



## **MODERNÍ ARCHITEKTURA MEZI UTOPIÍ, IDEÁLEM A SKUTEČNOSTÍ (I)**

**Seminář dějin umění  
FF MU 2009-2020**

**Jiří KROUPA**



## UVEDENÍ

Dějiny moderní architektury jsou dějinami „současnosti“: proto jsou doménou nejen disciplíny dějin umění, ale též oblastí, do níž zasahuje kritické vyrovnání se s novou architektonickou tvorbou, ale též současná architektonická teorie i vědecké disciplíny inženýrské a matematické.

V „brněnské“ uměleckohistorické tradici, navazující na historika umění a jednoho ze zakladatelů oboru dějiny architektury v Brně Václava Richtera, dochází ke vzniku nového uměleckého směřování „**skokem**“ – diskontinuitním vztahem k minulosti, přičemž dějepis umění musí především vyložit přesnou chronologii událostí a různorodé okolnosti kolem tohoto skoku. Tak tomu zjevně bylo i v případě moderní architektury. Začneme tedy inventurou toho, co umožňuje pochopit onen „skok“: tj. měnící se účel *teorie moderní architektury*, *původ* (ve foucaultovském slova smyslu) moderní architektury a *zdroje* 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 „moderního stavitelství“ si jeho první obhájci velmi brzy položili otázku po počátcích nových architektonických tendencí (a často vyhledávali odlišné důkazy a připravovali si tak odlišné odpovědi). Zdůrazňovali proto zprvu zvláště myšlenku kontinuity a návaznosti na starší architektonickou tradici. Moderní hnutí je údajně chybně pochopeno, vždyť je logickým rozvinutím tendencí, které zde již byly jako součást historické architektury.

**1.1 30. léta 20. století – obhajoba moderní architektury a „duch času“:** jednotícím momentem těchto prací byla snaha 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 Nouveau 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:** v poválečné době si teoretikové a historikové nové architektury uvědomili, že pouze odkaz na „novou tradici“ nestačí – nově je oceněna diskontinuita, protože to jsou to zejména nové technologie a materiály, které nutně vedou 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 zjevuje v epoše „prvního strojového věku“ moderních technologií. Analyticky jsou zde objasněny předválečné teorie architektury a poté je konsekventně vyzdvižen poválečný anglický „**nový brutalismus**“ jako stejně 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 Lloyd Wright) , založené na takovém systému moderní architektury, který je zbaven pozůstatků klasicizující akademické tradice architektury užitím **sedmi nových pravidel** (volná interpretace funkce, důraz na odlišnost a disonanci, dynamika objemů, nezávislá hra elementů, organické sepětí inženýrství a designu, nově koncipovaný 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 se nyní objevuje kritika a revize strnulé rigidnosti toho, co bylo označováno za moderní architekturu a spolu s tím je vysvětlován a obhajován pluralismus 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“ moderní či**

**postmoderní architektury k jiným architektonickým kategoriím:** např. diskuse o fenomenologii nové architektury, vztah pojmů prostor a místo, zvýšená pozornost věnovaná času v architektuře a individuálním podmínkám 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: jeden z nejzajímavějších kritiků současné architektury se zamýšlí nad tím, že nedostatek architektonických projektů spočívá především v tom, že ty stále zdůrazňují pouze vizuální kvality stavby. Existují však i další smysly (hmat, sluch, čich a chuť). Nadčasovou úlohou architektury je proto vytvořit ztělesněné a živé existenciální metafory, které konkretizují a strukturují naše bytí ve světě. To znamená, že architektura vždy reflektuje a zhmotňuje ideje a obrazy ideálního života. Člověk ji následně prožívá všemi svými smysly.

### **1.5 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.

### 2.1 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 výslednou architektonickou tvorbu –  
odtud zdůraznění pojmu **funkcionalismus** především v našem českém prostředí pro označení nové architektury;  
souvislost mezi materiálem (materiálovou pravdivostí) a prováděnou formou stavby.*

### 2.2 Forma:

*tradiční rozdělení tvůrčích principů v architektuře - tektonika a stereotomnost přestává platit,  
neboť tradiční princip podpěry a břemene je v moderní architektuře překonán využitím  
nových technologií (zdá se však, že v současnosti se oba principy znovu objevují v nové  
funkci);  
forma je různorodější především díky užití nových materiálů (železobetonový rám,  
skořepinová klenba);  
tvůrčí a vizuální zdůraznění konstrukce, vedoucí k „light construction“ (odtud si můžeme  
vysvětlit, že oproti funkcionalismu se často zejména v zahraničí mluví o **konstruktivismu**  
jako o podstatné charakteristice moderní architektury);  
historické pojetí stylu jako normy se nyní stává *stylovým zaměřením, tendencí, způsobem*:  
(konstruktivismus, funkcionalismus, bioformní, racionalismus/purismus, skulpturální.*



**2.3 Prostor a místo:** na architekturu nenahlížíme pouze zvenku (hmota, vizuální působení), ale mnohem více zevnitř (obývaný prostor, vyvolání nálady) a z tohoto hlediska v moderní architektuře zjišťujeme:

*zrušení striktního rozlišení vnějšku a vnitřku;*

*pojetí architektonického prostoru v moderní architektuře je nesouměřitelné s klasickou architekturou – k momentu prostorovému se mnohdy zcela zásadně připojuje moment času; nově je v současné architektuře řešený především problém prostoru (mysleného a prožívaného) a místa (existenciálního a reálně stanoveného).*

### **3. Původ moderní architektury I: historické dědictví**

Slovo „původ“ neznamena to, co bychom jinak nazvali zdroj, vznikání či počátky. Původ můžeme pochopit jako určitý dynamický základ, z něhož se může (ale také nemusí) odvinout nějaká pozdější událost, základ, který dává možnost vzniknout nějaké události, ale stejně tak jejímu transformovanému protikladu. Přesto, že samotní tvůrci moderní architektury se ostře vymezovali proti historizujícímu dědictví především 19. století, již první obhájci nové architektury si uvědomovali, že tato architektura není zase tak něčím zcela 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/litina 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;

**Ocel – svářková** (něm. Schweisseisen) **a plávková** (Flusseisen)

*Gustave Eiffel – Maurice Koechlin (1856-1946) a další:* Tour d'Eiffel, Paříž (1889) – jedno z prvních užití *svářkové oceli* v architektuře a v monumentálním měřítku (většinou byla užívána u mříží, balkonů a zábradlí).

*John Fowler-Benjamin Baker:* The Forth Bridge, Edinburgh (1883-1890) – naopak jedno z prvních využití *plávkové oceli* 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 novověké 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 nutná, 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 výrocích, 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 roku 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 klasicizujícími 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 Sempera 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 (Siegfried Giedion, později v 70. letech 20. století u nás především Zdeněk Kudělka). Pojem prostoru je chápán jako reálná veličina, která může být analyzována a interpretována.

(c) Z opačné strany popsal roku 1975 švýcarsko-francouzský architekt Bernard Tschumi paradox dvou existujících idejí architektonického prostoru, jež na sebe sice navazují, ale my je nemůžeme vnímat a sledovat současně (*Questions of Space: The Pyramid and the*

*Labyrinth, or the Architectural Paradox*): na jedné straně existuje idea „myšleného prostoru“ (pyramida), na druhé straně idea „pocitovaného, prožívaného prostoru (labyrint)“.

(d) V 60. letech 20. století začíná být v opozici proti prostorovému pojmu diskutováno „*místo*“ jako pojem, jenž je v teorii navrhován pro architekturu jako adekvátnější než prostorový pojem – na jedné straně je to dáno vlivem existencialismu, na druhé architektonickými teoriemi „nového brutalismu“ (srov. Kurt Badt a jeho úvahy o skutečně definovaném místě, jež se liší od prostorových fantazií a prostorových iluzí).

V brněnském uměleckohistorickém prostředí pracoval s pojmem architektonického prostoru především Václav Richter (jeho pojetí můžeme označit za „umírněný realismus“) a s ohledem na moderní architekturu zejména Zdeněk Kudělka (jeho „realistické pojetí“, srov. jeho princip *zrušení protikladu vnitřek-vnějšek*, resp. princip *otevření vnitřku do prostoru*). Přístup další generace „brněnské školy“ lze potom označit nejspíše za „umírněný nominalismus“ (srov. Jiří Kroupa).

### 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)*.

a) Loos ve svých textech zdůrazňoval především novou úlohu architekta:

*„Architektura probouzí v lidech náladu. 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.“*

b) Tomu měl odpovídat také jiný 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...“*

c) A konečně se proměňuje také konkrétní práce s projektem: *„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

Na rozdíl od „původu“ byly zdroje, které přímo vedly ke vzniku moderní architektury, teoreticky identifikovány hned v začátcích nově vznikajícího architektonického hnutí. Můžeme k nim počítat především nové koncepce 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 zdrojových linií došlo v prvních desetiletích 20. století skutečně již k postupnému ustavení nové, 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. Vnějšík přitom nemusí být nijak stylisticky jednotný, mnohdy je spojován se secesním ornamentem (je ovšem třeba zohlednit rozdíl, kdy secesní ornament může být použit v pozdně historizujícím významu jako alternativa k neostylům, a kdy je logickou součástí struktivně materiální konstrukce:

*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; vnějšík 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, zpočátku jeden z inspiračních zdrojů pro Le Corbusiera (ten se ovšem ve své pozdější tvorbě vůči němu výrazně 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 – Paříž, rue de Franklin – obytný dům s Perretovým ateliérem;

1913 – Théâtre des Champs-Élysées (autorství je zde složitější: první projekt vytvořil Roger Bouvard, později vypracoval již konkrétní projekt Henry van de Velde, na konec vstoupil do projektu Perret, který jej přepracoval spolu s využitím sochařských reliéfů, které zhotovil Antoine Bourdelle);

1919-1920 – Paříž, Ateliers Esders, 1919-1920 (výrazná půlkruhově zakřivená konstrukce, zjevná inspirace pro původní Kalousův projekt pavilónu A brněnského Výstaviště);

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

1937-1939 – Paříž, 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 teoretizování v evropské moderní architektuře. Pracoval naopak spíše s tradičními teoretickými pojmy: *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 moderní architektury je možné považovat tři významné architektonické proudy – dva z nich jsou spjaty s jedinou tvůrčí osobností, uvnitř nichž nalezneme řešení tři podstatných, moderně architektonických témat:

- (a) téma architektonického objemu a jeho působení ve vztahu k okolnímu prostředí (Frank Lloyd Wright),
- (b) téma architektonického obytného prostoru a vyvolání nálady (Adolf Loos), a
- (c) téma materiálového působení a vyvolání emocionálního efektu (expresionismus).

### 6. Frank Lloyd Wright a princip „rozbít krabici“

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 prérijního 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 svého, většinou zahradního okolí:

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

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

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

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

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

1904-1907: *Unity Temple*, Oak Park, unitářský kostel s obytným domem, nároží oddělena jako funkční elementy (se schodišti).

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

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

Wrightova architektura se poměrně brzy dostala i do povědomí evropského architektonického prostředí, do nějž ji přivedla obrazová kniha jeho staveb, vydaná v Německu roku 1910. Ta rozšířila dosavadní znalost anglického venkovského domu o nová témata Wrightových architektonických projektů.

## 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.

Nyní začal namísto strukturálně masivních budov užívat kombinace levnějších materiálů: armovaného betonu, lité směsi betonu s přírodními kusy kamene, dřeva a skla. Jeho stavby se staly lehčími, často na zvláštním půdorysu (zalamované úhly, kruh), přičemž používal různé přírodní prvky (kulovité prvky, listové tvary, apod.). Jeho projekty se přitom

stávaly 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“).

Těmito novými rysy ve své tvorbě se chtěl vyrovnat s evropskou moderní architekturou, založenou na pravidelném čtyřúhelníku a kvádru (Wright chtěl naopak „*rozbit 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 jeho paralele se přírodní jevy i architektura chovají ve světě podobně – vrůstají do vnějšího okolí směrem od svého vlastního jádra.

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

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

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

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

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

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

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

Frank Lloyd Wright tak vlastně 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 posléze nejen jedním z tvůrců a zakladatelů moderní architektury, ale v jistém slova smyslu předjímal i pozdější architekturu *postmodernistickou*.

## 7. Adolf Loos a princip „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, v Paříži a v Plzni. Svě 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), do předchozích svazků nezařazené texty, 1983.

Ve svém proslulém textu o ornamnetu a zločinu razí Loos myšlnku, že postupem moderní doby dochází k odstraňování ornamentu z předmětů denní potřeby. Moderní člověk přirozeně uznává ornament jako znak minulého umění, ale současně poznává chorobnost a vumělkovanost nově vymyšleného ornamentu: „*Být bez ornamentu je tak především znakem moderní kultury a duchovní síly moderního člověka. Ten sice může používat ornamenty starších a cizích kultur, jak se mu zlíbí, ale jeho vlastní vynalézání je zaměřeno na zcela odlišné věci*“.

Loosovy stavby jsou navenek až puristicky strohé a bez ozdobných prvků; mnohem spíše užívá různých druhů kamenů v jejich interiérech a tak „Semperovsky odívá“ vnitřní prostor. V jeho trojrozměrnosti především zdůrazňuje roli nálady: „*Naše celá nová architektura tak byla vynalezena na rýsovacím prknu ... Já ovšem říkám: opravdové stavební dílo nemá v obraze, převedeno do plochy, žádnou působivost...*“

### 7.1 Obývaný prostor

Zpočátku Loos projektoval především interiéry, teoreticky inspirován myšlenkami o „odívání“ architektonického prostoru (sám napsal text s názvem „Princip odívání“, v němž se hlásí k Semperově dědictví):

1899-1903: *Café Museum, Wien-Operngasse*, vnější puristické přízemí s výkladními okny a článkovaný interiér (ve 30. letech 20. století byl interiér přeměněn do stylu Hoffmannova modernismu).

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

1903-1906: *Villa Karma* u Ženevského jezera: Loos obestavěl nově postavené jádro domu třemi vnějšími galeriemi s nárožními věžicemi a materiálové působivě odíval interiéry. Přitom pracoval s vnějšími otevřenými a prosvětlenými místnostmi a s vnitřními uzavřenými a

zastíněnými pokoji ( po roztržce se stavebníkem dokončil stavbu v letech 1908-1912 Hugo Ehrlich, židovsko-chorvatský architekt).

1907-1908: *Interiér Wilhelm Hirsch*, Plzeň (známo z dobových fotografií): zřejmě první významnější uplatnění Loosova konceptu postupně se otevírajícího prostoru v jeho tvorbě.

1908: *Kärntner Bar* (Americký bar), poměrně malý prostor, rozšířený zrcadlovými stěnami.

Kolem roku 1910 se Loosova tvorba stala svým radikálním purismem exteriérů uvnitř historizující městské architektury Vídně objektem kritické diskuse a skandálu v tehdejším prostředí konzervativní Vídně:

1909-1911: *Goldman a Salatsch (Dům na Michaelerplatz)*: radikální purismus exteriéru. oddělení obchodní spodní části (mramor cipollino a klasicizující formy) od obytných pater (s okenními otvory jen vyříznutými do nečleněné fasády). Těsná blízkost Hofburgu vyvolala spory uvnitř památkové péče - ovšem Loosův projekt byl oceňovaný Maxem Dvořákem a Hansem Tietzem. Základní téma interiéru: schodiště (pohyb v čase!) jako předpoklad kontinuálně a v čase se postupně otevírajícího architektonického prostoru.

1910: *Haus Steiner, Wien-St. Veitgasse*, 1910: opět radikální purismus, asymetrie oken, různá podoba uličního a zahradního průčelí. V interiéru propojení dvou prostorových představ: (i) v souladu s puristickým, „palladiánským“ užitkovým vnějším stereotomní a „pozdně antický“ vnitřek - a spolu s ním (ii) „manýristicky“ sukcesivní prostorové kontinuum (směrem do zahrady velký prostor, složený s postupně přidávaných jednotek).

Ve svých stále především interiérových pracích rozvíjel v následujícím období 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. Na rozdíl od manýristického prostoru je ovšem u Loose vždy zdůrazňována nálada prostorového zážitku:

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

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

1915-1916: *Wien, Villa Duschnitz*, asi nejdokonalejší ztělesnění otevírajícího se prostorového kontinua v Loosově tvorbě: dvě lineárně se otevírající řady místností se kříží v pravém úhlu, současně je však každá prostorová jednotka „odívána“ odlišným materiálem podle svého účelu.

1910 a 1927: byty Friedricha Boskowitze - *Friedrich Boskowitz I* z roku 1910 /Wien-Frankgasse/ o třech místnostech podobně jako plzeňský Hirschův byt - *Friedrich Boskowitz II* z roku 1927 /Wien-Bartensteingasse/. Do tohoto bytu byla přenesena jídelna z prvního bytu jako základ většího projektu postupně se otevírajících místností interiéru.

V letech 1920-1921 se Adolf Loos stal hlavním architektem úřadu pro vídeňská sídliště a vypracoval patent na „*dům s jednou zdí*“ – projekt dvoudomu uprostřed zahradního okolí..

## **7.2 Řecký revival a lineární řazení prostorových jednotek v otevírajícím se kontinuu**

Adolf Loos již ve svých raných textech zdůrazňoval význam antické architektury a na jednom místě prohlásil, že „budoucí velký architekt bude klasicizujícím tvůrcem“. On sám přitom experimentoval s neortodoxním využitím klasicizujících prvků (antické sloupy, klasicizující dekorace, apod.).

1919: *Vila Hermanna Konstadta, Olomouc* (spolu s Paulem Engelmannem), projekt na dům se starořeckými prvky (Erechtheion).

1921: *Mauzoleum pro Maxe Dvořáka* (stupňovitý hranol inspirován mauzoleem v Halikarnassu).

1922: *Chicago Tribune Tower*, soutěžní návrh na výškovou budovu novin ve tvaru dórského sloupu.

1922: Haus Rufer, Wien, Loos sám označoval jeho interiér jako jednotný vzdušný prostor (stupňovitě organizované místnosti).

1922-1923, a později: *Bauerova rampa – zámeček V hlinkách, Brno*, interiér složený ze dvou otevírajících se částí, vlys pod stropem klasicizující.

## **7.2 „Raumplan“ – prostorový půdorys**

V pozdní etapě své práce Adolf Loos navázal na své dřívější úvahy a experimenty na téma „*prostorového půdorysu*“: – místnosti jsou kladeny k sobě v různých výškách podlah 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 původně 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 v tomto případě vertikální prostor anglické ústřední síně. Na rozdíl od postupně se rozvíjejícího se prostoru, který byl často spojován s venkovním exteriérem, prostorový půdorys vytváří spíše uzavřené obytné jádro dvou až tří místností.



1925-1926: Paříž, Avenue Junot - *dům Tristana Tzary*, stupňovité řešení prostorového kontinua - do prostorové půdorysu je zapojena i zahradní terasa jako relikv Loosových předchozích myšlenek.

1926-1928: *Haus Moller*, Wien-Starkfriedgasse, jedna z nejpodstatnějších realizací „Raumplanu“ (projektováno ještě v Paříži).

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

1927-1929: *Brummelův dům*, Plzeň, Husova: pro obchodníka Jana Brummela.

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

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

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

1930-1932: *Sídliště Werkbund*, Wien, domy s jednou zdí (zjednodušení prostorového půdorysu do podoby anglického domu v zahradě).

1931-1932: *Loosův „Poslední dům“*, projekt domu ze dřeva, pro dceru Františka Müllera Zdeněk Kudělka jej charakterizoval jako „*vertikální prostorové kontinuum*“, to je místnosti jsou sestaveny kolem centrálního schodiště.

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 (srov. domy s jednou zdí na Alešově ulici v Černých polích) a určité prvky jeho tvůrčího přístupu tak nalezneme zejména v počátcích brněnské moderní architektury (Ernst Wiesner, Otto Eisler, Jan Vaněk, aj.).

## **8. Expresionismus a princip 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 zejména prostřednictvím fasády zvýšit expresivní působivost tohoto materiálu.

Expresionismus přitom netvořil nějakou ucelenou školu nebo styl, ale jeho přívrženci měli blízko zpočátku jak k secesi, tak k myšlenkám romanticky a historicky orientovaného nacionalismu. V jistém slova smyslu potom patří do širě definovaného expresionismu také poměrně jedinečný fenomén českého architektonického kubismu, případně projekty využívající inspirace biomorfními jevy.

## 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 architektky a

dekoratery 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. Projektoval a realizoval 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 světské 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 stat' *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.

**Biomorfni 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 v tvorbě zakladatelů moderní architektury. Nicméně k Richterově „skoku“ při vzniku moderní architektury došlo někdy před rokem 1920 - poté již vcházíme do období skutečně *nové, moderní architektury*. Prostřednictvím těchto modálních stylů potom můžeme pozorovat celou meziválečnou evropskou architekturu, přičemž nebývá přitom 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 *rationalismus* 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 něž 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.*

*Sídliště 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.*

*Sídliště Dammerstock v Karlsruhe; sídliště Siemenstadt u Berlína, 1928: dvě varianty nových typizovaných sídlišť.*

*Sídliště 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 stavebními technologiemi 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 Expresivní konstruktivismus - Erich Mendelsohn (1887, Olštýn /východní Prusko – 1953, San Francisko).**

Mendelsohn 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 vysunutě 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 Francisko), ale projektoval již méně.

### **9.4 Biomorfni konstruktivismus - Hans Scharoun (1893, Bremen -1972, Berlín):**

Scharoun působil zprvu ve východním Prusku; roku 1922 se prosadil v urbanistické soutěži na „Novou Vratislav“ a přestěhoval se do Slezska. Roku 1925 se stal profesorem na vratisavské-wroclawské Státní akademii umění a užitého umění. Zjevně působením východopruského expresionismu si zde vytvořil osobitý a vysoce expresivní styl. V něm korigoval racionální přisnost 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 dokonce realizovat některé své projekty z 20. let 20. století. V pozdních letech plynule navázal na své pojetí biomorfni 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 určitou vazbu 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 Holanďanem 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 kulturně politicky odmítl „dekorativismus“ v architektuře).

## 10.2 De Stijl

Umělecké hnutí kolem časopisu De Stijl (tj. Styl – podle názvu Semperova teoretického díla) založil roku 1917 Theo van Doesburg (spolu s malířem Pietem Mondrianem, maďarským umělcem Vilmošem Huszárem, architektem Jacobem Oudem – o rok později se k nim přidal G. Rietveld) jako protipól expresionismu „Amsterdamské školy“. Doesburg se hnutí pokusil dát do souladu s konstruktivismem El Lissického a zejména po roce 1920 byly mezi oběma hnutími inspirující kontakty.

Architektonický De Stijl pracuje s geometrickými půdorysy, s fasádami složenými s předsazených (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). 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*: Dubrovník (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 poté již nesešel a funkcionalistické hnutí „nové architektury“ se rozpadlo.



## KLASIKOVÉ OTEVŘENÉHO 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 obývané 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:

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

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

1916-1918: *La Chaux-de-Fonds, Villa Anatole Schwob*, betonová struktura s cihlou (inspirace Augustem Perretem)

V té době se definitivně přestěhoval do Paříže, od roku 1922 měl projekční kancelář se svým bratrancem Pierrem Jeanneretem (až do 50. let). Stále hodně maloval (spolu s pařížským malířem Amédée Ozenfantem napsali programový spis o pokubistickém malířském purismu „Après le cubisme“, 1918). 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:

- (a) spolu s Amédée Ozenfantem vydával časopis „*L'Esprit nouveau*“, od 1920;
- (b) spis „*Verse une architecture*“, 1923 (rovněž spolu s Amédée Ozenfantem / ten používal pseudonym Saugnier) jako záznam volných esejí a hovorů inspirovaných, ale také polemizujících s teoriemi Augusta Perreta a Adolfa Loose;
- 1925-1928: (spolu s Pierrem Jeanneretem), *Maison Planeix, Paříž* (boulevard Masséna) pro sochaře náhrobků Antonina Planeixe, inspirace Adolfem Loosem (Tzara, Moller).
- (c) *vzorový dům - Maison Citrohan*, 1920: dvoupodlažní dům s rovnou, obytnou střechou, propojení vnitřních prostorů (ovlivnění teoretickým Loosovým „prostorovým půdorysem“).

### 12.1 Variace Citrohanu

Roku 1920 použil Jeanneret poprvé svůj pseudonym „Le Corbusier“ a přihlásil se k modernímu *purismu*. V té době z jeho původní teorie vzorového domu Citrohan (tj. slovní hříčka pracující s paralelou automobilu Citroën) se odvinula Le Corbusierova stavební typologie 20. let 20. století:

1922: *Immeuble-villas*, zasazení typu Citrohan do velkých, poschodových obytných celků;

1925: Výstavní pavilon „*L'Esprit nouveau*“, pavilon měl podobu Citrohanu s vnitřní zahradou;

1924-1926 (nedokončeno): *Sídlště Henri Frugès, Pessac*, průmyslník-filantrop začal budovat sídlště pro své dělníky v typologii Citrohanů – později byly domy pozměněny a přestavěny, v současnosti dochází k jejich rekonstrukci;

1927: *Sídlště Weissenhof*, Stuttgart, na výstavě, kterou organizoval Ludwig Mies van der Rohe, představil Le Corbusier dvě své realizace – jednak dům Citrohan, jednak dům s jednopokojovými byty v rámci levného bydlení pro existenční minimum. Jeho puristické období v architektuře tehdy vrcholilo (v letech 1924-1926 se stýkal s Adolfem Loosem v Paříži a zřejmě se také oba navzájem inspirovali).

### 12.2 Le 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*). Svě pojetí aplikoval ve svých slavných vilových stavbách:

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

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

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

1928-1931: *Vila Savoye, Poissy*, vila (objednavatel Pierre Savoye) asi nejlépe představuje Le Corbusierův princip „**volného, svobodného půdorysu**“. Současně se zde opět uplatňuje princip „architektonické procházky“ v čase, takže výsledkem je vznik určitého časoprostorového kontinua.

Le Corbusier ve svých projektech zdůrazňuje především *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. Tyto projekty ovšem pro svého autora nepředstavovaly pouze řešení prostorového problému v architektuře, ale byly důležité také z hlediska svého architektonického objemu. V opozici proti Loosovi, pro něhož vnější objem hrál oproti vnitřnímu prostoru pouze podřízenou roli, napsal Le Corbusier: „*Je třeba ponechat objemu velkolepost tvaru ve světle*“, ale současně je přitom zapotřebí „... *v rozčlenění jeho povrchu nalézt vymežující regulační linie - trasování*“ (*tracés régulateurs*). Termín *La tracé régulateur* užíval Le Corbusier pro využití proporcí zlatého řezu a pravoúhlých trojúhelníků jako korekci intuitivního projektování: „*Regulační trasování je pojištěním proti svévoli. Jedná se o ověřovací operaci, která schvaluje jakoukoli práci vytvořenou v nadšení*“.

### 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:

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

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

1928-1936: *Moskva, Budova Centrosjuzu*, 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.

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

1935: lineární urbanismus pro *Zlín* (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 (další vydání 1959) v teoretickém spisu „*Trois établissements humains*“ - *Tři lidské sídelní útvary*, tj. 1. Vesnická jednotka v krajině *zemědělská*, 2. Lineární město *průmyslové*, podél něhož rostou zahradní města horizontální a vertikální (podobně jako to navrhoval pro Zlín), 3. Radio-koncentrické město *obchodní* (vzniklé v evropské tradici).

## 12.4 Le Corbusierova poválečná architektura

Po válce jako jeden z nejuznávanějších světových architektů Le Corbusier pracoval s týmem severoamerických architektů (Harrison-Abramowitz), který navrhl vysoký prosklený mrakodrap v „internacionálním stylu“:

1947: *New York, budova sekretariátu OSN s okolím*.

V téže době se ovšem již sám Le Corbusier od principů „internacionálního stylu“ odkláněl. V tradici klasické architektonické teorie hledal základní geometrický modul, založený na lidských proporčních normách (Modulor) – tím vystřídal své dřívější regulační trasování a hovořil o „nevyslovitelném prostoru“ – směřoval stále více k později definovanému konkrétnímu „místu“.

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

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

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

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

1953-1960: *La Tourette u Lyonu* (dominikánský klášter), založeno na proporcích Moduloru.

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

Podstatným materiálem se pro Le Corbusierovu architekturu stal v poválečné tvorbě neomítaný beton. S ním sice příležitostně pracoval již v předválečné době, ale nyní se stal v záměrně neopracované, „nehezke“ formě jeho hlavním formálním prvkem. Jako „*béton brute*“ se dostal též obecněji do stylové výbavy poválečného „nového brutalismu“. Le Corbusier však pro poválečné architekty byl stále inspirací rovněž svými předválečnými díly. „Druhým životem“ jeho architektury se staly na příklad projekty newyorské skupiny *the New York Five* v 60. letech 20. století, které navazovaly na jeho předválečnou tvorbu.

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

1928: *Krefeld – dva vilové domy*,

(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;

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

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

1929-1930: *Vila Tugendhat v Brně*, horní patro obytné, spodní patro s prostorem otevřeným do vnější zahrady prostřednictvím kontinuálně prosklených oken. Současně s otevřeným prostorem dosahuje Mies ještě dalšího efektu plynoucího prostoru jednak v obou podlažích prostřednictvím příček, jednak směrem vzhůru s vyvrcholením v motivu otevřeného belvedéru (Jiří Kroupa - poznámka: osobně užívám k objasnění těchto dvou konceptů architektonického prostoru ve Vile Tugendhat renesanční pojmy „aspetto“ a „prospetto“).

### 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:

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

1948: *Chicago, Lake Shore Drive*, 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):

1956: *Seagram Building, New York*, newyorský mrakodrap typu „tower“ – tj. oproti starším „skyscrapers“ nové ztělesnění poválečné architektury severoamerických 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 střešou – 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.

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

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

V 90. letech 20. století byly některé Neutrovy domy znovu opraveny a staly se módně vyhledávanými objekty (zjevně se tak stalo v souvislosti s módním návratem v současných tendencích „bílého neofunkcionalismu“).

#### 14. Alvaro Aalto

Když po řadě let vzpomínal Philipp Johnson na vydání Internacionálního stylu roku 1922, poznamenal, že se tak stalo vlastně v poslední správnou dobu. O několik let později se objevily první kvalitní realizace finského architekta Alvara Aalta, které představily odlišný proud moderní architektury – ukázalo se tak, že myšlenka mezinárodně stejného stylu byla spíše zbožným přáním.

Již od konce 20. let 20. století byly nově oceňovány přírodní materiály v architektuře a moderní stavby byly zasazovány do přírodního urbanistického rámce. V té době se představila reakce na příliš chladný racionalismus funkcionalismu a internacionálního stylu především v severské, finské architektuře. Nositelem změny byl především jeden z prvních finských moderních architektů, **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, ale hned od počátku pracoval mnohem spíše v klasicizujícím stylu severské architektury.



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

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

1929-1932: *Paimio, sanatorium pro léčbu tuberkulózy*, soubor šestipatrových budov s terasami, prosklenými pokoji a bytovnami pro personál – v tomto případě je možné mluvit o určitém „severském“ funkcionalismu a to „v širším než jen technickém či vědeckém smyslu“.

1938: *Villa Mairea*, 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 zájem o formu a poválečný emocionální funkcionalismus**

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

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

1960-1968: *Seynäjoki, Aalto centrum*.

1962: *Helsinki, hala Finlandia*.

Aaltova revize „internacionálního stylu, funkcionalismu a konstruktivismu“ se stala zejména po válce velmi populární i mimo Finsko a hodně se šířila po celém světě. Aalto tak získával řadu objednávek např. ve Francii nebo v západním Německu.

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

1958: *Wolfsburg, kulturní dům*.

1959: *Essen, Opera, 1959*.

Ohlas měla jeho tvorba 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 *sídlště Lesná* (1961, 1962-1970 – architekti Viktor Rudiš a František Zounek). A ve značně zjednodušené verzi bychom našli navíc u nás módní práci s projekty tzv. „finských domů“ ve venkovské krajině.

## 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 vychovala 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)



