinách“, odstup od normativní dokonalosti či modernistickému utopismu. Kritický regionalismus klade důraz na místo, které má být realizací stavby vytvořeno, na kontext přirozeného prostředí a snaží se kultivovat místně zaměřenou kulturu... To je jen náhodně pospojovaný výčet prvků z definice Kennetha Framptona. Oproti výlučně exkluzivně realizací hvězdných architektů je kritický regionalismus stejně kvalitní moderní a současná architektura, ale je architekturou zasazenou více do místního kontextu (na rozdíl od termínu „*genius loci*“ bych zde položil důraz na termín „*enigma loci*“).

23.1 Carlo Scarpa a materiál v organické architektuře

Mezi průkopníky kritického regionalismu ve starší době zařazuje Kenneth Framton osobnost Carlo Scarpy (1906-1978). Byl to severoitalský architekt a designér, jehož styl byl inspirován užitým materiálem, ale stejně tak vztahem architektonického díla a přírody. Byl především stoupencem Wrightova konceptu organické architektury, měl zájem o japonskou architekturu, ale současně zdůrazňoval kvalitu lokální (severoitalské) řemeslné produkce a často se zabýval propojením staré a nové architektonické struktury.

Palazzo Ca' Foscari 1936-1956: vnitřní úprava benátského paláce pro univerzitní potřeby.

Casa Veritti, Udine, Italy, 1955–1961: základem je půdorysný půlkruh, jednou stranou zasahující do vodního půlkruhu na opačné straně. Kromě originálně různě užitého materiálu stavba zahrnuje prolínání vnějšího a vnitřního prostoru.

Museo Canova di Possagno, rozšíření muzea, 1955-1957: práce s detaily ve vnitřním prostoru.

obchod Olivetti, piazza S. Marco, Benátky, 1957–1958: pozoruhodné schodiště, akcentující místo v prostoru.

Museo di Castelvecchio, Verona, 1958–1964: asi nejznámější Scarpův projekt pracuje se surovým betonem, který je uplatněn do rámce historické stavby.

San Vito d'Altivole: hrobka a hřbitov Brion, (u Castelfranca Veneta), 1969–1978: hřbitov a venkovní prostor v jednotném působení pomoci prostoru a užitého materiálu.

vstup do Benátské školy architektury, 1966: posuvná brána je zpola zakryta mramorovou deskou s uříznutým horním rohem a citátem "*Verum ipsum factum*" (pravdivé je to, co bylo vykonáno lidskou rukou) od neapolského filosofa Guambattisty Vica, resp. benátského architektonického teoretika Carla Lodoliho z 18. století.

23.2 Kritický regionalismus

Kenneth Frampton kromě již zmíněných definic rozumí pojmem kritický regionalismus obecně identifikaci „*nových regionálních škol, jejichž hlavním záměrem bylo reflektovat a zužitkovat základní danosti, v nichž se pohybují*“. Podle něj se můžeme setkat na různých místech, např..v Portugalsku, Finsku, Španělsku aj., s architekturou, která je sice moderní a současná, ale orientuje se na zcela určitý regionální kontext (to ale neznamená, že by vycházela pouze z místní vernakulární tradice – často se naopak inspiruje cizími modernistickými vzory, ty však propojuje s lokální kulturou):

Álvaro Siza Vieira (1933), portugalský architekt, jenž spojuje ve své tvorbě prvky puristického, bílého racionalismu, místní architektonické kultury a symbolismu:

Berlín, Schlesische Strasse – Bonjour Tristesse – obytný dům se zakřiveným průčelím a poetickým nápisem na fasádě.

Porto, Fakulta architektury, 1987-1993.

Juan Navarro Baldeweg (1939), španělský architekt a malíř:

Altamira, Museum a badatelské centrum jeskynních maleb;

Madrid, kulturní centrum *Villanueva de la Cañada*;

Řím, Bibliotheca Hertziana, nová knihovna.

Z některých dalších příkladů, které ve svých pracích Kenneth Frampton analyzuje, se zdá, že kritický regionalismus by mohl být asi spojován s inspirací současným novým racionalismem, zčásti též minimalismem. Takový základ je potom rozvíjen odkazem na konkrétní stavební okolí (ve smyslu „enigma loci“), místní tradiční materiál a odlišován určitou lokální modernistickou tradicí. Neznamená to tedy stylové sjednocení, ale spíše uměřenější formu současné architektury (oproti efektním stavbám hvězdných architektů), která více respektuje místní a časový architektonický kontext. Tak např. v současném Brně nalezneme nový racionalismus zejména u žáků (resp. mladých spolupracovníků architekta Viktora Rudiše), srov. např. tvorbu **Petra Pelčáka**, ateliéru **Burian – Křivinka**, **Zdeny Vydrové**, **Bohumily Hybské**, aj.

24. Poetická jednoduchost a nový sensualismus

Do 21. století vstupují zejména dva poměrně široce definované proudy architektury, v jejichž rámci nalezneme dílčí autorská řešení prostoru a místa, tvaru a materiálu, a v neposlední řadě též sensuální působení.

24.1 Minimalismus

Za minimalismus v architektuře můžeme považovat architekturu, která využívá základních geometrických tvarů (většinou kvádrů) a velmi jednoduchých formálních prostředků. Neznamená však architekturu „lacinou“, ale pracuje s kvalitním materiálem, kamenem, dřevem a sklem. Oproti vnějšku bývá v interiéru akcentována barevně. Její jednoduchost vyvolává poetické konotace. Původní, nejoriginálnější minimalistická architektura je spojována především se švýcarským prostředím.

Mario Botta (1943), švýcarský architekt z Ticina, který své zkušenosti získával ze spolupráce s Carlo Scarpou (u něho studoval v Benátkách), ale též s Le Corbusierem a Louistem Kahnem. Pracuje především s masivními architektonickými objemy (z kvalitního, často místního materiálu), do nichž nechává vstupovat světlo a stín:

Lugano, Banca del Gottardo, 1982-1989;

Mogno, kostel San Giovanni Battista, 1986-1996;

Dortmund, městská a zenmská knihovna, 1995-1999;

Kostel Santa Maria degli Angeli na vrcholu Alpe Foppa v kantonu Tessin, 1992-1996;

Minden, správní budova firmy Harting, 1999-2001.

Peter Zumthor (1943), švýcarský architekt, jedna z ikon minimalistické architektury mezi našimi architekty střední generace:

Chur, ve švýcarském kantonu Graubünden, zastřešení římských archeologických vykopávek, 1986 – dřevěné roštové obložení (horizontální);

Haldenstein, Graubünden, Architektonický atelier Zumthor, 1986;

Bregenz (rakouská země Vorarlberg), Uměleckohistorické muzeum, 1997 – prosklený hranol;

Hannover, Švýcarský pavilon na světové výstavě EXPO 2000, 1997-2000;

Bruder Klaus-Kapelle, 2007 – minimalistická kaple ve tvaru kamenného kvádrů v krajině.

Taddeo Ando (1941), japonský architekt, jenž nemá žádné profesní vzdělání v architektuře.

Navazuje na tradiční japonské myšlení o kráse a jednoduchosti. Pracuje především s pohledovým betonem, z něhož tvaruje konstrukční desky a se sklem, důležitými momenty jsou v jeho díle otevírající se prostor a světlo:

Weil am Rhein, konferenční budova Vitra, 1989-1993;

Sevilla, Expo 92, japonský pavilon;

Fort Worth (USA), Modern Art Museum, 2002;

Kobe, Muzeum umění prefektury Hyogo, 2002.

Tony Fretton (1945), britský architekt, pracující s jednoduchou, racionalistickou konstrukcí; akcentuje přitom ušlechtilost materiálu a působivost vnitřního prostoru:

Např. *Londýn, Lisson Gallery, 1990;*

London-Chelsea, The Red House (dům sběratele), 2001;

Lolland (Dánsko), Fuglsang museum, 2008;

Anish Kapoor - rezidence, London-Chelsea, 2008;

Deinze (Belgie), radnice, 2014

John Pawson (1949), britský architekt a designér, pracující s čistými, minimalistickými tvary, např.: *Nový dvůr (Teplá-Dobrá Voda), trapistický klášter s kostelem, 1999-2004.*

Eduardo Souto de Moura (1952), portugalský architekt, pracující převážně v okolí města Porto.

Cascais, rodinný dům, 1994-2002;

Porto - Praça de Liége, tři domy, 1994-2001;
Braga, městský stadion, 2000-2003;
London, pavilon Serpentine Gallery, 2005 (spole s Alvaro Sizou);
Courtrai (Kortrijk), Belgie, krematorium, 2010-2011.

David Chipperfield (1953), anglický architekt, jenž v současnosti patří již mezi „Star-architekty“ nové generace. Svůj ateliér si otevřel roku 1985 a jeho dílo je uplatňováno na mnoha místech a nedávno bylo prezentováno velmi úspěšnou výstavou v severoitalské Vicenze.

Henley-on-Thames (Oxfordshire), River and Rowing Museum, 1989–1998;
Marbach an der Lahn (Německo), Muzeum moderní literatury, 2002-2006;
Des Moines, Iowa, veřejná knihovna, 2002–2006;
Berlin, Neues Museum (rekonstrukce), 1997-2009;
Wakefield, The Heptworth Gallery, 2003–2011;
Salerno, Cittadella Giudiziaria, 2003-2013.

24.2 Nový sensualismus

Termín architektonického sensualismu byl používán v 90. letech 20. stol. a kolem roku 2000 pro architekturu, která je „integrální“, tj. dokáže svými rozmanitými stylovými slovníky vyvolat určitou náladu. Roku 1994 vyšlo speciální číslo časopisu A+U, jehož editory byli architekt Steven Hollem a přední teoretikové architektury Alberto Perez-Gomez (žák Dalibora Veselého) a Juhani Pallasmaa: neslo titul *An Architecture of the Seven Senses* (tj. Architektura sedmi smyslů) a diskutovalo možnosti architektury, která nebude analyzována pouze vizuálně, ale též ostatními smysly.

Ovšem tento naznačený směr měl v té době již určité dějiny, které vycházely z tradic postmodernismu a dekonstruktivismu:

Toyo Ito (1941), narodil se v jižní Koreji (tehdy pod japonskou nadvládou), absolvoval tokijskou univerzitu a je dnes jedním z nejoriginálnějších architektů:

Yokohama, Věž větrů, 1986;
Sendai, Mediatéka, 2001;
Londýn, Kensington Gardens, Serpentine Pavillon (dočasná stavba), 2002;
Tama. Umělecká vysoká škola, knihovna, 2007;
Barcelona, Hotel Porta Fira, 2009.

Christian de Portzamparc (1944), francouzský architekt; dosud nejmladší nositel prestižní Pritzkerovy ceny za architekturu. Svým nejznámějším projektem navázan na Tschumiho park v La Vilette v Paříži:

Paris, Cité de la Music, 1984-1995 – sestává z prostorů pro filharmonii a pro hudební školu.

Z dalších projektů lze jmenovat:

Rennes, Le Champs libres, Rennes, 1993-2006;

Paris, Hotel Wagram, 2003-2008.

Portzamparc se zabývá rovněž urbanismem: je autorem nového modelu moderních obytných bloků: „*l'îlot ouvert*“ – na rozdíl od uzavřeného bloku domů v tradiční architektuře a volně postavených domů v moderním urbanismu je možné pracovat se třetí variantou: domy jsou sestaveny do bloků, ty však zůstávají otevřeny.

Massimiliano Fuksas (1944) + Doriana Fuksas

manželská dvojice současných italských architektů:

Orvieto, hřbitov, 1984;

Vídeň, Twin Tower, 1999-2001;

Bordeaux, Maison des Arts - Université Michel de Montaigne, 1999;

Jaffa, Peres Center for Peace, 2008;

Foligno, kostel San Paolo Apostolo, 2009 ;

Tokio, Armani Ginza Tower, 2009;

Řím, Nové kongresové centrum, 2008-2016;

Castellammare di Stabia, Porto Turistico Marina di Stabia, 2011;

Shenzhen (Čína), letiště Shenzhen-Bao'an, 2013.

Steven Holl (1947)

Severoamerický architekt, v češtině vyšel jeho kniha *Paralaxa*, 2003, v níž jsou shrnuty jeho názory a představeny některé nejvýznamnější projekty:

Kiasma (Finsko), Muzeum současného umění, 1998;

Washington, Bellevue Arts Museum, 2001;

School of Art and Art History, University of Iowa, 2006;

Herning (Dánsko), Muzeum současného umění, 2009;

Jacques Herzog (1950) - Pierre de Meuron (1950)

Autorská dvojice švýcarských architektů, kteří vytvořili společný ateliér od roku 1978. Jsou autory funkčně rozmanitých děl (muzea, stadiony) Původně byli stylově součástí švýcarského minimalismu, postupně se jejich architektura stává formálně bohatší a barevnější:

London, Tate Gallery, 1995-1999

Mnichov, Allianz Arena, 2002-2005 – průčelí stadionu mění své barvy (červená, modrá) podle toho, který z mnichovských týmů hraje svůj zápas.

Minneapolis (USA), Walker Art Center, rozšíření, 1999-2005

Peking, centrální olympijský stadion, 2008.

London, rozšíření Tate Gallery, nové křídlo, 2009-2012;

Hamburg, Elbphilharmonie, 2007-2016.

New York, 56 Leonard Street (250 m vysoký mrakodrap), 2013.

Současná architektura je značně rozmanitá a ztrácí jednotu svého stylu. Důležitější je charakteristika architektonické úlohy a hledání odpovídající architektonické formy. Je založena většinou na computerovém projektování, pracuje s mimořádně inovativními materiály. Kdybychom použili ono starší rozdělení Ranera Banhama o prvním a druhém „strojovém věku“, potom bychom snad pro současnost mohli použít pojem počítačový, *Third machine Age*.

Příloha 1 - Fakulta sociálních studií MU

Postavena jako „nová budova“ Německého vysokého učení technického (Deutsche Technische Hochschule) architektem Ferdinandem Hrachem v letech 1906-1910.

Ferdinand Hrach o svém projektu: „... *architektura se pohybuje v přísnější renesanci*“ (tj. nikoli napodobení, ale rozvíjení renesančního základu);

„... 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“.

Ferdinand Hrach (1862 - 1946) byl děkanem a dvakrát rektorem Německé techniky - pozdně historizující architekt, v jehož tvorbě došlo pod vlivem Otto Wagnera k postupnému „očišťování“ jádra. V případě novostavby budovy Německé techniky se tak stalo:

- a) odlišením fasád a jejich významu;
- b) vztahem interiéru a exteriéru;
- c) zdůrazněním jádra: „rizality“ – výrazně profilovaná římsa – tektonické články
- d) zdůrazněním umělecké formy: dekorace věnovaná účelu stavby (alegorické personifikace, grotesky, dubové listí, maskarony).

Účel stavby a jeho symbolika:

mělo jít o novou budovu pro technické obory Německého vysokého učení, proto její účel zdůrazňují grotesky na hlavní fasádě (opakuji se rovněž na bočních fasádách):

architektura – stavební inženýrství – elektrotechnické strojírenství – chemie

Alegorické personifikace směrem k Údolní / Švábce:

elektrotechnické strojírenství – architektura a stavitelství – chemie

Další symbolické prvky: sova (vysoké školství), dubové listí (germánský strom)

Vstup: karyatidy – *Solertia-Teorie* (důvtipná znalost) a *Pratica-Praxe* (řemeslo)

„Jako totiž ve všem, jsou i ve stavitelství obsaženy dvě věci: to, co je předváděno a to, co předvádí. Předváděno je zamýšlené dílo, o němž se jedná (*pratica/fabrica*); předvádí je demonstrace, vysvětlená s důvtipnou znalostí (*solertia*)“ – Marcus Vitruvius.

Mladší generací moderních brněnských architektů byly Hrachovy stavby kritizovány jako tradicionalistické a historizující. Ovšem samotná Německá technika vchovala za jeho vedení ve 20. letech 20. století řadu moderních německo-židovských architektů:

Heinrich Blum (1884-1942), studium 1903, později asistent na vysoké škole:

budova Masarykovy lidové německé školy, Janáčkovo nám.

Otto Eisler (1893-1968, studium 1910)

nájemní domy: Botanická, Drobného, Novobranská

vlastní vila v Masarykově čtvrti (zveřejněna v Johnsonově katalogu „*The International Style*“

zahradní úpravy vil Ernsta Wiesnera, aj. v Masarykově čtvrti

Zoltán Egri (1894-?, studium 1920)

obchodní portály ve městě Brně

Zikmund Kerekes (1897-?)

Bassova vila v Masarykově čtvrti

Endré Steiner (1908)

2005 – obdržel čestný doktorát věd o umění, na Masarykově univerzitě

banka na České ulici; nájemní domy Kotlářská, Milady Horákové, aj.

Café Steiner (na jeho počest postavená kavárna v jím projektovaném domě na Gorkého ulici)

Příloha 2 – Vila Stiassni

Brno, Hroznová 14

Stavebník: Alfred Stiassni

Architekt: Ernst Wiesner

Město Brno se stalo v meziválečném období významným centrem moderní architektury. Prvním architektem, kdo vnesl principy **moderního purismu** do zdejší architektury, byl: **Ernst Wiesner** (1890-1971), narodil se v Malackách, později žil s rodiči v Brně. Zde začal chodit do školy; architekturu vystudoval ve Vídni u Friedricha Ohmanna (např. tvůrce neobarokní Kramářovy Vily v Praze). Roku 1939 emigroval do Velké Británie, po roce 1950 působil v Liverpoolu. 1969 dostal čestný doktorát Masarykovy univerzity v Brně.

Gutmannův obytný dům (Údolní 58), 1919;

Moravská zemská pojišťovna, 1921 / *Česká banka Union*, 1923 (vedle jezuitského kostela);

Vila Münz (Hroznová 19), 1924;

Krematorium, 1925;

vily v Masarykově čtvrti (Stiassni, Haas, Neumark), 1927-1928;

Palác Morava, 1926-1929 / *Moravská zemská pojišťovna (Doretův dvůr)*, 1935 (proti divadlu).

Vila Stiassni byla postavena pro židovského textilního průmyslníka Alfreda, jeho manželku Herminu a dceru Susanne. Má podobu takřka moderního zámečku postaveného uprostřed zeleně (projekt na úpravu zahrady vytvořil Otto Eisler). Stavba je složena ze dvou hranolů, má puristickou fasádu a klasicizující plastické okenní šambrány. Uvnitř je jasně rozdělena do traktu kuchyňského (hospodářského) a obytného: v přízemí loggia, jídelna, salon, pánský a dámský pokoj; v patře část pánská, dámská a dětská (s dětským pokojem pro hraní). Interiér byl zařízen poměrně honosným a historizujícím nábytkem a dřevěným obložením).

Od roku 1952 byla vila využívána Krajským národním výborem k reprezentativním účelům („vládní vila“), v současnosti je ve správě Národního památkového úřadu a připravuje se její rekonstrukce pro centrum péče o moderní architekturu.

Příloha 3 – Brno, Výstava soudobé kultury: květen – září 1928

Zdeněk Kudělka:

„... rok 1928 znamená v Brně zlom v epoše od zrodu moderní architektury k prosazení funkcionalismu. Do té doby zde vznikaly spíše jednotlivé práce, poté vyrostl velký podnik manifestující novou architekturu a životní styl.“

Myšlenka uskutečnit velkou výstavu, v níž by byla propojena složka architektonická s expoziční, nebyla ničím novým. Na konci 19. století probíhaly velké výstavy mezinárodní, světové, u nás byly uspořádány např.: Brno – Císařská jubilejní, 1888; Praha – Zemská jubilejní 1891, Praha – Národopisná výstava 1895. V Brně byla sepsána petice za zřízení stálého zemského výstaviště na Moravě roku 1901, později ještě 1908.

Teprve v době samostatného Československa byla myšlenka na velkou výstavu obnovena. Roku 1924 bylo přitom rozhodnuto, že se tak stane v Brně. Moravský zemský výbor zakoupil od bratří Bauerů „pozemek“ Bauerova rampa před Pisárkami za téměř 8 milionů Kč, vznikla Výstavní akciová společnost, výstavní výbor a stavební výbor. Téhož roku 1924 byla vypsána soutěž (porota Antonín Engl, prof. německé techniky Vincenc Baier): první místo nebylo uděleno, druhé místo Josef Kalous, jedno z třetích míst Bohuslav Fuchs. oceněný projekt vycházel z akademického strukturalismu a elementové dispozice Augusta Perreta. Provedením byl pověřen zemský stavební rada *Jaroslav Valenta* a architekt, prof. *Emil Králík*.

Výstava soudobé kultury, květen – září 1928: jádrem byla expozice vědy, duchovní a technické kultury a vysokého školství. Hlavní stavby:

Tramvajová dráha č. 1: stanice na Výstavišti (Bohuslav Fuchs),

konečné stanice v Pisárkách a Medlánkách (Jindřich Kumpošt).

Vstupní brána + administrativní kanceláře (Emil Králík na základě projektu Josefa Kalouse)

Obchodně-průmyslový palác (pavilon A) – původně Josef Kalous (Perretovská konstrukce); ale projekt pozměnil Jaroslav Valenta (jiná konstrukce o průřezu parabolickém).

Kino – divadlo – kavárna - Emil Králík.

Pavilon Brněnských výstavních trhů (G) - Bohumír Čermák.

Pavilon Země Moravy - Vlastislav Chroust (původně expresivní projekt, později vystavěn jako vědomý stylový protějšek k pavilonu města Brna Bohuslava Fuchse)

Pavilon hlavního města Brna + expozice stavebního úřadu a městského muzea - Bohuslav Fuchs.

Obytný dům Svazu československého díla - Josef Havlíček (později provedená výstavba v Praze na Letné).

Umělecko průmyslová škola / dům knihkupce – Pavel Janák.

Vzorový rodinný dům - Oldřich Starý (sériový, minimální dům).

Akademie výtvarného umění / galerie – Josef Gočár.

Součástí expozice se stala rovněž **Kolonie Nový dům (srpen-říjen 1928)** postavená v Žabovřeskách pod Wilsonovým lesem: organizátoři a stavitelé *Čeněk Ruller – František Uherka*, architekti Bohuslav Fuchs, Josef Štěpánek, Jan Víšek, Miroslav Putna, Hugo Foltýn, Jaroslav Grunt, Ernst Wiesner.

Celkem bylo postaveno na výstavišti 66 staveb, z toho 16 bylo chápáno jako trvalé budovy; další byly budovány dočasně, některé měly charakter provizorních stánků či architektonických poutačů. Zajímavý byl pavilon **Člověk a jeho rod** – Jiří Kroha (mamut v proskleném prostoru, koncepce prof. Karel Absolon; dnes v blízkosti Výstaviště nový výstavní pavilon Anthropos. Na realizaci se podílelo celkem přes 30 architektů: nejstarší Jan Mráček (1874), nejmladší Zdeněk Rossman (1900); většinou to byli Wagnerovi a Kotěrovi žáci, ale prostřednictvím mladší generace došlo k přesunu stylu k aktuálnějšímu modernímu funkcionalismu.

Od vzniku Československé republiky se v Brně rozvinula v meziválečném období moderní architektura a architektura internacionálního stylu. Pracovala zde řada významných architektů – kromě zmiňovaných židovských a zčásti též německých architektů především čeští stavitelé, např.:

Emil Králík (1880-1946)

Jindřich Kumpošt (1891-1968)

Bohuslav Fuchs (1895-1972): Hotel Avion, 1926; vlastní dům, 1927; Jihlava, sokolovna, 1934; firma Alpa v Brně-Králově Poli, 1936; rodinné domy v Masarykově čtvrti (zakřivený půdorys, expresionismus), 1936-1937

Jan Víšek (1890-1966)

Oskar Poříška (1897-1982)

Josef Kranz (1901-1968)

Josef Polášek (1899-1946)

František Kalivoda (1913-1971)

