

České vysoké učení technické v Praze
Fakulta architektury
Ústav teorie a dějin architektury
Obor: Teorie architektury
Disertační práce

PRVOPLÁN & UTOPIE /Protoplan & Utopia/

Mg.A. Vendula Šafářová
Praha 2012

Věnováno mé rodině a všem konzultantům, kteří mě podporovali, a děkuji AAI v Šanghaji za jejich „školu architektury“.
V Ostravě dne 27. 9. 2012.

Školitel: prof. PhDr. Pavel Kalina CSc. [2012-2010]
doc. Ing. arch. E. Fantová CSc. [2010-2005]
doc. Ing. arch. akad. arch. J. Mojžíš [2005-2004]

ABSTRAKT

Disertační práce se zabývá výtvarnými postupy (kresba, malba) při navrhování architektury. Zkoumá prvoplány Jiřího Krohy (vzniklé v letech 1917-20) a porovnává je s kresbou a malbou Zaha Hadid (zejména z let 1976-77). Jiří Kroha formuloval teoretický program specifických kreseb, jimiž architekt v počáteční fázi navrhování sestupuje k teoretickému a filosofickému fundamentu architektury. Zaha Hadid se inspirovala tvorbou ruských avantgardistů (Malevič, Lisickij), s nimiž měl i Jiří Kroha řadu paralelních inspirací. Navíc využívá potenciálu digitální technologie, která podporuje artikulaci a evoluci inovativního architektonického myšlení.

Prvoplán & utopie upozorňuje na fenomén volné kresby (malby, skici, diagramy), která definuje novou architekturu: tj. architektonický koncept (teorie a filosofie) a architektonický jazyk (forma a tvar).

ABSTRACT

This thesis deals with visual techniques (drawing, painting) in the designing of architecture. It examines the “protoplan” done by Jiří Kroha (1917-1920) and compares them with drawings and paintings done by Zaha Hadid (1976-77). Jiří Kroha formulated theoretical program specific drawings which the architect in the early design stage descends to the theoretical and philosophical fundamentals of architecture. Zaha Hadid was inspired by the work of the Russian avant-garde (Malevich, El Lisitski), with whom had Jiří Kroha number of parallel inspiration. In addition, she uses the potential of digital technology that supports the articulation and evolution of innovative architectural thought.

The Protoplan & Utopia draws attention to the phenomenon of free drawings (paintings, sketches, diagrams), which defines a new architecture: ie architectural concept (theory and philosophy) and architectural language (form and shape).

Klíčová slova disertační práce

Prvoplán, Jiří Kroha, skica, kresba, diagram, malba, grafický záznam, teorie architektury, filosofie architektury, utopie, suprematismus, expresionismus, funkcionalismus, prouny, architektury, Zaha Hadid, postmoderna, dekonstruktivismus, tekutost, vizualita.

OBSAH>>>

ÚVOD	10
ARCHITEKTONICKÁ TVORBA A TEORIE ARCHITEKTURY	20
<i>Teorie architektury</i>	20
<i>Kresba architekta</i>	40
<i>Utopie architektury</i>	44
<i>Psychologie tvořivosti a percepce v kresbě</i>	50
JIŘÍ KROHA – VZNIK PRVOPLÁNU.....	59
<i>Život a dílo</i>	59
<i>Inspirace Jiřího Krohy</i>	80
<i>Prvoplán</i>	118
<i>Montmartre – kresba v prostoru</i>	158
<i>Shrnutí</i>	170
REŠERŠE SOUČASNÝCH ARCHITEKTŮ	173
<i>Medailony vybraných architektů (E, H, K, T, H)</i>	178
ZAHA HADID – PRVOPLÁN VE FLUIDITĚ	187
<i>Život a dílo</i>	190
<i>Inspirace Zahy Hadid</i>	195
<i>Malevich's Tektonik – prvoplán v akci?</i>	225
<i>Fluidita v tvorbě Zahy Hadid – Tekutá architektura</i>	248
<i>Shrnutí</i>	277
ZÁVĚR	280
<i>Shrnutí disertační práce</i>	280
<i>Má metoda navrhování</i>	287
BIBLIOGRAFIE K DISERTAČNÍ PRÁCI	291

ÚVOD

Důvody k volbě tématu disertační práce jsou tři:

1. Fascinovala mě výtvarná architektonická kresba, konkrétně prvoplán, jak jej vymyslel a pojmenoval architekt Jiří Kroha.¹ Kladu si otázky po smyslu, funkci, možnostech a budoucnosti prvoplánu – a odpovědi hledám u současných architektů, teoretiků architektury, výtvarných umělců a filozofů.

2. Chci představit prvoplán jako důležitý prvek architektonického navrhování, stěžejní bod tvorby, a dokonce vlastního myšlení a vyjadřování architekta.

3. Disertační práce chce prověřit možnosti uplatnění prvoplánů, tedy kreativního procesu volné kresby a malby v tvorbě současných architektů. Paralelu vidí v díle Zahy Hadid, současné britské architektky iráckého původu.

Cíl, náplň a struktura disertační práce:

Chci-li Krohovy prvoplány náležitě pochopit a odborně pojednat, musím je vřadit do kontextu jeho života a díla. Osobností Jiřího Krohy se už zabývalo několik našich předních historiků a teoretiků architektury. Sestavím z odborných zdrojů stručný medailon této pozoruhodné a rozporuplné osobnosti. Rovněž se musím ptát po inspiračních zdrojích Jiřího Krohy a přiblížit si atmosféru doby a hlavní rysy uměleckého a intelektuálního prostředí, v němž se pohyboval a na něž reagoval.

Vlastní analýzu Krohových prvoplánů je pak možno uskutečnit jak s ohledem na dobovou situaci, tak i s využitím současných poznatků.

Krohovy kresby a malby mne však vedou hlouběji k základům architektonického tvůrčího procesu. Nevyhnu se hledání širších teoretických a filozofických souvislostí architektury moderny a postmoderny.

¹ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy*, Výstavní katalog, Praha, 1964, s. 17.

Vzhledem k tomu, že důraz je položen na kresbu, zejména spontánní, improvizovanou, neintencionální, podniknu menší exkurz do psychologie tvořivosti, a to vše v souvislosti se základními kategoriemi estetických teorií.

V druhé části práce hledám analogie kresebných postupů v procesu navrhování u současných architektů. Výsledkem hledání bude pozoruhodný fenomén v tvorbě Zaha Hadid, zejména v její cílené kresebné expresi, který bude konfrontován s Krohovými prvoplány. Cílem bude naleznout určité strukturální, tedy dobově nepodmíněné podobnosti, a poukázat na vývoj, proměnu, posun do stavu, který nemá v minulosti obdoby.

Hlavní teze, již disertační práce obhajuje:

Architekt se nesmí nechat vmanipulovat pouze do role navrhovatele realizovatelných staveb. Architekt musí zůstat částečně umělcem, nezávislým – svobodným. Architekt by měl ustavičně sestupovat k základům tvorby, překračovat hranice oborů a čerpat z hlubokých zdrojů nacházejících se tam, kde architektura, umění, filozofie, a vůbec kultura či spiritualita tvoří spojitě nádoby. Architektonické myšlení a cítění se nejspíše odehrává a vyjadřuje tam, kde se člověk oddá svobodné hře a volné tvorbě, kdy se vystavuje působení nadosobních inspirativních sil, nechá pracovat intuici a empatii, poddává se moci kreativní fantazie. Jiří Kroha si kreslí bazální architektonické útvary, jimiž si ustaluje svůj jazyk a typické výrazivo. Podobně Zaha Hadid ve svých kresbách hledačsky prozkoumává inspirativní vzory, na něž narazila, a neváhá ani experimentovat s novými počítačovými programy, které transcendentují lidské kresebné možnosti a rozšiřují „pole“ fantazie. Utopie je přirozenou součástí architektury. Výtvarné myšlení, cítění a vyjadřování musí být cíleně pěstováno v podobě praktického cvičení kresby a malby už v rámci studia architektury – a opakovaně podporováno v průběhu vlastní práce architekta.

Čím se tato práce nezabývá:

Tématy, jako je politika, ekonomika, klient, metry čtvereční, světové strany, tabulky, výpočty. Ty necht' jsou předmětem jiných disertací a výzkumů. Považuji je z hlediska svého tématu a záměru za odvádějící a irelevantní.

Použité metody:

Disertační práce je především teoretická. Nejde však jen o pouhou kompilaci textů z odborných publikací. Využívá se kritické čtení, analýza, srovnávání. Částečně se uplatní i archivní bádání, práce s prameny i terénní výzkum. Navštívila jsem dceru a vnučku a pravnuka Jiřího Krohy, v rozhovorech s nimi jsem se snažila objasnit okolnosti vzniku jeho prvoplánů, odhalit možné inspirativní vlivy a upřesnit jeho názorovou pozici v dobových myšlenkových a estetických proudech. Pracovala jsem v archivu s materiály z pozůstalosti Jiřího Krohy. Pořizovala jsem dokumentární fotografie v jeho domě.

Důraz byl položen na analýzu kreseb, maleb, prvoplánů, návrhů a jejich následnou interpretaci.

Uplatnila jsem vlastní experimentální metodu – vymodelovala jsem Krohovy kresby s pomocí architektonického softwaru do podoby 3D modelů, dále je zahrнула do fiktivního urbánního prostředí, abych mohla dále analyzovat jejich smysl i funkce.

Dalo by se říct, že jsem provedla terénní výzkum a empirické ohledání tvorby Zaha Hadid. Navštívila jsem několik jejích prací: výstavu „Zaha Hadid Architecture“ MAK Exhibition Hall in Vienna (2003), instalaci v Benátkách 2006, Neil Barrett Flagship Store v Tokiu 2008, egyptský pavilon v Šanghaji na Expu 2010², ještě rozestavěné Muzeum v Guanzhou – Čína (2010).

Uplatnila se i metoda zúčastněného pozorování. Působila jsem tři a půl roku v pozici architekta – designéra v architektonické kanceláři AAI v Šanghaji, kde jsem pracovala v několika týmech, prováděla jsem různé práce od konceptu až k realizaci. Sdílená profesní zkušenost i rozhovory se spolupracovníky představují jistý kognitivní výsledek, který mi potvrdil hypotézu, že silná výtvarně zpracovaná koncepce je pro práci architekta „zlatým grálem“.

Výrazný autorský podíl má právě objevná komparace postupů obou zvolených architektů. V tom je heuristická dimenze práce.

Originalita pak spočívá v tom, že sama se cítím být umělkyní, aktivní zejména ve výtvarné a performační tvorbě, aktivně kreslím a vystavuji, neváhám při psaní užít i uměleckou licenci a estetickou inspiraci překračující tradiční formát odborného teoretického textu.

² Viz např.: <http://www.designmagazin.cz/architektura/16439-egyptsky-pavilon-na-expo-2010-navrhla-zaha-hadid.html>

Expozice tématu – prvoplán:

Jiří Kroha pojmenoval v roce 1917 sérii svých asi 20 kreseb pastelem „prvoplány“³. Sám k tomu říká toto:

Pojmu „prvoplán“ zde užívám nikoli ve smyslu zárodečné formy konkrétního projekčního nápadu, vymezeného danými úkoly, nýbrž blíže ke vžitému pojmu „architektonické myšlenky“ užívanému v západní terminologii. Avšak rozlišuji obsahově oba termíny. Architektonická myšlenka, subsumujíc (zvláštní pojem je podřazen obecnému pojmu) specifiku architektonické tvorby, je představou o nové skladbě života v různých a nových časoprostorových podmínkách. Jaké pojetí má určitá doba a společnost o prostoru a o své integritě v něm, takovou vyvine architektonickou myšlenku. Skutečnost architektonické reality nelze beze zbytku ztotožnit s představou architektonické myšlenky. Prvoplány jsou pak různými možnostmi této architektonické myšlenky ve smyslu různého pojetí „estetické stability“. Struktura objektivních historických determinant tvoří strukturu architektonické myšlenky, ale způsob pojetí hierarchie determinant určí povahu poměru „estetické stability“ a „stability konstruktivní“ buď ve smyslu symbiózy, nebo jejich extrapolace či neorganického podřízení jedné „stability“ druhé. Architektonická myšlenka určité epochy je tvořena z takových prvoplánů, avšak architektonická realita je obrazem častého jejich sváru, uplatněním jednostranností, takže mnohé prvoplány zůstávají „utopií“, neuskutečněnými architekturami, k nimž se pozdější vývoj často obrací.⁴

Pokusíme-li se parafrázovat Krohovy definice, můžeme sestavit jakýsi „Manifest prvoplánu“, který vystihuje vše podstatné, navíc ještě v gradující struktuře.

- Prvoplán je základní myšlenka, prvotní nápad, ideální představa.
- Prvoplán je architektonická idea.
- Prvoplán není nutně zárodek konkrétního projekčního nápadu a plánu.

³ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 12-16.

⁴ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 12.

- Prvoplán nebere ohledy na zadání, např. v tom smyslu, jak o něm hovoří Steven Holl (*site – culture – program*)⁵.
- Prvoplán má blíže k filosofii.
- Prvoplán je utopie. Prvoplán vzniká jako idea, žije jako idea, zaniká vytvořením skutečného plánu.

Architektonická idea je novou konfigurací lidského bytí v prostoru a čase. Architektonická idea se utváří v mezích ducha doby a v rámci společenských představ o prostoru a přebývání člověka v něm. Realita architektury však nakonec nikdy není zcela totožná s architektonickou ideou. Prvoplány jsou prověřováním variant estetické dohody a stability architektonické filosofie. Jejich detaily, skladebné prvky, tvarové struktury i konceptuální celky usilují definovat estetickou stabilitu (hodnotu) a konstrukční hodnotu (kvalitu), a to za souběžného doplňování, vylučování či podřizování jedné druhou.

Architektonická filosofie doby produkuje prvoplány, a naopak v prvoplánech se artikuluje architektonická filosofie doby. Architektonická realita zpravidla jen reflektuje jejich rozpory (architektonické ideje kontra prvoplány) anebo reaguje jen na některé jejich části. Prvoplány jsou utopickými vizemi architektury (neuskutečněnými architekturami), jimiž se ale skutečná a budoucí architektura inspiruje a jež – občas – používá.

Bádání nad Krohovými prvoplány nás tedy vede k základům teorie a filozofie architektury, ale současně nás uvádí do srdce architektonické tvorby.

Kreslení prvoplánů je jednou z částí celého procesu architektonické tvorby:

1 – Analýza zadání. Je to prozkoumání místa neboli lokace a její uchopení (co, kde, jak). Přitom se architekt zamýšlí nad tím, zda je zadání správně definováno, je-li lokace vhodná atd. V této fázi přichází nejvíc ke slovu filosofie, teorie, případně to, co Steven Holl míní slovem kultura.

2 – Skicování. Fáze skicování je jednoduchá, v tomto momentu vznikají i prvoplány (které ovšem mnohdy zůstávají utopii, jak říká Jiří Kroha). Přitom se snažíme zformulovat posláním stavby, tvoříme silnou kompozici hmot, používáme jasný architektonický jazyk, hledáme vari-

⁵ HOLL, Steven. *Idea and Phenomena*. In: *Steven Holl 1986/2003*. Madrid: El Croquis, 2006, s. 90-91. ISBN: 8488386265.

anty stavby, její architektonické detaily, hledáme nějaký klíč, ideu a zdrojový kód, ke kterému se během celého procesu budeme vracet. To nás ukotvuje k původní čisté myšlence, kterou nazýváme prvoplánem. Podle mne je to nejzajímavější fáze navrhování architektury. Je plná svobody, propouští ducha do neprobádaných končin lidské představivosti, bez omezení reality a zúčastněných stran, včetně zadavatelů, klientů.

3 – Architektonická studie. Platforma, kde se setkáváme s reakcí klienta. Zpracování stavební dokumentace v požadované formě. Architekt se konfrontuje s úřady, s legislativou a byrokracií a v neposlední řadě se zadavatelem.

4 – Realizace. Stavba se staví, ideje se mění ve skutečnou trojrozměrnou a hmatatelnou věc, můžeme se stavby a jejích fragmentů dotýkat. Je to, jako bychom se dotýkali existence samotné a to je ona konfrontace architekta s jeho idejemi a architektonickou realitou, kde je vidět proporce, měřítko a celkové zapojení stavby do kontextu místa a další.

5 – Existence stavby. Prověřuje se, jakým způsobem stavba žije, jak funguje, jak ji přijímají obyvatelé a uživatelé. Časem se vše usadí, lidé si zvyknou a jakoby sama stavba si zvykne a prostředí si zvykne na její novou přítomnost. Architekt proces sleduje a z toho si vytváří další kolekce prvoplánů pro nové architektonické zadání.

6 – Smrt stavby. Neprobádané pole, chápu jej z pozitivního hlediska, smrt jako začátek nového. Dále se tímto tématem nezabývám.

Prvoplán jsme zařadili do zjednodušeného a strukturovaného kontextu procesu navrhování. Prvoplán však je součástí i širšího pojetí procesu architektonické tvorby. Jako pouhá skica/návrh/schéma, která vzniká samostatně v tvorbě architekta, nemá konkrétní zadání (např. hotel, administrativní budova, bydlení), ale architekturu má na mysli. Architekt jej vnímá jako součást svého tvoření, procesu vymýšlení a navrhování architektury, kdy kreslí a představuje si architekturu v detailu. Je tam touha i úsilí po architektonické myšlence a po formě (ve smyslu Wilhelma Worringer). Některé prvoplány se později začleňují do konkrétního projektu, ale prvotně jsou vytvořeny jako samostatný opus, architekt otevírá svou mysl všem možným myšlenkám a pak je artikuluje do viditelné formy např. kresby, kterou nazýváme prvoplán. Tím pádem postavení prvoplánu je nejednoznačné, stojí samostatně, ale stojí i uvnitř architektonické-

ho navrhování, v některých případech se tedy do zakázky zapojuje. Prvoplán je tedy jev proměnlivý a ne zcela a jednoduše zařaditelný do standardních architektonických kategorií.

Z toho vyplývá, že prvoplán má nejednoznačnou pozici i z hlediska času, ať už jako vektoru nebo trvání. Vzniká teď, ale je určen na pozdější dobu, jak nám vysvětluje Jiří Kroha, tedy v ne-čase, někdy v budoucnu, přesahuje do budoucnosti, je s ní latentně propojen a tady se otevíráme další oblasti výzkumu architektury. Architekti jsou také do jisté míry proroky, kteří nám zprostředkovávají vize vytvořené za pomoci poznatků z různých věd a oborů. Architekt musí vidět hodně dopředu, předjímat budoucí vývoj. Tomuto tématu se dále věnovat nebudeme, ale onen futurologický (futuristický) a utopický rozměr prvoplánů si budeme připomínat často. Tématem se zabývala kolegyně Zedníčková.

Architektura se obvykle vztahuje k místu. Znamená to tedy, že bez místa čili lokace architektura neexistuje? Známe přece projekty, kdy architektura je navržena bez místa, a přesto je nazývána architekturou (např. z historie projekty Etienne-Louis Boulléeho, 1728, a Clauda Nicolase Ledoux, 1736, ze současnosti Barlett School v Londýně, viz výstava ve Fragnerově galerii⁶), z toho vyplývá, že architektura existuje i bez lokace. Prvoplány jsou i v tomto smyslu utopické, a-topické. Jejich místo není nikde, případně není vymezeno, limitováno.

Proč mne zaujaly právě Krohovy prvoplány? Protože jsou plné naděje, nové myšlenky a nové energie, která je tajemná, zahalená, nevyslovená, jen načrtnutá a nejasná a nedokončená. Vytváří potenciál k přemýšlení, pro snění a zábavu či hru, vytváří nové architektonické situace. Sám Kroha byl, jako ty jeho prvoplány, bojovník proti konzervatismu a akademismu ve škole, ale i ve společnosti, dělal rozruch a vyhazoval lidi „z konceptu“, z jejich jasné pozice, byl to buřič, ale i citlivý, vzdělaný člověk, který měl rád umění a architekturu. Z těchto mnoha důvodů jsou prvoplány schopné obstát jako samostatné téma, a to nejen v této disertační práci, ale i v dalším vývoji navrhování architektury.

Teoretická východiska zkoumání

⁶ Mladá britská architektura. Nové projekty z Bartlett School of Architecture, UCL. Galerie Jaroslava Fragnera, 28. 10. – 12. 12. 2004.

V disertační práci se snažím zkoumat problematiku prvoplánu a utopie a k jejich analýze přistupuji komplexně a přitom multidisciplinárně (prolínání věd, jako je např. psychologie tvorby a architektura). Problematiku analyzuji jak z hlediska historických pramenů a zvyklostí, tak i v kontextu dějin výtvarného umění (porovnávání ideje prvoplánu s purismem a suprematismem). Neoponechávám stranou ani teorii architektury se stěžejními eseji, jako je *Matematika ideální vily* od Colina Roweho⁷. Zkoumám tvarovost Jiřího Krohy (jeho eseje o tvarování) a neo-suprematistické malby Zahy Hadid a nacházím fenomén hledání tvaru u dalších teoretiků a architektů. Mohla bych to „chtění“ (termín Wilhelma Worringer) nazvat teorií tvarování (opírám se přitom o knihu *Diagram Diaries* Petera Eisenmana⁸ a *Protoarchitektura* Petra Rezka⁹), kde je tvarování (formování) rozvinuto vizuálními schémata a podepřeno teoretickým popisem.

V souhrnu disertační práce prochází těmito teoretickými oblastmi:

- 1 – Teorie architektury
- 2 – Kresba architekta
- 3 – Utopie architektury
- 4 – Psychologie tvořivosti a percepce

Autorka věří, že tato záměrně kaleidoskopická¹⁰, fragmentární analýza doplňuje klasický přístup (historický, pojmový, tradiční) o další pohled na fenomén navrhování architektury. Slouží dále k inovativnímu pochopení fenoménu navrhování architektury a architektonické reality (město, životní prostor), tak jak o něm píše Christian Norberg-Schulz.¹¹

Z jiného pohledu disertační práce sleduje tyto úrovně:

- 1 – počátek architektonické tvorby (úroveň prvoplánu)
- 2 – úvahy o použití prvoplánů u současných architektů

⁷ ROWE, Collin. *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA, 2007. ISBN 978-80-7366-094-9.

⁸ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries* (Universe Architecture Series). Thames and Hudson, 1999. ISBN 0-7893-0264-0.

⁹ REZEK, Petr. *Architektonika a protoarchitektura*. Praha: Galerie Ztichlá klíka, 2009. ISBN 978-80-7007-295-0.

¹⁰ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura, kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. s. 6. ISBN 80-200-1261-3.

¹¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.

Je potřeba se dívat na proces architektonické tvorby v holistickém pohledu. Uvědomit si, jak filosofie, psychologie, sociologie ovlivňuje architekturu a urbanismus a jakým způsobem tyto různé oblasti spolupracují s teorií architektury. Proces tvorby se někdy ocitá v prvním plánu a inspiruje a vysvětluje architektův koncept, jindy v druhém plánu, kdy kriticky architekturu porovnává, hodnotí a vyvozuje závěry. Navíc se domnívám, že existuje ještě exaktnější věda, která problém tvorby prozkoumává hlouběji a je schopna zprostředkovat ucelenější obraz. Mám na mysli psychologii, a to ve dvou možnostech uplatnění.

a – Pohled pomocí psychologie tvořivosti¹²

Psychologie tvořivosti nám popisuje, jakými fázemi umělec prochází. Kdy při umělecké tvorbě se v člověku spouští určité mechanismy, emoce, které brzdí tvorbu (negativní emoce) nebo naopak podporují (pozitivní emoce). Máme na mysli např. zkušenost manio-depresivní fáze, která je součástí procesu tvorby a po ní nastává fáze pozitivní, kdy se dílo dokončí, proces je naplněn. Proto není nutné se nechat znepokojit negativními pocity totální ztráty kontroly nad uměleckým dílem, ale klidně pokračovat v tvorbě dále, do zamýšleného cíle.

b – Pohled pomocí psychologie percepce¹³

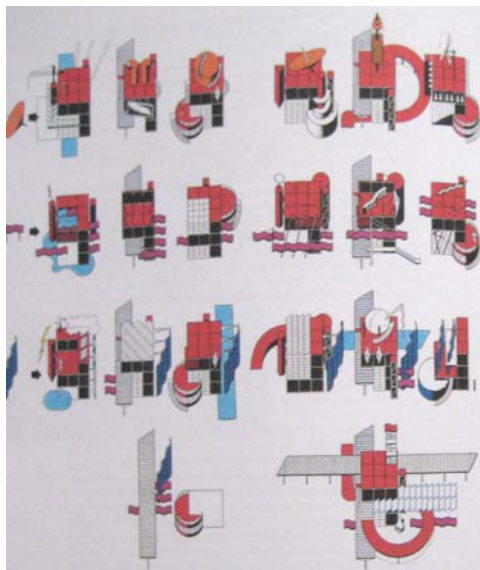
Norberg-Schulz v *Geniu loci* naopak představil fenomén vnímání architektury, kdy architektura v nás vzbuzuje určitý pocit, Schulz popisuje tyto pocity, nálady a následné jejich uchování či znovu nalezení. Jak můžeme ovlivnit vznik pocitů pomocí architektury. Jak nám místo nebo krajina napomáhá k dosažení konkrétního pocitu v architektuře, neboť architektura prostor vymezuje, jak uvnitř, tak vně a mezi (semiprostory). Práce s emocemi je architektuře vlastní od pradávna (Dienzenhoferův interiér v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze), v historii byl názor na emocionální dopad architektury pozitivní, zato současnost v poblázněnosti funkcionalismem a minimalismem se na emotivní architekturu dívá spíše kriticky, což je velká škoda. Existují ovšem výjimky, jako je americký architekt Steven Holl, který zakládá svou filosofii architektury na dalších faktorech: 1/ světlo, 2/ materiál a 3/ vnitřní prostor.

¹² EHRENZWEIG, Anton. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000. ISBN 1-84212-259-2.

¹³ ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception*. University of California Press, 1954. 50. vyd. 2004. ISBN-10: 0520243838.

Architekturu tvoří zevnitř ven, architekturu cítí jako haptický zážitek, naplňuje své akvarelové, romantické představy.

„Pokud spisovatelé mohou manipulovat se strukturou příběhů stejným způsobem, jako záměrně překrucují slovní zásobu a gramatiku, nemohli by architekti dělat totéž a uspořádat program podobně objektivním, nezaujatým anebo vynalézavým způsobem?“ Bernard Tschumi 1981¹⁴



Obrázek 1 Bernard Tschumi, Parc La Villete, 1983.

¹⁴ TSCHUMI, Bernard. Prostory a události. *Architekt*, 3/2005. s. 60. Překlad Cyril Říha.

ARCHITEKTONICKÁ TVORBA A TEORIE ARCHITEKTURY

Prvoplán, skicování, diagramování, spontaneita, improvizace, vznik idejí a tvorba utopií

Prvoplány jsou součástí architektonického myšlení, proto je nutno začít teorií architektury, prozkoumat její základy, obrysy, vektory pohybu i hodnotový systém. Jakým způsobem souvisí teorie s architektonickým myšlením a hlavně tvůrčím procesem.

Teorie architektury

Dnešní architekti potřebují teorii, protože se už nemohou opírat o tradici. V minulosti architekt pracoval vždy v rámci tradice, která mu říkala, co dělat a jak to dělat. V moderní době už tato opora neexistuje. Proto musíme své téma promýšlet. Především zvažovat co je účelem architektury a jaké jsou její prostředky. Podle mne smyslem architektury není jen poskytnout člověku střechu nad hlavou, ale vytvářet prostředí, s nímž se člověk může identifikovat, a tedy cítit se v něm doma. Proto musíme zkoumat, co je prostředí a co to znamená domov. Zde vidím důvod, proč architekt dnes nemůže jednat bez přemýšlení a teorie. Christian Norberg-Schulz¹⁵

V této práci vycházím z několika klíčových publikací, především z Kruftových Dějin teorie architektury¹⁶, Framptonových Kritických dějin moderní architektury¹⁷ a Haysova přehledu moderních architektonických teorií od roku 1968¹⁸. Dějiny teorie architektury jsou souhrnem toho, co bylo programově napsáno jako teorie architektury, tedy vznikla úmluva, že tento text je teorie architektury. Existuje ovšem mnoho podnětných esejí (Peter Zumthor, MVRDV), které se neprofilují jako prvořadé teorie, a přesto nám dávají konkrétní představy o architektuře, ale

¹⁵ KRATOCHVÍL, Petr; HALÍK, Pavel; HORSKÝ, Josef. Rozhovor s Christianem Norbergem-Schulzem. *Architekt*, 1990, č. 16, s. 1-6.

¹⁶ KRUFT, Hanno-Walter. *Dějiny teorie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. ISBN 80-7095-009-9.

¹⁷ FRAMPTON, Kenneth. *Kritické dějiny moderní architektury*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1261-3.

¹⁸ HAYS, Michael K., ed. *Architecture Theory since 1968*. MIT Press, 2000. (1. vydání 1998). ISBN-10: 0262581884.

pro přehlednost se pohybujeme jen v odborné oblasti teorie architektury, která se nám projevuje ve dvou formách:

a – teorie, o níž nemáme záznam, ale víme, že je reálně obsažena v architektuře. Zde mluvíme o teorii antické, kde mnohé spisy byly ztraceny (podle Krufta a dalších) a máme možnost se seznámit jen s Vitruviem. Nabízí se úvaha, co by se stalo s naší architekturou, jak by asi vypadala, kdybychom znali i teorie další? Je možné teorii zpětně vydestilovat z konkrétní architektury či stavby? Tyto otázky by bylo zajímavé prozkoumat, ale má práce se tímto nemůže zabývat, ovšem hodilo by se to k dalšímu výzkumu architektury a teorie architektury. Spolu práce se studenty estetiky a filosofie by mohla být správnou cestou k inovativním výsledkům. Osobně propaguji multidisciplinaritu badatelských činností – takovou, jaká panuje na školách, kde je prostor pro efektivní výměnu informací a komplexní přístup k architektuře. V zásadě se dá teorie z architektury získat podle dochovaných spisů tvůrce nebo jeho současníků, kteří jeho práci popisovali či jiným způsobem zaznamenávali a komentovali.

Ovšem najdou se případy, kdy v architektuře nalézáme principy, které není možné popsat slovy. Od pradávna je teorie architektury blízká historii slohu a všeobecným dějinám umění, stavebně-historickým dějinám, které sice využívají teorie, ale ne vždy se dají aplikovat na daný stavební problém, proto stavební zvyklosti můžeme zjistit taktéž jinou metodou, a to porovnáváním. Proto teorie nepotřebuje vždy písemnou fixaci, ale pro historika architektury je to stěžejní zdroj, na kterém staví historii daného stavu, proto se dodržuje úzus, kdy teorie architektury „je identická se svou písemnou tradicí“¹⁹.

Teorie architektury je každý celkový nebo částečný, písemně zachycený systém architektury, který se opírá o estetické kategorie. Hanno-Walter Kruft²⁰

V pozitivním pohledu (myslím tím takové stanovisko, kdy chci stavbě rozumět a pochopit ji, a ne takové, kdy se k ní apriori stavím kriticky, předem ji odsuzuji a hledám na ní nedostatky) na konkrétní stavbu můžeme naleznout mnoho artefaktů a souvislostí, které nám umožní chá-

¹⁹ KRUF, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. s. 11. ISBN 80-7095-009-9.

²⁰ Tamtéž, s. 11.

pat objekt dobovým pohledem. Například historické místo můžeme zjistit dle architektonicko-teoretického popisu a podle jeho umělecko-historického a filosofického i ideologického zakončení. Úspěšná a příjemná forma takového studia jsou ilustrované slovníky, které na někoho působí málo sofistikovane a nevědecky, avšak je prokázán fakt, že informace se do mozku ukládají vizuální formou snáze než textem.²¹ Architektura se projevuje především vizuální kvalitou, proto její reprezentace pomocí obrazů a schémat je přirozený způsob sdělení. Osobně se domnívám, že kreslená ruční forma je zřetelnější a promlouvá do nitra člověka více než samotná fotografie. Konkrétní linie a obrysy vybírají, co je na architektuře důležité, a zbytečnosti vůbec nezohledňují. Oko vnímá obrazy a prostorové fyzické modely mnohem lépe a obojí si ukládá s většími detaily. Pointa je zapojení co nejvíce smyslů, např. haptický moment je u Stevena Holla element, který zohledňuje ve svých stavbách, např. Kiasma v Helsinkách 1998 (více se tématem zabývá v knize *Questions of perception*²²). Vraťme se však k teorii architektury. Ta se převážně zabývá popisem konkrétní nauky o jednotlivých prvcích a řádech, máme dochovány nauky o kánonu sloupu, o proporcích, o kompozici, o materiálech tedy stavebně orientovanou nauku, anebo o vilách či o portálech, tedy architektonickém detailu. Existuje tedy teorie celku i detailu, je to písemný systém popisující architekturu, těžící z estetického pohledu a to platí i v případech, pokud funkce redukuje estetiku.

Historické disciplíny, jako je archeologie, dějiny stavitelství, dějiny umění, ale i beletrie, pojednávající o dědictví teorie architektury – toto vše používáme jako kořeny teorie architektury. Dokonce se objevují i takové teorie, které propojují architekturu s utopickými ideologiemi, mocí ve společnosti, totalitní manipulací a propagandou, kdy se sociální ideály uplatňují v architektonických formách (totalitní režimy, nacismus, komunismus), známe ji jako ideologickou architekturu. Role architekta se historicky utvářela za působení několika vlivů – znalosti archeologie, historie a teorie architektury a umění stavění. Např. archeologie se stala podpůrnou berlou teorii architektury až v době renesance, kdy se ustavila jako samostatná disciplína

²¹ Viz např. STAŇKOVÁ, Jaroslava; PECHAR, Josef. *Tisíciletý vývoj architektury*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1989. SYROVÝ, B. a kol. *Architektura svědectví dob. Přehled vývoje stavitelství a architektury*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974 (a další vydání).

²² PEREZ-GOMEZ, Alberto; PALLASMA, Juhani; HOLL, Steven. *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William K. Stout Pub., 2006 (2nd edition).

(o zapojení archeologie do architektonické teorie se zasloužili hlavně Palladius či Piranesi a Henri Labroust).²³

Osobně se domnívám, že teoretici by měli zůstat nestranní – a to tvrdí Kruft především. Další publikací, z které Kruft vycházel, byly *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) od Rudolfa Wittkowera. Oba nám vysvětlují, že teorie vzniká na základě teorie předešlé, tedy na ni reaguje buď pozitivně či negativně, žádné nové začátky neexistují a pokud se teorie prohlašuje za novou, může být totálně klamná a nebezpečná, neboť architektura potřebuje sebereflexi, historické prameny a jiné zdroje vědeckého charakteru, které jsou základním kamenem, a z tohoto výtahu máme aspoň nějaké ponětí o době předešlé. Teorie a dějiny architektury jsou tak identické, že současné místo demonstruje část v historickém ději. Tedy teorie architektury je pro architekta podklad pro jeho vlastní filosofii navrhování, určení si principů a konceptu, který jej provází celým architektonickým procesem. Zvůlí se stává teoreticky neodůvodněná architektura a je „ustrnulou šablonou“ (podle Krufta).

Z dějin známe případy, kdy architektonická teorie slouží jako nadstavba architektury, ale samotná architektura teorii ignoruje. Opak je, kdy architektura realizuje ideje architektonicko-teoretické metody.

Tedy názory na teorii se různí, tak jako epochy samy, a nebýt díla Vitruvia, těžko říci, jak by architektura od renesance až po klasicismus mohla vypadat. Pro větší kontrast v zamýšlení nad teorií architektury uvádím zde fakt, že např. Le Corbusier popsal svou teorii o stavbách měst a bytové výstavbě ještě dříve, než se jeho stavby začaly vůbec realizovat.

Samotná teorie architektury pracuje dvojím způsobem

a – stanovuje normy, jejichž naplnění znemožňuje postavení špatné architektury. Normování estetických principů blokuje či odštěďuje záměr kreativního vývoje. Podle špatných nebo jednostranných premis teorie vzniknou principy, které se v realitě ukážou jako nevyhovující nebo neuspokojující. Redukují architekturu jen na funkci nebo ideje o oddělení funkcí pro moderní výstavbu měst.

²³ KRUF, Hanno-Walter. *Dějiny teorie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. ISBN 80-7095-009-9.

Jedině dialog obou subjektů teorie a funkce může zaručit úspěch. Teorie zaštituje zodpovědnost, kodifikaci a program. Mohli bychom říci, že dobrá architektura je vždy teoreticky odůvodněná anebo musí být odůvodnitelná. Osobně tento názor s Kruftem nesdílím, v dnešní době, kdy de-konstruujeme text, víme, že teorie se dají vyložit mnohými způsoby, proto sama otázka, co je dobrá architektura, se mi zdá jako těžko uchopitelná, proto si nemyslím, že to, co se dá vyložit, má spojitost s tím, co je dobrá architektura. Existují situace, kdy se stavba jeví jako příjemná a někdy jako nepohodlná, prázdná a zbytečná.

b – uveďme druhý způsob práce teorie, kdy sami architekti nám dovolují pochopit jejich stavby pomocí svých vlastních textů. Příkladné jsou studie Palladiovy anebo Frank Lloyd Wrighta, kteří cítili nutkání, jež ovlivňovalo architekturu, a to sepsali ve svých teoretických dílech.

„Architektura a její teorie nejsou v žádném kauzálním vztahu.“²⁴

Ideologie může vzniknout prvotně z teorie architektury, která je její stavebním kamenem. Ve Francii v dobách Colbertových teorie sloužila jako normativní konsenzus, jenž pozitivně podporoval stát a jeho svobodu. Známe i situace, kdy se filosofie degradovala na ideologii během glajchšaltování v totalitních systémech a jevila se jako ideologický princip (převážně ve 20. století). Regulativ umělecké kritiky je v těchto případech potlačen či umlčen, čímž nám rostou další teorie až pseudoteorie, jež se řadí do jedné roviny s méněcenným uměním včetně zmíněného glajchšaltování.

Proto je nutné se dívat na jednotlivé teorie v jejich historickém kontextu. Je to však složité a těžko představitelné. „A tedy dějiny architektury vidíme jako dějiny abstraktního systému myšlení v absolutní odtrženosti od historie, tak jako vidíme dějiny filosofie a estetiky – jsou ahistorické a málo odůvodněné.“²⁵

Proto doporučujeme zkoumat jakoukoliv ideu ze dvou pohledů:

- a – v jaké souvislosti vznikla,
- b – za jakých okolností vznikla.

Je potřeba brát v úvahu tyto mnohostranné historické vazby vzniku teorie architektury, a proto je dobré vždy informaci zkonfrontovat ještě s jiným zdrojem nejlépe historického

²⁴ KRUF, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. s. 11. ISBN 80-7095-009-9.

²⁵ KRUF, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. s. 11. ISBN 80-7095-009-9.

ztvárnění, neboť teorie architektury nemůže pokrýt všechno vědění, proto se můžeme obávat, že teorii architektury pohltí dějiny estetiky a dějiny kultury, sociální dějiny, dějiny technologie atd., jak Kruft píše, že se stalo ve spise *Les theories de l'architecture* od Miloutina Borissavlievitche (Paříž 1926).

Po metodické stránce bychom si mohli pomyslně utvořit architektonicko-teoretický pojmový slovník a zde uvést vytváření řádu podle pojmů:

- a. Proporce
- b. Symetrie
- c. Kánony sloupu
- d. Ornament
- e. Funkcionalismus
- f. Organismus

Bohužel zkoumání jednotlivostí bez celistvosti nás navede ke ztrátě komplexního pohledu a relace, vytrhává nás z kontextu proudu celé historie. Kruft jako příklad právě tohoto mylného úsudku uvádí publikaci Edwarda Roberta De Zurko *Origins of Functionalist Theory* (New York 1957), která tento způsob nazírání na architekturu prezentuje a Kruft jej považuje za klamný, protože publikace vidí teoretické architektonické systémy jako samostatné elementy v historickém pořadí, kdy výklad prvně pochází z imanence systému a to vede ke klamným nebo kritickým – záporným sdělením, pramenící z nepochopení problematiky. Z etického pohledu na věc máme nejdříve pochopit, co je uvnitř a potom vyvozovat závěry. Takto se provádí efektivní konfrontace mezi stavbou a jejím vnímatelem a zároveň se vyjasňují historické prameny, podle nichž se následující teoretické systémy rozvíjejí a akcelerují. Například problematickým tématem je stále těžko uchopitelná teorie masové bytové výstavby ve 20. století anebo teorie kánonu sloupu v 16. století.

Z Kruftových *Dějin teorie architektury* jsem na závěr vybrala citát, který situaci v teorii vhodně charakterizuje.

„Teoretické diskuse architektury po druhé světové válce jsou ještě příliš mladé a příliš otevřené, než aby se daly historicky objektivizovat. V tomhle ohledu se cítím jako angažovaný sou-

*časník a kritický pozorovatel a byl bych rád, kdyby se mé úryvkové dojmy, hlavně v závěru, daly číst i jinýma očima!*²⁶

Říká nám, jak je nebezpečné vynášet vůbec jakékoliv soudy v krátkém horizontu, ale doporučuje počkat a vidět, porovnat a zhodnotit fakta až po nejméně třiceti letech. To je ideální stav situace. Z vlastní zkušenosti však vím, že někdy nás situace nutí si vytvořit na dění vlastní názor a tak se samozřejmě nevyhneme unáhleným a povrchním tvrzením, která mohou být nepřesná, ale je možno je flexibilně vyměňovat za další, přesnější a celý proces utváření stanoviska vůči konkrétním architektonickým fenoménům postupně precizovat k dokonalosti, protože nějak se pohybovat v džungli architektonické teorie musíme. Jako vhodná odpověď se mi zdá citace Rostislava Šváchy, který přednáší tvorbu Louise Isadora Kahna (několikrát jsem se jeho přednášek na AVU v Praze zúčastnila), a táže se: „Čím chce stavba být?“ Kahn se domníval, že stavba sama řekne, co chce, co potřebuje, architekt však musí naslouchat a nenechat se zmást tlaky z venku. Čím chce tedy architektura v 21. století být? Odpověď není jednoduchá a ani konečná, v této disertační práci je odpověď Jiřího Krohy, odpověď Zahy Hadid a má. Stavba chce naplnit své poslání, být příjemným partnerem člověka v bytí.

Pro představu evoluce teorie architektury uvádím zásadní teoretiky, historiky, architektky, kteří, myslím si, se na teorii architektury významně podíleli. Z přehledových publikací a slovníků je možno sestavit zhruba takový seznam:

- Historičtí a klasičtí autoři

Vitruvius, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Sebastiano Serlio, John Ruskin, Horatio Greenough, Eugène Viollet-le-Duc, Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper, Hans Auer, Paul Sédille, Constantin Lipsius, Richard Streiter, Hermann Muthesius

- Moderní autoři (klasici moderní doby)

²⁶ KRUFT, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. s. 18. ISBN 80-7095-009-9. str. 18.

Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Steen Eiler Rasmussen, Otto Wagner, Le Corbusier, Adolf Loos, Raymond Unwin, William Pereira, Ebenezer Howard, Christian Norberg-Schulz, Rudolf Arnheim, Lúcio Costa (Pavel Janák, Karel Teige, Jiří Kroha)

- Postmoderní autoři

Charles Jencks, Aldo Rossi, Demetri Porphyrios, Peter Eisenman, Robert Venturi

- Současní autoři

Kenneth Frampton, Christopher Alexander, Stan Allen, Marco Frascari, K. Michael Hays, Jeff Kipnis, Oswald Mathias Ungers, Rem Koolhaas, Leon Krier, Sanford Kwinter, Daniel Libeskind, Juhani Pallasmaa, Mark Jarzombek, Colin Rowe, Nikos Salingaros, Robert Somol, Bernard Tschumi, Anthony Vidler, Mark Wigley, Patrik Schumacher

Nekonečné dilema v architektuře a jejím diskursu je, jak teorie a praxe spolu koexistují. Najdeme mnoho teorií, ale v zásadě se objevují dva názory, první, že teorie Albertiho například byl program pro praxi, tedy navrhování a výchovu architektů. Ovšem v pozdějších dobách najdeme případy, kdy teorie popisuje praxi architekta, v podstatě samotnou architekturu, je jejím zrcadlem. Rozkvět teorie architektury se datuje do druhé poloviny 20. století, kdy jedna teorie střídá druhou, každý se snaží vytyčit svůj program, definovat své limity a obhájit je před ostatními programy. Tyto programy vznikají i souběžně, tak jako plno směrů a stylů ve výtvarném umění a v literatuře. Modernismus, konkrétně v roce 1930, byl poslední jednotný architektonický styl, po něm zavládl chaos a skončila doba jedné komplexní teorie architektury, která zahrne a vysvětlí všechny aspekty architektury.

Do teorie řadíme jak texty historiků, tak samotných architektů. Jedná se o manifesty, pamflety, studie, práce, eseje či pojednání. Teorie architektury se snaží systematicky roztrždit události v architektuře, a to jak z historického, vědeckého, filosofického a estetického pohledu. Zamýšlí se nad architekturou a jejím vztahem k okolí, ke společnosti, umění, technice, vědě, ekonomice, politice.

Teorie většinou probíhá v akademickém prostředí nebo v odborném tisku, pro veřejnost je nesrozumitelná a elitářská. Je to škoda, neboť kdyby veřejnost věděla více o teorii architektury nebo aspoň, že existuje a jak se čte, lidé by byli k tomuto směru více otevření a měli by i

větší pochopení pro samotnou moderní architekturu, možná by se i vymýtil „český“ postoj, že každý schopný muž si přeci sám umí postavit dům. Má to neblahý dopad na objednávání zakázek u profesionálů, tedy architektů, kteří nejenže vědí, jak navrhnout stavbu, jak ji začlenit do svého okolí, ale chápou a umí klientovi vysvětlit historické a teoretické základy navrhování, taktéž teorii o tvarech a kompozici a jejich následné působení na diváka. Dokážou klientovi vysvětlit, proč navrhli stavbu určitým způsobem a jaké má kvality a dopady na okolí a další život.

Do konce 19. století teorie architektury byla celistvá a jednotná a měla souvislou kontinuitu. Původní náplní bylo estetické, sociální, praktické hledisko, která zkoumají proporce, využívají sloupové řády, stavební typy, rozvržení na pozemcích, technologie se užívala jako systém konstrukce, složka materiálů, příprava a následné zpracování, až do skladby jednotlivých místností a výhledu interiéru až po konstrukční detail.

Až ve 20. století byla tato tradice překonána díky rozvoji technické specializace, industriální revoluce. Teorie se přestala zabývat otázkou, jak stavbu postavit – vzniklo stavitelství, inženýrství, které problematiku stavění převzalo, a architektonická teorie se zabývala spíše otázkami, jak se architektura shoduje anebo odchyluje od norem. Přesto se teorie stále chápe jako něco historického a tudíž ustrnulého, ačkoliv se ve skutečnosti zabývá různými současnými tématy (ekologie, korupce, události, jako je terorismus atd.), vyjadřuje se v diskusích a hledí si svého stylu vyjadřování. V tisku a v běžné řeči se hranice mezi teorií architektury a filosofií ztrácí. Ovšem v teorii architektury se klade důraz na skutečnost a práci architekta, to je znak přítomnosti teorie architektury v textu a čtenář s jistotou ví, že se pohybuje na poli architektonicko-teoretickém, a ne filosofickém.

Michael K. Hays (profesor na Harvardu) nám předkládá teorii architektury daleko zajímavějším způsobem, texty skládá jako reflexe, z nichž se vytvoří celkový obraz společnosti. Publikace shromažďuje texty teoretiků, architektů a učitelů, které považuje pro teorii architektury za důležité. Tyto eseje vznikly po roce 1968 a tím se aktuálně vyjadřují k problematice současné architektury. Hays do publikace nezahrnul texty feministické a politické, které mají taktéž silný vliv na architekturu a jsou důležité pro holistické chápání architektury a architektonický diskurs. Hays vypichuje studie Roberta Venturiho *Complexity and Contradiction in Architecture*

(1966)²⁷ a Alda Rossiho *L'architettura della città* (1966)²⁸, které podle něj daly pomyslný vznik teorii architektury, obě díla byla publikována ve stejném roce. Publikace Christiana Norberga-Schulze *Intentions in Architecture* (1963) a Colina Roweho *Mathematics of the Ideal Villa* (1947)²⁹, (kritik, teoretik a učitel, jenž se zasloužil o pokrok v architektuře) zkoumá fenomenologii, Gestalt formalismus³⁰, typologii a rychlé rozmnožování formálních efektů, spoluúčast dvou táborů postmoderního formalismu. Má disertace se věnuje Collinu Roweovi více v kapitole Utopie architektury a cení si ho jako virtuóza teorie architektury. Mísení marxistické kritické teorie a poststrukturalismu se čtením architektonického modernismu bylo to, co dominovalo teorii, a proto Hays svou publikaci pojmenovává „od roku 1968“. Teorie je jako architektura sama, má chuť po modifikování a expandování reality, touhu po organizování nových vizí světa, který je viděn jako neuspokojující nebo nedokončený – proto bude podle Hayse vždycky architektonická teorie řádná utopie.

Na závěr mohu říci, že existuje několik konstrukcí teorie architektury, tedy toho, jak vzniká, jakou používá metodu. První je informační, spočívá ve sběru popisu historických událostí,

²⁷ VENTURI, Robert. *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha: Arbor vitae, 2001. ISBN 80-86300-17-X.

²⁸ The Architecture of the City.

²⁹ ROWE, Collin. *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA, 2007. ISBN 978-80-7366-094-9.

³⁰ Gestalt teorie – interdisciplinární teorie, které nacházejí základ v širokém spektru psychologických výzkumů a aplikací, v tzv. Gestalt psychologii. Jsou vhodné zejména pro chápání struktur a příčinných řad v okolním světě, respektive v umění. Tyto teorie se staly protikladnými k přístupům, jež jsou založeny na elementech, na jednotlivých prvcích dominujících v psychologických výzkumech, jako je behaviorismus, psychoanalýza a psychologie vycházející z asociativních postupů. Jejimi zastánci byli například: Johann Wolfgang von Goethe, Ernst Mach, Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka a Kurt Lewin. V dějinách umění se pak tímto odvětvím psychologie inspiroval Rudolf Arnheim. Základní metaforou je v těchto teoriích mýdlová bublina, která nemá přesný, matematicky měřitelný tvar, vzniká spontánně na základě prnutí jednotlivých částíček v povrchu, které vytvářejí celek. Nelze je dělit. Stejně tak je lidské poznávání založeno na sledování celku, souhrně smyslů. Člověk nesleduje odděleně jednotlivé linie. Proto jeho oko vidí i obrazce, které v obraze nejsou fakticky namalovány, jeho mysl dotváří prostory a linie mezi fragmenty. Podstatnou při vnímání světa / umění se pak stává souhra jedince a situace, dynamické pole zkušeností a chování. Toto pole není výsledkem úsilí nebo externích stimulů (jako v behaviorismu) či osobních vlastností a rysů (jako v teoriích, jež vycházejí z osobnosti jedince jako individua), je daleko více produktem konkrétních jedinečných kontextů a vztahů. Tuto orientaci je také možné definovat jako kritický realismus, jež využívá metody experimentální fenomenologie. Viz např: <http://gestalttheory.net/>

často německy precizním způsobem, povětšinou Evropany (Kruft, Kenneth Frampton³¹ a jiní podobně smýšlející a pracující). Další způsob, jak vytvořit architektonickou teorii, je použít „amerických očí“, jež vidí architektonický diskurs holistickým způsobem a srovnávají vše pomocí tezí, filosofie a abstraktního způsobu myšlení, řekněme metafor. Zavádějí jiné systémy do architektonické tvorby a tím ji modifikují do nových, inovativních forem např. teorie strukturalismu, dekonstrukce, psychoanalýzy u Eisenmana atd., z nichž se utváří architektura nových forem a nového řádu. Poslední způsob pak spočívá v mixování obou přístupů, kdy se podporují a doplňují navzájem do harmonického vztahu, poskytují přiměřeně informací a zároveň i nadhledu. Pro Američany je příznačná spíše analytická filosofie, čili filosofie jazyka, logika, racionální diskurs, to dokládá příklad Rema Koolhaase v *Delirious New York*³², který je populárně orientovaný s historickými a filosofickými postřehy o společnosti a architektuře, působí jako běžná beletrie s přehnanými emocemi a tím má nepříjemný nádech a ruší v soustředěné četbě. Přesto všechno stojí za přečtení.

Ještě jsme se nezmínili o východním, asijském pojetí teorie architektury, kde domnívám se by šlo zřejmě o filosofii s latentními znaky, které jsou jako archetypy nesené dlouhou historií, vycházejí z tradice a tradici následují. Respektují své zásady (hierarchie, náboženství, tradici, historii, společenské požadavky a touhy). Každý je zná nebo na ně spoléhá a důvěřuje jim, protože Asiaté respektují informace nositele. Tento postřeh jsem našla v disertaci kolegyně Odehnalové³³, která takto shrnula své závěry o čínské kultuře a filosofii. Navíc jsem sama fenomén historie a dodržování tradice v architektuře postřehla při rozhovorech s pracovníky tří současných architektonických ateliérů (MAD, URBANUS, AA), na jejichž práci jsem měla možnost se podílet. Propojení všech uvedených teoretických postupů nám vytváří objektivní systematický přehled v teorii architektury.³⁴

Tajemství architektonické tvorby

³¹ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura, kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.

³² KOOLHAAS, Rem. *Třešticí New York*. Praha: Arbor Vitae, 2006. ISBN 978-80-86300-77-1.

³³ ODEHNALOVÁ, Jitka. *Interkulturní management*. Doktorská disertační práce. Vedoucí Dana Zdražilová. Vysoká škola ekonomická. Praha, 2006.

³⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura, kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.

Jsem přesvědčena, že tvorba architekta je otevřený proces, plný otázek, nejasností i záhad. Vycházím přitom z vlastní zkušenosti a opírám se o specifika osobního ustrojení, daného jak biografií, tak vlivy a podněty kulturního prostředí. Pokusila jsem se toto své stanovisko artikulovat i v publikaci, kterou jsem vymyslela a editovala s Martinou Peřinkovou³⁵. Právě interkulturní zkušenost s Asií mi umožnila formulovat některé otázky a problémy architektonické tvorby tak, že na ně nenacházím jednoduše uspokojivé odpovědi v klasické konvenční západní teorii. Proto se pokouším prohledávat a promýšlet texty teoretiků a vyhledávat v nich odpovědi na otázky, které si pravděpodobně ani sami nekladli.

Znova se tedy musím ptát, jakým způsobem v dnešní době navrhujeme architekturu? Výše předkládám oficiální vědecké prameny, ale chci uveřejnit i ty „nevědecké“, alternativní, protože se domnívám, že mají silný potenciál. Jogíni, mniši a mnišky, šamani a medicinmani popisují další dimenze světa, kosmu, které poznali skrze meditace a stavy vidění, astrální cestování a další druhy poznávání. Vědění dříve ukryté, tajné, zakázané systémy, které mělo lidstvo odepřené znát a používat, jako jsou např. vědy a upanišady či teorie Shambaly. Jaké způsoby tvoření a vnímání se ukrývají tam? Chci říct, že oproti novověké a zejména osvícenské a moderní racionalitě, pokládané od 19. století za jedinou „oficiálními“ vědami uznávanou metodu poznávání, osvojování a přetváření světa, stojí dávná religiozita či dnes obecněji pojímaná konfesně nevázaná spiritualita. V duchu moderního evolucionismu a vědeckého pozitivismu jsme vše staré zavrhlí jako primitivní, dětinské, iracionální, zaostalé, hloupé a bláznivé. Ale že – možná unaveni jednostranností rozumu, poučení nezday a limity pozitivistického redukcionismu – přicházíme opět tomu opuštěnému a zavrženému na chuť. Jakým způsobem se dnes dá využít posvátná geometrie (u nás ji učí více lidí, osobně znám irského architekta Michaela Rice³⁶) nebo utajované učení zednářů? Co alternativní způsoby navrhování, inovativní systémy, které byly z terapeutických metod aplikovány na komerční rozvoj kreativity (kreslení pravou hemisférou).³⁷ Tvoření pomocí nové vědy kraniosakrální terapie anebo starší filozofie *positive thinking*

³⁵ PEŘINKOVÁ, Martina; ŠAFÁŘOVÁ, Vendula a kol. *Čína – Urbanita – Identita*. Ostrava: VŠB-TU, 2011. ISBN 978-80-87378-99-1.

³⁶ Viz: <http://www.bioarchitecture.ie/>

³⁷ BETTY, Edwards. *Naučte se kreslit pravou mozkovou hemisférou*. Brno: Zoner press, 2011. ISBN 980-80-7413-138-7.

(terapeutka Luise L. Hay) nám předkládá svou koncepci přijetí sebe sama, lásku k sobě samotnému, čímž se zahájí proces sebe-uvědomění a sebe-léčení, nebo další zdroj využití meridiánových cest. Napojení se na Vyšší já, systém Mer=Ka=Ba, Plejádské světelné terapie, zážitkové meditace (Oshovy pohybové meditace), šamanské zasvěcení (Carlos Castaneda, Dan Millman³⁸). V šamanských technikách jde o to vnímat více realit najednou. Aktivovat a zintenzivnit naše smysly (zrak, sluch, čich, hmat, chuť, pocity, vnitřní oko). Důležité je, jaký záměr je tvořen v daném okamžiku. (Podle šamanů Indián činí takto: vytvoří záměr, vyšle tam energii.) Josef Beuys na Documentě v Kasselu v roce 1986 svým sociálním uměním zasadil 7000 dubů (více v knize *Rozhovory s Beuysem*).³⁹ Prohlásil, že každý je umělec, že umění je všude kolem nás. Jen se musí zbystrit smysly (navrhuji „naciťování se“ na konkrétní objekt, posunout své oko do další části těla, např. vidění srdcem, jak to popisují indiánské tradice). Smysly vědomě používat (znamená to, že mé vědomí se účastní mé akce=aktivity), uvědomovat si přítomný okamžik, nežít jen v prostoru hlavy, v naší mysli, která pořád něco povídá, ale vnímat svět i dalšími částmi našeho viditelného těla (nebudu se zmiňovat o systému kundalíní a sedmi tělech propojených se sedmi úrovněmi vesmíru – úroveň fyzická, astrální, mentální, intuitivní, átmická, monadická, božská⁴⁰, kterými se zabýval i Carl G. Jung ve svých srovnávacích studiích o lidské podstatě). Propojovat se se zemí, uvědomovat si energii, která teče ploskami nohou, (tam se nachází energické oko podle indiánské tradice) a směrem nahoru, díky tomu je člověk taky vyživován a celá osa země – člověk – vesmír je aktivována.⁴¹

V této souvislosti bych právě ráda uvedla, že jsem v práci některých architektů – tvůrců našla rovněž určité analogie Krohových prvoplánů. Myslím tím to, že se projevují podstatně kresbou, malbou, koláží, ale neváhají ani formulovat své myšlenky v podobě manifestů nebo teoretických pojednání. Zajímá mě právě onen umělecky tvůrčí přístup.

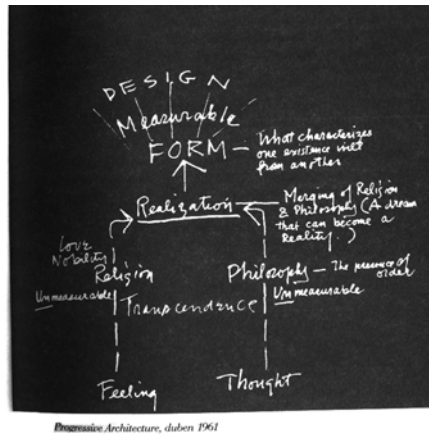
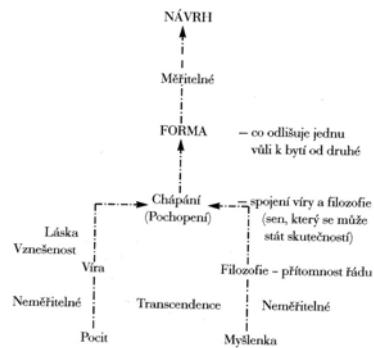
³⁸ Viz: <http://www.danmillman.cz/dm/dan-millman-cz/dan-millman-n>

³⁹ DUTARTE, Philippe. *Rozhovory s Beuysem*. Praha: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0.

⁴⁰ KUMAR, Ravinda. *Kundalíní, kniha o životě a smrti*. Praha: Eminent, 2006. s. 63. ISBN 8072812440.

⁴¹ Srov. např. BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spiritualita. Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců*. Brno: MU, 2006. ISBN 80-210-4206-0. (Hana Babyrádová je teoretička didaktiky výtvarné výchovy.) Srov. rovněž: POLLACK, Pollack, Robert. *Chybějící okamžik: jak nevědomí utváří moderní vědu*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-1068-6.

Luis Isador Kahn (americký architekt, 1901–1974) zastává přístup jak pragmatický, tak i intuitivní a jejich následné promíchání je jeho cílem. Po pragmatické analýze, kdy vyhodnotíme všechny nasbírané informace, navrhne logické, posloupné, funkční dokončené řešení, z druhé strany vedeme svou intuici, instinkt nebo řeč duše či ducha ke stejnému cíli – samotnému návrhu. Tvůrčí potenciál dosahuje vrcholu. Tyto dvě složky se vzájemně v našem těle+duchu+mysli promísí a vzniká „design“ (dle latinského slova návrh).



Discursive Architecture, duben 1961

Obrázek 2 Obrázek z knihy Kahn, Louis I. *Ticho a světlo*. Praha: Arbor Vitae, 2002.

Steven Holl (americký architekt, 1947) s klíčovou statí *Ideje a fenomény*⁴² se zařazuje mezi fenomenology⁴³ a jeho kniha *Paralaxa* se tématy, jako je světelnost, hmatatelnost, poetika zjevování a další fenomény, zabývá především. V souvislosti s teorií prvoplánu se musíme znovu zamyslet nad termínem myšlenka či idea. Holl chápe ideu jen jako koncepci, idea je „skrytou nití“ spojující různorodé části a přesný záměr, spojení konceptu a formy je esence architekto-

⁴² HOLL, Steven. Idea and phenomena. In: *Steven Holl 1986/2003*. Madrid: El Croquis, 2006. s. 90-91. ISBN: 8488386265. Česky: HOLL, Steven., *Idea a fenomény*. *Ad architektura*. Přeložil Cyril Říha. 2005, č. 5, s. 40.

⁴³ Fenomenologie jako alternativní způsob interpretace architektury, vycházející z filosofie E. Husserla a M. Heideggera, široce uplatněná metodologicky v teorii K. Lynche a především Ch. Norberga Schulze. Je přínosná zejména svým chápáním architektury jako součásti existenciálního a žitého prostoru.

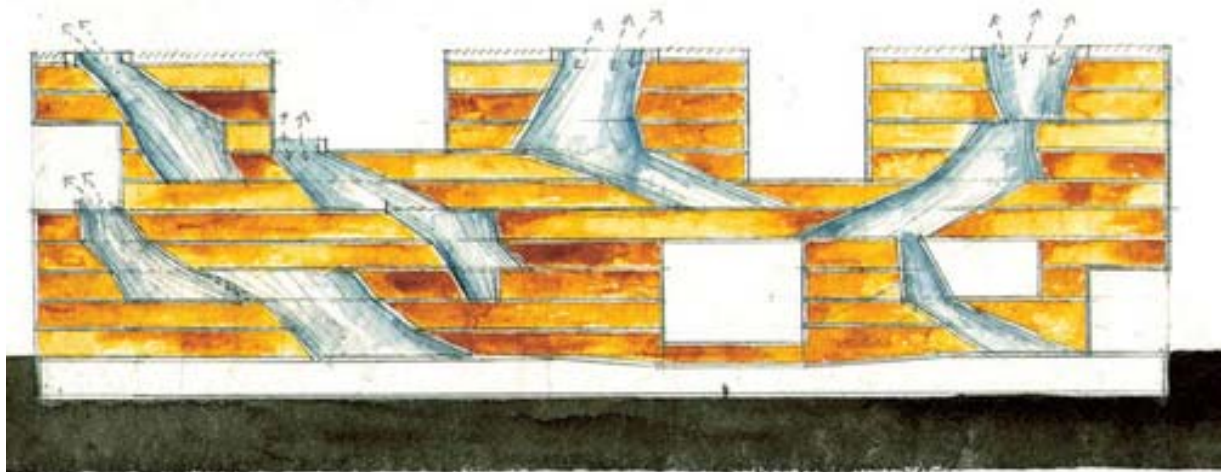
nického díla, koncept je explicitní racionální vyjádření nebo subjektivní projev, uspořádává, zkoumá pole, definuje limity řádu.

Idea se tvoří za podmínek, kdy jsou specifikovány tři klíčové body: 1 – místo (lokace, parcela), 2 – kultura (duchovní vklad architekta, estetické zpracování, ideologie, náboženství zprostředkované architektem – designérem). Jeho „kultura“ návrhu má i fenomenologický původ. Fenomény, např. cyklus Země, zapojuje do své architektury a aktivuje je v ní. 3 – program (stavební program, zadání klienta, popis funkcí).

Zato prostor se zjevuje ve světle, bez něj v podstatě neexistuje, světlo modeluje prostor. Steven Holl maluje své představy prostoru akvarelem, který přesně rezonuje s pomíjivostí světelné atmosféry a tedy i paprsku, jenž odhaluje „linearitu, konkávní tvar, průhlednost se směrem k tíze, a elasticnost či vlhkost, která zakouší oblast haptického“. Akvarel mu umožňuje vyjavit ideu prostorovosti a předat atmosféru chvějícího se neuchopitelná (fenomenologie, v hmatatelnosti připomíná myšlení Heideggerovo). Architektura pracuje s hmotou a tedy „hmatatelností“ a usiluje o „poetiku zjevování“ (Martin Heidegger), poetika zjevování je transcendence architektury, zjevování se velikosti ducha. Vzniká prostora, která nás motivuje ke klidu a míru a kde se můžeme nadechnout a vydechnout, jsme zasaženi architektonickým citem (termín Worringer).⁴⁴

⁴⁴ WORRINGER, Wilhem. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 8086138356, s. 156.

Světlo jako zjevovací činitel. Pokud architektonické myšlení je práce s ideami a ty vznikají ve fázi „tvoření“, je idea pouze semínko, jež je rozvinuto ve fenoménech? Smyslové vjemy, které se nabírají zkušenostmi, se staví do jistého „uvažování“, jež je jiné než architektonická tvorba. Nicméně koncept a smyslové vnímání a ideje a fenomény (architektonické – transcendentní a psychologická oblast) se prolínají, stejně tak jako intelekt se spojuje s cítěním, přesností a duší. Uvažujeme hlavně v duchovní rovině, když se zaobíráme termíny, jako je idea, tvoření, fenomény.



M.I.T. 2001 (Porosity) SPONGE
 LIGHT & AIR VENTILATION (AIR DRAWN UP THROUGH MAIN LUNGS VIA SLOW RPM FANS OPERATED BY ROOF TOP PHOTOVOLTAIC CELLS)

Obrázek 3 Na akvarelu Stevena Holla vidíme, jak světelná a vzdušná ventilace slouží jako plíce budovy (M.I.T. 2001), pórovitost, houba.⁴⁵

⁴⁵ <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=housing&id=47&page=0>

Světlo, světelné stíny a odstíny, matnost, průhlednost, průsvitnost, způsoby odražení a lámání společně vytvářejí a přetvářejí prostor. Světlo je stěžejní element v Hollově navrhování architektury. V rozhovoru v *Archidei*⁴⁶ se zmiňuje ještě o dalších elementech, jako je samotný prostor (*real space*) a materiál, pokud všechny elementy (světlo prostor, materiál, konstrukce) spolu fungují a jsou v harmonickém vztahu, dá se stavba považovat za úspěšnou realizaci.⁴⁷

Ve výpovědi dekonstruktivisty Bernarda Tschumiho (nar. 1944) v rozhovoru s Enrique Walkerem (vedeném na Benátském bienále a uveřejněném v publikaci *Tschumi on Architecture*)⁴⁸ je diskutováno téma práce s konceptem (idea). Bernard Tschumi je považován za teoretika architektury, učitele a vlivného architekta, jeho systém navrhování nám poslouží ke srovnání navrhování Jiřího Krohy a Zahy Hadid. Tschumi pracuje s konceptem, který nazývá diagramem. Při klíčovém projektu La Villete, kterým se zapsal do povědomí na celém světě, mu trvalo 15 let, než s projektem skončil, kdy prohlásil projekt za ukončený. Což bylo v kontradikci, neboť projekt byl koncipován jako otevřený systém – možnost stále *follies* (francouzsky i anglicky *follies* znamená nějaké šílenosti, blázniviny, úlety, které však v jeho podání vypadají jako sochy) doplňovat. Nikdo neměl znát moment, kde nebo kdy skončit (utopická idea). Na začátku projektu musel pracovat s politiky a byrokraty, aby postavil 3 folii, potom 5, a pak 8! Ale až když došel k 20 kusům, monument byl tak silný, že ho žádali o více a více kusů foliis. Když dosáhli 26, řekl konec, halt! Bylo tam pár *follies*, které odmítl navrhnout, protože by na projektu mohl strávit celý život. Když jeho ateliér vyhrál soutěž, někteří lidé se zastavovali nad projektem a jeho systémem *superimposition* (superimpozice) říkajíc, že kdyby věděl něco o stavění a byrokracii, nikdy by nenavrhl takovýto koncept, ale také poznamenali, že kdyby nenabídnul takový koncept, tak by jej nikdy nepostavili, tedy jistá úroveň čerstvosti a novosti pomohla dílo uskutečnit. Systém superimpozice mu dal mimořádnou koncepční volnost, která pomohla i v komunikaci s politiky a technokraty, protože viděli, že ateliér Tschumiho nemůže nikdy navrhovat neoriginálně nebo starým kompozičním způsobem myšlení.

⁴⁶ MIK, E. Interview with Steven Holl. *ArchIdea*, 2010, č. 42, s. 4-11.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ WALKER, Enrique. *Tschumi on Architecture*. New York: Monacelli Press, 2006. ISBN-10: 1580931820.

Tschumi hledá mix tří podmínek v projektu, první je koncept, který může být vyjádřen málo slovy, třeba jen přes telefon či fax, jako například diagram. Druhý proveditelnost, jinak řečeno, některé koncepty jsou jednoduché, ale nepraktické, nepostavitelné, nebo bez zisku = ztrátové. Tedy koncept potřebuje být vysoce soustředěný, dotažený a vysoce pragmatický = uskutečnitelný. Třetí podmínkou je čas, čas se stal součástí procesu, buď vyžaduje zrychlit tvorbu ideje na soutěž, tady pracujeme s rychlostí, přitom vnější tlaky nás nutí ke stresu a rozhodování, kdy každý ví, že je limitován počty dnů, do kdy musí projekt dokončit.⁴⁹

Dalším mentorem architektury je Rem Koolhaas a jeho dva studenti, zakladatelé MVRDV (Zaha Hadid je rovněž jeho žačka). Koolhaas má široký záběr v teorii architektury, tím se nyní ale nemůžeme zatěžovat, ale je přínosný svým konceptem rozumění a navrhování města v souvislosti soudobé architektury a digitálního věku, formuluje teorii a interpretaci architektury na prahu 21. století (Viz *Třešticí New York*, Koolhaas ale analyzoval i další města, jako třeba Tokio).⁵⁰ Zato MVRDV (Winy Maas, holandská skupina) vydali manifesty FARMAX a Metacity/Datatown, jedná se o teoretický návrh neboli koncept (koncept je psaný program, tzv. recept, podle nějž se navrhuje stavba nebo jakýkoliv předmět), propojující architekturu a informatiku, vytvořili software, který po zadání specifických podmínek (klíma, teplo, vítr) generoval ideální tvar staveb. Dnes je to překonané, ale před 20 lety to byl unikát v architektonické tvorbě. MVRDV byl jeden z nejvíce dynamických ateliérů zabývajících se koncepty a navrhováním dohromady, aktivně generovali a obnovovali klíčová slova a jazyk architektury v kontextu reality v hluboké transformaci 21. století.⁵¹

Z vlastního pobytu v komerčním office v AAI v Šanghaji jsem vypožorovala tyto zásady navrhování:

1. Massing, „hmotování“, kompozice
2. Program (stavební, funkční)
3. Koncept, message (poselství), idea.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ KLEVISOVÁ, Naďa. Rozhovor s Remem Koolhaasem. *Hospodářské noviny*. 17. 6. 2012. Dostupné rovněž z: <http://life.ihned.cz/lide/c1-56136810-moskva-se-musi-stat-nejvetsim-mestem-na-svete-navrhuje-architekt-de-graaf>

⁵¹ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura, kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.

4. Kontrast, napětí, rytmus
5. Charakter, feature (rys, znak, prvek).
6. Architektonický jazyk (architektonický styl)
7. Kontext, širší souvislosti

Jaké fenomény používáte ve své tvorbě? Jakým způsobem tvoříte? Za jakých okolností tvoříte? Co je pro vás důležité, když tvoříte? Kde čerpáte inspiraci? Z které části těla přichází vaše inspirace? Jakou ideologii používáte? To jsou otázky, nad kterými by se každý architekt měl zamýšlet.

Přes to všechno musím podotknout, že teorie architektury je vlastně teorie slov. Osho (1931-1990, východní filosof a učitel z Indie) je uznávaný pro své dynamické meditace, kterými se uvolňuje zablokovanost, nasbíraný stres nebo negativní energie. Navrhují, aby metoda byla použita při navrhování a vnímání architektury. Sama jsem techniku mnohokrát vyzkoušela a byla mi prospěšná. Tvořivost se zase naplno rozvinula a vznikaly nové vize a obrazy (to se váže i na tvoření architektury). Osho ve své filosofii dává důraz na prožívání přítomnosti, plně se soustředit na přítomný okamžik, nebyť ani v minulosti nebo v budoucnosti, neboť to energii naopak odebírá. Z jeho publikace o strachu jsem vyjmula tuto citaci, protože se vztahuje k problematice teorie: „Slova nejsou jen pouhá slova. Mají určitou náladu, mají, vlastní klima. Jakmile se ve vás slova usadí, vyvolávají ve vaše myslí jiné klima, jiný přístup, jiný pohled. Navzete tutéž věc jinak a vida, stane se z ní okamžitě něco jiného... Stane-li se člověk znalcem slov, bude jeho život zcela jiný, jeho vztahy budou zcela jiné, protože devadesát devět procent každého vztahu je vyjádřeno slovy a gesty – což jsou také slova.“⁵² Tento východní koncept tvorby slov a práce s nimi má úplně jinou kvalitu než Derridovo pojmání textu⁵³, proto jej pova-

⁵² OSHO. *ABC osvícení: Duchovní slovník*. Praha: Beta, 2009. s. 223. ISBN 978-80-7306-366-5. Viz rovněž: OSHO. *O strachu*. Praha: BETA, 2010. ISBN 978-80-7306-412-9.

⁵³ Dekonstrukce – teorie a praxe poststrukturalistické literární kritiky, v jejímž základu stojí J. Derrida a P. de Mann. Vychází z teze, že jazykové znaky nelze jednoznačně číst, že sémantické vymezení není přesné. V analýzách textů tak dochází k paradoxnímu propojování vědomí, že se sice nelze obejít bez zažitých schémat, ale že zároveň je vhodné je popírat, jelikož nejsou a nemohou být přesnými definicemi. Teoretici tohoto směru prací předvádějí, jak se význam rozlévá mimo pevné hranice (Derrida zde užívá termín *disminace*) a jak ho není možné postihnout konvenčními kritickými přístupy. Záměrem dekonstruktivistické kritiky je ukázat, že texty samotné popírají jednoznačné logické struktury, osvobodit myšlení od konvenčně uznávaných hierarchií a systémů, vzdálit se ideologickým systémům kont-

žují důležité zde zmínit. Práce se slovy je opatrná a precizní, často vyvolává negaci v interpretaci textu.

Přítomnost základních symbolů v architektonické tradici přispívá rozhodujícím způsobem k vytváření typických (paradigmatických) situací a sekundárních symbolů, které tvoří prostřednictvím dalšího rozlišení celé soubory architektonických útvarů a významů. Hierarchie výsledných útvarů a významů drží pohromadě silou symbolické reprezentace, která nám umožňuje postupovat od jedné situace k druhé tak dlouho, dokud chápeme jejich podobnosti, analogie, a poetiku její metamorfózy. Při tomto postupu můžeme lépe pochopit povahu univerzálního významu konkrétního architektonického prvku a situace, ke které patří. Dalibor Veselý, 2005⁵⁴

roly uvažování jedince. Do středu zájmů teoretiků se dostávají okrajové body textů, které se stávají příklady toho, jak lze náhle dojít k celkovému rozkladu pevných opozic, jež udržují text jako celek. Dochází tak k rozmlžování protikladných kategorií, jako je subjekt – objekt, duch – tělo, označující – označované, pravda – lež či dobro – zlo. Tato kritická čtení jsou podkladem pro další uvažování o textu jako otevřené množině, která skrývá potenciál dialogičnosti a tedy i intertextuality.

V osmdesátých letech byly nástroje dekonstrukce spojovány s konkrétně zaměřenými směry, jež poukazují na mnohost kulturních a sociálních diferencí, tedy s feministickými, psychoanalytickými, marxistickými či postkoloniálními teoriemi.

V současnosti se princip dekonstrukce dostává i zpět do umění. Metoda, jež se stala základem povídky J. L. Borgese *Autor Quijota Pierre Menard*, je přímo vedoucí pro některé současné autory videoartu a experimentálních filmů. Ty si půjčují existující materiál, aby ho překombinovaly a vytvořili z něj nové dílo. Tento druh je pojmenován jako přestrukturování povrchu (remapping).

Literatura:

Derrida, Jacques: *Dissemination*. Chicago. University of Chicago Press, 1981.

Kožmín, Zdeněk: *Smysl dekonstrukce : derridovské průřezy*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 1998.

Borges, Jorge Luis: *Nesmrtelnost*. Praha, Hynek 1999.

Citováno dle: Gestalt teorie. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/glosar/pojmy.pdf>

⁵⁴ VESELÝ, Dalibor. In: VLČEK, Tomáš, ed. *Sloup Váza Obelisk*. Praha: H&H + Národní galerie, 2005. s. 24. ISBN 80-7035-284-1.

Kresba architekta

Kresba je nástroj prezentování a nástroj navrhování, nekončíte krásným obrazem, ale zkoumáte, jak se objekty mohou měnit a posouvat dále. Úlohou kresby je znázorňovat a přispívat k debatě o myšlenkách a postojích. Michiel Riedijk.⁵⁵

Disertační práce se zaměřuje na architektonické skici českého architekta na počátku 20. století a končí kresbou na počátku 21. století, která je podkladem k počítačovému modelování (Zaha Hadid). Jedná se o kresby, které zachycují okamžik zrodu architektury, představují architekturu nedokončenou, nikoliv realistická zobrazení či kompozici celého prostředí. Simulují teorie a sny ztvárněné ruční a počítačovou kresbou, reprezentují myšlení doby předválečné v české zemi a tvoří paralelu s myšlením doby techno-digitálně-globální v Evropě na prahu 21. století. Sledujeme konfrontaci architektury s výtvarným uměním, transcending do filosofie, poezie, metafyziky.⁵⁶

Do kresby zde zahrnuji i malované obrazy, kterou jsou stěžejní právě u Zaha Hadid. Imro Vaško vidí kresby architektů jako milníky v evoluci umění 20. století, které časem obdržely estetickou a historickou dimenzi, čímž se významově blíží finálnímu produktu architektury. Vyžaduje to větší pozornost vůči architektonické kresbě/ malbě, a to právě z důvodů, které kresbu určují jako jeden z diskursivních produktů architektury.⁵⁷

Jsou to kresby nikoli klasického architektonického rázu, ale kresby intuitivní, emotivní, abstraktní, automatické, nepraktické, které si nenárokují nic víc, než být jen kresbami, nikoli realizacemi, jsou to kresby kolizní, kresby hraniční, kresby jen pro kresby, kresby z podvědomí i

⁵⁵ RIEDIJK, Michiel. *The drawing*. Praha: FA ČVUT, 2009. s. 12. ISBN 978-80-01-04405-6.

⁵⁶ Dalibor Veselý ve své esejí *K poetice architektury* kritizuje problém tvořivosti, humanistické aspekty architektury, výtvarného umění. V současnosti se zabývá poetikou a hermeneutikou architektury. Dalibor Veselý emigroval v 1968 do Velké Británie, v letech 1968-1978 vedl samostatně ateliér na AA v Londýně a jednu dobu byl i vicepresidentem. VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1647-8.

⁵⁷ VAŠKO, Imro. Zaha Hadid. *Architekt*, 2003, č. 7, s. 42.

kresby nevědomé. Kresby, jež nám otevírají naše emotivní vnímání, plné nesourodých myšlenek a pocitů, objasní nám ne-architektonické myšlení, o životě a zážitcích o prostoru a krajině.⁵⁸ Architekturu vnímá lidská duše bez pravidel a limitů, duch nesoudí a neměří, jen je, tady a teď, někde se cítí dobře, někde ne, vysvětlení pomocí konceptu fenomenologie se mi zdá jako smysluplné a uspokojivé. Jak uchopit pocity a správně je vtisknout do prostoru? Jak vyčistit a zútulnit naše životní prostory, nechávat místa prázdná, anebo je naopak zahušťovat, kde přesně prostor uvolňovat, jinde jej hmotou zaplnit a zdí vymezit? Peter Eisenmann nám dává odpovědi ve svých architektonických kresbách a modelech, exaktně rozhoduje, kde bude místo prázdné a kde zahuštěné, kde se duch uvolní a kde naopak, také měřítko prostoru a detailů ovlivňuje pocit v prostoru. Jako se alchymista ztrácí uprostřed hledání zlata, s alchymii zachází i Daniel Libeskind (1946) ve svém urbanistickém projektu na New York Ground Zero. Zde se kresba reprezentuje jako vyjádření životního stanoviska ke vzniklé hrůzné situaci, teroristickému aktu na společnost. Kresba generuje jazyk architektury (*architecture language*), tak jak jej Aldo Rossi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind a dekonstruktivisté atd. prezentují svébytně a originálně. Chceme zde analyzovat různé přístupy, různé myšlenkové vzorce, jež pomocí kresby, grafické reprezentace architekt vyjadřuje. Kresba je okno do duše, kresbou je vnímán svět, kresbou je svět opouštěn. Kresbou kultivujeme ducha, kresbou kultivujeme své prostředí.

Jak tedy kresba modeluje a dále vede architektonickou práci? To je tématem publikace *The Drawing* (2009) Michiela Riedijka (holandský architekt, 1964) spoluzakladatele pozoruhodného ateliéru. Riedijk rozvíjí taxonomii (kategorizaci) kreseb, které nebudou navzájem odlišeny podle techniky či stupně vypracovanosti, ale podle **úlohy, již hrají v architektonickém myšlení**. Roli kresby a výsledek aktu kreslení objasňuje pomocí tří párových pojmů:

- a/ kódování a abstrakce
- b/ transformace a dokumentace
- c/ metafora a model.

⁵⁸ Srov. např. CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2002. ISBN 80-86569-29-2. (2. rozšířené vydání, 2005. ISBN 80-7363-042-7.)

Výkres je nástrojem komunikace v procesu navrhování, jehož cílem je postavit budovu, výkres je dokumentací návrhu a reprezentuje návrh architekta. Kromě toho výkres zahrnuje návody a informace poskytnuté dalšími lidmi, takže architektura je tedy spíše zobrazováním myšlenek než realizováním staveb, tím pádem architektonická kresba je věcí invence, přinášení nových myšlenek. Jedná se o vztah lidského těla a kresby, tělo bylo použito jako strukturující princip pro kompozici navrhování staveb, jako kód. Vztah mezi jednotlivými částmi návrh zrcadlil jakožto vyváženou kompozici celého těla, Riedijka vysvětluje, jak byly v historii využívány kresby, sloužily jako model a kód pro rozvoj profese architekta, rozebírá druhy zobrazování, kdy axonometrie ukazuje koncepci prostoru a kresby neukazují tíži nebo tektonickou nepodajnost hmoty, místo toho se pokoušejí vytvořit dojem rozsáhlého a nekonečného prostoru. Za první světové války lidé cítili silnou potřebu vývoje nového architektonického idiomu, idiomu, který by neměl nic společného se starými metodami Ecole des Beaux-Arts, s jejími principy organizace a teorie kompozice: idiomu, jenž by nesouvisel s předválečným klasicismem. Vezměme například pojetí Albersa – pod vlivem gestalt (tvarové) teorie zkoumal simultaneitu či transparentnost objektu, forem a barev. Simultaneita či transparentnost v recipientech generovala dojem hloubky, zobrazení trojrozměrného prostoru na plochém povrchu papíru nebo plátna. Riedijk nás upozorňuje, že prvořadá musí být snaha vymyslet něco nového, co má hodnotu pro společnost. Naskýtá se však otázka – není to příliš účelové a jednostranné?⁵⁹

Problematikou skicování se zabýval i Louis I. Kahn. Kahn kreslil hodně, byl to přirozený projev jeho vyjadřování idejí architektury. Skicování je předmětem publikace kreseb Kahna se 200 kresbami (většinu dosud nepublikovanými) dominikánského mateřince (*Dominican Mo-*

⁵⁹ RIEDIJK, Michiel. *The drawing*. Praha: FA ČVUT, 2009. s. 10-25. ISBN 978-80-01-04405-6.

therhouse).⁶⁰ Ukazují fascinující pohled do procesu tvorby a jeho zápas s idejemi o prostoru. Kahn má vlivnou kresbu v knize *Ticho a světlo*, na které popisuje proces navrhování.⁶¹

Jako poslední způsob práce s kresbou bych zmínila metodu automatické kresby. Sama jsem se nedávno účastnila kurzu automatické kresby, abych techniku vyzkoušela na sobě. Běžně se používá jako metoda k léčení či diagnostice nemocí nebo anomálií v lidském chování, nebo k sebepoznání, nazývá se i technika intuitivní kresby. Kresbou je možno diagnostikovat sebe, své tělo, své mezilidské vztahy, svůj byt či životní prostor, a následně je léčit, k tomu jsou však určeny další metody. Jak se tedy automatická kresba provádí? Techniku bych shrnula do několika fází: 1/ prvně meditace, která slouží k celkovému uvolnění. 2/ vytvoření záměru (co chci kresbou dokázat) a prosba o ochranu 3/ samotný akt kreslení, nehodnotím, nevybírám barvy, jen pracuji intuitivně, pocitově, bez nějakých vizí, snažím se nic nehodnotit 4/ poděkování a odpojení se 5/ analýza kresby, pokud je to nutné. Techniku hluboce doporučuji a myslím, že se dá použít ve fázích, kdy si architekt neví rady, nemůže se hnout z místa, jeho intuice mu dá odpověď, musí však chtít tuto zkušenost podniknout. Domnívám se, že nějak nevědomě tento krok podstupujeme, ale věnujeme mu malou pozornost a nepřikládáme mu důležitost a toto poselství ducha opouštíme. Nevyužíváme odpovědi, které jsou nám odevzdány, o které jsme požádali, neumíme použít to, co máme v hrsti a hledáme informace mimo sebe, mimo své tělo a mysl.

⁶⁰ Skeny kreseb Kahna z *The Architectural Review*: WESTON, Richard. Louis Kahn: Drawing to Find Out. The Dominican Motherhouse and the Patient Search for Architecture: On the Thoughtful Making of Space. The Dominican Motherhouse and a Modern Culture of Space. *The Architectural Review*. January, 2011. s. 082-083. Srov. rovněž: MERRILL, Michael. *Louis Kahn: on the Thoughtful Making of Spaces: The Dominican Motherhouse and a Modern Culture of Space*. Lars Muller Publishers, 2010. ISBN 10: 303778220X.

⁶¹ KAHN, Louis I. *Ticho a světlo*. Praha: Arbor Vitae, 1999. ISBN: 80-86300-02-1. s.200. Dílo Louise I. Kahna (1901–1974) zaujímá zcela zvláštní postavení v poválečné americké a vůbec mezinárodní architektuře. Nachází se na rozhraní jednoho období, jež bylo pojmenováno jako „International Style“, a rodícího se postmodernismu. Jde o dílo zcela ojedinělé, bez možnosti napodobit ho nebo na něj navázat. Teprve když se Kahn blížil padesátce, našel svůj jedinečný výraz: proti rodícímu se luxusu a efektům honosnosti postavil radikální přísnost geometrie a nezvyklou prostotu materiálů. Není náhodou, že svého vrcholu dosáhl v chudých krajích jako Pákistán a Bangladéš, kterým postavil jedinečná vládní centra. První česká edice jeho přednášek a textů má pro české prostředí iniciační význam.

Kresba je kouzelný nástroj, pracuje s vizualitou a „slastí“⁶², uvedla jsem jen několik možností, jak s ní pracovat a jak ji chápat, jistě by si zasloužila další zamyšlení. Jedná se o svébytný druh komunikace. Patrik Schumacher, spolupracovník Zahy Hadid, říká, že architekti kreslí a nestaví.⁶³ Něco pravdy na tom je a nemůže to být přece špatně, protože nic lepšího než kresbu jsme zatím nevynalezli.

Utopie architektury

Jiří Kroha říká, že některé architektury jsou utopie, proto je přirozené se nad fenoménem utopie zamyslet více. Je to nemalé téma, a vystačilo by si na samostatnou disertaci, o utopii bylo napsáno více než dost, já jsem však shledala ve věci utopie jako podstatné dva texty – Collina Roweho a Karla Mannheima. Terminologický výklad utopie (z řec. *ú-topos*, žádné místo, „nikde“) nám předkládá utopii jako ideu lidské společnosti (státu), která neexistuje a je idealizovaná. Utopii jako žánr zavedl Thomas More, anglický humanistický myslitel, ve své stati *Utopie* (1516), v obecné a abstraktní rovině se utopie prezentuje jako věc nereálná a nacházející se mimo skutečnost.

Collin Rowe (1920-1999), britský architekt, historik a teoretik, vystudoval dějiny umění u Rudolfa Wittkovera, napsal studii *Matematika ideální vily* (1947), kde srovnává geometrickou organizaci Le Corbusierovy vily Stein a Palladiovy Malconty. Tato esej byla osudová nejen pro něho, ale měla dopad na širokou odbornou veřejnost ve smyslu teorie v architektuře (např. Eisenmann na ni v roce 1964 reaguje ve své disertaci *Diagram as Form*). Zato v Krohově tezi čteme, že prvoplány se stávají utopii, proto se musíme ptát, jakým způsobem se utopie projevuje v dějinách architektury. Rowe shromáždil několik konceptů v eseji *Architektura utopie*⁶⁴, které vzájemně porovnává a hledá jejich širší potenciál v současnosti.

⁶² PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001. s. 105. ISBN 80-86356-10-8.

⁶³ SCHUMACHER, Patrik. Grafické prostory. In: TICHÁ, Jana, ed. *Architektura na prahu informačního věku*. Praha: Zlatý řez, 2001. s. 65-72. ISBN 80-902810-1-X.

⁶⁴ ROWE, Collin. *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA, 2007. s. 205-222. ISBN 978-80-7366-094-9.

Z jeho pohledu utopie byla v historii mnohokrát využita a architektonické koncepty velkých, nereálných nebo neoblíbených scénářů se utopií staly. V prvním případě architektura utopie byla viděna jako město boží, a to v židovské tradici tisícileté boží říše. „Slavné věci hlášány jsou v tobě, město boží!“ První utopie architektonického vzezření nalzáme v *civitas dei*, kde vládnoucí božstva vlastní platonské a hebrejské prvky. Nahlíží na architektury ze dvou hledisek: 1/ architektura slouží k užívání 2/ architekturu vytvářejí myšlenky a fantazie a ona je vybírá a dává jim reálnou podobu. Utopistickou architekturu nacházíme v renesanci v italském ideálním městě Sforzinda, jehož myšlenka pochází od Filareta z roku 1460. Zato kniha Thomase Mora (původce utopie jako žánru) vydaná v roce 1516 již navrhuje renesanční koncept ideálního města. Scamozziho Palma Nuova, město postavené v roce 1593 jako první ideální město, využívá teorie, jež pocházejí z doby před rokem 1500. Tato města mají kruhový půdorys, což působí poněkud nudně, avšak Rowe nás nabádá, ať nehodnotíme projekty dle praktických či vizuálních kritérií, nýbrž máme je vidět v rámci celku snahy zahrnout do jednoho konceptu kosmické a metafyzické vztahy, jež poutají lidskou mysl k zamyšlení. Kruhové, radiální uspořádání odkazuje k fenoménu koule jako nejdokonalejšího tvaru, který je zaměřován s tvůrcem, tedy Bohem. Například už jen fakt, že všechny radiály jsou stejně dlouhé od samotného středu, je jako zázrak a nádherná metafora dokonalosti a tak plány ideálního města potkáváme v 17., 18., 19. století a roce 1898 Ebenezer Howard prezentuje zahradní město Letchworth v kruhové dispozici. Ovšem Rowe se zmiňuje i o dalším možném výkladu kruhu, který má kromě platónského původu kořeny i v křesťanství jako symbol vykoupení společnosti či jeho prostředek (tělo Páně). Je to přirozený tvar a tady přirozený znamená vesmírný. Alberti poukazuje na přírodu, která má v oblibě tvary oblé, vidíme, že většina věcí, které příroda vytváří či řídí, je kulatá. Je to jasný odraz humanismu 15. století a tvrzení, že město má být hlavně přirozené, sejevilo jako názor, který byl ponejvíce akceptován.

Ovšem realizace každé utopie doprovází i ironie. Idea Palma Nova byla realizována nejen z božských důvodů, ale i balistických, mluvíme o benátské vojenské základně u istrijské hranice. Ovšem další možné vize se projevovaly více a více jako nefunkční a tak utopie kruhu ztrácela nadšence, i když až do 19. století si zachovala svůj původní návrh. Až projekt sídla Happy Colony vybudil jistý zájem, jednalo se o výstavbu města britským pracujícím na Novém Zélandu.

Viktoriánský návrh, obsahující platonský symbolismus, vzbuzuje pochyby, zda má ještě nějaký kolektivní význam.

Další rezonance kruhu nastala ve 20. století v díle futuristů; mechanistické, vitalistické město futuristů, plné neutuchající dynamiky s životem plným orgií pohybu. Další projekt Zářící město Le Corbusiera sice nebylo zrealizováno, ale obsahuje prvky, jež jsou všeobecně užívány. Odtud pramení úvaha o směřování utopií, jež přesahují realitu, když se promění v čin a naruší převládající řád své doby.

Nakonec nejživotaschopnější utopie se zdá ta z roku 1500, která dle Jacoba Burckhardta proměňuje stát v umělecké dílo. Je to zajímavý přístup; jakmile umělecké dílo opustí tvůrce, dílo se už nemění, neroste ani se nepohybuje, tak jako utopie, a má tendence povznášet jedince, kultivovat a poučít jej. Ovšem umělecké dílo není životem a utopie není politikou, právě proto, že utopie je neměnná. Rowe doplňuje své poznatky o neměnnosti a utopii o tři následující body: 1/ umělecká kvalitní teorie propojená s 2/ rozvinutou politickou a sociální strukturou, která je 3/ nezávislá na čase, místě, historii či události. Ale není architektka, filosofa nebo diktátora, jenž by skloubil tyto principy dohromady, a pokud bychom přece jen chtěli někoho takového najít, podívali bychom se na myslitele renesance a osvícenství, kteří uměleckou kvalitu pojili s politickou strukturou a nehleděli na místo či historický kontext. V dnešní době je to pro nás nepředstavitelné a vzdálené, uctívají se jiné zákony, jako je efektivita, levnost, rychlost a soukromý materialismus, není zájem ani ochota ponechat něco krásného dalším generacím, filosofie teď a tady, užívání přítomného okamžiku v negativním smyslu má nijaký přínos, problém korupce je neřešitelný, tím pádem člověk je nucen se zaměřit na oblasti, v kterých dokáže něco ovlivnit, kde je pánem situace, což je jeho životní prostor a vlastní krátkodobý prospěch (prospěch související s obdobím jeho života). Tak jako zahradník pěstuje stromy a hned sklízí svou úrodu. Morální zákony pro některé pohasly a lidé hledají další možnost v něco věřit a odpovědi na smysl svého pobytu na Zemi. Uspokojení nacházejí v materii, shromažďování nebo ve sportu a dekadentních vztazích či v podivných zvycích, jednoduchost působí hloupě a prvoplánově a snivost či víra naivně. Jediná útěcha je v přírodě a obracení se do sebe a hledání svého středu. Spiritualita nás může naplnit po okraj a láska k Bohu a k Zemi nás vyživuje a vede

správným směrem, každé rozhodnutí je správné a každý jedinec je potřebný se svým originálním posláním a energií.

„Utopie má na jedné straně zastavit čas a zároveň zahájit éru, v níž bude veškerý pohyb času téměř beze zbytku plynulý a předvídatelný.“

„Myšlenka tisícileté říše si má uchovat veškerou starosvětskou kosmickou důležitost a přitom získat přijatelný vnější vzhled díky lesku, jaký jí propůjčuje racionalita a věda.“

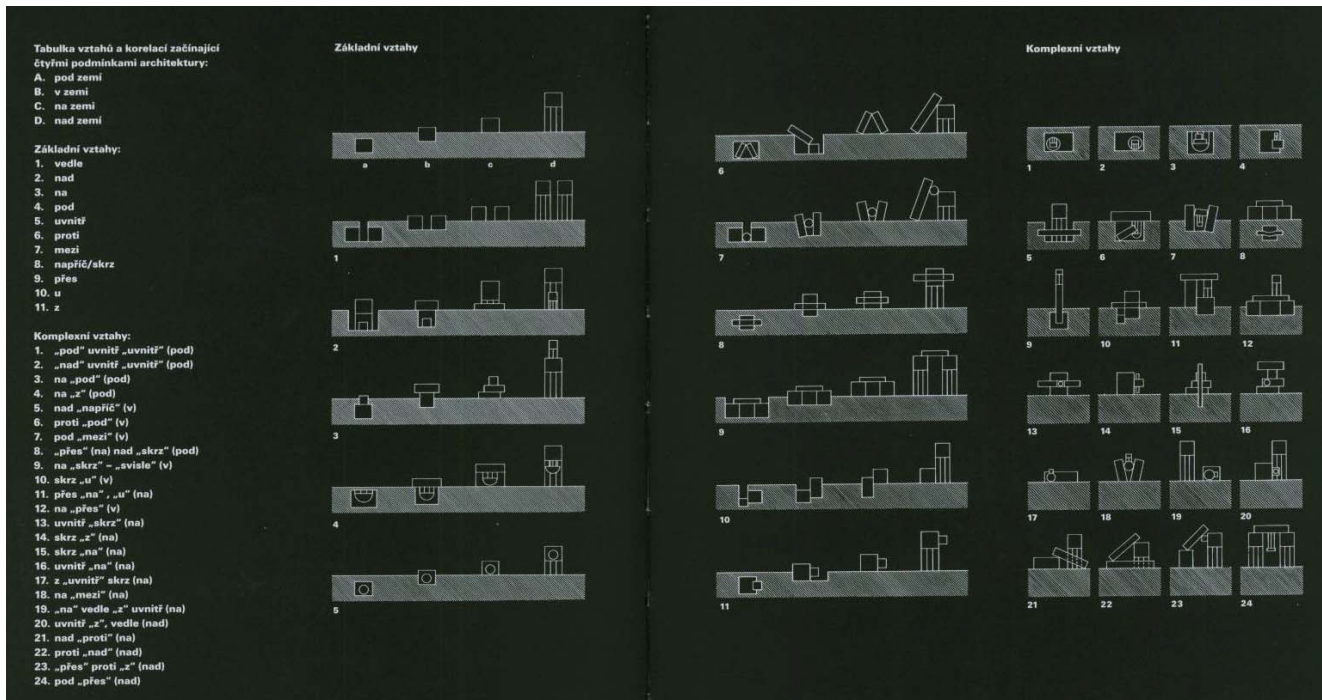
Utopie je jistým způsobem přitažlivá a zrádná. Předpokládá plánovanou a hermeticky uzavřenou společnost, čímž limituje rozmanitost, posiluje netoleranci, potřebuje stav neměnnosti místa a vede až k násilí. Karl Raimund Popper (1902-1994) vysvětluje, že konkrétní utopie, jež dosahuje dobra skrze vymýcení zla, je tyranická, neboť dosáhnout konsenzu zla je jednodušší než dojít k abstraktnímu dobru. V tomto případě nám Rowe nabízí variantu aplikovanou na architekturu: snažit se moderní architekturu očistit od přehnané důležitosti a připustit, že záměry utopie mohou být jen poezií či inspirativním receptem. Potom se naskýtá otázka, jak můžeme definovat zlo, když nemáme teorii obecného dobra? Tyto diskuze jsou otevřené a bez odpovědí a v podstatě i Popperův příspěvek o konceptu zla je taktéž utopistický.

Mýtus utopie a realita svobody je krásný heuristický nástroj nedokonalé dobré společnosti. Rowe říká, že je to něco jako sociální metafora než možný společenský recept ke konkrétní situaci v praxi.⁶⁵

Diagram nám ukazuje korelace (vzájemné vztahy mezi veličinami země a stavby), které nám utvářejí rozdílné architektonické situace, čímž nám umožňují prožívání architektury a prostoru mnoha způsoby. Je to efemérní studie variant konceptů na abstraktním území, tedy svým způsobem prvoplán, „no land – no fiction“ „no where – no thing“.⁶⁶ Je to abstraktní příklad architektury a svým způsobem se nachází v teritoriu utopie, proto jsem diagram přiřadila do této kapitoly.

⁶⁵ ROWE, Collin. *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA, 2007. s. 205-222. ISBN 978-80-7366-094-9.

⁶⁶ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: ERA, 2003. s. 212-213. ISBN 80-86517-68-3.



Obrázek 4 Korelativní tvorba programu Stevena Holla, *Paralaxa*.

K tématu utopie bych uvedla ještě Karla Mannheima (1893-1947), maďarského židovského sociologa a filosofa, který definoval disciplínu sociologie vědění. Jeho stat' *Ideology & Utopia* (1929, 1936)⁶⁷ nám vypovídá o problematice lidského jednání, křížuje oblast politologie, sociologie, filosofie s výrazně historizujícími tendencemi. Sociologie vědění slouží jako nástroj analýzy ideologie a utopie. Mannheim analyzuje problémy ideologií a utopií, neboť tam vidí řešení k odhalení zákonitostí totalitní společnosti, varuje před technikami, kterými totalitní společnost,

⁶⁷ <http://www.soc.duke.edu/~jmoody77/TheoryNotes/manheim.pdf>, staženo 25-4-2011.

ať už se jedná o fašismus, či komunismus, udržuje svou nadvládu, ve státech, kde existuje demokracie, tyto techniky vůbec nejsou možné, nebo neměly by být. „Člověk nepřestal být bytostí uvažující o možnosti dosáhnout naráz a jednou provždy absolutní pravdy, která poskytuje duchovní stabilitu a pocit nadřazenosti. Lidé nepřestali doufat v možnost rychlého budoucího, ale nepřiliš vzdáleného ráje, který vyřeší všechny dnešní a zítřejší problémy.“⁶⁸ Proto je nutné neustále si připomínat „sociální omezenost našeho poznávání sociálního světa. Znovu a znovu budeme muset teoreticky, ale především v politické a životní praxi řešit otázku, jak omezit ideologické a utopické prvky v našem myšlení a konání, jak korigovat naše sociálně podmíněné omyly a jak se stále přibližovat k té úrovni adekvátnosti poznání, která je nám, lidským bytostem, přiměřená“, říká Miloslav Petrušek v předmluvě ke knize.

Ideologií disponují vládnoucí skupiny, aby jí stabilizovaly situaci, zato utopií vládnou potlačené skupiny, které ztrácejí schopnost vidět situaci střízlivě a vidí jen jednotlivé prvky, které vedou k destrukci společenského stavu.

Utopií jsou všechny transcendentující představy o bytí, které kdy reagovaly na společensko-historické bytí, zato ideologie jsou všechny falešné ideje ignorující řád světa, které nikdy nemění historickou skutečnost na podkladě svého obsahu. Utopie má potenciál faktoru uskutečnění a každá historie přetváří přání a nesplněné touhy do obrazů, prostorového sdělení (např. vytoužené architektury utopie) nebo časové perspektivy (vytoužené časy, chiliasmy), tím vznikají utopické tendence do celé projekce vědomí a vzniká „utopické vědomí“. V centru společenství se nachází vůle k akci a vidění toho, co je „tady a teď“, *hic et nunc*, a ty dohromady tvoří prožívání času. Představa, jak společenský subjekt člení události, a jak historicky člení čas, to je právě utopie. Skončováním s utopií se člověk promění z bytosti, která je na vrcholu vývoje, a racionálně ovládá věci a pud, na bytost ztrácející vůli a schopnost historii dále rozumět. Ovšem je tento stav „suchosti“ a bezkonfliktnosti ten správný? Kdo ví...

Mannheim generuje ideje na tvorbu společnosti než na objekt architektury. Rozdělil utopii do několika možností a aplikoval je na čtyři situace. S Rowem se těžko srovnává, neboť jejich pole působnosti v utopii se nacházejí na odlehlých stranách, jistě by však stálo za to jejich

⁶⁸ MANNHEIM, Karl. *Ideologie a utopie*. Bratislava: Archa, 1991. s. 19. ISBN 80-7115-022-3. Předmluva Miloslava Petruska.

názory více propojit a vyzkoušet na architektonické experimentální studii, tady vidím potenciál pro další směřování výzkumu, který by mohl odhalit další skutečnosti významné pro téma utopie architektury.

Mannheim proti sobě postavil ideologie, které stávající společnost podporují, a utopie, které ji pomáhají změnit. Zato Popper vidí utopii stejně jako totalitní režim, proto utopii kritizuje a zesměšňuje. Je tedy jasné, že je potřeba se vyhnout extrémním situacím a jejich finálním řešením, ovšem jako forma „brainstormingu“ je tvorba utopií skvělou příležitostí k výzkumu architektury a společnosti za existence kolizních situací (právě utopických představ). Utopie nám totiž dává prostor pro experiment, pro výzkum, příležitost zakoušet jiné společenské situace za účasti opozitního myšlení, ty zhmotňovat ve virtuálním prostoru za pomoci architektonického vyjádření. V tom je její přínos v navrhování architektury, ale i v rozvoji dalších věd jako filosofie či sociologie, politologie a jejich následné interdisciplinární komunikace.

Psychologie tvořivosti a percepce v kresbě

Překrývání popředí, středního plánu a pozadí je zásadní otázkou utváření architektonického prostoru. O prostoru, světle, barvách, tvarech i detailech je třeba uvažovat jako o experimentálním kontinuu. Steven Holl⁶⁹

„Když na projektu začínám pracovat, tak moje první představa je spojená s materiálem. Věřím, že o tom je architektura. Není o papíru ani o formách, ale je o prostoru a hmotě.“ Peter Zumthor⁷⁰

Psychologie tvořivosti se zabývá kromě všeho jiného motivací a motivovaným aktem – inspirací. Inspirace je svým způsobem motivace k uměleckému vyjádření, proto mne zajímá, jak iniciovat motivaci ke tvoření, k samotnému navrhování. Deprimuje mne, že studentům tvoření na papíře, kreslení jen tak, připadá zbytečné, nemají na to čas, nepovažují to za důležité, neu-

⁶⁹ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: ERA, 2003. s. 62. ISBN 80-86517-68-3.

⁷⁰ ZUMTHOR, Peter. *Promýšlet architekturu*. Zlín: Archa, 2009. ISBN 978-80-901926-1-4. Strana...

mějí se vyjadřovat kresbou a když je o to požádáte, buď se začnou smát, což je projev nejistoty a nervozity, nebo rovnou ztuhnou a odpoví, že na to nejsou zvyklí. Proto se musíme ptát psychologů, jak motivovat tvůrce, architektky, studenty k tvorbě prvoplánů vedoucích třeba k utopii nebo architektonické realitě? Jak probudit Worringerovo „chtění“ k formě? Způsob, jak otevřít jejich utajený potenciál, uvolnit jejich autocenzuru a soudce uvnitř, není jednoduchý, avšak v odborné literatuře najdeme jisté profesionální a funkční techniky řešení. První model jsem vybrala z alternativního zdroje – Louis L. Hay, americké terapeutky. Domnívám se, že tento přístup se dá použít na jakoukoliv zablokovanou kreativitu, tedy i v oblasti navrhování architektury. Architektura je duševní práce a vyžaduje, aby se architekti naučili sami sobě rozumět. Architektura je zodpovědná práce a má nepopsatelné dosahy na společnost.

Louise L. Hay nám ve své studii *Miluj svůj život*⁷¹ představuje koncepci tvoření vlastního záměru a vysílání efektivních myšlenek až k větším celkům myšlení. Prozkoumává „mechanismy“ v hlavě, které se během života jedince vytvořily nebo byly získány z vnějšku, zaobírá se tvorbou myšlenek až k procesu jejich zpracování do celého těla. Z toho vyplývá, že se ideje dají vytvářet a ovládat přesnou technikou a každodenním drilem. Dají se vytvářet na zadaná témata a koncepce i přes jistou zátěž dětství a následného vývoje včetně individuálních životních zkušeností jedince. Další bod její filosofie je koncept sebepoznání a sebedůvěry, jenž ústí ve zdravý respekt a sebeuvědomění živé, kreativní, originální energii, která nás nutí tvořit beze strachu a paniky.⁷² Odvahu vytvářet zdravé a podpůrné životní prostředí a žít svobodně a vyjadřovat svou tvořivost v plné síle, hledat své limity a ty posouvat dále a tak oblast tvořivosti elasticky rozšiřovat.

Pokud připouštíme, že architektura je umění, tvrdíme, že podléhá stejným zákonům jako umění, proč bychom ji tedy nemohli zkoumat podobně? Z tohoto hlediska nám poslouží studie o umělecké tvorbě obecně, zvláště pak z pohledu hlubinné psychologie tvořivosti (visual thinking) podle Antona Ehrenzweiga a jeho spisu *The Hidden Order of Art* (1967) a texty kolegy Karla Řepy, který nám dnes již klasickou koncepci tvůrčího procesu dává do širších souvislostí. Pro profesi architekta, která se týká navrhovacího procesu, tedy tvůrčího procesu, je důležité

⁷¹ HAY, Louise L. *Miluj svůj život*. Praha: Radost, 1992. ISBN 80-85189-12-7. (a další vydání).

⁷² Tamtéž, s. 53.

vědět, co se v člověku děje během tvůrčí práce, jakými fázemi prochází, a jak se k těmto procesům postavit. Přijmout je, pochopit je a využít ve svůj prospěch. Domnívám se, že je to přínosné téma, díky němuž získáme vědomosti, které nám v tvůrčím procesu pomohou konstruktivním způsobem. Samozřejmě chápu, že někteří tvůrci se mnou budou polemizovat či se distancovat od tohoto tématu, ovšem i tento kritický postoj slouží k podnětné diskuzi o procesu tvůrčí práce, o kterou nám tady běží.

Anton Ehrenzweig (1908-1966), původem Rakušan, vzděláním právník, hlubinný psycholog a výtvarný pedagog ve svém spise čerpá hlavně z výzkumů britské psychoanalytické školy. Psychoanalytická terminologie popisuje uměleckou zkušenost a strukturální změny, jež probíhají v egu během tvořivého procesu. Jeho rezervovaný přístup k terapii psychoanalýzy mu pomohl vložit do hlubinného výzkumu umělecké činnosti mnoho kritických, originálních názorů. Ehrenzweig tvrdí, že vertikální vrstvy psychického aparátu člověka (dle Freuda hierarchicky uspořádaná triáda *id* – *ego* – *superego*) pracují v tvůrčím procesu simultánně.

Zkoumal, jak se nevědomé energie *id* v hlubších vrstvách umělce nepodílí na vědomé práci *ega* a potom následně v díle. Popisoval, že nevědomé a vědomé matrice jsou blízko spojeny a většinou tam, kde je ego zahlceno primárním procesem: „Život nevědomých fantazií je po celou dobu našeho života zásobován novými obrazy, které vyprodukuje ego svým cyklickým rytmem rozkladu (de-diferenciace) a které jsou zdrojem čerstvého materiálu do matrice tvorby obrazu. Obdržení informace od *id* je pouze zdánlivé, vnímání *ega* je neustále k dispozici nevědomým symbolickým potřebám.“⁷³ Ve spolupráci primárních a sekundárních procesů je nevědomí dynamicky vytíženo do tvorby, zpracovává ničivé a rozkladné účinky libidinózních energií na konstruktivní. Je to efektivní nástroj pro tvoření nových vazeb vytváření složitějších konceptů a obrazů. Limity uvedených vertikálních vrstev duše jsou méně jasně odděleny. Henri Matisse intuitivně v *Pozdních textech* píše: „Jistě, malovat musíme, jako když zpíváme, nenuceně, ovládnout prostředky je práce, při níž musíme přejít od vědomého k nevědomému; teprve pak dosáhneme dojmu spontánnosti.“⁷⁴

⁷³ EHRENZWEIG, Anton. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000. s. 263. ISBN 1-84212-259-2.

⁷⁴ MATTISE, Henri. *Pozdní texty*. Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 17. ISBN 80-86300-01-3.

Psychoanalytici Melanie Kleinová a Wilfred Bion popsali rytmus kreativního procesu jako oscilaci mezi dvěma fázemi:

1/ *paranoidně-schizoidní*, zde se ego fragmentuje

2/ *depresivní*, ego se opět integruje

S čímž Ehrenzweig souhlasí a dále teorii rozvíjí o následující vlastnosti:

1/ fáze je podobná schizoidní roztříštěnosti, následek je bolestivé zvíření a rozrušení struktur ega

2/ depresivní fáze re-introjekce (znovu vcítění) je děj, kdy část nevědomé substruktury se vynořuje zpět do umělcova ega a nabývá konkrétní formy. Kleinová si myslela, že tato fáze je nejvíce podnětná pro umělce, který „znovuobjeví“ realitu a s ním se odhalí „půvab“ umělcova díla.

Ovšem stav je lemován akutní depresí a úzkostí později zklamáním z limitů reality.

Řepa používá k dokreslení záznam americké abstraktní malířky:

„Chci zdůraznit, že nárůst zklamání neznamena v díle ústup. Nic jako ústup neexistuje. Je jen nárůst a pokles vědomí a nárůst vědomí znamená nárůst zklamání. Pokud je v díle jakýkoli náznak dokonalosti, umělec ji vnímá v pravdě jako zázračnou a připadá mu, že si za její náhlé zjevení nemůže přičítat žádné zásluhy.“⁷⁵

Ehrenzweig tento fakt upřesňuje, že důležitá intenzita tvůrčího aktu probíhá na pomezí schizoidní a depresivní fáze, do této cyklické dvou-fáze přináší fázi prostřední, již nazývá *manicko-oceánický stav*. Freud tento pocit interpretoval jako znovuprožití primitivního stavu myslí, když ještě dítě nevnímalo svou oddělenou individualitu, ale cítilo se v jednotě s matkou. Z paralelního pohledu psychoanalytiků Biona, Winnicota a Milnerové tato umělcem intenzivně prožívaná manicko-oceánická fáze koresponduje s návratem do iluzorního manického stavu jednoty s matkou, ve kterém se dítě domnívá, že je odpovědné za vytváření světa. Je to produkt z nižších vrstev ega, respektive jejich rozkladu, které vznikají během kreativní práce. Rozklad přináší takzvané „lůno“ (*containing womb*), kde se odkládají odštěpené fragmenty ega.

⁷⁵ MARTINOVÁ, Agnes. *Nezkalená mysl*. Praha: Arbor Vitae, 2000. s. 51. ISBN 80-86300-07-2.

Umělec spoléhá na nízkoprahové nediferencované způsoby vnímání (*low-level perception*), jež dílo vytvářejí. Mohli bychom říci i nevědomé struktury. Tento druh vnímání Ehrenzweig nazývá *unconscious scanning*.⁷⁶

Další umělci vypovídají manicko-oceánický stav ve formách manické extáze či mystického prožitku „odevzdání sebe sama“.

Kazimír Malevič na manické kvality podotýká:

„Základ a původ života je vzrušení, čisté, bílé, nevědomé, bez čísla, času, prostoru, bez absolutních nebo relativních vztahů. Druhý stupeň vidím v myšlence. V ní dosahuje vzrušení stavu představy a vyvíjí se k úsudku nebo mínění, jimiž se realizuje svět jevů ve vědomí... Vzrušení je jako tekutý kov ve vysoké peci, vše v čistém, bezpředmětném stavu a teprve v lebce uzavřená myšlenka jako forma představy tuhne a realizuje se v předmětech... Protože vzrušení se rozvíjí v nitru člověka, člověk touží po vnitřní dokonalosti. Vnitřní určuje vnější, neboť člověk usiluje pořádat vnější podle vnitřních vzorů.“⁷⁷

Řepa uvádí další příklad sochaře Ferdinanda Legéra o této fázi:

„Nová realita víří okolo malíře. Noří se do ní, obklopen svou hroznou, ale nezbytnou samotou... Nové vize forem a předmětů zalitých umělým světlem... Malíř se všemi naplňuje. Opíjí se, přecpává vším tímto životem okamžiků, který jej proniká. Je houba. Pocit houby, průhlednosti, akutního stavu... nový realismus.“⁷⁸

A čínský malíř a mnich Okurka to vidí takto:

„V oceánu tuše se ustavuje hluboký duch, zpod hrotu štětce tryská život, na kousku papíru se děje hlubinná proměna, z chaosu křesáme paprsek světla... Tak se z oné původní jednoty vydě-

⁷⁶ Sémanticky lze toto slovní spojení uchopit, v závislosti na překladu, také jako nevědomé zkoumání, snímání nebo čtení.

⁷⁷ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 238. ISBN 80-207-0087-0.

⁷⁸ ŘEPA, Karel. Dimenze tvůrčího procesu v teorii Antona Ehrenzweiga. *Arteterapie: Časopis české arteterapeutické asociace*. 2009, č. 20-21, s. 26-29. ISSN 1214-4460.

luji desetitisíce věcí, jež my dovádíme, k nové jednotě, abychom dovršili onu prvotní jednotu jin-jang; a to je ta nejzazší meta, k níž se můžeme dobrat my na tomto světě!”⁷⁹

Dané fáze tvůrčího procesu, jak jsme popsali, jsou sled událostí různých časů, od rychlého kmitu vnímání a myšlení (metoda „roztržité ostražitosti“, paralýza umělce, jenž skicuje zadní plán obrazu ve stavu rozptýlené pozornosti) až k pomalému rytmu střídání etap tvoření. Máme je vnímat jako konkrétní kritéria široké percepční zkušenosti, která se navzájem ovlivňují a vrství na sebe. K plynulé realizaci autentického tvůrčího procesu je potřeba flexibilní ego, jež přijímá dočasné zapomenutí reality (paralýza povrchové pozornosti):

„Vědomě povrchová mysl musí být účelně narušena, aby se mohl realizovat nevědomý formující řád. Pokud toto nevědomé formování nemůžeme uchopit v racionálních pojmech, jsme odkázáni na naši nízkoprahovou senzibilitu, jež nám může pomoci rozeznat nezodpovědné pseudoumělecké záludnosti od skutečně tvořivého uměleckého projevu uspořádaného podle vnitřní nutnosti.“⁸⁰

Ze zkušeností zmiňovaných umělců vidíme, že Ehrenzweigova teorie má empirický podklad. Jeho výzkum intrapsychických dějů v osobitém propojení hlubinné psychologie a estetiky posouvá klasické psychoanalytické porozumění tvorby jako prvotně autoregulační akce. Osvětluje způsob, jak funguje hlubší porozumění neviditelných kritérií tvořivého procesu skrze aktivování naší vlastní skryté tvořivosti směrem k samotným uměleckým dílům či jakýmkoliv kreativním projevům.⁸¹

Další přístup v psychologii kreativity nám přinesl Ted Andrews (1952-2009), americký psycholog, který je znám jako mystik a specialista na metafyzické čtení. Andrews se kreativitou zabýval hlouběji a vytvořil několik přístupů jak kreativitu iniciovat, dále rozvíjet a trénovat. Svůj výzkum popsal na rozdílech různých částí lidské činnosti při aktu tvoření novodobějším pohle-

⁷⁹ *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 42. ISBN 80-7198-063-3.

⁸⁰ ŘEPA, Karel. Dimenze tvůrčího procesu v teorii Antona Ehrenzweiga. *Arteterapie: Časopis české arteterapeutické asociace*. 2009, č. 20-21, s. 26-29. ISSN 1214-4460.

⁸¹ Tamtéž.

dem a rozlišuje tři stavy vědomí (vizualizace, koncentrace, tvůrčí představivost) při samotné akci tvoření:

a/ Vizualizace je schopnost vytvořit mentální obraz a pevně jej podržet v mysli. Obraz působí stejně jako předmět v materiálním světě. Vizualizujte si pomeranč, představte si jasně tvar, velikost a barvu, vnímejte povrch a vůni, potom si představte jeho chuť.

b/ Koncentrace je umění udržet předmět v mysli, při němž se nevynořují jiné myšlenky. Podržet v mysli jednu myšlenku a vyloučit ostatní.

c/ Tvůrčí představivost umožňuje mysli vytvářet představy a výjevy spojené s cílem naší meditace. Ty by měly být trojrozměrné, podobné snům, jako denní sen, jenž vás úplně pohltí, takže si přestanete uvědomovat běžný svět kolem vás.⁸²

Z toho vyplývá, že proces kreativity můžeme iniciovat pomocí systematických malých cvičení odehrávajících se pouze v mysli, zaměřených na určitý cíl a nemusí se jednat vůbec o kreslení či jakýkoliv jiný fyzický projev.

Jaký to má vše účel? Tyto vyjmenované metody využíváme v praxi při rozvíjení vlastní kreativity, vyvíjení nových uměleckých přístupů, k harmonizaci osobnosti, k výuce jakéhokoliv oboru, řešení patových situací. Použití systémů a technik, jež otevírají naši vnitřní kreativitu, je tak zásadní, má nespočet pozitivních dopadů na společnost, že se to nedá ani dohlédnout, proto jejich další studium je více než potřebné jak pro umělce, tak i architekty či jiné kreativní obory.

Prožíváme neuvěřitelnou rozkoš z hry, s očima dokořán, nohy, ruce, celé tělo v pohybu. Fenomémem nevýslovného prostoru je myšlena maximální intenzita a kvalita provedení a proporcí – zážitek se stává živým. Dimenze samy o sobě prostor nevytvářejí. Prostor je kvalita provázaná s vnímáním. Steven Holl⁸³

⁸² ANDREWS, Ted. *Jak se setkávat a radit s duchovními bytostmi*. Praha: Ivo Železný, 1999. s. 72. ISBN 80-240-0649-9.

⁸³ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: ERA, 2003. s. 31. ISBN 80-86517-68-3.

Po zamyšlení se nad psychologií tvoření (zevnitř člověka směrem ven) mne napadá, jak tento proces funguje obráceně? V poloze psychologie percepce? Z venku dovnitř člověka, tedy jakým způsobem vnější věci, předměty, stavby, hmoty, materiály, horizonty, vnímáme? To se mi zdá velmi důležité pro člověka, který vytváří věci, jež se konfrontují s lidským okem a všemi smysly, architekti musí rozumět sobě a rozumět tomu, co tvoří, jaké reakce na tvary, proporce a měřítko mohou vzniknout...

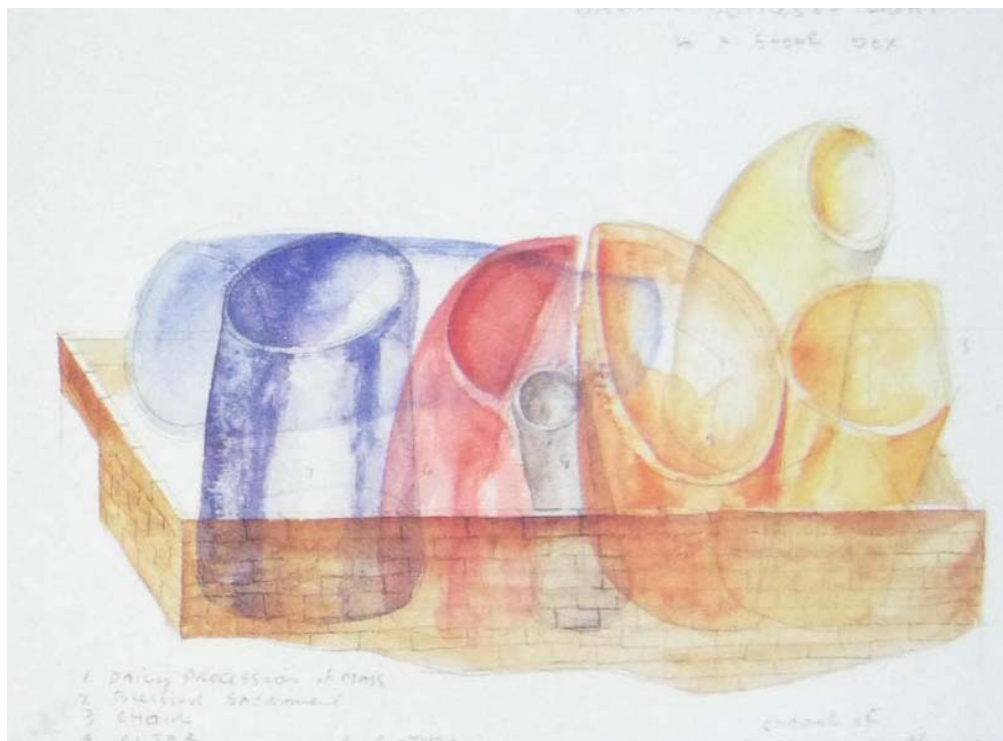
Tschumi jako praktikující architekt popisuje vývoj navrhování architektury jako posun z kladení analytickým způsobem vedle sebe událostí, pohybů a prostorů do vzájemného napětí, ovšem později se práce architekta změnila v syntetičtější přístup. Započalo se s kritikou města, našly se urbánní začátky: jednoduché, čisté prostory, k prázdným krajinám, místnosti, jednoduché tělesným pohybům, k chůzi v přímé linii, tanci, ke krátkým scénářům. Potom architekti zvětšovali složitost používáním literárních analogií a sledů událostí a zapojením těchto programů do existujících urbánních kontextů. Tento příběh obešel kruh, započal se dekonstrukcí města a vytvářel nové kódy asambláže.⁸⁴ Světová megalopolis využívala nové programy do nových městských situací.

Pallasmaa kritizuje, že z architektury mizí plasticita, hmatová dimenze, konstrukce je bez vztahu k materiálu a řemeslu. Fokus na intelektuální a konceptuální dimenzi podporuje mizení fyzického, smyslového a tělesného fundamentu architektury.

Jsem pro tělesnost a smyslnost architektury, zapojení haptiky a zniternění architektury.

Nejen řádem živ je člověk. Potřebuje i dávku spontaneity, nejistoty, živelnosti, nejasnosti, nepravidelnosti, sochařství a umění. Tím se člověk empaticky rozšiřuje a léčí. Léčí sebe a semi-prostor mezi jím a okolím, exteriérový prostor, urbánní prostor a intergalaktický prostor, velmi široké vnější vztahy. Interaguje v detailu, ale i holistickém konceptu. Obě složky spoluinteragují, jsou ve vzájemném vztahu a spolu balancují. Architekt-tvůrce-umělec musí hledat ve svém středu, ve svých hlubinách, jeho tělo mu říká, co dělat, jak navrhovat, umí si zprůčnit informace a ty použít k harmonizaci fyzického místa, proto důvěřujte svému architektu uvnitř a přestaňte kopírovat, ale tvořme, ze sebe, buďme sebou, najděme svou přirozenou podstatu.

⁸⁴ TSCHUMI, Bernard. Prostory a události. *Architekt*, 2005, č. 3, s. 60. Překlad Cyril Říha.



Obrázek 5 Steven Holl, chromatický prostor.⁸⁵

⁸⁵ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: ERA, 2003. s. 154. ISBN 80-86517-68-3.

JIŘÍ KROHA – VZNIK PRVOPLÁNU

Architektonická myšlenka je ve sféře lidské činnosti jedinečnou a zvláštní formou vyjádření poměru člověka, lidstva k objektivnímu prostoru a času. Jiří Kroha

Život a dílo

Jak jsme si již řekli, Jiří Kroha⁸⁶ je objevitelem prvoplánu, proto je přirozené se nad jeho životem a prací zamyslet více. Jiří Kroha od tří let soustavně kreslil, své další jméno Vendelín zdědil po dědovi rezbáři, z matčiny strany, odkud byl zřejmě přenesen talent k umění, to určilo jeho uměleckou podstatu. Jiří Kroha byl precizní člověk, hodně a rád četl, diskutoval, rychle pracoval, byl bouřlivý člověk, o čemž svědčí historka, kdy jednomu zaměstnanci roztrhal výkres a návrh za něj přes noc nakreslil, což ukazuje jeho zručnost a rychlost. Miloval malířství a sochařství, které jej celý život provázelo, mohl být jen umělcem, a stejně by se proslavil. Od 16 let chodil se svou budoucí manželkou Miluškou Kubátovou a trvalo 10 let, než vstoupili ve svazek manželský (1921), seznámili se na reálce v Plzni, kde Krohovi dlouho žili, ačkoliv Jiří se narodil v Praze a tam se později i vrátil. Společně se svou ženou vystoupili z římsko-katolické církve, protože nesouhlasili s klasickým pojetím náboženství, oba byli velmi vzdělaní, četli různé knihy i o náboženství, zajímali se o mystiku, buddhismus a jiná náboženství a četli je i v němčině. Jeho otec byl Němec, doma se však mluvilo česky. Jiří Kroha byl dobrým láskyplným otcem (jeho dcera na něj s láskou vzpomíná dodnes), byl ponořen hluboce do umění a přemýšlení. O slávu zřejmě moc nestál, neboť přihlášku na post profesora do Brna za něj poslala jeho žena Miluška, ta zřejmě stála nohama pevně na zemi, sama studovala na učitelku, ale podle zvyku tehdejší doby se stala ženou v domácnosti, kde pečovala o jejich jediného potomka, o dceru Sylvu. Sylva Šantavá (1926), s níž jsem měla čest se několikrát potkat při hledání podkladů, je nyní doцентkou, úspěšnou a známou matematickou na brněnské technice. Její láskou byla astronomie,

⁸⁶*5. 6.1893 – Praha, †7. 6. 1974 – Praha. Čínský horoskop – had.

ale profesně se věnovala matematice se zřejmým nadšením, jež v rozhovoru s ní cítíme dodnes.

Fotky pocházejí z roku 1938, Krohovi je mají vystavené ve stole. Je na nich vidět, jak byl dům v Brně navržen a jakými moderními prvky disponoval. Propojenost několika úrovní, prostor teče z venku dovnitř, z horního do spodního podlaží, podobně jako to popisoval ve svých vilách Wright a Le Corbusier.



Obrázek 6 Interiér Krohovy vily. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 7 Interiér Krohovy vily. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 8 Později z důvodů klimatických se interiér měnil, uzavíral a zateploval, renovoval. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 9 Kuchyňská část se služkou. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 10 Interiér obývací pokoje působí klidným dojmem, je zařízen stylově a vkusně. S moderním nábytkem. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 11 Záběr na fasádu z pohledu ze zahrady. Foto archiv rodiny Krohovy.



Obrázek 12 Záběr na fasádu z pohledu ze zahrady. Foto archiv rodiny Krohovy.



*Obrázek 13 Záběr na fasádu při pohledu z ulice.
Foto archiv rodiny Krohovy.*



Obrázek 14 Dcera Jiřího Krohy, docentka matematiky Sylva Šantavá.
Foto VŠ, 2012.



Obrázek 15 Vnučka Jiřího Krohy Sylva Schwarzeneggerová. Foto VŠ, 2011.

„Současná doba nehledá v architektuře umění, tudíž je také v mnohých svých dílech nenalézá. To není ještě důkazem, že architektura není uměním.“ Jiří Kroha



Obrázek 16 Dekorace dlažby na terase Krohova domu. Foto VŠ, 2012.

První záznam o Krohově umění je v jeho řečnickém vystoupení: Význam českého divadla v národním probuzení. V té době studoval Jiří Kroha i marxismus, a to v proslavené čítárně Peklo (mluvíme o Dělnickém domě v Plzni). V roce 1911 začíná studovat na ČVUT v Praze u profesora Jan Kouly, Josefa Fanty, Antonína Balšánka, Rudolfa Kříženeckého, v roce 1916 studium končí z důvodu uzavření škol, a o rok později dostal první architektonickou zakázku, následně roku 1918 úspěšně složil druhou státní zkoušku. Tento rok se zdál být klíčovým. Kroha vystavoval sochařské a architektonické práce na členské výstavě SVU Mánes, kde byl přijat za člena. Mánes tehdy vedl Teige⁸⁷ a nacházely se tam tehdy významné osobnosti, jako např. Jan Preisler, Jan Kotěra, Otakar Španiel.⁸⁸ Jiří Kroha ve svých 25 letech měl vytříbený umělecký názor a ten zaujal majitele kavárny Montmartre (v Řetězové ulici v Praze), kterou Kroha upravoval podle svého nejsvobodnějšího uměleckého citu a přijetí nového stylu futurismu.⁸⁹ Mluvím o

⁸⁷ Teige podle ústního sdělení doc. Šantavé byl Krohův přítel, kromě toho existuje fotografie, kde spolu tráví volný čas v bazénku v Krohově zahradě. Teige se později však od Krohy odklonil pro jejich odlišné politické názory.

⁸⁸ LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSKÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 274, 347. ISBN 80-200-0587-3.

⁸⁹ LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSKÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 270. ISBN 80-200-0587-3.

interiéru slavné umělecké kavárny a nočního klubu, o kterém se šířily různé zvěsti, jednalo se o určující dílo jeho uměleckého ducha, dílo, k němuž napsal stať, kterou jsem extrahovala ze soukromé korespondence Krohy s neznámým adresátem, tuto událost ještě rozvinu v další podkapitole Prvoplány, neboť právě v té době vznikla série kreseb nazvaná Prvoplán. Kroha práci technického úředníka Zemského správního výboru v Praze dostal v roce 1919 a byl přidělen do Kosmonosů, kde dozoroval stavby úřednických vil. Kosmonosy byly významné místo, Kroha měl tady dobrý život včetně práce a přátel, s kterými sdílel své nadšení pro umění a přitom založil ochotnickou scénu (mezi nimi byl režisér Ladislav Klíma). Právě v Kosmonosech vytvořil zajímavé dílo – kinetickou scénu, která byla naprosto unikátní, jednalo se o točivé stromy, které interaktivně doprovázely herce a podporovaly celou atmosféru hry, byl to moment, kdy scéna přestala být mrtvým pozadím, ale proměnila se v živý stroj, který podněcoval divákovy smysly, toto dílo více vysvětlím později u Prvoplánů.

Kruh revue *Veraikon* (1920) pořádal výstavu Moderního umění v Praze, na které Kroha vystavuje malířské, sochařské a architektonické práce. Později spoluzakládá Socialistickou scénu v Praze, pořádá propagační přednášky v továrnách a při jedné z nich je zatčen, a to konkrétně v továrně v Kolben-Daněk v Praze a odvečen do vězení za propagaci komunismu a podněcování dělníků ke stávce za rovnoprávnost a svrhnutí vykořisťovatelů atd., nadále se aktivně účastní manifestace marxistické levice, přičemž následující léta žije aktivně divadlem, a Socialistickou scénou⁹⁰ (Socialistická scéna vyšla později jako samostatná publikace, z které čerpám), kde dále rozvíjí své výtvarné koncepce, aktivně maluje a sochaří.

⁹⁰ ZÁVODSKÝ, Artur. *Jiří Kroha a divadlo, separát z knihy Otázky divadla a filmu II*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1971.



Obrázek 17 Pohled z Krohova obývacího pokoje ven do zahrady, exteriér vstupuje do interiéru, prostory se vzájemně prolínají. Foto VŠ, 2011.

Krohovy utopické architektury, prvoplány⁹¹, on sám je definuje jako kubofuturistické⁹²

⁹¹ Prvoplány, návrhy objektů horizontálně vrstvených i diagonálně protvářených, mají společný záměr dosáhnout co nejintenzivnějšího odrazu vnitřního vzrušení tvarem dynamickým, ale kupodivu v kompozici vždy usměrněným jistou kázní. BENEŠOVÁ, Marie In: LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSKÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 347. ISBN 80-200-0587-3.

⁹² BENEŠOVÁ, Marie In: LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSKÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 347. ISBN 80-200-0587-3.

nebo sociální civilismus, se zrodily v letech 1917-1920. Na přelomu let 1920-1921 Jiří Kroha napsal statě *O tvaru a jeho projevu* a *Na paměť našeho osvobození*. Koncept jeho tvorby je právě definován v textech *O prostoru architektonickém a jeho mezích*, *O tvaru a jeho projevu*.⁹³ Ve stejném roce se účastnil výstavy „Tvrdošíjní a hosté“. V Kosmonosích postavil vily pro úředníky (1920-1922), jež se cení jako první neoplasticismus v Čechách a jsou uveřejněny v časopise *Stavba* (architektonické projekty). V té době napsal studii *O monumentalitě a řadě tvarové*. V letech 1922-23 sepsal studie o syntetickém divadle – *Scénické poznámky*, dostal oficiální nabídku na místo režiséra do Národního divadla v Praze. V roce 1923 byl postaven před soudní tribunál za to, že režíroval *Novou Oresteiu* Arnošta Dvořáka, v níž údajně propagoval komunismus⁹⁴, tím pádem opouští divadlo navždy a byl i vyloučen ze Společnosti architektů. Od této události projektuje a staví hlavně v Mladé Boleslavi a věnuje se výhradně architektuře (1927). Po změně politického naladění byl vyzván ke kandidatuře na profesora na Vysoké škole technické v Brně (1925). Po tři roky žije mezi Mladou Boleslavi, Prahou a Brnem, v roce 1927 byl pověřen projektem *Výstavy severních Čech* v Mladé Boleslavi a v Brně zakládá revue současné kultury *Horizont*. Publikuje úvahy *Architektura naší doby*, *předpoklady současné architektury*, *Několik poznámek k výstavní architektuře*, reformuje výuku svých žáků novými idejemi v rámci politiky, kolektivnosti práce a marxismu a ty aplikuje do architektury, také rád cestuje po Evropě a navštíví např. Itálii, Francii nebo výstavu bydlení ve Stuttgartu (1927). Podává projekty pro *Výstavu soudobé kultury ČSR* v Brně, absolvuje studijní cestu do SSSR (1930) a následně sepíše a publikuje studii *Centrální kuchyně* v SSSR a další, zastává funkci místopředsedy v *Levé frontě* – architektonické sekci, díky tomu absolvuje mnoho schůzí a diskusí o SSSR. Na *Sjezdu levých architektů* v Praze (1932) přednáší referát *Školení a hospodářské postavení architekta*. O rok později je založen *Svaz socialistických architektů* a z podnětů sjezdu je Kroha zvolen předsedou. Tehdy vychází sborník *Za socialistickou architekturu*, který se skládá z referátů účastníků a mezi nimi je i Krohův příspěvek. Svě myšlenky rozpracovává s kolektivem studentů VUT v Brně,

⁹³ LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 347. ISBN 80-200-0587-3.

⁹⁴ VRÁNA, V. *Nová Oresteia*. *Divadlo*, 3 (10), 1923, č. 11, s. 3. Srov.: ZÁVODSKÝ, Artur. České přepracování Aischylovy *Oresteie*. In: *Sborník Filosofické fakulty Brněnské university*, E 14 (1969), s. 249-258.

kde vytvořil řadu studií – *Socialistický fragment bydlení*⁹⁵. Tyto studie mají velkolepý význam a jsou prezentována na mnoha výstavách, dnes je Kroha znám především díky této studii a je za ni oceňován, studie stále vzbuzují zájem, a to jak v Evropě (Holandsko, Německo, Francie) tak i v Americe (J. Paul Getty Museum v Los Angeles). *Sociologický fragment bydlení* byl vystaven na Výstavě stavebnictví a bydlení v Brně (1933). Socialistické myšlenky jsou stále přitažlivé a lidé se snaží na ně jakýmkoliv způsobem navázat nebo se z nich poučit a rozvinout je dále. Kroha zastává funkci předsedy Výboru pro podporu rodin stávkujících horníků na Rosicko-Oslavansku (1932), publikuje studie *Norma v sovětské architektuře*, *Bytová otázka – starý problém sociálního prostoru*. Bohužel se účastní politické roztržky v profesorském sboru na VUT v Brně a z toho plyne jeho demise ve funkci děkana, proto má více prostoru a přednáší o SSSR v Ostravě, Zlíně, Praze i Brně, nastává policejní udání a vyšetřování. Stává se aktivním funkcionářem Společnosti pro kulturní a hospodářské styky s SSSR, předsedou akčního výboru Jednoty pokrokového a nemajetného studentstva, účastní se veřejné schůze v Kopřivnici a v Malenovicích (1934) o poslání revoluce v duchu Leninovy knihy *Stát a revoluce*, díky tomu je udán a odsouzen nejvyšším soudem v Brně, vězněn po 3 měsíce a suspendován ze všech funkcí včetně profesora VUT. Jiří Kroha se přesto nevzdává a dále pracuje a publikuje studii *Věda a bydlení*, o rok později další studii *Architektura bojující*, *Dnešní stav sovětské bytové politiky*, účastní se Mezinárodního kongresu o bydlení (1935-36), vystavuje *Ekonomický fragment bydlení*, v témže roce byla vydána petice na obranu Krohy a díky všeobecné amnestii jeho odsouzení bylo staženo. Následně publikuje studii *Dnešní problémy sovětské architektury* (k Prvnímu sjezdu sovětských architektů) a vrací se po 3 letech zpět na VUT v Brně (1937), o tři roky později publikuje *Metamorfózu bydlení* (1936-37), *Architektura* (1937), *Tvořit architekturu, aby vytvářela nové lidi*, projektuje Sociálně rodinný dům a *Socialistický byt 1936-38*, který je projektem pro budoucnost. V roce 1939 byl zbaven profesury dochovaným prohlášením: „setrvání ve službě na tamní škole je nežádoucí ze zájmů státních pro všeobecně známou jeho činnost ve hnutí komunistickém a pro šíření idejí

⁹⁵ Podle ústního sdělení docentky Šantavé (2011,12) Fragmenty (sociologický, humanistický, ekonomický) dodnes putují po celém světě, v současnosti jsou v Mnichově v Die Pinakotheken im Kunstareal München, každá řada čítá 80 tabulí, celkem jich je kolem 240-270.

komunistických slovem i tiskem.“ 1. září 1939 ráno kolem 8. hodiny byl nacisty zatčen a odvezen na Špilberk do vězení, později převezen do zvláštního tábora „české inteligence“ mezi 200 intelektuálů a poslán do Dachau, odtamtud odvezen do Buchenwaldu (kde se těžilo v lomu), kde se potkal s osobnostmi, jako byl Emil Filla, František Peroutka, Jan Čapek atd. Zde strávil 9 měsíců a jako zázrakem byl poslán zpět domů pro totální vyčerpání, tehdy měl 37 kilo, navíc neslyšel, protože u sebe neměl sluchový aparát. Toto posláni domů mu v podstatě zachránilo život. Většina kreseb a studií, včetně knihovny, jež vznikla v Mladé Boleslavi, kde měli Krohovi malý byt, byla ztracena při stěhování do Brna, kde Jiří Kroha navrhl svou vilu (1927), v níž jeho potomstvo žije dodnes (dům je památkově chráněn, proto není dostatečně izolován). Taktéž v roce 1930 bylo toho hodně schováno na fakultě a později spáleno, například soukromá korespondence s Francií a Německem a Holandskem. Podle sdělení Sylvie Schwarzenegger, vnučky Jiřího Krohy, v roce 1924-25 v Brně na fakultě přednášeli tito zahraniční architekti: Walter Gropius, Le Corbusier, Amedee, Ozenfant, Adolf Loos, J. J. Pieter Oud, tedy zástupci Francie, Německa a Holandska, proto se domnívá, že Jiří Kroha se inspiroval těmito proudy, jako je francouzský purismus, holandský neoplasticismus, ruský suprematismus, z nichž Jiří Kroha vyvinul svůj originální styl, který je nazýván kubodynamismus.

Po návratu z koncentračního tábora (1940-1945) pracoval na bytovém problému, bohužel měl poničené zdraví, tak se pomalu zotavoval a přitom tvořil a maloval. V květnu 1945 vzal práci školského a kulturního referenta v revolučním národním výboru v Brně, publikoval esej *Architektura 1945*, podílel se na reorganizaci VUT, byl jedním ze zakladatelů Kulturního sboru města Brna. Do zvolení na post rektora VUT v Brně v roce 1948 projektoval, učil a veřejně politicky pracoval, stal se hlavním projektantem Slovanské zemědělské výstavy v Praze (1948), byl jmenován národním umělcem, dostal poctu ve formě založení Ateliéru národního umělce Jiřího Krohy v Praze s úkolem navrhovat architektonické úkoly celostátního významu, pokračoval v projektování, publikování, dostal několik ocenění – pamětní odznak, stříbrnou hvězdu, Řád 25. února, Řád práce a za boj po boku dělnické třídy byl v Adamově jmenován „čestným dělníkem“. Od roku 1957 pracoval jako poradce ministerstva školství a kultury a poradce pro památkovou péči, následně obdržel Řád republiky (1963), a to u příležitosti svých sedmdesátých narozenin. Psal a zabýval se teorií architektury, jak sám, tak i ve spolupráci s dalšími, např. Jiřím



Obrázek 18 Kresby Jiřího Krohy ze soukromé korespondence s rodinou z koncentračního tábora v Dachau (1939). Foto VŠ, 2011.

Hrůzou, mám na mysli knihu *Sovětská architektonická avantgarda*⁹⁶, kde se znovu vrací k problematice architektonické myšlenky (1973).

„Číst více básní a básnivěji mluvit, slyšet více hudby a hudebněji znít, vidět více obrazů, soch a krásněji se jevit, myslet a jednat, prožívat život a jednotlivé chvíle v stále větším množství metamorfózy, umět skutečnost životní spojovat s neskutečnou touhou a nejvyšší obrazivost v člověku vyvolávat a využít pro reálný život, to‘t účel budoucí architektury, to‘t obsah a rozsah budoucí architektonické tvorby a také příčiny nutností proměnit dnešního architekta-technika nebo architekta-výtvarníka v architekta-tvůrce, jemuž statický architektonický objekt bude jen částí jeho práce a tvorby.“ Jiří Kroha⁹⁷

⁹⁶ KROHA, Jiří; HRŮŽA, Jiří. *Sovětská architektonická avantgarda*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973. S. 21-26.

⁹⁷ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy. Výstavní katalog*. Praha, 1964, s. 17



Obrázek 19 Plakát ze soukromé sbírky rodiny Krohovy.
Foto VŠ, 2011.

Jiří Kroha – výběr z realizací a projektů⁹⁸

Patočkova vila, 1936, Kroha, Brno,
 Vlastní vila arch. Krohy, 1931, Brno,
 Okresní dům s poštou, 1928 Kroha, Benátky nad Jizerou
 Vila pod Wilsonovým lesem, 1928, Kroha, Brno
 Kolonie Nový dům, 1928, Fuchs, Grunt, Brno,
 Činžovní domy vojenských gážístů, 1927, Kroha, Kutná Hora
 Masarykův most, 1927, Kroha, Kralupy nad Vltavou
 Úřednické vily Zemského ústavu choromyslných, 1926, Kroha, Kosmonosy,
 Přestavba velkoobchodu Pavla Gellnera, 1926, Kroha, Mladá Boleslav
 Zemská průmyslová škola, 1926, Kroha, Mladá Boleslav
 Dům okresní sociální péče, 1925, Kroha, Mladá Boleslav
 Okresní nemocenská pojišťovna, 1925, Kroha, Mladá Boleslav
 Přestavba domu čp. 89 na hotel Věmec, náměstí v Mladé Boleslavi
 Výstava severních Čech, Mladá Boleslav, 1927
 Pavilón Rodu člověka, Výstava soudobé kultury v Brně, 1928
 Pětipatrové nájemné domy, ul. Tábor č. 40-50, Brno-Ponava, 1946-48
 Slovanská zemědělská výstava na Výstavišti v Praze, 1948
 Osvětové a kulturní domy: v Mnichu u Kamenice nad Lipou (1947), v Horní Suché, Petřvaldě,
 Hrušově (1949-52)
 Radnice, Český Brod, 1950
 Lékařská fakulta, Olomouc, 1950-52
 Generální plán a městské centrum tzv. socialistického městečka Nová Dubnica na Slovensku,
 1951-57
 Část sídliště Stalingrad-Bělský les, Ostrava, 1953-54
 Úprava Strahovského stadiónu a okolí na I. celostátní spartakiádu, Praha, 1955
 Výstava Sociologického fragmentu bydlení (1933 v Brně, 1934 v Praze), knižně zpracováno v I.
 1968-70, vydáno Krajským střediskem SPPOP v Brně r. 1973
 Výstava Ekonomického fragmentu bydlení (1935 v Praze)

⁹⁸ Sestaveno podle informací z Archiwebu a z publikace: MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

Architektura naší doby?

Ke výjemi poslední doby jistě viděli, že
 neunikáme jen o architekturu moderní, jako dříve jsme měli
^{vím} ~~to~~ moderní architekturu, nýbrž se o vylomivá a velmi složkami
 současného životního environmentu, technicky řešeno, správnou
 architektura soudobou, je by byla v první řadě racionální organizace,
 a' pohybnou vzhledem moderní významní kulturní v realitě
 stavebního umění jakožto běžné zřízení.

Klasická architektura ^{klasická}
~~klasická~~ ^{klasická} ~~klasická~~ ^{klasická}

Jiní lidé jmenovali volně slovy moderní novou kulturu
 moderní architektury, je a hlavně moderní její je lidat, sociolog, technik.
 Kapsle se tyto myšlenky omě zvláštní osobitě ducha a hnutí, novou
 duševní lidstvo navrátil nové kulturou, že avšak tyto vyhledání v této
^{metodičtější} ~~metodičtější~~ ^{metodičtější} ~~metodičtější~~ ^{metodičtější}
~~oblasti~~ ^{oblasti} ~~oblasti~~ ^{oblasti} ~~oblasti~~ ^{oblasti} ~~oblasti~~ ^{oblasti} ~~oblasti~~ ^{oblasti}
 a přejít hnutí, přechod, je není neprotivná chaosu de mu v nové
 ducha - přechod abstraktních směrů a hlavně přechod hnutí
 moderní, moderní myšlenka před předělem jehl bych prvního berceant,
 která umožňuje přechod ducha ^{a moderní} ~~moderní~~ ^{moderní} ~~moderní~~ ^{moderní}
 spekulativních směrů naší doby, ~~moderní~~ ~~moderní~~ ~~moderní~~ ~~moderní~~
 a moderní ~~moderní~~ ~~moderní~~ ~~moderní~~ ~~moderní~~

A tato činová, dříve jen a jen, berceant
 jiní lidé tím našla charakteru činnosti, hnutí, činnosti vzhledem k tomu
 které, je tato činnost stavěná lidstva nejsou navrátna ducha i myšlenky
 o tom, že se neprohládejeme o jakýchkoli hledání a jehl v by vzhledem
^{moderní} ~~moderní~~ ^{moderní} ~~moderní~~ ^{moderní} ~~moderní~~ ^{moderní} ~~moderní~~ ^{moderní}
 je činnosti činností, nyní učinila ...

Obrázek 20 Krohova pozůstalost, rukopis textu Architektura naší doby. Foto VŠ, 2011.

Z Krohova bohatého života plného pádů a vzletů můžeme vyčíst, že se jednalo o silnou osobnost, která se jen tak nevzdává. Ačkoliv byl několikrát úplně ponížen (dvakrát uvězněn), vždy měl dostatek motivace, aby se znova vzchopil a napřímil a tak jako Fénix vzlétl z popela zatracení. Není úplně jasné, jakým způsobem ve středním a pozdějším věku tvořil a jak je možné, že opomíjel své umělecké ambice, jakoby se jejich zdroj v něm vyčerpал, a přesídlil do práce veřejné, jako byla výuka na vysokých školách a angažování v politických aktivitách. Z tohoto období jsem nenašla žádné mimořádné umělecké projevy, jako je kresba či umělecká díla jiného druhu, jak je známe z mládí (jeho rozsáhlé malířské a sochařské dílo), zřejmě Kroha naplnil své poselství a umění už nebylo nutné dále rozvíjet. Měl však nutkání uplatňovat to, co v mládí začal a načrtnul, své kubodynamické tendence uklidnil, nebo je úplně zrušil a projektoval funkcionálně a stylem jako ostatní. Tím se ztrácí v mase průměrných architektů. Přesto všechno Kroha má hluboký impakt na vývoj naší české architektury a samotného prvoplánu a studenty či projektanty, kteří měli to štěstí u něj studovat. Stále je zdrojem inspirace a v jeho raném díle se nachází potenciál k prozkoumání a přezkoušení, tak jako jsem vypracovala 3D modelování jeho prvoplánů.

Inspirace Jiřího Krohy

Tradiční dějiny umění i architektury byly chápány především jako nástroj potvrzení výchozích pozic, ne-li přímo autora, tedy přinejmenším kultury, kterou si autor osvojil a kterou zastupuje. Dějiny umění a zejména architektury by však měly být psány tak, abychom stále zůstávali otevřeni vůči tématu a abychom byli schopni korigovat naše výchozí pozice. Pavel Kalina⁹⁹

Kapitola o inspiračních zdrojích Jiřího Krohy mi slouží jako ideová platforma, kde se zamýšlím nad možným původem prvoplánu. Jak jsem již řekla, historici (Monika Platzer a další) dohledali a zapsali, že Kroha znal a četl historické i teoretické spisy o architektuře, tedy z toho

⁹⁹ KALINA, Pavel. *Benedikt Ried*. Praha: Academia, 2009. s. 10. ISBN 978-80-200-1744-4.

dedukuji, že teorií byl ovlivněn a zastával k ní nějaké stanovisko, popřípadě na ni reagoval a tím pádem ji dále posouval. Všeobecně se ví, že vycházel kromě jiných z Wilhelma Worringera (1881-1965), německého estetika, kunsthistorika. Proto krátce shrnu a vypíchnu limitní body v jeho klíčovém spisu, který byl jeho disertační prací, a nazývá se *Abstrakce a vcítění* (1908)¹⁰⁰. Worringer byl předstupeň architektonické teorie a v Krohově díle vidím podobnosti. Ve stati teorie tvaru a systém morfologie (nauka o tvaru, teorii ztvárňování).

Pohled Worringerova na architekturu z estetického hlediska je naprosto určující pro teorii a Janák se o Worringerovo roztržidění architektury ve své stati *Hranol a pyramida* opírá. Worringer reagoval na Aloise Riegla a ten zase na Gottfrieda Sempera. Semperova teorie se zakládá ne na dekorativnosti, jak si většina lidí myslí, ale na lineárním plánování prostoru. Dekorativnost byla až věc sekundární, která určovala identitu stavby, (což mi připomíná katalogy renderovacích stylů, které jsem dostávala, když jsem vybírala styl renderování v čínském ateliéru). Za Sempera existovaly takzvané vzorníky, kde si architekt vybral styl dekorace podle svého uvážení a potřeby stavby. Víme z historických pramenů, že Jiří Kroha se inspiroval teorií Pavla Janáka a ten zase používal Worringerovu teorii, proto zde vše dohromady předkládám ke zpětnému a opětovnému srovnání s teorií architektury. Což nám pomůže pochopit Krohův systém tvarovosti, původně popsany, později realizovaný v interiéru kabaretu Montmartre. V této souvislosti mi vyvstane obraz Eisenmanových diagramů, kde se Eisenman zabývá stejnou tematikou hledání pravého tvaru, akorát uchopenou počítačovými nástroji, o 60 let později.

Ve své podstatě Worringerovo dílo je pojednání o estetice uměleckého výtvarného díla a je rozděleno do šesti kapitol:

1. Abstrakce a vcítění
2. Naturalismus a styl
3. Ornamentika
4. Vybrané příklady z architektury a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění

¹⁰⁰ WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 8086138356.

5. Severské předrenesanční umění
6. Transcendence a imanence v umění

Rozlišuje tedy mezi estetikou krásy přírody, která stojí samostatně a rovnocenně a pojednává o dvou touhách člověka. První touha je po abstrakci a tvoří se v nutnosti anorganické, krystalické. Druhá touha se nezajímá o samotný estetický objekt, ale o reakci jedince na objekt, mám na mysli touhu po vcítění, jež má organický původ. Jsou to dva odlišné přístupy, které se potkávají ve stejném bodě, na stejné matérii, zakouší své smyslové počítky na konkrétním předmětu. „Na jedné straně subjekt jako překážka velikosti a rozvinutí možností uspokojení nabízených uměleckým dílem, na straně druhé nejnaternější spojení mezi subjektem a uměleckým dílem, jehož všechen život pochází právě jen od subjektu.“¹⁰¹ Vcítění je touha odhození individuality (já), utápění se hluboce v uměleckém díle, a abstrakce nás odpoutává od chaotické organické existence úplně.

Worringer uvádí spor Theodora Lipse a Aloise Riegla. Theodor Lipps, tvrdil, že prvně vnímáme objekt, potom kombinujeme dané smyslové vjemy a vlastní percepce. Dále následuje libost, neboli seberealizace, estetický prožitek. Konflikt vzniká tehdy, pokud předmět ode mne vyžaduje něco jiného než chtění našich smyslů a tím se pocit rozchází. Za to Alois Riegl tvrdil, že na začátku umělecké tvorby stojí umělecké chtění (skrytá potřeba), a ta se jeví jako vůle k formě. Nový pohled se popisuje jako chtění (Wollen), a tvoří protipól zaběhlé představě umění jako schopnosti moci, uměti (Können). Podle Worringera Semper tento koncept vysvětlil takto: umělecké dílo tvoří účel, který se rovná materiálu a ten technice. Umění uspokojuje psychologickou kvalitu (potřebu), a proto je vzdáleno od touhy napodobování (třeba přírody), tím pádem umění a styl je stejná potřeba. Vcít'ování pramení ze šťastného panteistického vztahu mezi člověkem a přírodou. Zato abstrahování člověk produkuje, aby se orientoval v životě a ve vnějším i vnitřním světě a vymanil se ze strachu z duchovního prostoru či z pocitu zvaného *horror vacui* (strach z prázdnoty). Umění naplňuje touhu po blahém pocitu, je vyjmuto z libovolnosti a zbaveno této nahodilosti, tuto touhu naplňuje abstrakce. Riegl popisuje, že geometrický styl je dokonalý, a to z těchto důvodů: 1/ zákonitost 2/ symetrie 3/ rytmus. Před-

¹⁰¹ WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 8086138356.

stavme si umění v primitivní kultuře, primitivní člověk měl city nejsilnější, ale jak se postupně racionálně seznamoval se světem, jeho intuice neboli instinkt se zeslaboval a v současnosti se objevuje, jen když rozum nenabízí žádného vysvětlení, potom se dovolává intuice, instinktu, šestého smyslu, vnitřního průvodce a rádce (dnes se na to pořádají různé kurzy vnitřní transformace apod.). Geometrie je tedy odpovědí na instinktivní touhu a potřebu, je to forma, která nabízí člověku klid uprostřed chaosu světa, v němž je možno se pohodlně zabydlit. Výtvarné umění starověké kultury nabídlo jednotlivou individualitu a jasně nadefinovalo jejich jednotu, zatímco smysly poskytly jen obraz zmatenosti. Následkem toho vzniklo zploštění obrazu, neboť trojrozměrné zobrazování komplikuje čtení objektu v jeho uzavřené individualitě. Prostor objekty spojuje a nedá se individualizovat, trojrozměrnost působí nejasně a prostorovost pomocí zkratky a stínu je složitá k uchopení člověkem.

Naturalismus není napodobení přírody. „...přiblížení organické přesvědčivosti je, nikoli však proto, že by někdo chtěl podle živé skutečnosti znázornit přírodní objekt v jeho tělesnosti a podat iluzi života, nýbrž proto, že se probudil cit pro krásu organicky přesvědčivé formy, a proto, tento cit, který ovládl absolutní umělecké chtění, má být uspokojen.“¹⁰² Radost z organické formy našla pochopení hlavně v antice a v renesanci. Nejvíce používaný výraz byl realismus, ovšem to nebyl původní záměr. Umění díky naturalismu se vcitňuje do určité formy, tím plní jistá estetická kritéria.

Styl je zkoumán ne z pohledu uhlazení přírodní předlohy, ale z pohledu geometrické abstrakce (kompozice, rytmus). Abstrakce signalizuje blaho, které pochází z psychosomatické konstrukce a ne z intelektu či duchovního poznání, je to symptomatická nutnost, kterou pozorovatel zakouší na přírodním objektu dvěma způsoby:

1/ absolutně (kde se neznázorňuje prostor)

2/ v látkové individualitě (ta eliminuje objekt relativity, přibližuje ho abstraktním krystalickým formám)

¹⁰² WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. s. 43. ISBN 8086138356.

Je potřeba zobrazit objekt bez závislosti na prostoru a rozprostraněnosti a viditelné jevovosti.

Antika zobrazovala věci v rovině, tím prokazovala vnímání jasnou, srozumitelnou ideu a uklidňovala vědomí, zato v egyptském umění nestačilo hloubku zploštit, ale bylo nutné i obrysovou linii pozměnit pro nenarušenou látkovou jednotu, která odpovídá krystalické zákonité kompozici, nebo aspoň obsahuje nějaké krystalické geometrické zákonitosti. Tyto estetické zpracování touhy a potřeby použití abstrakce produkuje to, co nazýváme obecně stylem.

Ještě jednou: vcítění a abstrakce jsou dva protichůdné přístupy, které se vylučují. Vcítění se odehrálo tam, kde člověk prožil důvěrnost s vnějším světem. To se například odehrálo u Řeků, neznající orientální prvky ani transcendentní tendence, zato orientálec sloužil intuici nepostižitelného bytí a vlastnil malý pocit sebevědomí ze zakoušení světa, ale nakonec se taky osvobodil v abstrahujícím umění. Vývoj ornamentiky a architektury poznává nový koncept, vzniká estetická mechanika, kdy se vcítění zastaví v realizaci v organické hmotě a použije abstraktní formu, podle dějin umění, předvídá krystalizaci období gotiky.

Ornamentika je nejjasnější výraz umění, jako paradigma pocházející ze specifika totálního chtění. Nálezy doby kamenné nebo prehistorického Egypta nám ukazují zřetelný naturalistický charakter, proto domněnka, že ornamentika pochází z geometrie, je mylná, tedy si ujasněme, že umění nevzniká z napodobování. Umění uspokojuje určité psychické potřeby a z tohoto pohledu chápeme, že umění nikdy nezačínalo naturalismem, avšak ornamentální abstrakcí. Umění ornamentu nepochází z nějakých center či škol ani ho nevytváří nějaká technika, jak se často naznačuje, geometrický styl vzniká nutností a intuitivně.

Rostlinný ornament se rodí: 1/ z napodobování, to je novější doba, ne avšak antika
2/ a za symbolického smyslu, ovšem chybí zde národnostní druhy.

Podle skutečnosti se abstraktní ornament později naturalizuje, a podle Sophuse Müllera se tento princip ukázal u motivů zvířat v severském umění, např. hadí a dračí pletenec pochází z abstraktního zobrazení. Znázornění schematizuje originální charakter utváření zvířecího

těla, tím pádem je tedy nenapodobuje a důkaz spojování nesouvisejících prvků těl tuto hypotézu potvrzuje. Pojem zákonitosti a pravidelnosti je zde uveden takto: zákonitost pochází z psychiky a geometrizace vyvolává pocit libosti. Zákonitost se spojuje s pudem abstrahovat, pravidelnost je podřízena jevu schopnosti prožívání v momentu vcítění. Schmarsow uvádí „pravidelnost je přínosem subjektu, zákonitost je přínosem vnějšího světa a působení přírodních sil“¹⁰³. Spojení a harmonie mezi elementy abstrakce a vcítění se považuje za vrchol geometrického snažení nebo zralost geometrického stylu, uvádí se příklad dokonalosti spirály a meandru.

Egypt reprezentuje koncept organična a jeho ornamentika je abstraktní, životu odcizený obraz.

V Mykénách ožívají objekty svým ornamentem a naturalizují je.

Klasické řecké umění tvoří syntézu naturalismu a stylu, je to potomek mykénského a dípylského stylu, naturalismus je zde silnější, nemá geometrickou, ale organickou zákonitost oproti egyptské. Prototyp šlahounové vlnovky nemá v přírodě předlohu, a stále silně působí na pud vcítování. Taktéž akant je ve skutečnosti geometrický tvar a ne konkrétní květina, jak se lidé domnívají.

Architektura. V řecké ornamentice má naturalismus převahu nad abstrakcí. Můžeme to sledovat na dórském a íonském chrámu. Princip dórského je geometrický, stereometrický, sledujeme výraz neživotné nedostupnosti, jako by byl svázán kvalitou hmoty.

Zato íonský styl je blíže k člověku, vyjadřuje životní pocity, vlastní organické proporce, štíhlé sloupy se vzpínají vlastní energií k nebi. Řecké umělecké chtění používá s největší oblibou reliéf, a v něm potlačuje prostor. Sochařství požaduje uchování látkové individuality, výraz jednoty souvislosti, snahu o materiálovou uzavřenost a o nečleněnou tělesnost. Taktická uzavřenost se používá v archaické kultuře, Michelangelo používá neviditelnou kubickou formu uvnitř

¹⁰³ WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. s. 70. ISBN 8086138356.

soch, tímto vyjadřuje uzavřenou podstatu svých soch. U národů se silným abstraktním cítěním se projevuje prvek plošnosti, jejich kubická forma fabuluje plošný obraz.

Na příkladu egyptské pyramidy (prototyp egyptského uměleckého chtění) uvedeme tři požadavky abstraktního zobrazení: 1/ látková individualita 2/ geometrická zákonitost 3/ transformace kubické formy na plošný výraz. Výhoda je, že z každého pohledu je vidět jen rovnostranný trojúhelník.

Egyptská plastika utváří plochy, hlavy jsou ploché, trup a končetiny tvoří kubistickou hmotu. Abstrakce vyžadovala všechny jednotlivosti zobrazit dekorativně (formy vlasů, okraj roucha, záhyb drapérie).

Právě proto Riegl problematizoval na Konstantinově oblouku v Římě byzantské umění. Oblouk podle něj nemá krásu proporcí ve smyslu organičnosti, ale krásu symetrie a krystalického původu. Světlo a barva pracují optickými principy, navozují živost a přesvědčivost, figury na reliéfu tvoří krystalické formy. Byzanc touží po abstrakci, je však ovlivněna křesťanstvím, pocházejícím ze semitského orientu. Na začátku i zde byl boj mezi dědictvím helénistického organična a dědictvím křesťanské abstrakce, ale nakonec náboženství islámu tehdy rozhodlo o výrazu Byzance a zvítězila abstrakce (např. zákaz zobrazování člověka). Dekorace v Byzanci je správně pochopena jako touha po ustrnutí citu organické tělesnosti, touha po ploše, jedná se o polohu ornamentiky, kde se právě realizuje umělecké chtění. Charakter tohoto chtění sledujeme i v náboženství, např. vnitřní světskost, imanence, panteismus, polyteismus, dobré klimatické podmínky, to jsou následky dobré nálady Řeků a jejich důvěry ve vnější svět. Nadsvětlost, monoteismus, transcendence vede ke zmrazení vztahu člověka a přírody, dualismus hmoty a ducha, skepse pro viditelné, hledání příčin, instinkt neproniknutelnosti světa a problematičnost všech jevů. Abstrakce a transcendentní ideje se vyjadřovaly nábožensky a umělecky pomocí stejné psychické koncepce a touto stagnací se přetrhl vývoj naturalistického umění a řeckého racionalismu.

Severské národy díky své zeměpisné poloze nemohly navázat šťastný vztah k drsné a odmítavé přírodě. Proto se u nich rozvíjelo především křesťanství a náboženské představy dualismu, původcem byla tady mystika a animismus. Umělecké chtění bylo zde abstraktní, ale ne tak silně jako u orientálních národů, které nabízelo abstraktní klid a výlučnost. Severské geometrické tvary nejsou zákonité, prezentují hledání a neklid. Život a výraz se neukazuje v organickém tvaru, ten je příliš klidný, vyrovnaný a pohyb stoupá směrem k anorganickému. Právě románský styl byl pro ně základem, neboť to byl pokojný a vážný stavební sloh. Životné tendence vyšly z tohoto stylu směrem ke gotice. Nevíme, zda konstrukce, duše stavby, je organicky živoucí či abstraktní, má své vlastní mechanické zákony, a přesto vyvolává živý výraz. Semper psal o gotice jako o kamenné scholastice, která se snaží živé vnitřní náboženské pocity abstrahovat schematickými pojmy a tvoří pomocí mechanických konstruktivních parametrů.

Figurální plastika potřebovala taky schopnost vcítění, tedy směřovala k expresivní abstrakci, aby našla svůj výraz. Individuálním sochám chyběl život, proto se shlukují do kompozic, kde už nabízejí situaci vcítění ve figurální plastice. Zde nacházíme dva způsoby ztvárnění:

1/ napodobení – to ztvárňuje portréty, vyjadřuje duševní pocit, uvolňuje organično

2/ abstrahování – zahaluje tělo v draperiích (vzniká gotika) vyvíjí se k anorganické abstraktnosti, tím pádem styl se ztrácí a tak i nepřirozenost a jakoby končí styl naší koncepce a formuje se po gotice renesance.

Transcendence a imanence umění. Jak se dívat na situaci mimo klasické umění nám vědecká estetika (neboli psychologie klasického uměleckého vnímání) nedává žádnou odpověď. Historie ukazuje jen časové vrcholy a díla vystupující z jejich řad hodnotí jako rozvoj nebo úpadek. Ovšem to je v rozporu s principem historie, právě to hodnocení věcí z dobové perspektivy a ne z dnešní perspektivy. Proto se nabízí hypotéza, že člověk tvořil, čeho byl ochoten a potom i schopen. Potom tedy vývoj dokládá samotné chtění a ne schopnosti, jak se všeobecně píše (podle Worringer). Hodnocení je stále dnes složité, snad kromě klasických období, pro zmiňovaný pohled na umělecké chtění, využíváme k hodnocení nakonec intuici a divinaci.

Harmonická poloha se uvádí u klasické epochy umění a náboženství, neboť pocházejí ze stejného stavu duše. Z tohoto názoru se formuje náboženská imanence, Bůh a svět je to samé, polyteismus a panteismus, umění nabízí antropomorfizaci, přenáší vlastní organickou vitalitu na předměty ve světě. Pochopení světa jako takového je boj rozumu a instinktu. Tak jako první kultura, tak stejně pracoval instinkt, pro obezřetnost a kritiku týkající se, podobně se vyvinula konstelace v moderní filosofii a vědě, ta neschopnost popsat věc samu o sobě, a tak se lidstvo pohybuje mezi limity instinktu a rozumu a je v kruhu. Ovšem to se děje převážně v Evropě, kde podstata věcí a obrazů je totožná, zato orientální povaha vždy zůstávala v instinktu a problematicnosti jevů. Orient nemá strach ze světa bez poznání, ale má strach ze světa nad ním a tam hledá pravé vysvobození.

Transcendentální náboženství a transcendentální umění funguje na stejném principu.

Vnímání světa transcendentním způsobem odblokovává závislost mezi člověkem a světem a neoživuje svět ze středu člověka, jak se někdy chápe. Prezentuje zálibu ve výrazu abstrakce a jejích principů, principy neboli zákonitosti netvoří pouze instinkt, ale i rozum a tak se zákonitost anorganických forem transformuje do lidského ducha, proto vzniká věda a nutnost vyjádření se transcendentním uměním nebo negací života. Potom vzniká dnešní umění, klasické umění, radost z umění, neboť se osvobozuje od tohoto úkolu, jež věda s lehkostí si osvojuje. „Blahem tohoto umění již není strnulá abstraktní zákonitost, nýbrž jemná harmonie organického jsoucna”.¹⁰⁴

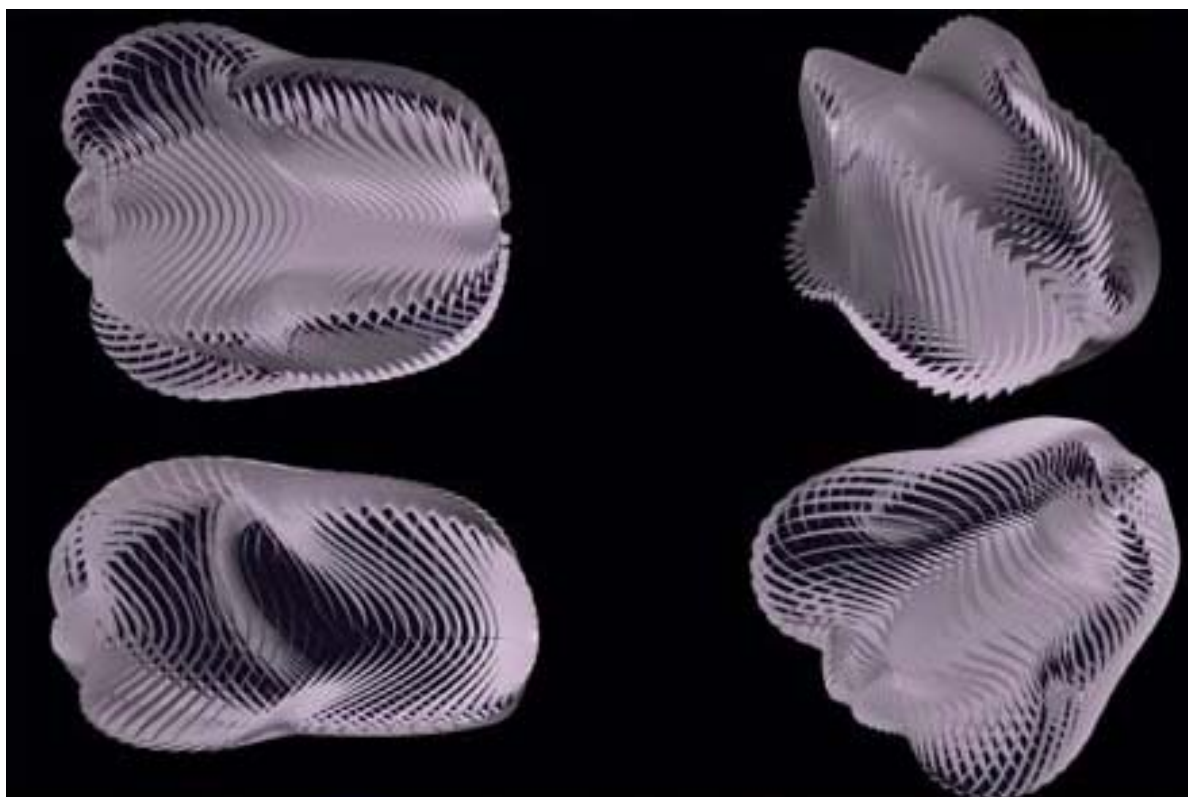
Worringer tedy definoval, popsal a rozlišil proces, přístup abstrahování a pocit vcítování. Proto je dobré mít na zřeteli, jak se klient cítí ve stavbách, jež mu architekt navrhuje. Jaké pocity v něm vyvolává, to je úkolem architekta a ne jiných oborů a v tomto bodě Worringerovo vysvětlení abstrakce je na místě, jeho popis vývoje chutí tvaru u jižních a severních národů platí dodnes.

¹⁰⁴ WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. s. 21. ISBN 8086138356.

Architektura je plná tvarů, objemů, hmot, jejich seskupení, které tvoří jakousi kompozici, to jsou prvně viditelné znaky, kterými člověk poznává stavbu, místo či krajinu a další prostor, např. městský. Jak ale vnímáme tvary a gestaly, jak je člověk prožívá z psychologického hlediska?

Podle tvarové psychologie (Gestalt psychologie) je tvar výrazným znakem věcí, kromě dalších parametrů, jako je barva, velikost, poloha a další. Samotná percepce (vnímání) tvaru je svébytná disciplína vědy, kde se hodnotí několik parametrů při percepci zrakovým systémem a mezi nimi je třeba složitost obrazu, jak se vyčleňují předměty v jejich přirozeném prostředí atd. V zorném poli je mnoho předmětů a ty tvoří konfigurace, jedinec si však pamatuje věci, které zná, přestože se mohou objevit v jiném osvětlení nebo podobě, než na kterou je zvyklý.

Gestalt, ne jen prostě celek, ale celistvost, je zvláštní vnitřní soudržnost tvarů a objektů, která je napojená na vnitřní percepční mechanismy mysli, což dohromady působí, že máme tendenci vnímat impresionisticky nesoudržné shluky bodů či konfúzních čar intuitivně jako smysluplné útvary. V gestalt psychoterapii je takovým gestalem lidská osobnost, povaha, člověk sám. Ve výtvarném projevu či vizuální kultuře je takovým gestalem tvar, který může přijmout sémantickou či sémiotickou dimenzi symbolu nebo archetypu. Možná ale taky, že je gestalem je prostě takový tvar, na který jsou kognitivní procesy našeho mozku a jeho zrakových center zkušenostně naprogramované tak, že jej snáze, optimálně informačně (kyberneticky) zpracovávají.



Obrázek 21 Morfologie Grega Lynna.



Obrázek 22 Venice Biennale 2002, American Pavilion Representing USA With Hani Rashid, Italian Pavilion & Austrian Pavilion, Embryological House.

Do souvislosti uvedu práci Grega Lynna, konkrétně projekt Morfologie.¹⁰⁵ Jako odpověď na otázku, zda má tvarování užít i dnes. Lynn vynalezl techniku tvarování osobitým způsobem za pomoci počítačových technologií. Hledání vhodného tvaru je náplní jeho tvorby a myšlení.

Jaká to byla doba, kdy Kroha kreslil prvoplány? Co lidé četli a čemu věřili? Co se dělo v Evropě? Architektura odráží ducha doby, dvacátá léta minulého století byla prvním velkým zklamáním v Evropě, válka všechno zničila. Před válkou byli lidé naplnění mnoha idejemi, byla to doba plná odhodlání, manifestů, touhy po expresi, ale pak bylo mnoha lidem ublíženo, mnoho jich přišlo o život, hrůzu a strach zažili všichni. Jaká musela vládnout euforie, když skončila válka, to je vidět z filmových dokumentů, architekt-umělec mohl tvořit, nikdo jej neblokoval. Proto se umělci dívali s radostí a vírou do budoucnosti, hledali útočiště, a taky je nacházeli, v nových ideách, v otevřenosti, byla přednesena teorie relativity, ve světě vládl jazz, vyšel právě Joycův Odyseus a v Evropě to vřelo dynamikou, pohybem, futurismem a moderností, **hranolové**¹⁰⁶, **krabicové tvary** byly ve vzduchu.

Domnívám se, že je důležité si uvědomit povahu doby mezi roky 1920 a 1930. Objevy ve fyzice¹⁰⁷, Einsteinovo působení ve světě, o tom jak Albert Einstein (1879–1955) v roce 1912 chodil po Praze, se obšírně psalo v novinách. Einstein byl teoretický fyzik, narozený v Německu v Ulmu, označujeme ho za největšího vědce 20. století, případně spolu s Newtonem za nejvýznamnějšího fyzika vůbec.

Mezi jeho příspěvky fyzice patří speciální teorie relativity (1905), myšlenka kvantování elektromagnetického pole a vysvětlení fotoefektu (1905), vysvětlení Brownova pohybu (1905) a snad nejvíce obecná teorie relativity (1915), která doposud nejlépe popisuje vesmír ve velkých rozměrech. V listopadu 1915 Einstein přednesl na Pruské akademii věd sérii přednášek, ve kterých popsal svou teorii obecné relativity. Poslední přednáška vyvrcholila jeho rovnicí, která

¹⁰⁵ Viz: <http://glform.com/exhibits/biennale-2002>.

¹⁰⁶ Výraz Pavla Janáka.

¹⁰⁷ Milena Lamarová se zmiňuje, o novém vztahu mezi dynamikou a plochou, že pohyb jako metafyzická kategorie touto generací byl transponován do mechaniky. LAMAROVÁ, Milena. In: LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. s. 355. ISBN 80-200-0587-3.

nahradila Newtonův gravitační zákon. Tato teorie považovala za sobě rovné všechny pozorovatele, nejen ty, kteří se pohybovali rovnoměrně přímočaře. V obecné relativitě už gravitace není síla, jako byla v Newtonově gravitačním zákoně, ale pouhý důsledek zprohýbaného časoprostoru. Teorie položila základy ke studiu kosmologie a dala vědcům nástroje k porozumění mnoha vlastnostem vesmíru, z nichž mnoho bylo objeveno až po Einsteinově smrti. Obecná teorie relativity se stala metodou, která zasáhla celou fyziku. Tato teorie byla odvozena pomocí spekulativních teoretických úvah a racionálních analýz a nebyla zprvu podepřena pokusy a pozorováním, takže vyvolávala u vědců skepsi. Její rovnice ale umožňovaly předpovědi a jejich následné testování. Prvním velkým testem bylo měření pohybu paprsků ze vzdálených hvězd při průchodu okolo Slunce, které slouží jako gravitační čočka. Toto měření mohlo být provedeno jen během slunečního zatmění. Úkolu se zhostil Arthur Eddington a jeho měření teorii potvrdilo. V roce 1919 o tom vyšla zpráva v londýnských *Timesech* a od té doby se Einsteinova teorie, která převrátila fyziku naruby, stala terčem všemožných testů. Obecná teorie relativity zatím všemi testy prošla. Mnoho fyziků ale stále nebylo o správnosti teorie přesvědčeno a jejich důvody se lišily. Někteří nesouhlasili s Einsteinovými interpretacemi experimentů, jiní jen prostě nemohli uvěřit, že svět bez absolutna nemůže existovat. Podle Einsteina zkrátka mnoho z nich neporozumělo použité matematice. Einsteinova veřejná sláva, která následovala po zmíněném zatmění Slunce, přinesla do řad jeho odpůrců nevoli, která přetrvávala až do 30. let. Einsteinův vztah ke kvantové fyzice byl také zajímavý, byl prvním, dokonce i před Maxem Planckem, kdo udělal z kvantové teorie revoluční věc a jeho myšlenka světelného kvanta zcela změnila klasické chápání fyziky.¹⁰⁸

Einsteina tu zmiňuji jako jednoho z těch, kteří zásadním způsobem změnili tehdejší svět. Ve skutečnosti ovšem nezměnili svět, nýbrž jeho vnímání, pohled na svět, takzvaný světový názor. Einsteinovy objevy změnily náhled na podstatu a povahu fyzikálního prostoru. Nastartovaly procesy, které vyústily v kreativní ztvárňování vizí kosmu, pracujících se zcela alternativními paradigmaty. Einstein se stal synonymem revoluce obrazu světa i lidského přebývání v něm. Není proto jistě náhodou, že umělci, výtvarníci, Einsteinovi současníci, právě v oněch le-

¹⁰⁸ Srov. NEFFE, Jürgen. *Einstein. Životopis*. Praha: Argo, 2006. ISBN: 80-7203-742-0.

tech experimentálně potvrzovali, že prostor klasické geometrie není zdaleka tak rigidní, jak se dosud zdálo. Umělecká avantgarda šla ruku v ruce s objevy v oblasti teorie relativity a kvantové fyziky.

V Paříži roku 1918 se píše v manifestu purismu toto: „purismus nevyjadřuje obměny, ale neměnné hodnoty. Dílo nemá být nahodilé, výjimečné, impresionistické, neorganické, protestující, pitoreskní, nýbrž naopak obecné, statické, má vyjadřovat trvalost.“¹⁰⁹ Jeanneret a Ozenfant kritizovali vývoj kubismu, podle nich údajně zrazoval původní konstruktivní východiska a směřoval k novému impresionismu a dekorativismu. Puristi proklamovali návrat ke kubistickým principům a jejich myšlení v novém duchu. Ozenfant systematicky pěstoval teorii umění a v letech 1915-1917 ve svém časopise *Elán* (L'Elan) formuloval základní myšlenky purismu. Je známo, že Le Corbusier se nechal inspirovat Jeanneretovými puristickými obrazy. Ve slavném časopise *Nový duch* (L'Esprit Nouveau), který tito autoři vydávali, se sami pokusili o syntetický pohled na tehdejší kulturu v nejširších konfrontacích se světem techniky a životem společnosti (mluvíme o letech 1920-1925). Malířství mělo odpovídat konstruktivní přesnosti soudobé strojové civilizace; náměty puristických zátiší byly velmi často standardizované výrobky, předměty moderního života. Ideje francouzského purismu jsou podobné idejím německého Bauhausu, a to zapojit výtvarné dílo do celku moderního světa. Bohužel purismus se rychle vyčerpал, neboť podlehnul přemrštěné spekulativnosti, a témata k malování se rychle vyčerpala. Pro nás je ovšem inspirativní poselství z malby jako „matematická lyrika“ (Zaha Hadid se o ní zmiňuje ve své současné tvorbě). „Purismus nechce být vědeckým uměním. Umění spočívá především v koncepci. Purismus nesnáší bizarnost a originalitu. Purismus nevěří, že návrat k přírodě znamená návrat ke kopírování přírody. „Umění dosáhlo všech svobod mimo svobodu být jasné“. Svůj koncept puristi vysvětlují na konkrétním příkladu s koulí, jako pocitového vnímání objektu v případě divocha či Evropana. Představy o kouli jako takové u obou v prvním okamžiku budou jiné, ale ve druhé fázi se shodují. Koncept koule se spojuje s něčím dokonalým = božským, mluvíme o primárním pocitu vyvolaném formou, tedy pocit stálý, ale sekundární pocit je proměnlivý, např. u Evropana představa související s kulečnickem. Z toho plyne, že obraz zprostředkovává

¹⁰⁹ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 27. ISBN 80-207-0087-0.

vá pocity, „jako stroj na vyvolávání dojetí“. Tvrdí tedy, že studium stálých a univerzálních pocitů a vlastností spjatých s těmito pocity vytváří estetiku, která převyšuje diskuzi na téma, co je „krásné“ a „ošklivé“, ale jde do mnohem hlubších úrovní, např. rozebírají pocit při vnímání dalších geometrických objektů jako je přímka a křivka atd. a to je pro mne užitečné, neboť tyto pocity využívám při navrhování forem architektury.¹¹⁰

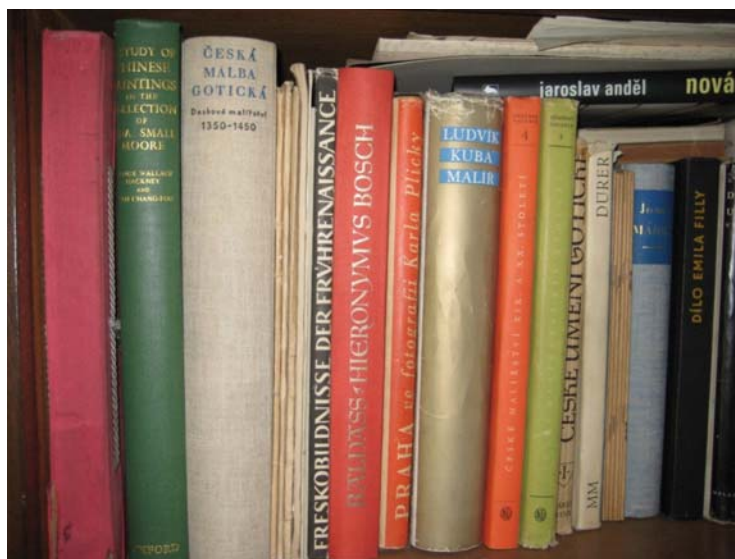
„Jiří Kroha dokonale ovládal teoretické koncepce a vždy se snažil tvořit angažovanou architekturu. Někdy však zacházel do formalizmu a extrému, což se odrazilo v jeho architektuře.“ Jaroslav Grunt

Zde přikládám fotografie pořízené v Krohově knihovně v Brně. Kroha měl všeobecný přehled o historii architektury, četl ji i v němčině.



Obrázek 23 Záběr na knihy v Krohově osobní knihovně. Foto VŠ, 2011.

¹¹⁰ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 271-276. ISBN 80-207-0087-0.



Obrázek 24 Záběr na knihy v Krohově osobní knihovně. Foto VŠ, 2011.

Nad myšlenkou tvaru u Jiřího Krohy se detailně zamýšlí Monika Platzer. Krohou se zabývala několikrát, naposledy při vydání velké publikace o Krohovi v Brně (2007). Paní docentka Šantavá mi vykládala, jak Platzer zaujatě hledala cokoli v knihovně Jiřího Krohy na jejich chalupě, aby dohledala, co Kroha četl, co jej inspirovalo a čím se zabýval. Jiří Kroha bývá zahrnován do mnoha ismů, jako je kubismus, expresionismus, funkcionalismu či realismus. Nikdy nebyl vůdčí postavou nějaké avantgardy, vždy jen její součástí, nasákl do své tvorby současně několik směrů. Proto byla požádána právě Monika Platzer, exkurátorka vídeňského MAKu, jež se specializuje na rané období umělců a architektů ve 20. století v Evropě, aby objasnila tvorby prvoplánů Jiří Krohy. Teige a Grunt jeho začátky (včetně prvoplánů) vidí spíše jako formalistické a romantické projevy. Bohužel Krohova politická angažovanost je stále těžko přijatelná pro veřejnost, jež neví jak jeho osobnost uchopit. Doufám, že nastane doba, kdy křivdy způsobené komunismem se stanou minulostí, a odpuštění a zapomnění umožní pochopit Krohovu činnost, která vycházela z dobré vůle a radosti ze života. V roce 1930 vyšla první monografie o jeho práci a v ní najdeme figurativní kubo-expresionistické pastely z roku 1920 a fotografii z generální

zkoušky Nové Oresteie Arnošta Dvořáka, žádný kubistický projekt nebyl zařazen. Text *Hranol a pyramida* napsaný Pavlem Janákem a uveřejněný v roce 1911 v časopisu *Umělecký měsíčník*¹¹¹ představoval kubistickou teorii architektury. Vznikl oficiálně český kubismus, mnoho osobností vystoupilo ze Spolku výtvarných umělců Mánes a založilo Skupinu výtvarných umělců, začal vycházet časopis *Umělecký měsíčník*, kde právě Pavel Janák publikoval. Vincenc Kramář kupoval Paula Picassa, Georgete Braquea, André Deraina. Paříž a Berlín se staly novým vzorem a Vídeň měla odzvoněno. Teige vybírá Jiřího Kroha (nebyl však zakladatelem), Pavla Janáka, Josefa Gočára, Vlastislava Hofmana a Josefa Chochola jako představitele kubismu. Ovšem Kroha měl jen jedinou realizaci v duchu kubismu, a to interiér pražského kabaretu Monmartre. Jedná se o výrazné dílo v jeho tvorbě, proto si zaslouží podrobnější analýzu. Kroha prošel složitým vývojem ideově-historických vztahů, již od vysoké školy můžeme vysledovat zručného malíře-kreslíře, který zpracovává pohledy fasád virtuózním lavírováním a jeho perspektivní pohledy na budovy uchvacují svou perfektností a rytmizací světla a stínu. Taktéž dokazuje kreslířský talent pozorovat realitu a přenášet ji na papír jako živé a přitom čerstvé zobrazení, zaznamenané s lehkostí. Pestrá barevnost, užívání základních barev představuje barevnou módu té doby. Kroha studoval historickou architekturu, vyučoval dějiny architektury, přesto jeho historizující využívání antiky, resp. klasicismu neznamena, že doslova přejímá formu, spíše se konfrontuje s principy klasické tektoniky. Použití skeletu viditelného ve fasádě se stává konceptem Krohových studií fasády, jež variuje v rytmizaci plochy do základních geometrických prvků, horizontálního a vertikálního členění. To, co píše Janák v *Hranolu a pyramidě*, je pro Kroha inspirující, a to například v projektu průmyslového paláce z roku 1916. Ve výtvarném pojetí v novém chápání architektury Janák chápe jako „výchozí rodinu“ gotiku a antiku. Zabývá se kontrastem jižní antické a severní křesťanské architektury, mezi materiálním klidem antických tvarů a tvůrčí energií uvádějící do pohybu neživou materii. Typologií průmyslového paláce je viditelně gotický chrám, ale stavební prvky opěrných pilířů nebo oblouků zjednodušuje. Je to podivuhodná studie fúze dvou principů, jež vedou do manýristického formalismu. Ortogonála se konfrontuje

¹¹¹ JANÁK, Pavel. Hranol a pyramida. *Umělecký měsíčník*, č. 12, 1911, s. 162-170. Uveřejněno rovněž v: *Archiweb*. 16. 3. 2007. Dostupné z: <http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3192&type=17>.

s formálním principem diagonály. Kroha realizuje Janákovu představu – vytvarovat dualitu estetické a materiální konstrukce v nový architektonický jazyk, a tak tuto studii tvarosloví pozorujeme v řadě Krohových návrhů, kde variuje členění fasád, snaží se vytvořit prostor, tvarovat hmotu a dostat ten přesný výtvarný pocit, který potřebuje vyjádřit. Je to experimentování na elementu fasády v rytmizaci os a konstrukčních dílů, buď v rovnoměrném sledu nebo stupňování ke středu či v jejich kombinaci. Kubistické členění není jen experimentování, ale vychází z mnoha hlubších spirituálních kořenů architektonických forem. V roce 1900 ve Vídni Alois Riegl otevřel diskusi o ornamentu. V Kunstwollen Riegl představil psychologickou dispozici člověka ve střetu s mnoha estetickými aspekty. Ornament se zde bere jako exprese kreativity a psychologického procesu, který v autorovi probíhá. Dalším hybným podnětem byla studie Wilhelma Worringera v *Abstrakci a vcítění* [Abstraktion und Einfühlung] z roku 1908. Jeho koncept, že architektura je samostatně stojící prvek a hodnotově je rovna umění, byl naprosto osvobozující a změnil místo architektury v kontextu širšího chápání společnosti, přírody a umění. Pojem exprese (něm. Expression) byl radikálně uchopen německými umělci v roce 1911. Kniha Hermanna Baha *Expressionismus* vydaná v roce 1916 v Mnichově, byla nalezena Monikou Platzer v Krohově knihovně s jeho vlastnoručními poznámkami. Bahr byl čten nejen pro vysvětlení exprese z psychologického postoje umělce, ale i jako poselství doby dotýkající se společenskokritického vysvětlení. Umění „bourgeois“ bylo přežitě, umění nemá jen přinášet krásu, ale má být naplněno životem, být životem, tvořit život jako nejvíce inherentní akci člověka. Bahr vynáší záměr života k vitalitě, odmítajíc zmenšení života na čisté obyčejné následky a v tomto pojetí chápeme fundament Jiřího Krohy v analýze tří jeho klíčových textů z let 1919-1922.

Jedná se o:

- 1/ *O prostoru architektonickém a jeho mezích*
- 2/ *O tvaru a jeho projevu*
- 3/ *Poznámky k monumentalitě řadě tvarové*

Karteziánský prostor s jeho rigorózním dělením prostorové koordinace není zajímavý, Kroha mluví o „velkém prostoru“ – kosmickém prostoru, vládnoucím jako právo kinetiky k substanci, prostor je aktivován a zbavuje se pasivity. Jeden element vnímá prostor a věc, dva elementy jednoho původu, vždy se potkávají, ovlivňují, občerstvují a míjejí a to je doba jejich exis-

tence. Nové pocity z Krohova prostoru Montmartru v Praze (ilustrace byla použita k poslední esejí Jiřího Krohy). Interiér je jediný realizovaný projekt této Krohovy vizionářské architektury. Stěny kabaretu jsou dekorovány architektonickou texturou diagonálních a obdélníkových ploch vystouplých do prostoru, tvoří nízký reliéf a nemají mizící centrální bod. Rytmičky opakované tvary násobí prostorové vztahy, je to dynamický interiér, který pohlcuje diváka do pocitu futurismu, plného živých barev, interiér se stává jevištěm a návštěvníci nedobrovolně herci v Krohově prostorovém konceptu. Eva je vyjádřená formou karyatidy a shlíží na všechno to dění, kde stoly a židle pocházejí z reality a vypovídají o své funkci. Fúze prostoru, hudby, divadla, barev a tvarů produkuje synestetický umělecký celek. Zato v projektu krematoria v Pardubicích (1919-1920) Kroha představuje stejnou ideu smyslové recepce, návrhu vládně silná skulpturální kvalita a stavba se stává hmatatelně trojrozměrnou, prostor získává symboliku vzájemných vztahů předmětů. „Smyslovost“ podle Krohy mluví imanentním tvaroslovím, a toto tvarosloví celý prostor oduševňuje a oživuje. Podle analogie podobenství přírody a tvaru prezentuje Kroha osobitou morfologii, již se důsledně zabývá ve svém spisu *Poznámky o monumentalitě a řadě tvarové* (1920), kde koncept dokládá kreslenými příklady, jež analyzují jednotlivé řadové proměny tvaru. Krohovy derivace používají jednoduché symetrické plochy, generující se subtrakcí a adicí. Použití perspektivní projekce (např. v kubismu) určuje nové systémy pro vizualizaci objektů. Trojrozměrné tvary jako hranol, krychli, kouli a kužel převádí do dvojrozměrných znaků, jež tvoří další prostorovou hodnotu tvarů a tak jako Peter Eisenmann tvoří nové variace ploch odštěpením, překládáním plochy a kupením pohledů. Kroha používá termín „živé tvarové řady“ k pochopení tvaru, který není absolutní hodnotou. Tvarové variace zhušťují výtvarnou myšlenku do monumentality. Perspektivu akceptuje jako skutečnost, kterou jakožto trvajícím fakt lidského vidění neodstraníme. Projekty monumentálního objemu – 1/ Hanácké divadlo v Olomouci (1920-1922) 2/ Sokolovna s kinem pro Hradec Králové 3/ Slovenská banka v Bratislavě – dokumentují Krohovou teorii tvaru na konkrétních architektonických zadáních. Směsice tvarosloví bují v prostorovém pohledu, a je vidět dynamický kubismus v architektuře.

Každý tvar se mění se vzdáleností úměrně k prostoru. Podmíněna prostorovou perspektivou si realizace tvaru diktuje reprodukci správného měřítko. Tato „statická proporcionál-

nost“, tj. reprodukce jednoho tvaru mírně variovaného, jenž pochází z nárysu, půdorysu a bokorysu, Kroha navrhuje koncept „dynamické proporcionálnosti“. Tato věta sice nedává smysl, ale tak to Kroha popsal.

Tvar jednoho výrazu neexistuje, v návrzích pro Hanácké divadlo se na fasádě rozvíjejí variabilní tvarové řady, které rezonují s herakleitovským principem „panta rhei“, který vychází z postulátu, že v přírodě neexistuje žádný klidový stav, a ten je poháněn protiklady, vše jakoby nepřetržitě plyne. V postulátu „považovat hmotu za živou bytost“ se vyjadřuje metafyzický světonázor, který Monika Platzer našla u Ernsta Haeckla. Skutečnost, že substance se podřizuje věčnému pohybu a přetváření, z něj udělal univerzální zákon evoluce. Kinetická tvarová řada se stává samotným rytmem dvou elementů:

1/ za sebou řazený sled forem pohybů (např. Duchampův obraz Nevěsta scházející se schodů)

2/ zhuštěné spoutání vnitřní nutnosti, která je zatížená kvalitou kontinuálního plynutí

To je koncepce duality těla a ducha.

Architekturu Kroha cítí jako fyzikální realizaci „ducha“. Výtvarná myšlenka je rozpohybována fyzikálními vlastnostmi tektonických členů a důraz dopadá na dynamizaci tvaru (což je podle mě realizováno hojně např. v hudbě¹¹²).

„Moderní tvar jest novým smyslovým výrazem nového tvůrčího rozrušení; tedy nejen nové ukojení smyslu a duše, ale je i novou bolestí, novým pokusem o rozvrat, v mechanismu původního tvůrčího pohybu je novým oplodněním.“ Jiří Kroha

Kroha se snažil získat opět čas a prostor pro duchovní akce, projekty sakrálních staveb nebo divadelních objektů, které tuto ideu koncepčně naplňují. V roce 1919 se Kroha zařazuje do soutěže na druhý římskokatolický kostel na Vinohradech (projekt je vymodelován ve 3D pro analýzu Krohova tvarování) a na krematorium v Pardubicích, o kterém jsme již mluvili dříve.

¹¹² ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

Podle Adolfa Behna¹¹³ je kostel „formou nesmírného vjemu zahrnující mnoho lidí“. V Behnově představě Kroha vidí prototyp gotické katedrály, avšak tvarově používá tvarosloví (architektonický jazyk) pohanských staroslovanských vzorů, řečeno Šváchou¹¹⁴. Stále však dispozice drží základní formu podélného vícelodního dómu s příčným traktem a dvouvětvé průčelí je zde obsaženo jen v jedné monumentální věži. Nespočet tušových skic najdeme v Krohově pozůstatosti i nyní, kde vidíme, jak se vypořádával s proměnlivostí tvaru. U projektu kostela na Vinohradch se rozvíjí myšlenka plastické uzavřenosti sjednoceného prostoru a nahrává na tehdejší bohoslužebné snahy o společnou liturgii.

Prostor jako místo komunikace a setkávání odpovídá kolektivní myšlence, která panuje i v prostoru divadelním. Reformátoři divadla horovali pro zrušení místa akce a recepce (vztah jeviště-hlediště). Cíl budoucích divadel je lepší komunikace mezi jevištěm a publikem. Kroha v projektu divadla v Olomouci se opírá o divadlo v tradici Maxe Littmanna. Stoupající jevištní prostor bez lóží prezentuje myšlenku demokratizace divadla. Stavba se blíží *Koruně města*; zajímá nás její fasáda, která je plná živých barev a implikuje emocionální recepci architektury a současně funguje jako energetický kanál pro novou formu vnímání a života.

Krohovy kvaše a akvarely obohatily dějiny divadla o jeho nový přínos ve scénografii a kostýmech. Prostorově-plastické scénické dekorace toho byly důkazem, zejména jejich velkorysost a postavení, jak o tom Kroha píše v eseji *Poznámky scénografické* (jsou zařazeny v přílohách této práce). Třídídimenzionální kvalita jeviště nahrazuje používané malované kulisy, proti nimž Kroha brojí. Nazývá své stromy opticko-akustickými díly, divadelní hra *Matěj Poctivý* (1922)¹¹⁵ poskytla Krohovi plné působiště k ověření jeho názorů a ideových principů. Kroha zde navrhuje les, který je dynamický, pomocí soustav korun stromů sestavených z rotujících válců se točí, je to krásná metafora futuristického manifestu, kde doménou moderní doby jsou parní válce a stroje. Mechanické divadlo podporuje herce a doprovází jej, a to v silnějším působení na

¹¹³ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

¹¹⁴ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

¹¹⁵ PTÁČKOVÁ, V. *České scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982. s. 26.

divákovu duši, jak herec jde dějem, scéna jej následuje stejně, je měnlivá, vyvíjející se, pohyb je dramatinován barevnými světelnými efekty. Scéna se intenzivně zarývá do nitra diváka.

Prampolini zorganizoval Praze v roce 1921 *Výstavu moderního italského umění*. V Domě umělců vystavoval Boccioni s 21 sochami, ve Švandově divadle se organizuje řada představení s Prampoliniho scénografií, Marinetti režiruje a také přednáší. Ve stejné době zasahuje futurismus i Devětsil, avšak ti jej přijímali opatrně ze snahy uchovat si vlastního ducha, byla přeložena *Parole in liberta*, kde Karel Čapek nakreslil plakát. Le Corbusier kreslí svou teorii bytu stroje na tabule v divadle Švandově.

Bahr chápal impresionismus a futuristické vidění jen jako zviditelnění pohybových procesů, čímž umění podle něj ztrácí určitou duchovní podstatu. Paul Fechter ve svém spise o expresionismu popisoval futurismus jako dědice impresionismu, futurismus pracoval s formálními abstrakčními procesy a ty se skládaly z pojmových úvah. Objektivní zachycení fyzikálního světa podle nejnovějších výzkumů o procesu vidění se vizualizovalo na sítnici. Kromě toho se umění stalo společensko-politickým tématem a zvláště druhá generace expresionistů si společensko-politické téma brala za inspiraci své tvorby a svého vyjádření postoje ke světu. Walter Gropius ideu správného navrhování a realizování architektury realizoval v Bauhausu, kde řemeslné spolky (*Arbeitsrat für Kunst*) byly toho základem, jak se architektura má správně navrhovat. Využití řemeslné znalosti a ty do architektury zapojit, nebo ještě lépe řečeno, tyto spolky architekturu tvořily, byly její součástí, protože funkcionalismus byl na vymření. Architektura přijala do



Obrázek 25 Dřevoryt vytvořil Lyonel Feininger, *Bauhaus Manifesto*, 1919.

svých řad další druhy umění, jako je sochařství, malba a řemeslo. Vize katedrály budoucnosti (Dřevoryt vytvořil Lyonel Feininger, Bauhaus Manifesto, 1919), to byla představa Bauhausu, silná a velkorysá. Přístup Bauhausu umožňuje spolupráci a sdílení všech řemesel dohromady právě pro novou společnost, které potřebovala nabídnout nové vize existence, pomocí objevů nových materiálů a konstrukcí. Tato utopická idea katedrály se později změnila konstruktivistou László Moholy-Nagy, jehož abstraktní kinetické sochy by mohly být další vlivem Krohova kinetické scény a jednoho prvoplánu.

Členy Devětsilu (1920) byli umělci, spisovatelé, novináři, režiséři, kritici i architekti. Například Josef Havlíček, Karel Honzík a Jaromír Krejcar, přivedení zakladatelem, kritikem Karlem Teigem, se stali důležitými osobnostmi českého funkcionalismu. Almanach *Život II* (1923) editovaný Teigem a Krejcarem popisuje krásu letadel, mrakodrapů, automobilů, turbín a strojů (tehdy se futuristické myšlenky začaly objevovat v Čechách). Jedná se o manifest Devětsilu za zrození nové epochy.

V stejném čase Kroha nakreslil prvoplány s převládajícím tématem kancelářských budov.

Ukazují koncept nové víry v město a technologii, řady tvarových kompozic, bloků hmot jedné na druhé či přes druhou rezonují s dalším stylem, a to purismem, jímž se zabývali Amédée Ozenfant a Le Corbusier. Purismus představuje umění v základních geometrických tvarech čtverce, trojúhelníku nebo kruhu, objektů, které jsou základem každého vidění, hodnotou této teorie je sama vyváženost, stability a harmonie.

Nicméně Kroha koncept konstruktivistické avantgardy (jako purismus, Bauhaus, De Stijl, ruský konstruktivismus) opustil a následoval lyrické esence variování tvarů. Kroha vysvětloval, že prvoplány jsou místem tranzitu od konkrétního k abstraktnímu, přičemž je zdůrazněna čistota tvarů. Jde o dialog mezi uměním a architekturou, která přichází do popředí akce.

Malá odchylka v jeho tvorbě nastala v práci pro Mladou Boleslav, kde ve svých 29 letech vedl stavbu úřednických vil (1922), což bylo jedna z největších zakázek ve střední Evropě. V té době byl již plně ponořen do dalšího projektu problému bydlení, který se stal dalším stěžejním bodem v jeho celoživotní práci. Nicméně konfrontace principů tvarových řad v jeho raných letech můžeme sledovat i v pozdější práci.



Obrázek 26 *Nová Oresteia*. Archiv rodiny Krohovy. Foto VŠ, 2011.

Jak již bylo řečeno, Kroha studoval u Pavla Janáka (1882-1956), proto jsem si dovolila se zamyslet nad jeho klíčovým textem *Hranol a pyramida* (1911-1912)¹¹⁶, na který upozorňují historici. Esej zkoumá původ tvarovosti v architektuře a dále tvarovost českou. Tento původ rozděluje do dvou skupin:

1. jižní antická (antika = Řecko, primitivní stavění = podpora, překlad)
2. severní křesťanská (francouzská gotika kolem roku 1300, kreativní stavění = stavba se tvaruje z hmoty)

Jižní skupina je naturalismem v architektuře pro svou technologii stavby, kladení kamenů na sebe, tak zvané přírodní stavění. Neestetizuje stavební díly (jako sloup a kladí), ale nechá je v jejich přirozené povaze hranolového tvaru, kultivuje je jen technikou a harmonickým poměrem kompozice deska – sloup. Klade balvany beze slov podle jednoduché formule gravitace. Severní skupina pracuje na transcendenci pozemské krásy na krásu nadpřirodní, kameny se ztrácí v hmotě stavby, tvarují se do hmoty kamene, ubírají nebo přidávají, konceptem je stavba

¹¹⁶ HNÍDKOVÁ, Vendula. *Pavel Janák. Obrys doby*. Praha: Arbor Vitae, 2009. s. 20. ISBN 978-80-87164-02-0.

z jednoho kusu kamene. Jižní skupina svou koncepcí jednoduchosti a obecnosti našla mnoho využití v různých obdobích a krajinách, od Egypta a Asie až po neorenesanci v 19. století (prostota zásad tvorby). Zato severní skupina spěje k úplnému překonání hmoty, ale toto překonání narazilo na limity hmoty samotné (fyzikální, mechanické vlastnosti), barok však znova definoval stejný koncept, kdy „hmota duchem obrácena je zmáhána k abstrakci“, křesťanství oživil myšlenými a hmotu oduševňujícími pohyby.

Janák esejí vysvětluje, že česká architektura roku 1912 následuje koncepci jižní, a to již po dvě století (od 16. až do 19.), ale celá česká architektonická historie pochází z obou skupin. Ostatní doba se snaží uniknout hmotě za nebo nad její limity, Janák se zmiňuje o návratu do současného života neboli návratu k přírodě, což je idea pozitivismu a pozemskosti, odhodit historické tradice a formy, odpor k nadhmotné, duchovní tradici, idea „nutné účelnosti a věcnosti architektury, které nová architektura přijala za korektiv na své cestě – co není účelné, nemůže být krásné – je rada velmi bezpečná, ale materialistická“.¹¹⁷

Proto říká, že moderní architektura opakuje vzor realistického stavění (antiku, přírodní jednotky v hranolové soustavě a všechny stavební členy, jako je pilíř, deska; a potřeba užívání přírodních hmot a materiálů stavebních). Dekorace či plastická gradace se tvoří pomocí hranolů, jež stoupají a klesají, jiný jazyk není povolen, mluvíme o slohu primárního stavění hmot podle prostého technického a přírodního zákona, členění jen vodorovné a svislé, neexistuje zde šikmý tvar. V podstatě se jedná o soustavu jednoduchou, avšak lidské cítění je manifestováno ve slovech, že je to architektura nedostatečná duchu estetiky a podvědomě toužíme po další estetizaci neboli dalším zpracování či jazyce, neboť sama jednoduchost neuspokojí naše chutě a touhy. Současná architektura je tedy materialistická, málo poetická a „hmotařsky“ plochá a to provokuje našeho ducha, jenž se hlásí o výraz. Hranolová architektura sympatizuje s Řeckem (od něj se učí), připomíná primitivní stavitelství italské, zato renesance zkoumá gotiku a baroko, které dříve byly zneuznány, ale nyní si pozornost zasluhují. Tím se vysvětluje naše zaujetí živostí barokních soch, dramatickostí výrazu, naše cítění je rozšířeno o tyto kvality, a docházíme k pocitu, že hranolová architektura se svými prostředky nevystačuje a připadá nám

¹¹⁷ HNÍDKOVÁ, Vendula. *Pavel Janák. Obrys doby*. Praha: Arbor Vitae, 2009. s. 1. ISBN 978-80-87164-02-0.

chudá. Jakoby se hlásil duch a vůle po abstrakci, kterou známe ze severní architektury, plně duchovna a smyslu.

První silou, která vše formuje ve vesmíru, je tíže, gravitační síla. Druhá síla, o které se málo mluví, je tření. Třetí síla je šikmý pád, složka větru svislou sílu formuje (tvary najdeme v neživé přírodě: závěje, jeskyně a tak dále). Krystalizace, krystalizační síla, je tak silná, jakoby tíže na ni neměla vliv, je to síla soustředěná dovnitř hmoty, uskutečňuje se za každých okolností. Všechny tyto tvary vlastní formu šikmých ploch, šikmost se tvoří z nerovnováhy sil, a to zlomením a tím pádem vyrovnáním. Svislá a vodorovná síla je stavem klidu a rovnováhy, zato šikmost stavem dramatu, složitosti a kompilaci více sil. Geometrie plochy hladiny vody, kolmost skal, představují a vzbuzují nulový bod, stav klidu a trvání. Šikmé, dynamické geometrie, sráz, zřícenina navozují pocit dramatický, hnutý, vyhrocený, krajní. Závěr je tedy, pokud mrtvá klidová hmota potřebuje překonat neboli oduševnit nějakou aktivitu, sahá po prostředku třetí plochy – šikmosti, která kompozici rozpohybuje, vloží do ní pocit dynamiky.

Poukazuje na paleolit, kdy si člověk vyráběl nástroje ke tvoření sám a kdy účel stavění byl jednoduchý a řešil primitivní stavební situace, od povrchu země do výše, podpory a břemena. Jednotlivé stavební předměty kopírovaly tvar hranolu, jenž vyšel z užitečnosti, z technologie, nikoliv z ideových, výtvarných, filozofických koncepcí. Potud dokud nedospějeme do stavu, kdy technika je naplněna ve stavbě a my se zamýšlíme nad podstatou hmoty, transcendentujeme do dalších citových vrstev a vidíme plochost hranolového tvarosloví, jež nenaplnuje potřeby tvarové ducha, (který složitě hledá a zkoumá své naplnění a uspokojení ve hmotě) a my docházíme ke tvaru pyramidy, vrcholu duchovně abstrahované hmoty.

Architektura poskytuje naplnění složitějších konceptů, než je stavění, tomu náleží obor stavitelství. Architektura naplňuje dvě potřeby lidského ducha:

- Vyhovět lidskému účelu
- Naplnit umělecké vyjádření = abstrahovat hmotu

Z toho vyplývají dvě možnosti navrhování architektury:

- Technické hranolové, dvojploché stavění
- Abstraktní přetváření trojplachou, šikmou nebo křivkovou soustavou stavění

Konečný charakter stavby určuje koncept, jenž hraje hlavní roli v celém procesu navrho-

vání a stavění. Šikmost nenajdeme v primárním-přírodním stavitelství. Zato podobná tvarovost synchronizuje i přes nesouvisející zeměpisnou polohu či kulturu v architektuře zjevně. Přírodní stavitelství ovlivnilo jižní evropskou větev architektury (Mezopotámie, Malá Asie, Egypt, ostrovní kultury, Řecko atd.) a poskytlo hlavní jazyk tvarování pro pozdější renesanci, abstrakce se již zde používala, a proto je vidět naturalismus krásného vidění přírody. Vrcholná řecká architektura používala řadu stavebních elementů, které byly tvarovány abstrakcí, vzpomeňme na patky a hlavice sloupů, schodový profil architrávu, římsa, konzola, vychylují se ze svislosti, sloup se mění v abstraktnější formu, např. dórský sloup reprezentuje mužský element, jangovou energii, aktivitu.

„Velkost“ byla dalším výrazovým prostředkem, velkost ve formě kolosu, Egypt stavěl rád největšími kamennými jednotkami, čímž se zvětšovalo měřítko chrámu pro svůj význam nedotknutelnosti a vytvoření představy, že chrám je prací samotných bohů. Abstrakce byla použita na přechodových spojovacích prvcích, zato starý Řím zdědil sluh Řecka a malé Asie, avšak císařský Řím dramatizoval císařské vily (zalomování, prohýbání průčelí), proto jej nazýváme římským barokem.

Otáčení a hýbání celými tvary z předešlé klidné antické polohy do poloh šikmých a dramatických, sloupy se umísťují na průčelí šikmo na úhlopříčku, tím hmota ožívá a vyvře ven nebo se stáhne zpět, pohybuje předtím klidem celé stavby, jedná se o nejabstraktnější koncepci a to nechá pracovat živost síly, jež průčelí zdvihá a tlačí ven a dovnitř stavby (viz Dienzenhofer).

Barokní abstrakce zesiluje a oživuje hmotu, pohybuje s ní, severní architektura transcenduje klid a materiálnost hmoty tím, „že se hrouží do ní, že hmoty ubírá ve směru třetí šikmé plochy.“ Jakoby se kuklí do sebe a svého pomyslného středu.

Jakým způsobem se dá vnikat do hmoty, nejlépe dohledáme v gotice, respektive v jejích katedrálách. Podívejme se např. na takový vývoj pilíře. Prvně čtyřhranný měnil se do podoby komplikovaného půdorysu. Silná koncepce abstrahování se nachází i v architektuře Egypta, respektive v jeho pyramidách a v jejich detailech. V Indii nacházíme architekturu stupňovanou a sčítající, opakování plastiky, produchovnělou, stavební podstata mizí, architektura je samotným sochařstvím. Čína a Siam prolamují obloukové a zvlněné trámové, do architektury, jež se nejvíce vzdaluje od přírodního stavění a reprezentuje druhou variantu: abstraktní stavění.

Janák ve svém uvažování o původu architektury zde končí. V podstatě se jedná o přelomovou esej v české teorii architektury, neboť byla v architektonické společnosti (včetně Jiřího Krohy) vzpomínána a citována. Janák zde vysvětlil původ a současný výraz architektury v české formě srozumitelným jazykem a patřičnou logikou. Esej reaguje na Worringera, kterého měl i Kroha ve své knihovně, čímž je možné, že Worringerovu *Abstrakci a vcítění* četli další architekti na ČVUT, v tomto smyslu se o ní zmiňují v další podkapitole, která se nazývá *Inspirace*, a zkoumá podnětné eseje, které daly základ Krohovým prvoplánům.

„*Abu Nasr al-Farábí již v 10. století určil, že základem architektury je znát hijál (umění, dovednost): základem architektury je geometrie, architekt je vlastně muhandis, geometr*“. Pavel Kalina¹¹⁸

Geometrie jako fundamentální motiv vládne interiéru kavárny Montmartre v Praze (1918), kde Kroha plně realizoval svůj koncept prvoplánu. Později se mu to již nikdy nepodařilo v tak extrémním měřítku. Čerpám z jeho korespondence neznámému příteli, kde se o projektu rozepisuje hlouběji.¹¹⁹

Tvarové hry jako zhranění, prolamování ploch, zkosení a zakřívování, to byl architektonický jazyk Jiřího Krohy. Vyjadřoval se jím v designování užitého umění (svícny, židle, nábytek až do celého interiéru). Mám na mysli pražský kabaret Montmartre v Řetězové ulici (1918-1919), příznačný pro pražskou poválečnou avantgardu a její tvořivý potenciál. Architekt Eduard Hnilička přivedl Krohu do Montmartru, kde se scházela pražská bohéma, jako Jaroslav Hašek, Eduard Bass, malíři František Kysela, Vratislav Hugo Brunner (měl tam již výzdoby svými malbami), sochař Jaroslav Benda, básník Egon Ervin Kisch, později Karel Teige, Vítězslav Nezval, František Tichý a další. Marcela Macharáčková popisuje Krohův kubistický styl jako nejbližší Josefu Čapkovi a jeho rané malířské dílo jako nejbližší k Tvrdošíjným. Jeho mladistvý temperament rytmizoval skladbu, abstrahoval a opakoval tvary a linie, chtěl ukázat pohyb, vzruch a víření. To byla atmosféra kabaretu, kde její majitel večer co večer uváděl mladé tanečnice, které tancovaly první moderní tance, jako tango, blues a foxtrot. Betonová plastika, 3,5 m vysoká Eva, měla

¹¹⁸ KALINA, Pavel. *Benedikt Ried*. Praha: Academia, 2009. s. 31-32. ISBN 978-80-200-1744-4.

¹¹⁹ Dopis o Montmartru v publikaci: MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

expresivní modelaci konkávních a konvexních tvarů až v barokním vzrušení, od ní se však posouvá do abstrahování forem a k samotné stylizaci. Na výstavě moderního umění pořádané Veraikonem (redaktorem byl Emil Pacovský, s tím se Kroha přátelil, dokonce navrhoval i plakát k této výstavě). Josef Čapek se zmínil o Krohově práci takto: „jeví se tu velice energeticky, jako nabitý silami, úžasným vzmachem pohybu a hmoty.“¹²⁰

„Pokus o architektonický plán jako komplexní obraz určitého úseku životnosti, v tomto případě revoltující proti všem prvkům oficiálnosti a civilního pořádku.“¹²¹

Takto Kroha popisuje svůj koncept interiéru, kde adaptoval tři prostory, v kubo-futuristických, divadelně dynamizovaných, do spektrálně barevně zpracované architektonické formy. Navrhl zde koncept interiéru s malířskou a sochařskou výzdobou a užitkovými doplňky, jako kubistický kovový lustr; podle lustru, který vydával speciální světlo, byl prostor nazván peklem. Další místnost se nazývala Nebe, tvarově rozvířený bohatě barevně osvětlený strop, s nábytkem z Thonetu, jenž v interiéru již byl instalován dříve a poslední část Ráj s boxy a červeným čalouněným sedacím nábytkem divadelního stylu. Tam vládla Eva, která je dobře vidět na fotografii. V té době Kroha započal spolupráci s Artělem (umělecké družstvo), které vyrábělo užité předměty, neboť Kroha se zabýval i navrhováním šperků. Dřevo se jeho tvarování vzpíralo, ovšem kov mu pro své vlastnosti plně vyhovoval, tam se vykreslovaly stíny a hrany jeho expresivních návrhů. Edgar o něm řekl: „nešlo o sžití se s materiálem, o technické domyšlení posledních možností těchto subtilních technik, nýbrž o umělecké činy na tomto poli: o celkový plastický a dekorativní účín šperku, na němž utkvěl silný výraz dobový“.¹²² Jan E. Koula, jeho profesor, o Krohovi řekl: ze začátku ho Balšánek snad toužil ovlivnit, později ho téměř ignoroval, domníváje se, že Kroha sám přijde k rozumu a uklidní se. Ale nepodařilo se mu to. ... Kroha byl vždy umíněný. Prosadil si své.“¹²³ Údajně vyvolával střety pro svou originalitu stylu (rukopis)

¹²⁰ Macharáčková cituje z: ČAPEK, Josef. Výstava Veraikon. *Národní listy*, LX, 1920, č. 85, 26. 3 1920, s. 4.

¹²¹ Dopis o Montmartu v publikaci: MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

¹²² Macharáčková cituje z: EDGAR, Emil. Český moderní šperk. *Výtvarné umění*, IV, 1923, s. 104-108.

¹²³ Macharáčková cituje z: KOULA, Jan. E. Profesor Antonín Balšánek a jeho žáci. *Československý architekt*, XII, 1976, č. 9, s. 7.

a eklektičtí a secesně ladění architekti jej celkem nechápali. Koula ještě doplňuje, že jeho: „návrhy nebyvaly nikdy klasické, spíše brutální, ale velmi působivé, stíny a barvy jim dodávaly zvláštní kouzlo.“ Možná jeho živelnost a neuhlazenost lidí děsila, tak jako Jean Dubuffet (1901-1985) děsil svou nezřízeností a temnotou, která jest v člověku, ale my ji nejsme ochotni vidět a přijmout. Jako temnota v nás obsažená, kterou ukrýváme před světlem a stydíme se za ni. Možná jsou to naši předkové, naše instinkty, které nechceme vidět, ale které jsou stále s námi. Studium na ČVUT pro Krohu bylo plné protikladů, z jeho usilovného hledání své identity, zda být sochařem, malířem nebo architektem¹²⁴. Připadá mi, že to lidi děsí i dnes. Jasná nevyhraněnost, průměr renesančního člověka, neboť lidi mají rádi pořádek a jasnost cíle, rádi škatulkují, tím si usnadňují orientaci v nebezpečném světě. Nemají rádi zmatek a chaos, neboť ten nás nutí se překonávat, měnit naše postoje a stanoviska, neustále hledat duchovní střed. Kroha ovšem čitelný nebyl a to je jeho hodnota.

*Kroha usiloval o ukojení duchovních zážitků, o vzbuzení estetických emocí, vyrůstajících z psychologické funkce architektury“.*¹²⁵

František Šmejkal ve své přednášce na konferenci o futurismu v Benátkách (1986) definoval vlivy futurismu na české umění. Poukázal na znaky Krohovy práce, které jej řadí do mezinárodní skupiny evropského futurismu. A to pro Krohovu snahu tvoření pohybu simultaneitou neboli rozfázováním zobrazených námětů dospívajícím k expresivní abstrakci. Geneze Krohových futuristických kreseb a maleb nebyla spojená s futurismem, v době kdy byla výstava futuristů v Praze v Mozarteu, Kroha byl druhým rokem na technice a zabýval se ženskými akty a vlasteneckou tematikou a idealismem. Zlom však nastal v období první světové války (1917), kdy spojení se světem bylo přerušeno, Kroha se tehdy inspiroval u Tvrdošíjných, kteří jediní byli pokrokoví a měli jakousi kontinuitu s předválečnou Prahou. Jeho dílo vznikalo v kulturním vakuu v roce 1918, kdy stará avantgarda hledala energii k nové tvorbě a nová zatím nebyla. Kro-

¹²⁴ HONZÍK, Karel. *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 104.

¹²⁵ SVRČEK, Jaroslav B. *Národní umělec Jiří Kroha*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. (cit. pozn. č. 15). s. 131.

hovo dílo je určitě originální a původní, svým způsobem jde i o „osamělý čin“. Krohův futurismus se liší od italského v těchto momentech: je plný mládí a přírody (blízký bergsonovskému vitalismu Františka Kupky), „metamorfózy vesmírného a biologického dynamismu, procesů plození, bujení, tryskání dravého přírodního růstu.“¹²⁶

Kinetickou scénou se Kroha podobá scénografovi Josefovi Svobodovi.¹²⁷

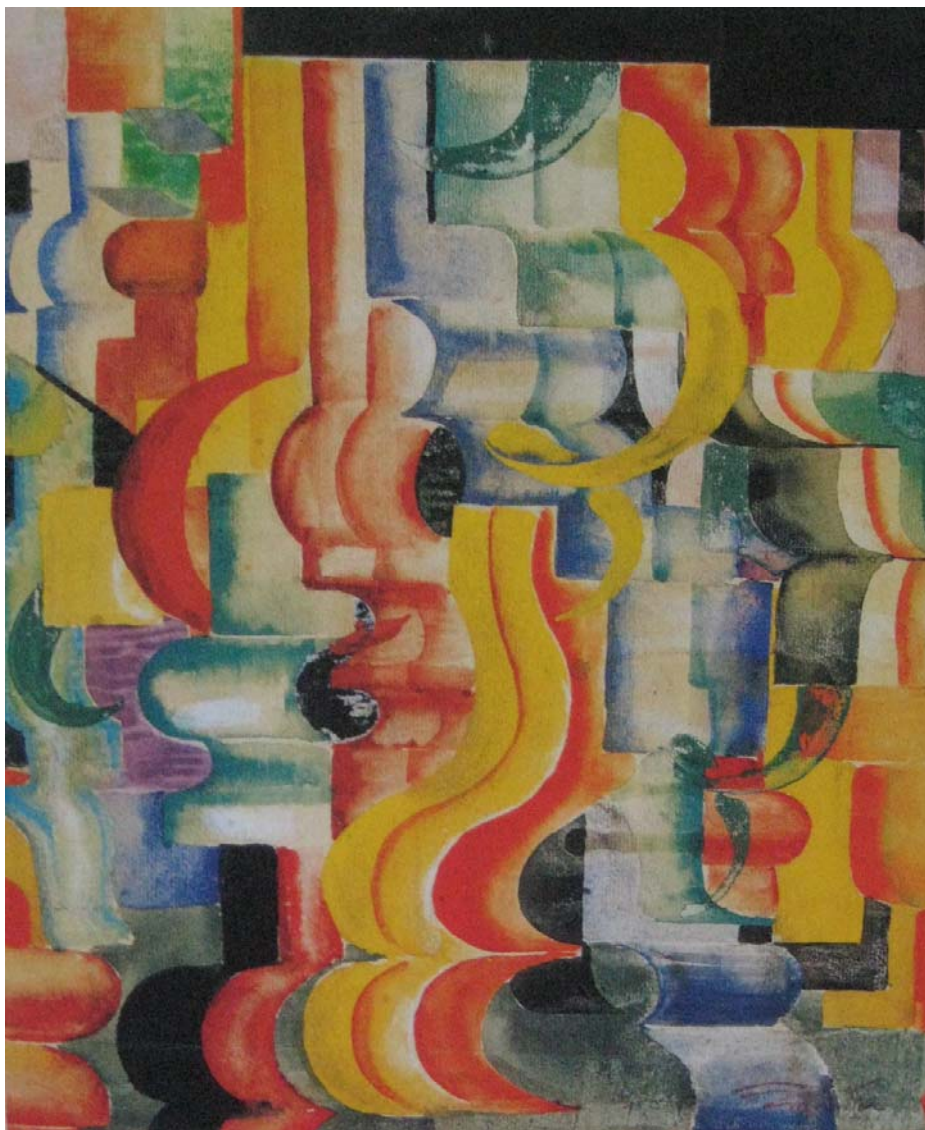
Zato italský futurismus je plný stroje a techniky. Mašinismus mu byl cizí, uzavírám bádání o Montmartru výrokem Marcely Macharáčkové, se kterým se shoduji v pohledu na Krohu, ale vnímám jej i jako umělce.

„Kroha je příliš živým a zejména expresivním umělcem, s určitými rysy donkichotství, jež jej v životě vybízely dělat věci vymykající se zavedeným normám a přiváděly jej do mnoha svízelných situací.“¹²⁸

¹²⁶ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 12. ISBN: 978-80-86549-00-2.

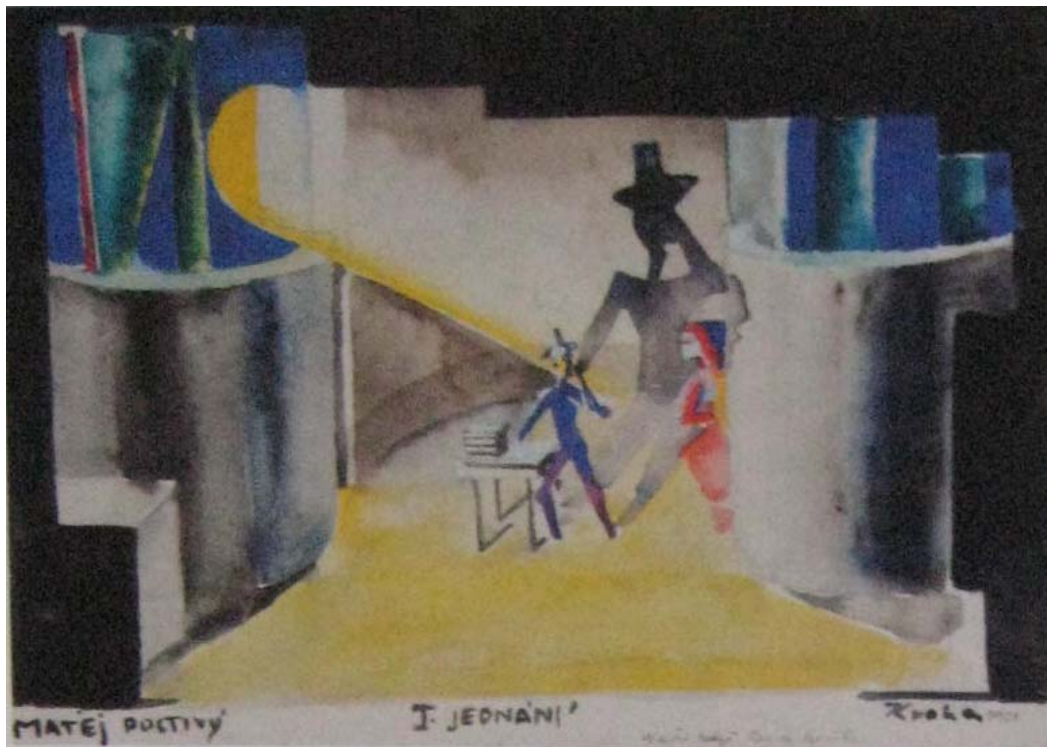
¹²⁷ Srovnání Ptáčková, cit. pozn. 62, s. 34.

¹²⁸ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 79. ISBN: 978-80-86549-00-2.



Obrázek 27 Finální návrh opony na Matěje Poctivého, akvarel, 1921.

Barevné ladění a tvarosloví bylo Krohovou výsadou.¹²⁹ Myslím, že měl zůstat raději zde, než se vrhat do architektury, měl by větší úspěch a zřejmě i radost ze života, ale kdo ví.



Obrázek 28 Návrhy scény Matěje Pochtivého, akvarel, 1921.¹³⁰

Expresivní malba scén působí, jako by ji maloval sám Čapek, je jednoduchá, srozumitelná a má atmosféru. Napadá mne hrůza, výčitky, ale i vzrušení a vášně, a nemluvím o tom, že jsou obě vkusné a barevně sladěné, velice současné, mimořádné, prokazující umělecké kvality.

¹²⁹ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 61. ISBN: 978-80-86549-00-2.

¹³⁰ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 58. ISBN: 978-80-86549-00-2.



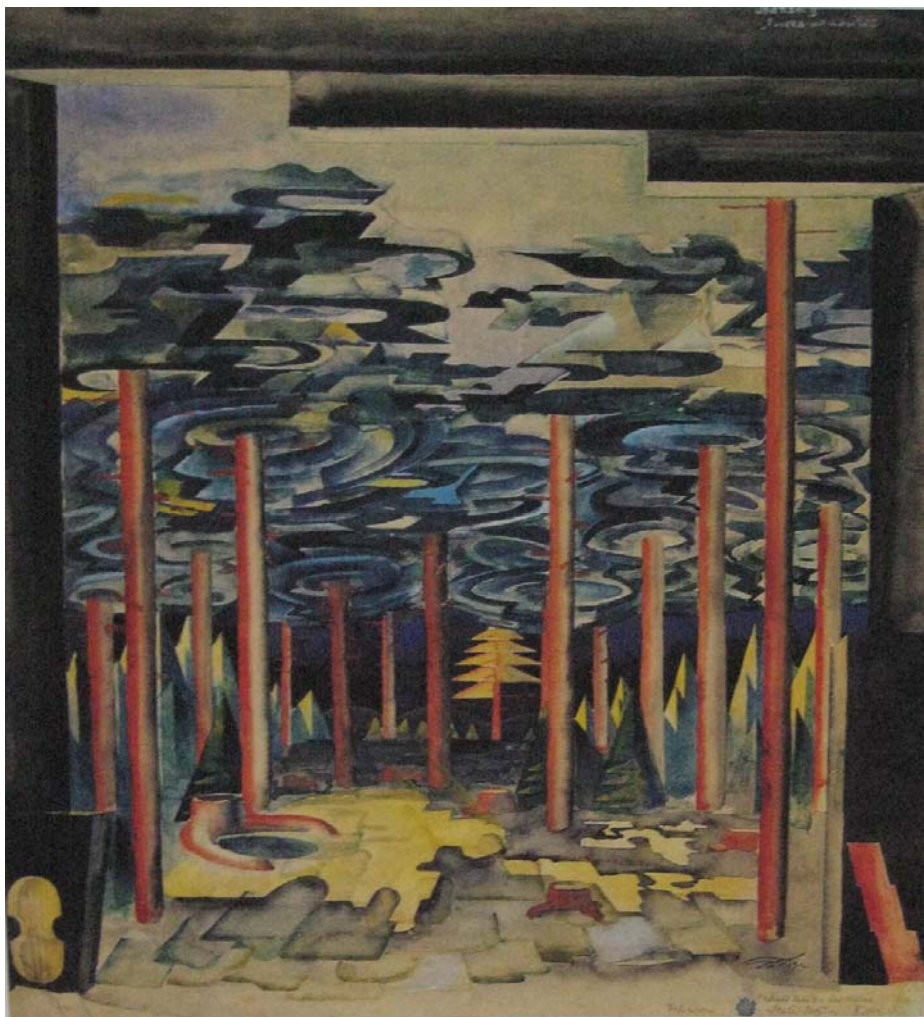
Obrázek 29 Návrhy scény Matěje Pochivého, akvarel, 1921.¹³¹

¹³¹ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 58. ISBN: 978-80-86549-00-2.



Obrázek 30 Les – v původní koncepci kinetické scény, 1921.¹³²

¹³² Socialistická scéna.



Obrázek 31 *Les* – v barevné variantě i z jiného zdroje, působí méně expresivně než v černobílé verzi, 1921.¹³³

¹³³ MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. s. 59. ISBN: 978-80-86549-00-2.

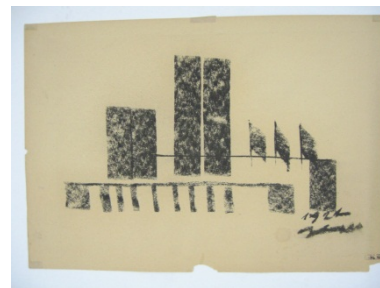
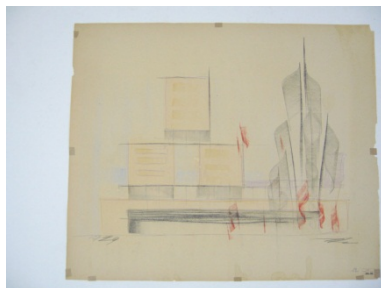
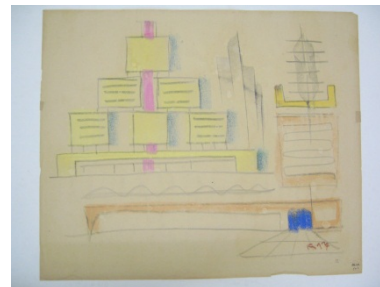
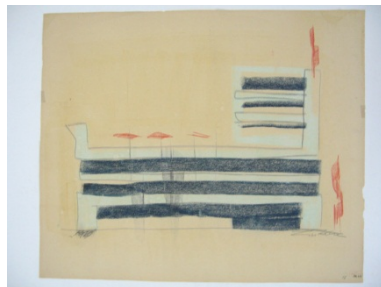
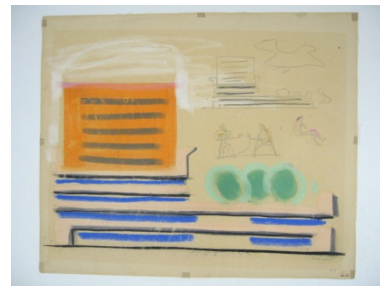
Barvami se Kroha zabýval i v divadle. Krohovou určující zkušeností byla divadelní hra *Nová Oresteia*, její výjimečnost spočívá v originální scénografii. Kroha horoval proti klasickému kaširování a právě zde dospěl k řešení dynamickému, a to využitím pohyblivých stromů. Tyto kinetické tendence se v Čechách projevíly v díle Zdenka Pešánka (1896-1965), architekta, sochaře a malíře, který se kinetismem zabýval celý život a napsal o kinetismu samostatnou teoretickou studii. Ve světě jsou známé jeho světelné kombinované plastiky, které vytvořily atmosféru plnou světla a pohybu, záření, naprosto ojedinělé materiálově zvládnuté skulptury, se zvláštním nervózním chvěním. Materiál neónu, který se vine jako nervózní křivka po papíře, je magnetizující elektřinou, kterou v člověku probouzí k životu. Počátky světelně kinetických objevů se řadí do let 1922, kdy se formovala česká avantgarda. Umělecká skupina Devětsil se konečně rozhodla a přiklonila se k nejprogresivnějšímu myšlení v umění, pocházejícímu z Paříže a Itálie a Ruska (konstruktivismu). Sborník *Život* otiskl Tatlinovu Věž III. Internacionály, která demonstrovala myšlenky konstruktivismu, utopických vizí a odklon umění a architektury od tradičního akademického pojetí. Pešánek vytvořil sochu, která byla zřetelně pod tímto vlivem, a akceleroval ideu do dalších rozměrů, jeho socha byla dynamická (věž se otáčela, jednotlivosti se pohybovaly), umožňovala světelné působení, použil v ní konkrétní symboliku architektury a přitom syntetizoval architekturu a umění dohromady.¹³⁴ Z jeho výzkumu můžeme pochopit, jak originální umění v Čechách vznikalo a v jakém uměleckém prostředí Jiří Kroha žil a tvořil. Jeho divadelní zpracování lesa používalo podobných technologií a výtvarných efektů pro intenzivnější pocit diváků, a zde se naplňuje Worringerova teorie o abstraktním umocnění.

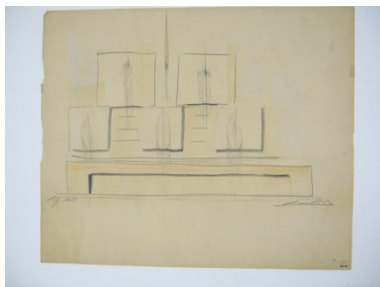
„Pešánkova velikost nespočívá ani tak v tom, co skutečně udělal, nýbrž v samé podstatě nápadu – ve snaze vytvořit základní výrazový a významový rejstřík výtvarných prostředků jako podstatu nového principu tvorby, který má objevitelský význam. Jako doklad tohoto tvrzení slouží jeho teoretická práce kinetismus [výtvarná technologie]“. Alica Štefánčíková¹³⁵

¹³⁴ ŠTEFÁNČIKOVÁ, Alica, Posel světla Zdeněk Pešánek. *Revolver Revue*. č. 21, 1992, s. 107-111.

¹³⁵ ŠTEFÁNČIKOVÁ, Alica, Posel světla Zdeněk Pešánek. *Revolver Revue*. č. 21, 1992, s. 107-111.

Prvoplán







Obrázek 32 Prvoplány – architektonické studie, pastel 1917-1920, foto VŠ, 2006-12.

Pojmu „prvoplán“ zde užívám nikoli ve smyslu zárodečné formy konkrétního projekčního nápadu, vymezeného danými úkoly, nýbrž blíže ke vžitému pojmu „architektonické myšlenky“ užívanému v západní terminologii. Avšak rozlišuji obsahově oba termíny. Architektonická myšlenka, subsumujíc (zvláštní pojem je podřazen obecnému pojmu) specifiku architektonické tvorby, je představou o nové skladbě života v různých a nových časoprostorových podmínkách. Jaké pojetí má určitá doba a společnost o prostoru a o své integritě v něm, takovou vyvine architektonickou myšlenku. Skutečnost architektonické reality nelze beze zbytku ztotožnit s představou architektonické myšlenky. Prvoplány jsou pak různými možnostmi této architektonické myšlenky ve smyslu různého pojetí „estetické stability“. Struktura objektivních historických determinant tvoří strukturu architektonické myšlenky, ale způsob pojetí hierarchie determinant určí povahu poměru „estetické stability“ a „stability konstruktivní“ buď ve smyslu symbiózy, nebo jejich extrapolace či neorganického podřízení jedné „stability“ druhé. Architektonická myšlenka určité epochy je tvořena z takových prvoplánů, avšak architektonická realita je obrazem častého jejich sváru,

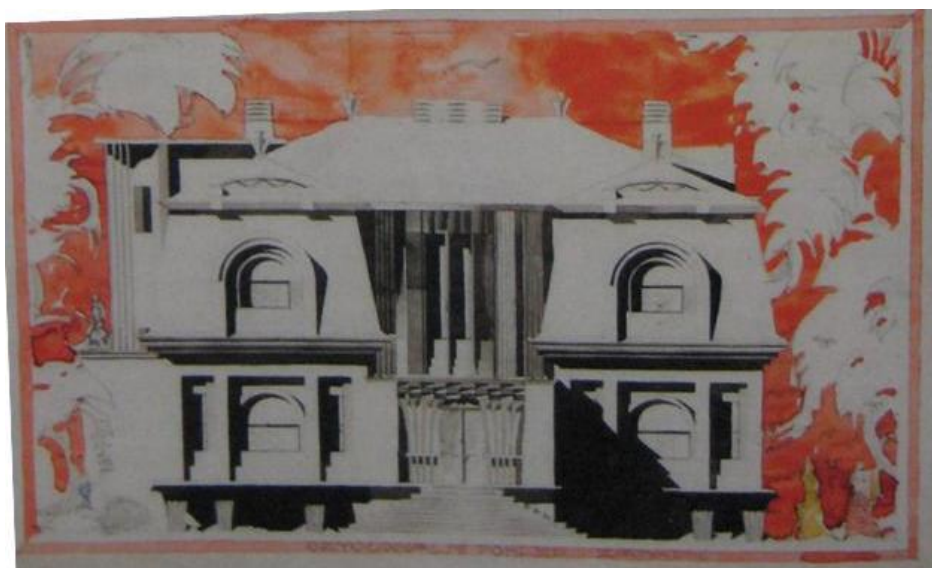
uplatněním jednostranností, takže mnohé prvoplány zůstávají „utopií“, neuskutečněnými architekturami, k nimž se pozdější vývoj často obrací. Jiří Kroha¹³⁶

V době, kdy Kroha kreslil prvoplány, pracoval na vilách v Kosmonosech, proto mne napadá, zda se obě práce navzájem ovlivňují. Příkladám fotografie z katalogu *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy*¹³⁷. Jistá podobnost tam je, a to v základní kompozici, mám na mysli použití kubických hmot, jejich ortogonální uspořádání, jakási zasunutost, ale i neuspořádanost ve vysunutí hmot do volného prostoru, čímž se okolní krajiny více dotýkají a propojují se s ní. Nemají tendenci se tvrdě a neodvratně vyhranit přísnou hranicí. Je tam i vůle ke hře. Architektonický detail je ve stejné decentní kubické, ne kubistické formě, v málo expresivním jazyce, což je škoda, tím pádem vily působí trochu tendenčně a klasicky. Chybí zde typická Krohova exprese a výraz, kdy se stíny a světla profilují do prostoru, tak jak je maluje ve svých lavírovaných pohledech na fasády, jak je vidět na těchto pohledech z Výstavy Jiřího Krohy v roce 1998.¹³⁸

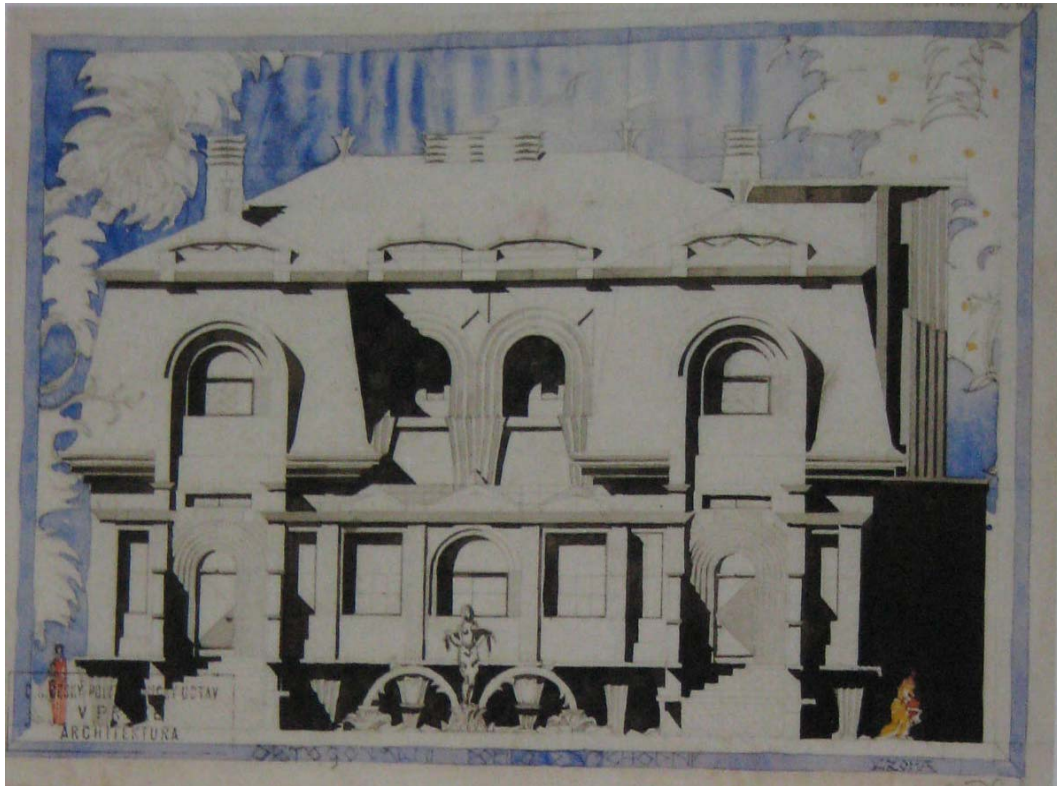
¹³⁶ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 12.

¹³⁷ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy. Výstavní katalog*. Praha, 1964. s. 26-28.

¹³⁸ ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998.

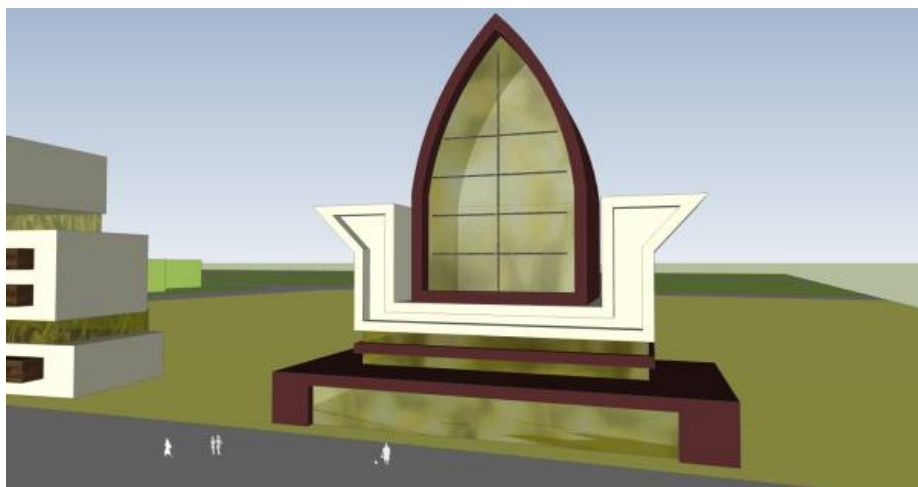
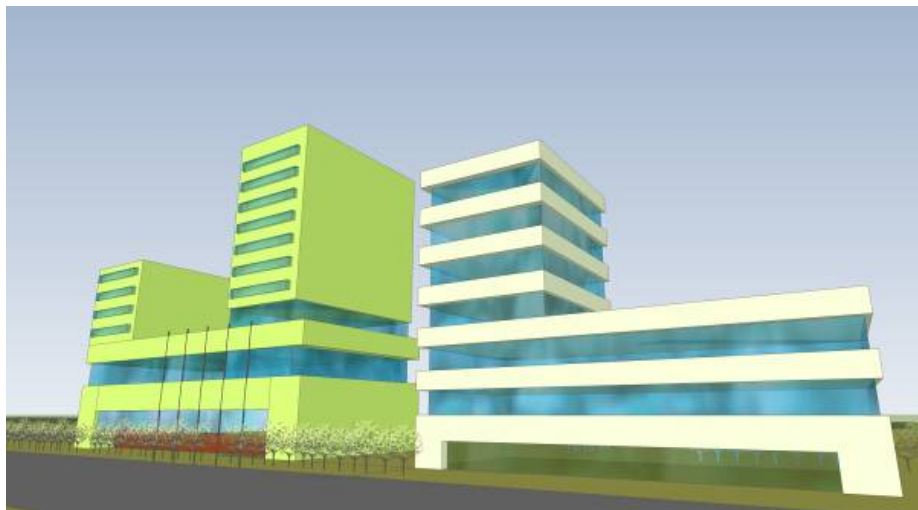


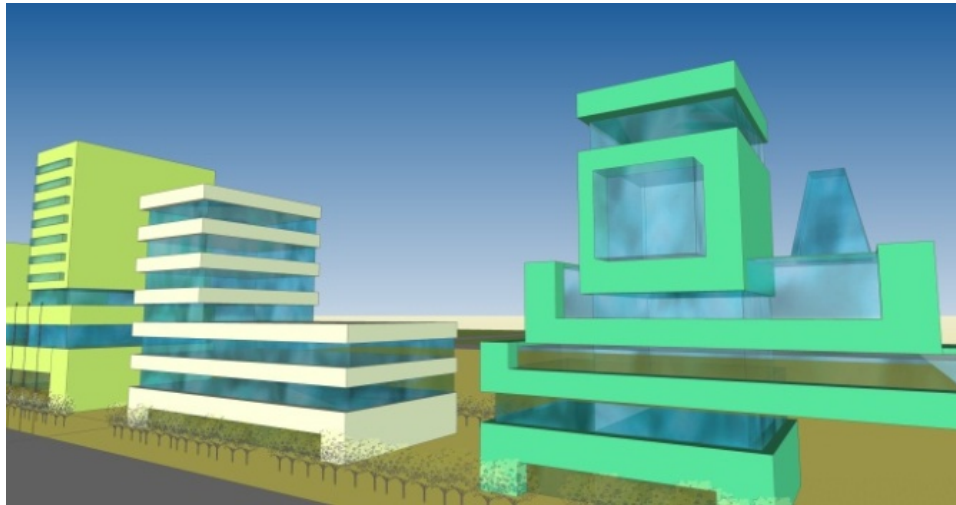
Obrázek 33 Lavírovaná průčelí neurčité budovy, kresba prezentuje přesnost architektonické myšlenky a smysl pro eleganci a expresi zároveň. 1917. Archiv rodiny Krohovy. Foto VŠ.

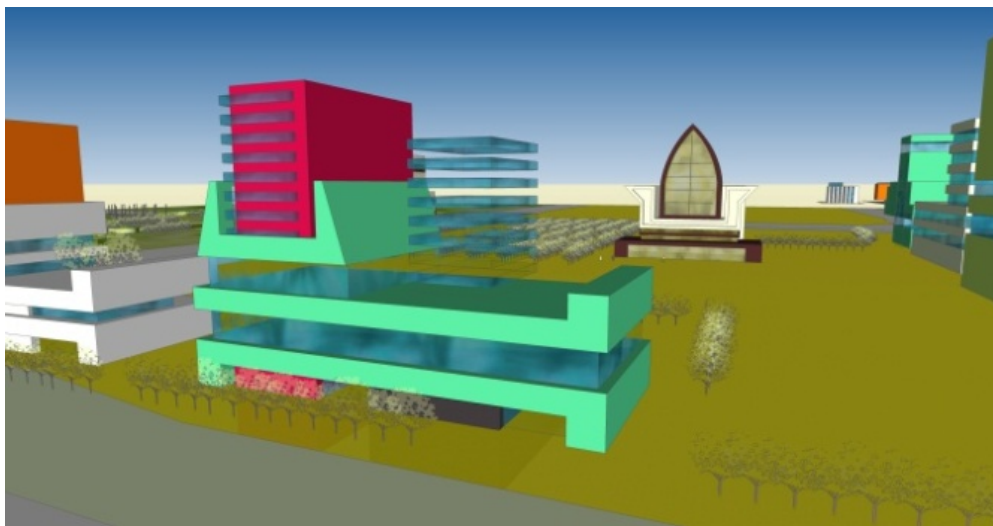


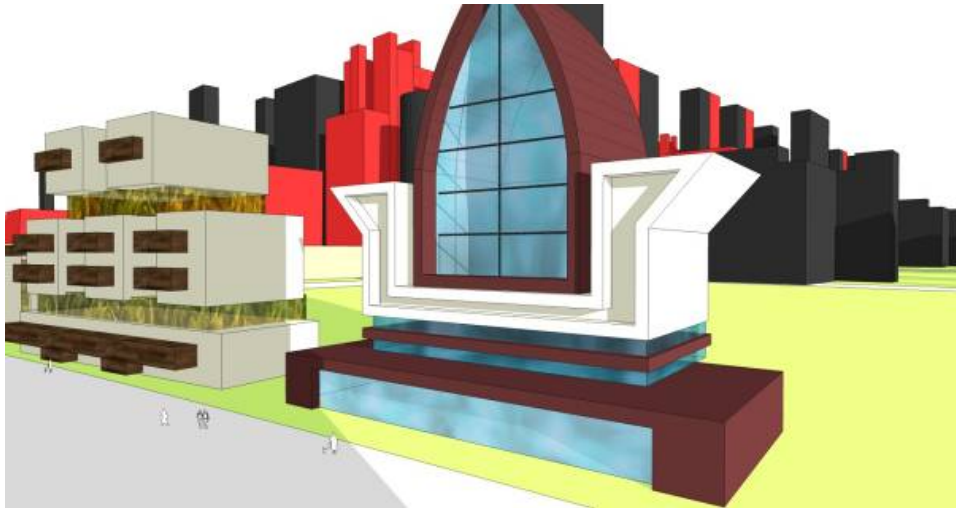
Obrázek 34 Lavírovaná průčelí neurčité budovy, kresba prezentuje přesnost architektonické myšlenky a smysl pro eleganci a expresi zároveň. 1917. Archiv rodiny Krohovy. Foto VŠ.

Případová studie prvoplánů 1

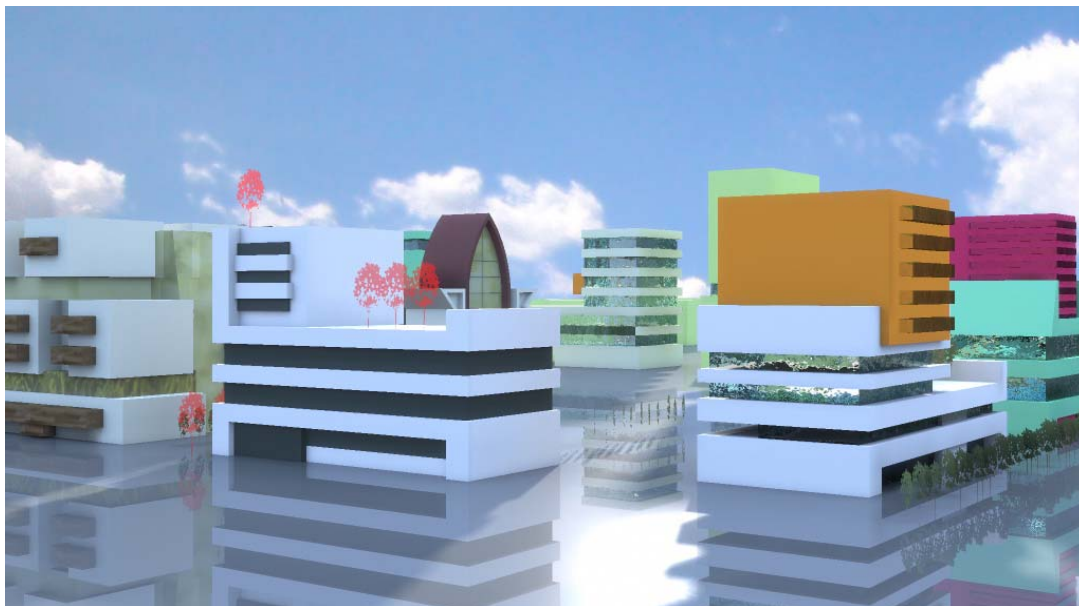


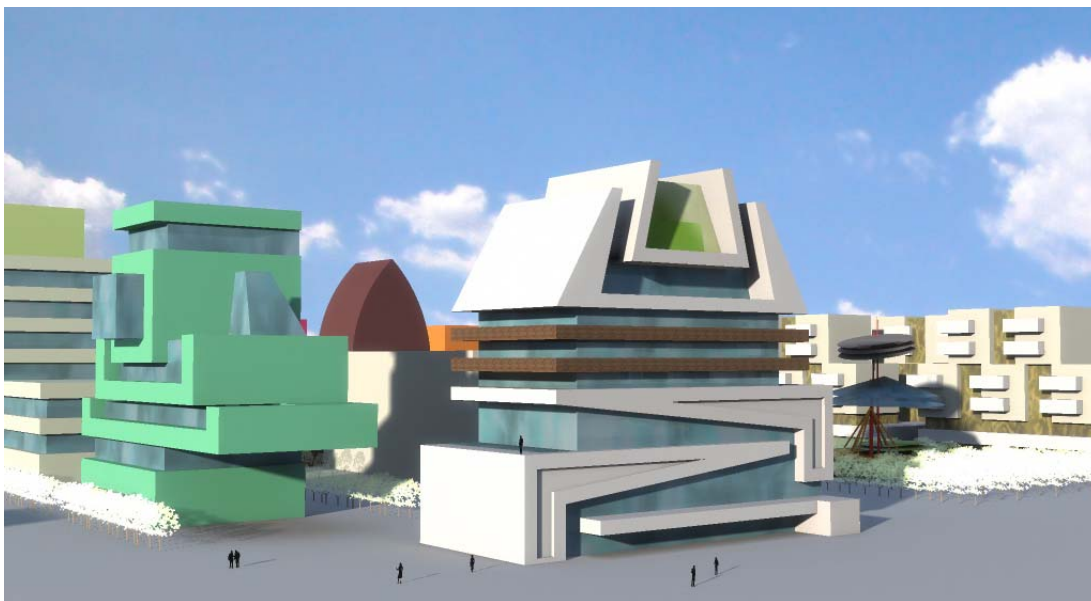


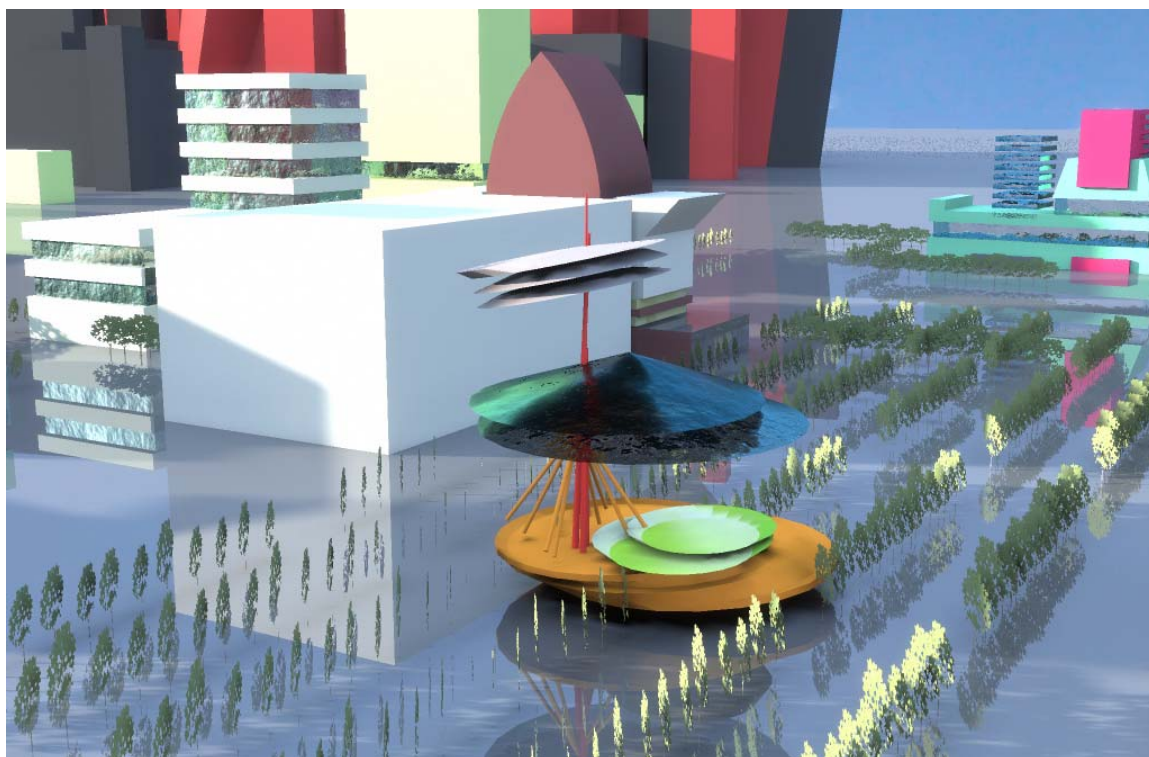




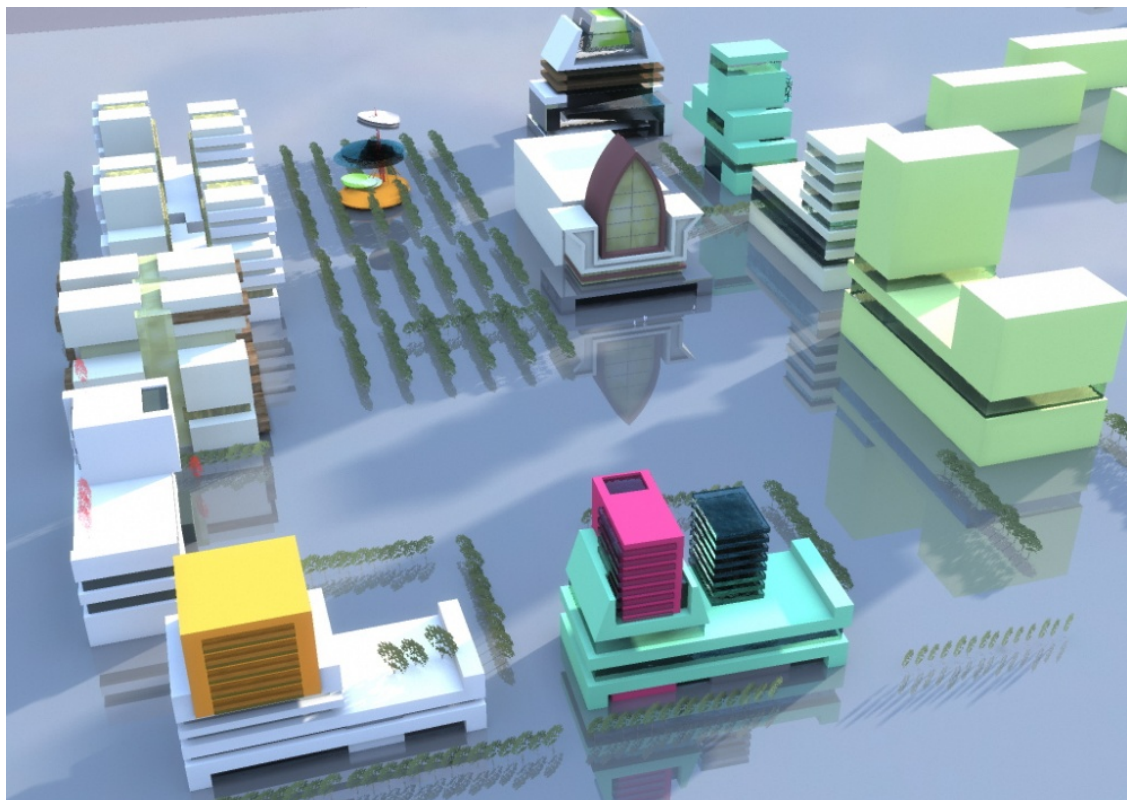
Případová studie urbanizace prvoplánů 2





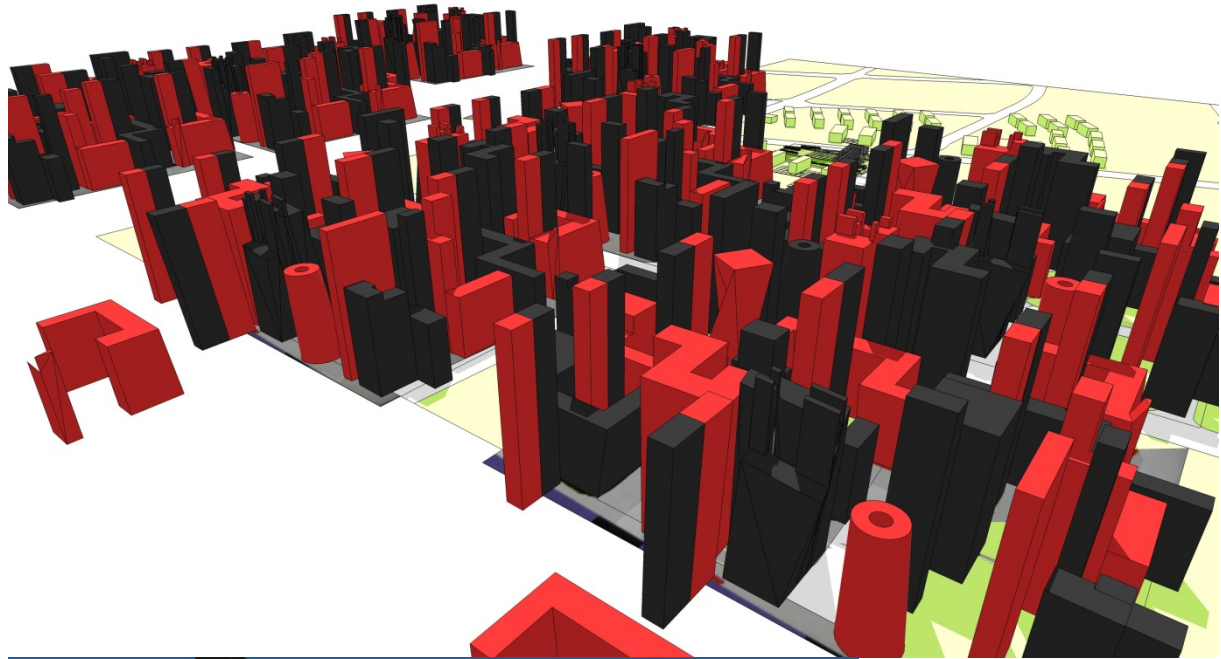


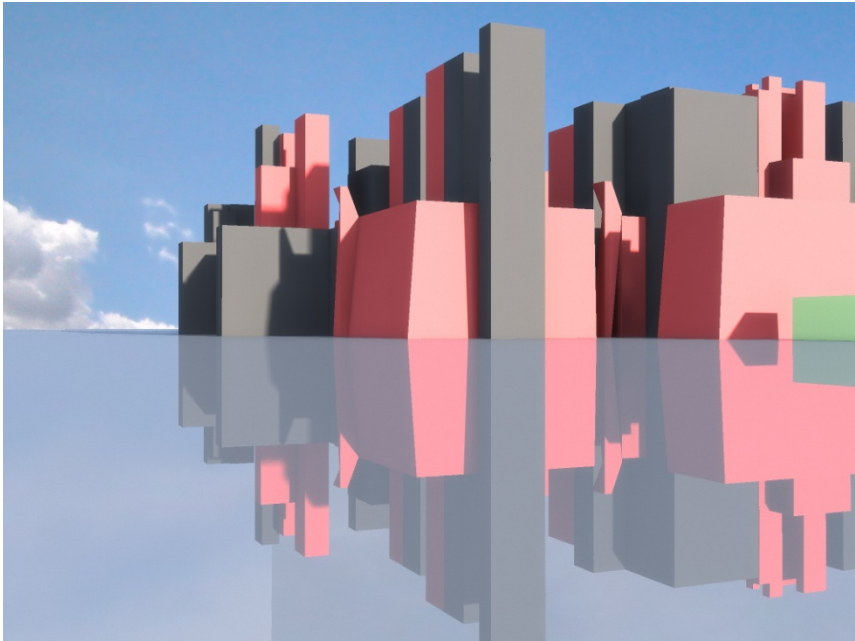


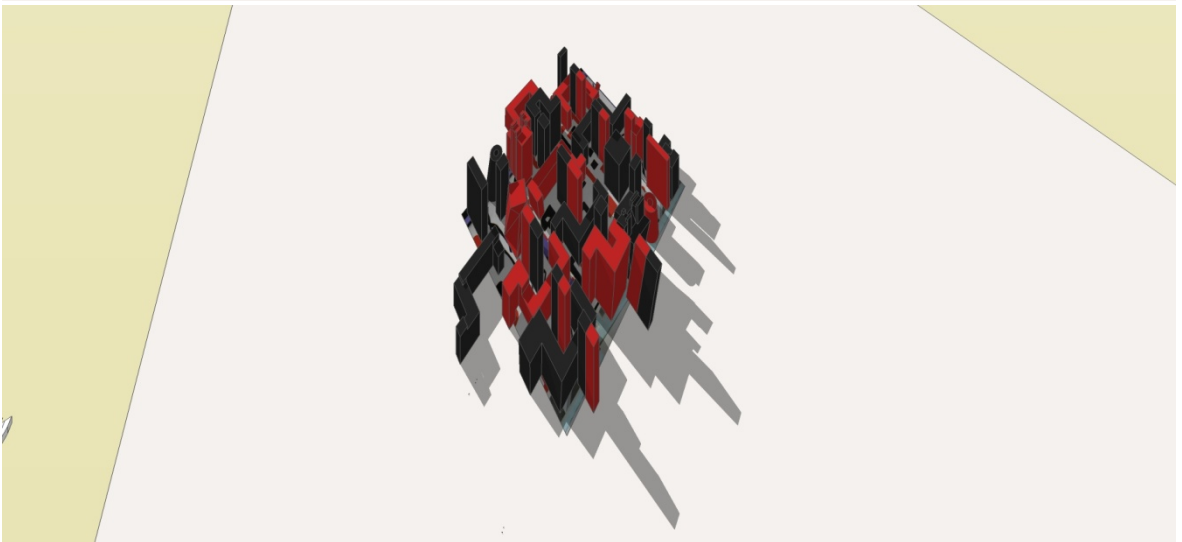
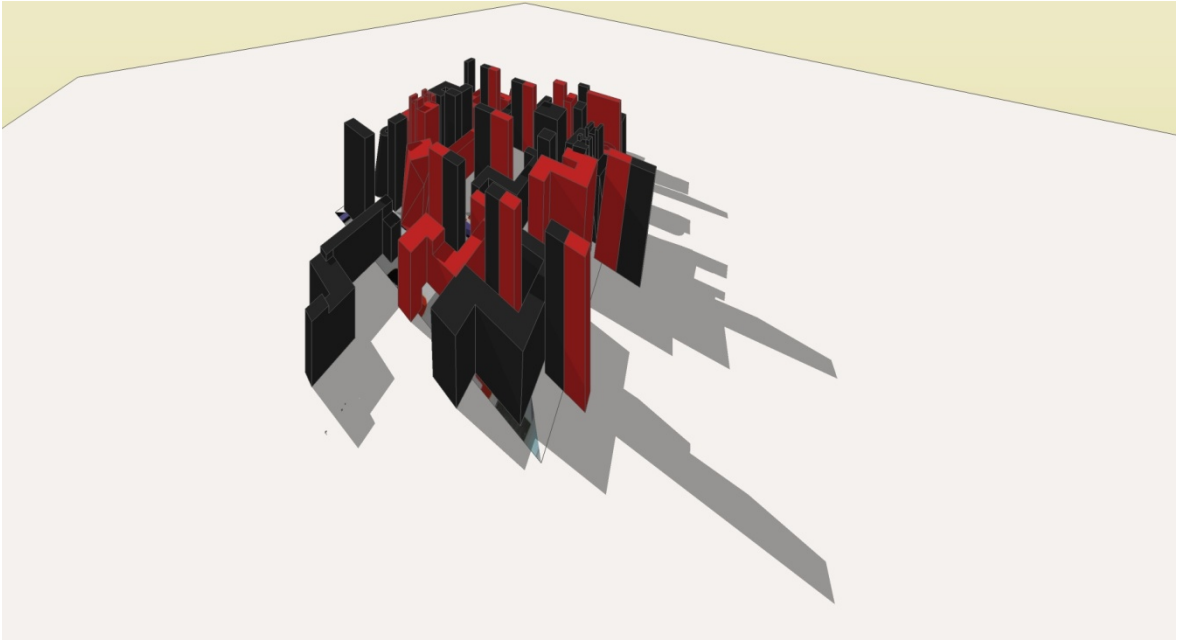


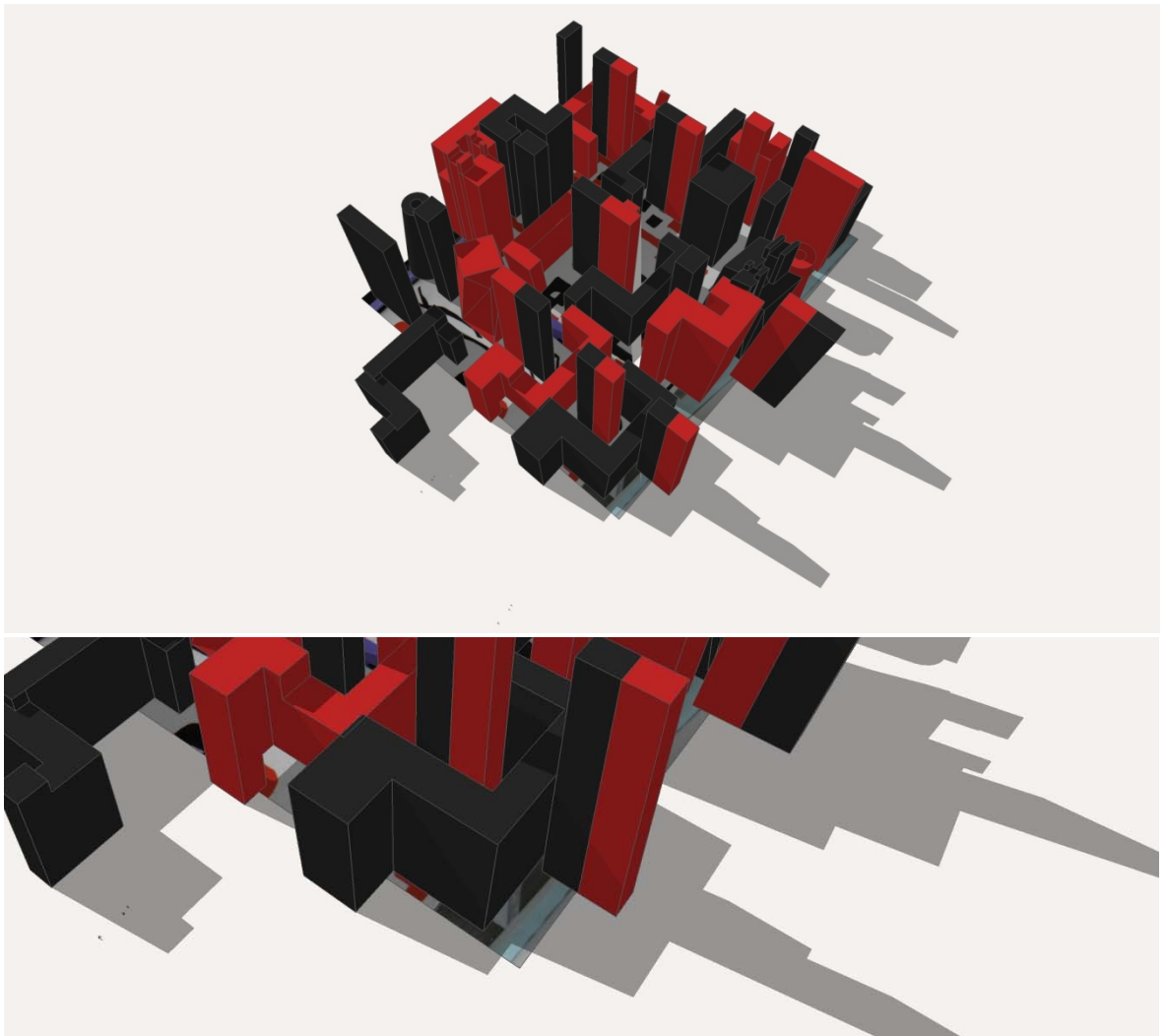


Případová studie urbanizace prvoplánů 3









Pro hlubší pochopení prvoplánů, jsem Krohovy prvoplány prověřila experimentální metodou modelem Případových studií 1, 2, 3. Jednotlivé prvoplány jsem modelovala ve virtuálním

prostoru počítače v programu SketchUp, tady se staly už skoro stavbami – viz případová studie 1. Tento software je jednoduchý a grafický, výrazný. Má rukopis, který se blíží komiksu a to mi připadá trefné – úderné, je to silná umělecká zkratka – dalo by se říci umělecký styl vyjadřování, to je to, jak já chápu prvoplán, je to zkratka tvarového konceptu stavby (výrazné, logické, přehledné se vtipem, architektura nemusí být nudná a seriózní). V softwaru 3Dmax nebo Rhinoceros se mi model zdál málo výtvarný, měkký, příliš realistický až surrealistický, což popírá Krohovu myšlenku utopie. Kroha prvoplány naskicoval hrubým pastelem, kdyby chtěl vytvořit něco realistického, použil by jiné médium, jako je třeba rýsování isometrických nebo perspektivních pohledů, a to tuší nebo tužkou. Dále jsem jednotlivé, teď už stavby – prvoplány zurbanizovala (případová studie 2), vytvořila jsem kompozici náměstí, kde uprostřed jsem umístila prvoplán – kostel. Domy – barevné kuboidy jsem si roztrídila do funkce – bydlení, hotel, služby, administrativa a podle toho je vhodně logicky rozmístila, tak, aby kompozice všech funkcí byla vyvážená, jistě by se dalo vymyslet mnohem více konceptů rozmístění funkcí na virtuálním pozemku, ale pro teď stačila koncepce jedna. Případová studie 3 je více odvážná, je inspirována skicou (malbou akvarelem), kterou jsem našla v Krohově pozůstalosti a připomíná mi prvoplán urbanismu (chápej jako proformu urbanismu). Půdorys prvoplánu jsem vytáhla do prostoru a geometrickými pohyby jsem domy naklonila a orotovala (tak jako jsem to zaznamenala u Eisenmanna).

Výsledkem tohoto experimentu vznikly tři případové studie prvoplánů, kde jsem zkoumala, zda obě skici (prvoplány a akvarel) mají potenciál dalšího stupně v navrhování architektury. Zjistila jsem, že možné to je, pokud má architekt dostatek tvůrčích schopností (talentu a inspirace) dále zkušeností (z tvorby), jak s prvoplány pracovat (v mém přístupu – dovolí si tedy spontánně improvizovat a oprostí se od strachu ze „ztroskotání“). Vymyslela jsem jednoduchou metodu, existuje však mnohem více postupů, jež popisuji v příslušných kapitolách u Eisenmanna nebo Zahy Hadid či Tschumiho, ty však potřebují více času a více architektů.

Je zajímavé, že podobný typ kreseb a skicování stál u zrodu mrakodrapů na newyorském Manhattanu. Rem Koolhaas popisuje práci Hugh Ferrise, jednoho z architektů, kteří se právě v době, kdy Jiří Kroha kreslil své prvoplány, účastnili koncepčních rozhodnutí, jak osadit ma-

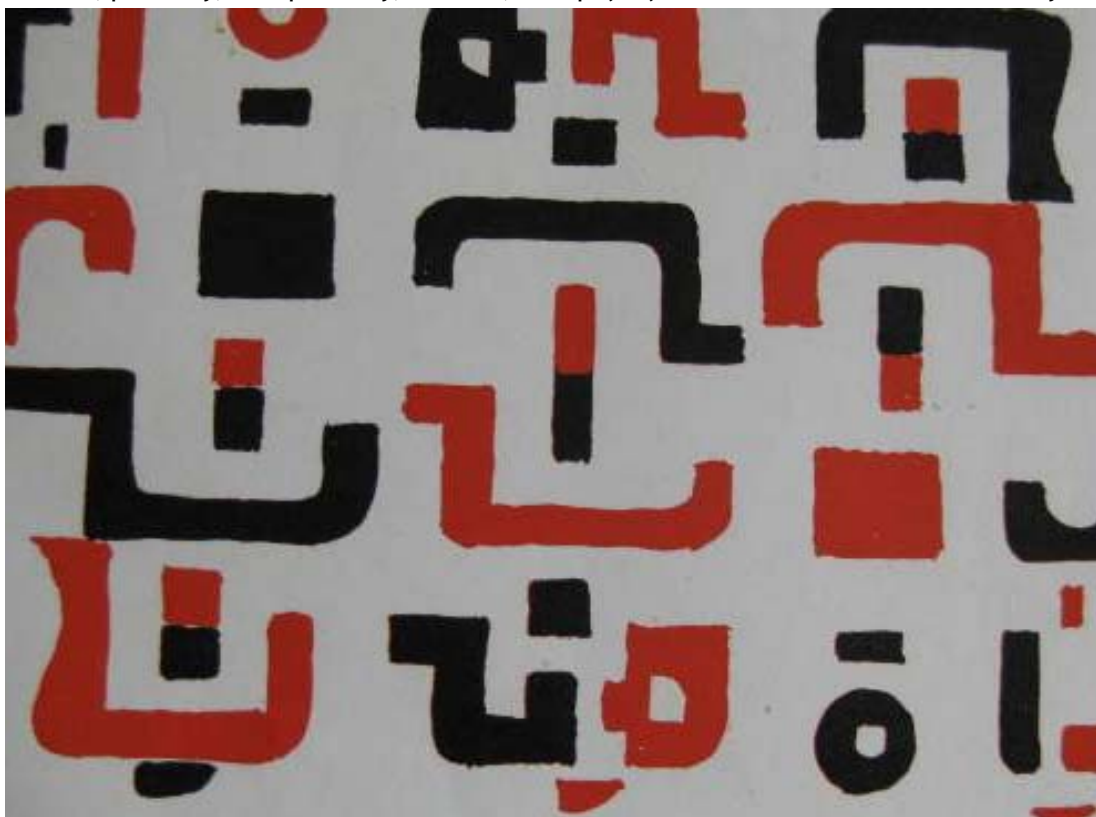
nhattanskou „mřížku“ avenues a streets výškovými budovami. Koolhaas si všímá dilematu, v němž se mladý architekt ocitl – má vyhovět klientům, novému městskému stavebnímu řádu, ale přitom i svým uměleckým ambicím: „Kreslí uhlím, nedokonalým, impresionistickým prostředkem, který se spoléhá na sugestivnost ploch a práci s něčím, co lze v podstatě pokládat za šmouhy. Ferrisovy kresby užíváním právě tohoto prostředku neschopného vykreslit eklektické povrchové drobnosti, které zajímají manhattanské architekty. S každým zobrazením osvobozuje, ctnostnou budovu od nestřídmosti povrchu.“¹³⁹ Ferrisovy kresby se staly populárními. Z pouhého pomocníka architektů se velký kreslič stává vůdcem – a díky svému poetickému, uměleckému vhledu přispěl k novému myšlení těch, kteří „jen“ navrhují. Ferris má v mysli v jednom plánu před sebou vizi Athén, metropole, ale v druhém plánu má před sebou tvary, estetické objekty, jež kresbou variuje, formálně, ale i psychologicky. Právě toto volnou kresbou vyjadřované promyšlení tvarů uvolňuje fantazii k vytváření něčeho skutečně nového, co není jednoduše odvoditelné z klasické tradice.

Software Archicad tvoří modely vyloženě neestetické (podle mého skromného názoru, nechci se nikoho dotknout), je vidět, že je to spíše software stavařský a navržený spíše lidmi technicky zaměřenými (např. programátoři), než výtvarně, model z Archicadu je potřeba dále renderovat v Artlantisu nebo podobných softwarech (Rhino má např. V-RAY) a to je zdlouhavé a v podstatě vyumělkované (pře-estetizované). Většina renderů má stejný rukopis a potom celý vývoj modelace prvoplánu se ztratí v mase komerčního, neoriginálního zpracování a proti tomu brojím. Snažím se minimálně kopírovat fungující techniky zobrazování, jež se stala klíšé, kterých vidíme hojně na soutěžích nebo nejlevnějších prezentacích stavebních firem, je to mainstream a „lowstream“. Experimentování je cesta intuice a improvizace, často končí prohrou a neúspěchem, ale pohlížím na to jako na cestu vývoje a prozkoušení možných variant, hledání nejvhodnějšího tvaru, kompozice hmot a zpracování, které reprezentuje myšlenku prvoplánu. Tyto principy nalézám jak u Krohy tak u Zahy Hadid.

Zde je původní Krohova skica, kterou jsem se nechala inspirovat. Později jsem zapojila

¹³⁹ KOOLHAAS, Rem. *Třešticí New York*. Praha: Arbor Vitae, 2006. s. 86. ISBN 978-80-86300-77-1.

svého „editora“, který skice určil smysluplnější svouvisloti, zapojení do naší reality, mám na mysli měřítko, prostory, semiprostory, hustota, nezapojila jsem materiál a interiérové složky.



Obrázek 35 Krohova skica na úvodní stránce katalogu.



Obrázek 36 vymodelovaná Krohova konstruktivistická socha.

Každý prvoplán jsem samostatně vymodelovala podle jeho návrhu, v měřítku (někdy jsou totiž bez měřítka, to se můžeme jen domnívat) a intuitivně jsem z nich sestavila kompozici, která naplňuje požadavky na městskou čtvrť. Otázka měřítka se ukázala jako alarmující, Krohovy prvoplány jsou často bez měřítka a to práci mate, jen měřítko slunečníku mi určilo velikost domu, nebo strom, v kresbách nejsou lidé, tudíž měřítko jen odhaduji a spekujuji. Podporou mi byla jediné má dvanáctiletá zkušenost v architektonickém prostředí, kde jsem pochopila, jak je vysoké patro, jaká je potřeba výšky na konstrukci stropu a jak podle normy je vysoký parapet. Tyto hloupé maličkosti pomohly prvoplány modelovat do reálného měřítka. Další fáze nastala urbanizací prvoplánů. Což je v podstatě vytvoření funkčních a prostorových vazeb mezi jednotlivými domy (prvoplány). Čtvrť si vynutila pokrýt další lidské nároky, jako je otevřený prostor, zde v jeho středu jsem umístila náměstí (prostor pro setkávání, prázdný prostor vhodný k interakci obyvatel), v pozadí jakoby vše uzavírá a vymezuje jej (na okraji) francouzský park volné kompozice, uvolněnosti, místo „be wild“, jako protiklad k rigidnímu řazení domů

v pravoúhlém rastru. Ten je zase vhodný ke snadné orientaci v prostředí a k vytvoření mentální mapy. Tím pádem vzniklo Krohovo 3D virtuální město jako exkurz do jeho nakreslené krajiny staveb a konstruktivistických soch. Je možné tuto myšlenku posunout na další úroveň, zpracovat ji v animaci (4D) a projít tento zkušební model města prvoplánů v reálném čase. Model může posloužit jako platforma počítačových her nebo scéna k divadlu či uměleckým filmům, klipům, instruktážním filmům atd.

Ptám se znova, co může být prvoplán dále?

Prvoplán dle Jiřího Krohy není první skica, ale prvoplán je vizualizace architektonické myšlenky. Prvoplány jsou kresby nakreslené pastelem, jedná se o nákresy-pohledy, nakreslené na žlutém papíře formátu A3 až A2, vícebarevné, převážně architektonické, frontální pohledy na fasádu (žádné řezy, půdorysy), pohledy schematického rázu. Věřím, že pomocí kresby vyjadřujeme své myšlení, postoj ke světu, pocity, náladu, kulturu či vzdělání nebo původ, metafyziku bytí, můžeme slyšet otázku „Odkud jsme a kam jdeme?“

Pro objasnění termínu využívám formulace teoretika Josefa Císařovského v publikaci *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda* (1966). V současné době se Jiřím Krohou zabývali Rakušanka Monika Platzer, Rostislav Švácha, Klaus Spechtenhauser a Jindřich Chatrný (vedoucí Oddělení dějin architektury a urbanismu na Špilberku, kde je uskladněna Krohova tvorba). V němčině Platzer uvažovala o termínu *Primärplan* jako „primární plán“¹⁴⁰ nakonec v katalogu o Jiřím Krohovi je uveden termín „Protoplan“. Pro správné pochopení Krohy je potřeba se podívat na jeho architektonickou tvorbu prizmatem jeho doby (i podle Krufta), potom jeho tvorba nevyznívá tak politicky a angažovaně, jak se nám zdá nyní, protože taková byla filosofie doby. Tento fakt je potřeba přijmout. Kromě toho Kroha byl akční a angažovaný, tedy i jeho teorie a statě jsou angažované. Architekt působí nezařaditelně, prošel mnoha uměleckými styly a jeho teorie obsahuje plno paradoxů a disproporcí, které se těžko chápou, ale s pozitivně laděným kritickým přístupem můžeme mnoho myšlenek a přístupů pochopit a shrnout.

Ve dvacátých letech vládla fascinace rozvojem průmyslu, probíhala industrializace naší

¹⁴⁰ Viz můj mail z 2007, napsán před vytištěním publikace: MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.

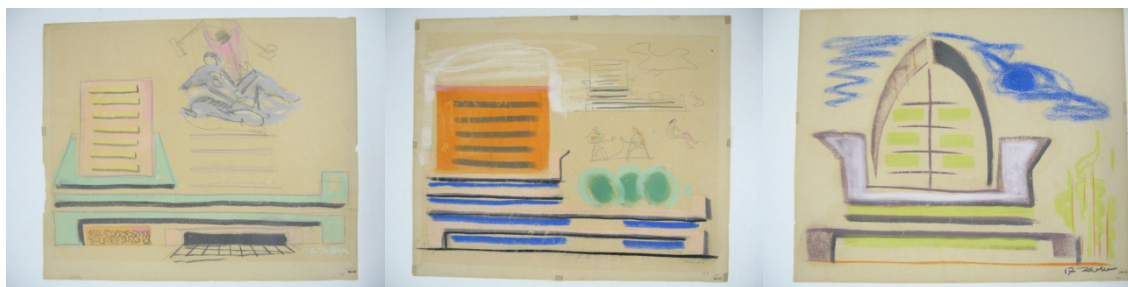
společnosti. Kolem roku 1920 Josef Šíma a další avantgardní umělci psali programy pro novou definici umění.¹⁴¹ Tento fakt dokládá, jak meziválečné období bylo plné idejí a naděje. Co to všechno znamenalo? Rozvoj umožňoval architekturu celoplošně realizovat, rychleji a komplexně, a tím se muselo řešit utváření životního prostředí. Architektura zahrnovala ekonomickou, technickou, organizační, zdravotní kvalitu, kterou si sama vytvářela. Kroha si plně uvědomoval společenské, tak i technické rozpory a zahrnuje právě filosofii o lidském zdravém bytí do své koncepce architektury, jež využívá živý pohyb, vlnění skutečnosti, a uplatňuje z ní plynoucí empirické prvky: „přiblížit architekturu lidským zákonitostem utajeným v architektuře přírodní výstavby a životního pohybu ji naplňujícího...“ (podobný princip užívá Paul Klee, kdy říká tvořit ne podle přírody, ale jako příroda sama). Průmyslová civilizace zavedla racionalistický antropometrický princip, pocházející z ekonomických, racionalistických metod práce moderní výroby. Antropometrický princip stanoví účel, normu jako standard, moderní konstrukce a technologie umožní návrh realizovat na průmyslovém základě. Popisuje, jak architekt-umělec se vzepte architektovi-technikovi, a zakládá novodobý účel, konstrukci a standard, které tvoří funkci tvaru. Odpojení konstrukce od typologie pravidelnou soustavou pilířů znamenalo osvobození půdorysu, jenž byl uvolněn pro nové funkce, uklidněné antropometricky a konstruktivně. Architektonický prostor se stává poetickou skladbou nebo průmětem antropometricky a konstrukčně vymezenými funkcemi. Tvar pochází z geometrie a symetrie dodává architektuře a smyslům použitelnou matematiku. Je to princip puristického tvaru, postkubistického abstraktního výtvarného projevu, který zjišťuje, co je v přírodě „dokonalé“ – odpovědí je individualita, nesymetrie a složitost, to je přírodě přirozené a tím pádem dokonalé. Ovšem inženýrský svět rodí nové formy, mimouměleckou estetiku, a jak se jeví později, to je právě hledaný duch doby. Geometrie + matematika + účel shora – určují konstrukční metody architektury a inženýrského světa průmyslové civilizace, prostor je elementárně technokratický, to je teorie konstruktivismu podle Císařovského.¹⁴²

V Krohově teorii je myšlenka prostorová tvárná (přírodní zákonitost používá lidský účel)

¹⁴¹ VLČEK, Tomáš, ed. *Sloup Váza Obelisk*. Praha: H&H + Národní galerie, 2005. s. 14. ISBN 80-7035-284-1.

¹⁴² CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 13.

předchází tedy půdorys, uplatňuje antropologický princip v architektuře, ten je sám sobě účelem a zahrnuje všechny jeho funkce. Půdorys je průmět prostorové skladby života a jeho procesů, jako otevřený organický koncept architektury, vlastní možnosti, antropometrismus, ten však vylučuje princip antropologický podle Krohy. Nosná konstrukce prvoplánů, která má kubistický původ, ovlivňuje půdorys, ale nestává se jeho „korzetem“, determinantem či dogmatem. Krohova teorie je doprovázena vývojem elementů nosných horizontálních vzpěr, který popisuje ve stati *O tvaru a jeho projevu*¹⁴³ a je užit právě v prvoplánech (prvoplán č. 2-5).



Obrázek 37 Krohovy prvoplány. V archivu na Špilberku fotografovala VŠ.

Následující morfologie pocházejí z Císařovské publikace *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda* (1967), kde se Kroha plně vyjádřil ke koncepci prvoplánu. Zde jej zahrnuje do širšího kontextu a dává případné návrhy, kde se dají tvarové elementy použít. Morfologie obsahuje proces narůstání principu organicky v symbióze s tvorbou prostoru.

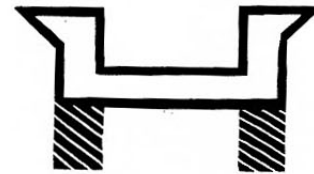
¹⁴³ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 14-16.

2 – Morfologická studie:

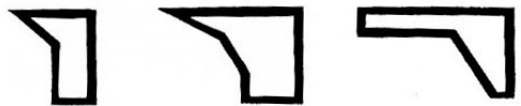
Vývoj elementů prostorové konstruktivní formy k prvoplánům a k principu nosných horizontálních vzpěr

Srebrno, 1916/17

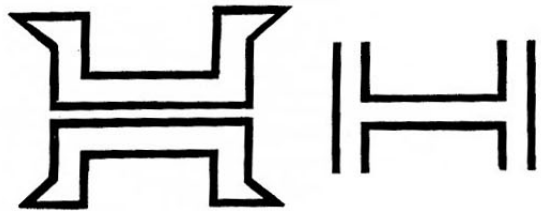
od krakorce k prostorové formě, zatím jen struktivní prvek (podpírán vertikální vzpěrou)



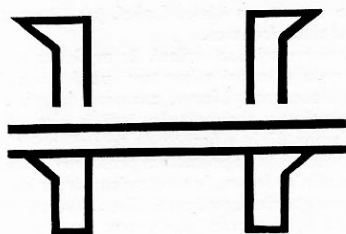
vývoj tohoto prvku



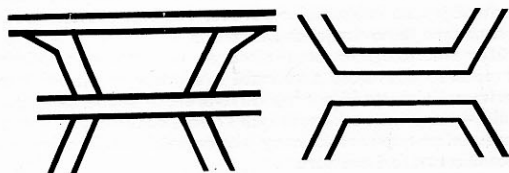
Vila, 1917



zárodek sepětí horizontálních pásů se stropy

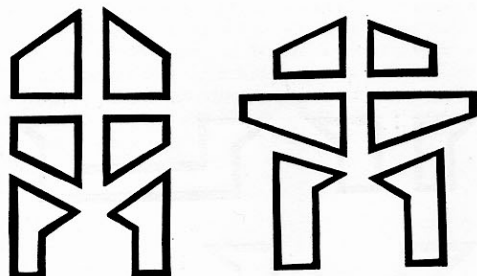


Vila, 1917



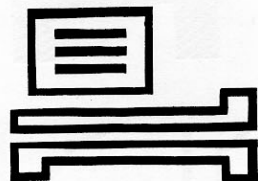
Vila, 1917

porušení vertikálně nosné funkce zdi vychýlením konstruktivní statiky;
uvolnění hmoty, pohyb



Krematoria, kostely

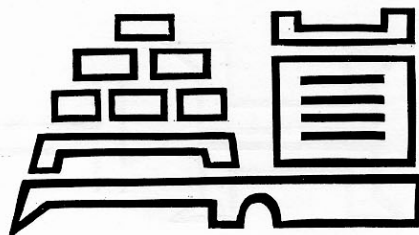
vertikální nosné vzpěry vycházely z tehdejší nosníkové a pilířové (nepravidelné) stavební soustavy vázané půdorysem; Kroha hledá odpojení konstruktivního nosného systému od typologických forem půdorysu tím, že manipuluje s krakorcí ve smyslu konstruktivní horizontální vzpěry a zviditelnění pohybu hmoty.



Prvoplány

1917

1 nosné horizontální vzpěry uvolňují půdorys, odstraňují nosnou zeď

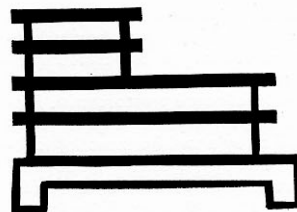


1917

2. volnost kompozice a dispozičního řešení

3. horizontální pásy spjaté se stropy jednotlivých etáží a okenními mezi-
patry; nezávislé průběžné otvory na konstrukci

1917

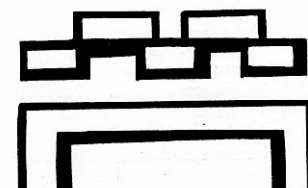


4. nové samonosné konstrukce

1919



1920

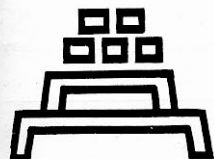


odpojení konstrukce (nosného systému) od typologických forem
půdorysu

J. Kroha:



půdorys

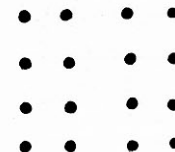


řez

nosné horizontální vzpěry

Le Corbusier:

půdorys



řez

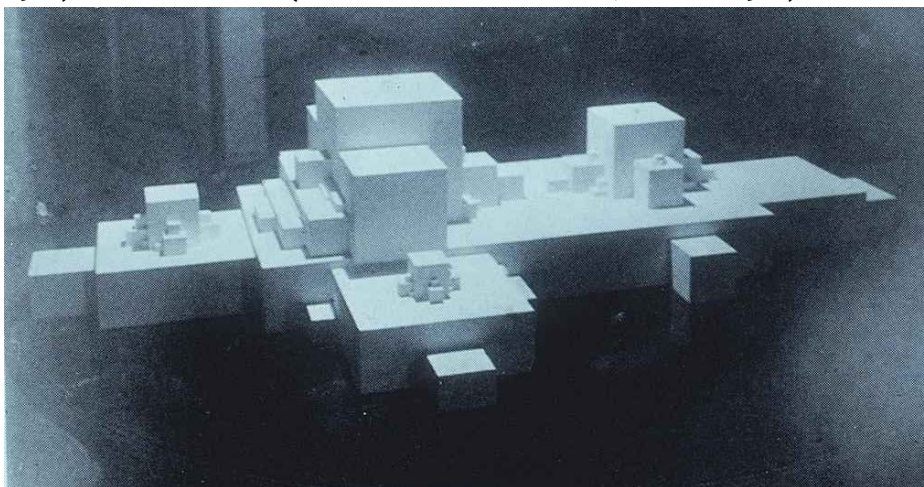
vertikální skelet
konstrukce systémem
pilířů



Nakonec Kroha došel do fáze, kdy omezil **kubodynamické** principy, jež byly nevýhodné z více příčin, jako je jejich složitost a nesnadná proveditelnost na stavbě, a staticky nakonec taky nebyly tak výhodné, jak se jevíly na začátku, neboť řešení lomených konzol se špatně šaluje, anebo málokdo to umí a chce vyrobit, a celé to prodražuje stavbu, proto z nich Kroha nakonec ponechal jen některé principy. Pozoruhodné jsou však kompozice prvoplánů svou konfigurací hmot a objemů: typ „šachovnice“, kontrasty ploch průhledu, jejich pyramidální seskupení, horizontální rozvíjení atd. Objevuje se zde plastický, organický prvek (zeleň nebo sousoší a vlnky), jež tvoří abstraktní dominantu tvárné myšlenky, a prorůstají kompozici objemů příjemným způsobem, prvoplán se jeví pochopitelným a má lidské měřítko. Císařovský mluví o tom, jak se prvoplány graficky liší od racionalistického konstruktivismu, zde zachází do subjektivní analýzy, v které se můžeme kriticky rozcházet. Prvoplány jsou v systémech rytmizace objemů, pohybových elementů, ve své praxi se přiklání k pilířovému konceptu pod vlivem Le Corbusiera a ruského racionalistického konstruktivismu, přesto využívá krakorců, konzol a závěsných konstrukcí jako např. K. S. Melnikov. Ve své práci rozlišuje celkem dva systémy: antropometrický (zabývá se měřením lidského těla) a antropologický (původ, vývoj a zákonitosti tělesných změn člověka). První systém chápe jako unanimitický, druhý je avantgardní ve smyslu rekonstrukce životního prostředí, kde se prezentuje svobodná integrita člověka v průmyslové civilizaci. Princip stroje je princip průmyslové civilizace, jež Kroha přijímá, avšak odmítá stanovisko, aby forma vycházela pouze z funkce a konstrukce, zato zkoumá nové konstrukce, technologie a materiály a spoluzakládá vědu o bydlení (se svými studenty na VUT). Usiluje o zvědečtění kreativní přípravy architektury, s čímž se fundamentálně shoduje s posláním této disertační práce, vyvíjí antropometrický princip (kam zahrnuje informace ze sociologie, ekonomiky, energetiky), který spěje k zániku historických formalismů a přepjatého racionalismu a technicismu, uskutečňuje představy o humanistické prostorovitosti a bydlitelnosti. Dvacátá léta jsou plná diskursu o ideách velkých sociálních otázek, idejích socialistické revoluce oné konstruktivistické kultury, které se snažily pochopit kulturu průmyslové civilizace a její dopady na samotného jedince. Kroha se názorově blíží nejvíce k ruskému myšlení, tedy na kubistickém základě vytváří kulturu konstruktivismu (1919), ale ve své práci také reflektuje jistou analogii s evropskými státy, jako je např. filosofie německého Bauhausu (1919), elementarismus v holandské skupině De Stijl

(1917), francouzský purismus Le Corbusiera (malířský program 1918, architektonický program 1920-1921).¹⁴⁴

Série prvoplánů z let 1917-1920¹⁴⁵ (zde je zařazeno 11-17 kreseb) se řadí do **neoplastického konstruktivismu (kubofuturismu)**, jež Kroha realizuje stavbami vil v Kosmonosech a Mladé Boleslavi. Jsou to nové architektonické útvary blízké některým „prounům“ El Lisického, či suprematickým „architektonům“ K. Maleviče, o jejichž existenci údajně Kroha neměl tušení.¹⁴⁶ Tato stavební forma, příznačná svým horizontalismem, se u nás uplatní a ustálí od poloviny dvacátých let, v zahraničí ji rozvíjí F. L. Wright, Mies van der Rohe (např. projekt obchodního domu 1922) a E. Mendelsohn (stavba obchodního domu, Gleiwitz 1922).



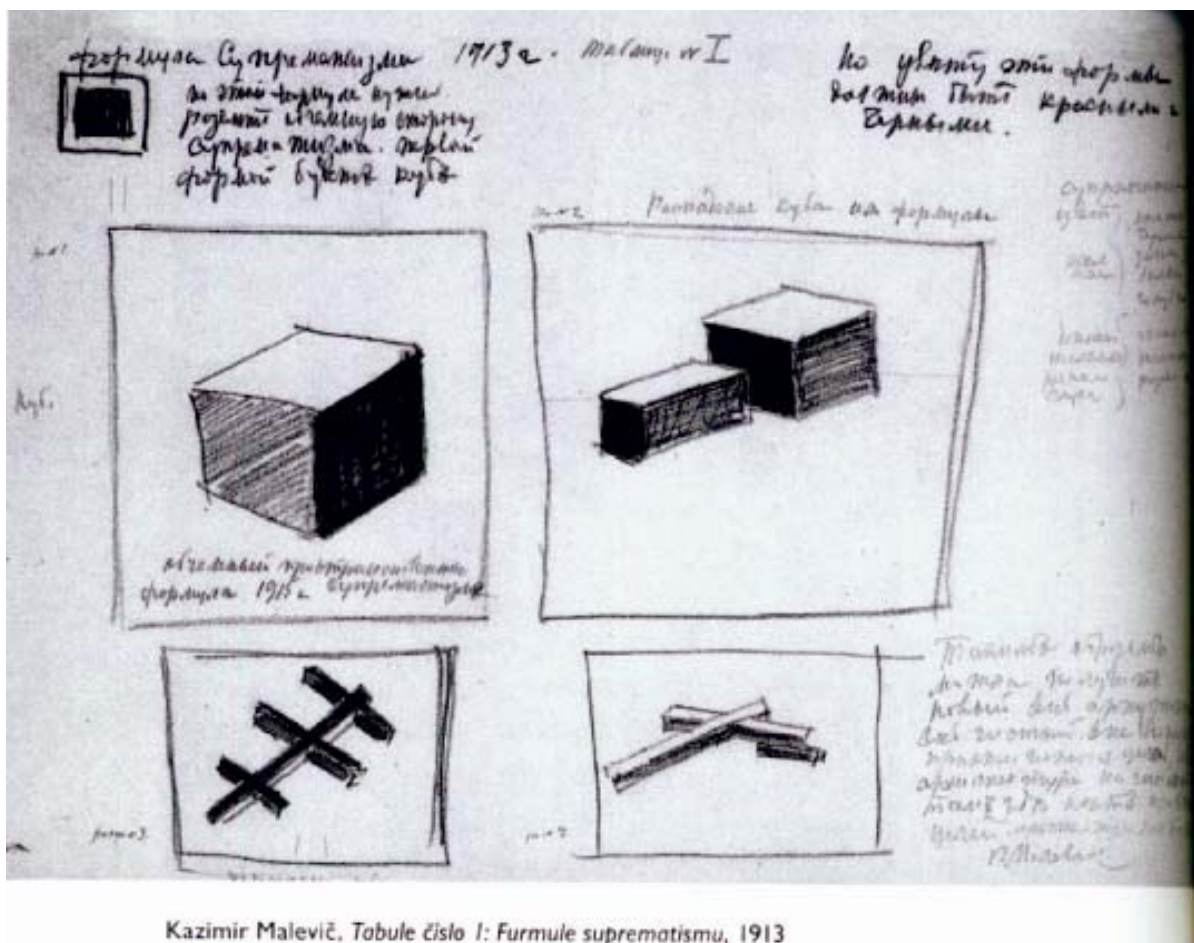
Obrázek 38 Suprematický architekt K. Maleviče ze sádry, 1920-1927.¹⁴⁷

¹⁴⁴ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 15.

¹⁴⁵ Ústní vyjádření mgr. Chatrného spekuluje o jiné dataci, než je na kresbách uvedeno, mluví o mnohem pozdějším datu zrodu kreseb.

¹⁴⁶ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 14-16.

¹⁴⁷ Zdroj REZEK, Petr. *Architektonika a protoarchitektura*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-7007-295-0.



Kroha uvádí tuto formu do oblasti bydlení – činžovním domem, tj. moderním obytným palácem, vznosnou a vzdušnou architekturou se spektrálně barevnými plochami ze skla a železobetonu. Proti vertikalizmu mrakodrapu je zde horizontálně utvářena prostorová forma.

Prvoplány jsou **kvintesencí** (zhuštěnou podstatou)¹⁴⁸ experimentu a uvažování o novém společenském určení architektury, představou nové „estetické stability“ architektonické myšlenky, která krystalizuje pod dojmem vztahu a vazeb vytvořených mezi ideami socialistické revoluce a realitou průmyslové civilizace. Na obzoru je jeho koncepce konstruktivistické kultury, s níž se Kroha ztotožní později.¹⁴⁹

Díky kresbám prvoplánů architekta Jiřího Krohy se dovídáme o filosofickém, výtvarném, architektonickém myšlení v Evropě ve dvacátých letech minulého století. Ve své práci reflektoval dobové ideje – a realizoval je ve svých domech. Souhlasím s názorem, že domy jsou jako oživé memoriály (památníky), je tak tomu pořád. Jiří Kroha žil v době Bauhausu (1919-1933) a zajímal se aktivně (na rozdíl od jiných umělců, jako byl např. Josef Váchal, který si zakládal na své nedotčenosti aktuálními informacemi) o dění v architektonickém světě, o novinky v architektuře a její diskutovaná témata, která ovlivňovala širší odbornou veřejnost v uměleckém a architektonickém světě vůbec.

To, co objevil a formuloval Kroha ve svých esejích napsaných v souvislosti s kreslenými prvoplány, je jistým druhem manifestu (manifest je chápán jako demonstrace názoru nebo ideje, která je veřejně vystavena a prohlášena za manifest, jako inovativní názor). Kroha naprosto zjednodušil a abstrahoval architektonickou formu, poskládal kompozici a vytvořil novou architektonickou situaci. Prvoplány jsou bez dekorací a tvarosloví navíc, inspirují se knižním manifestem Adolfa Loose (*Řeči do prázdna*, 1914, konkrétně kapitolou *Ornament a zločin*). Loos a Kroha výrazně ovlivnili nastávající generace architektů. Samozřejmě, že v té době u nás existovali i další architekti, kteří svou tvorbou byli modernější, progresivnější nebo elegantnější (např. Jaromír Krejcar nebo Bohumil Fuchs), ale Krohovo působení na vysoké škole v Brně a časté publikování v odborném tisku (*Výtvarné umění*, *Ateliér*, *Stavba*), tedy jeho veřejná činnost pracovala pro rozvoj společnosti a byla využita v propagaci českého státu a školství, a je dodnes snadno prokazatelná v historické dokumentaci, a to jak tištěné, tak kreslené.

Prvoplán je jako úlomek nápadu, pocitu, myšlenky, jež se vyjevuje jako archetyp či axiom

¹⁴⁸ Viz Krohův termín prvoplán.

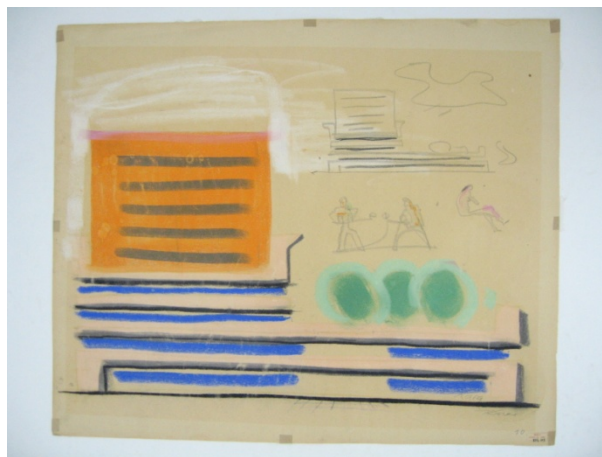
¹⁴⁹ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy. Výstavní katalog*. Praha, 1964. s. 17.

nebo znak/kód i v dalších fázích architektonické tvorby, ale i ve finálním bodě realizace. Tyto prvoplány mohou zanikat a nikdy se nedostat do fáze realizace, pak jsou a zůstávají utopii.

Rudolf Arnheim (1904-2007) vysvětluje deset základních faktorů dokonalé tvorby při **vnímání obrazů**. Jsou to tyto prvky:

1. Rovnováha
2. Tvar
3. Forma
4. Růst
5. Prostor
6. Světlo
7. Barva
8. Pohyb
9. Dynamika
10. Výraz

Pokusme se nyní použít Arnheimovy faktory jako výchozí bod zkoumání prvoplánů Jiřího Krohy. Pro bližší prozkoumání, jak je možno tento systém použít do teorie architektury a vlastně do architektonické reality, zde analyzuji tři kresby ze série prvoplánů Jiřího Krohy a přikládám samotné záznamy jednotlivých analýz.



1. příklad analýzy

Obrázek 39 Prvoplán – architektonická studie, pastel, 1917-1920.

Rovnováha – kresba vyjadřuje stav, kde není rovnováha, ale obraz jakoby padá na levou stranu, tam je těžší, je to zaviněno velkým čtvercem, kterému chybí protihráč na pravé straně výkresu, která je prázdná, čímž by obraz byl v rovnováze.

Tvar – kompozice se skládá z kuboidních tvarů, dlouhá základna obdélníku a na ní položen plný čtverec, poloviční hmoty. Vedle čtverce se nacházejí jediné organické prvky, a to tři koule, jež symboli-

zují stromy, které jsou umístěny na základně, zřejmě se jedná o zeleň na volné terase bez zastřešení.

Forma – kompozice se skládá z podélné dlouhé obdélníkové základny, na níž je čtvercová hmota asymetricky položená v levé části. Obraz je zpracován technikou prašných pastelů.

Růst – žádný není vidět. Obraz je bez perspektivy.

Prostor – obraz je plošného zobrazení, není na něm náznak žádné perspektivní zkratky, žádný další náznak něčeho za hlavní kompozicí základny s hmotou čtverce a stromy. Jedině cítíme, že podélné členění základny je přetaženo dopředu a skleněná okna jsou utopena vzadu. Černé linie vrhají stín na zapuštěnou fasádu oken, možná se jedná i o balkóny, v kterých jsou okna zapuštěna dovnitř do hmoty základny. Jedině dole tužkou uprostřed kresby, je vidět malé perspektivní zobrazení nádvoří, je však zanedbatelné vůči celé kompozici.

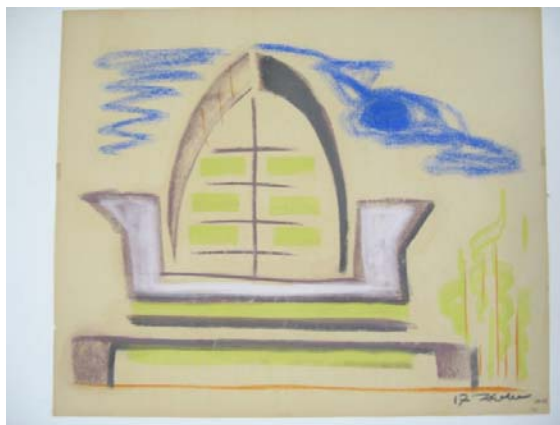
Světlo – obraz má výrazné jasné barvy. Světlé části základny jsou zdůrazněny černou linií stínu ze spodní hrany. Bílé valéry nad hlavní kostkou představují světlé nebe.

Barva – bílá hmota základny je přehlušena „Kleinovou“ modrou skleněných horizontálních oken. V levé části se tyčí oranžová, cihlová hmota. Vedle ní jsou pistáciové stromy, uvnitř tmavé, na okrajích olemované světlou pastelkou.

Pohyb – obraz je ustrnulý, tedy bez pohybu. Žádný pocit pohybu nevytváří ani nenavozuje.

Dynamika – obraz má jistou dynamiku. Linie jsou ostré, těsně vedle sebe kladeny, mají rytmus, pravidelný, čímž by se mohly zdát dynamické. Možná i ostrá barevnost čistých tónů, jenž spolu krásně ladí, v nás vyvolává pocit energie, radosti, života.

Výraz – kresba je silná výrazná a jasná. Vše je řečeno bez tajemství.



2. příklad analýzy

Obrázek 40 Prvoplán – architektonická studie, pastel, 1917-1920.

Rovnováha – kresba vyjadřuje stav, kde je rovnováha, obraz je vyvážený, skoro, je trochu mimo osu.

Tvar – kompozice se skládá z hlavního tvaru, zakulacený trojúhelník, na dlouhé základně obdélníku. Na něm je položen tvar U s rozšířenými konzolami diagonálně zakončenými. Typické zakončení pro Krohu (viz esej Jiřího Krohy *O tvaru a jeho projevu*).¹⁵⁰

Tvar – kompozice se skládá z hlavního tvaru, zakulacený trojúhelník, na dlouhé základně obdélníku. Na něm je položen tvar U s rozšířenými konzolami diagonálně zakončenými. Typické zakončení pro Krohu (viz esej Jiřího Krohy *O tvaru a jeho projevu*).¹⁵¹

¹⁵⁰ KROHA, Jiří: O tvaru a jeho projevu. *Archiweb* [online]. 9. 3. 2007, [cit. 2012-07-08]. Dostupné z: <http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3183&type=17>

¹⁵¹ KROHA, Jiří: O tvaru a jeho projevu. *Archiweb* [online]. 9. 3. 2007, [cit. 2012-07-08]. Dostupné z: <http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3183&type=17>

Forma – Obraz je zpracován technikou prašných pastelů. Má ostré kontury, na nebi je vidět trochu rozmazání.

Růst – žádný není vidět. Obraz je bez perspektivy.

Prostor – obraz je plošného zobrazení, není na něm náznak žádné perspektivní zkratky, žádný další náznak něčeho za hlavní kompozicí základny s hmotou kaple. Jedině cítíme, že podélné členění základny je přetaženo dopředu a skleněná žlutá okna jsou utopena vzadu.

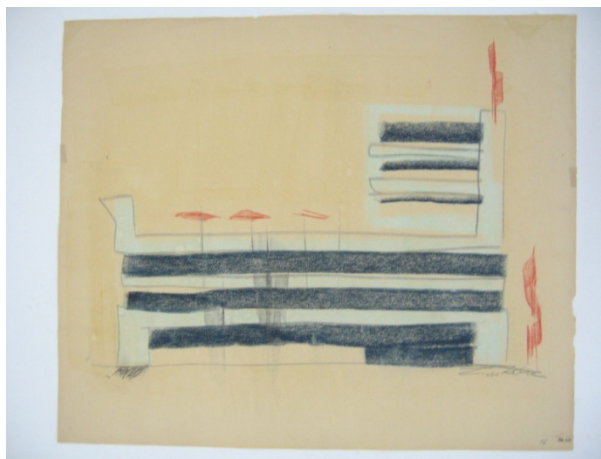
Světlo – obraz má výrazné jasné barvy (žlutá, modrá, hnědá a bílá). Tmavé části základny jsou zdůrazněny černou linií stínu ze spodní hrany. Modré expresivní linie nad hlavní věží představují čisté nebe.

Barva – hnědá hmota základny s věží je doplněna žlutou skleněných horizontálních oken. Nad nimi se rozprostírá modré expresivní nebe.

Pohyb – obraz se vryje do paměti, hrubě načrtnuté linie nebe jsou v pohybu. Nebe je v „učmrkaném“ pohybu.

Dynamika – obraz má určitě dynamiku. Linie nebe jsou ostré, mají jistotu a rychlost, obraz hraje. Ostrá barevnost čistých doplňkových tónů, jež spolu kontrastují a podporují se, v nás vyvolává pocit energie, radosti ze života.

Výraz – kresba je silná, výrazná a jasná, zapamatovatelná, ikonografická, tvar kaple je naprosto originální.



3. příklad analýzy

Obrázek 41 Prvoplán – architektonická studie, pastel, 1917-1920.

Rovnováha – kresba je v rovnováze, i když malá hmota je v pravé části papíru, ale celkově působí dojmem pevnosti a ukojenosti, a to díky těžké základně.

Tvar – kompozice se skládá ze dvou hmot. Dlouhá třípatrová základna obdélníku hostí na sobě čtvercovou, třípatrovou věžičku. Základna má typické krohovské zakončení diagonální konzolou, avšak opačně otočenou, a to jen na jedné straně.

Forma – obraz je zpracován technikou prašných pastelů. Má ostré kontury tužky, která sloužila zřejmě k předkreslení a je provedena na zažloutlém papíře formátu A2.

Růst – žádný není vidět. Obraz je bez perspektivy.

Prostor – obraz je plošného zobrazení, není na něm náznak žádné perspektivní zkratky, žádný další náznak něčeho, nějaké události, za hlavní kompozicí hmot.

Světlo – obraz má výraznou černou v pásových oknech, působí horizontálně, plynoucím, tekoucím dojmem. Světlu se zde nevěnuje žádná pozornost.

Barva – světle bílo-zelená hmota základny s věží je doplněna černou horizontálou oken. Doplnují ji akcenty červených deštníků a vlajek malého měřítka. Jakoby je rozveselují, ale velmi decentně a konzervativně.

Pohyb – obraz je strnulý, bez pohybu, „je v zenu“.

Dynamika – je ustrnulý, rigorózně tvrdý jako kámen i přes malé detaily červených je hotov, působí zmrzle, dokončeně, není co přidat.

Výraz – kresba je středně silná, stabilní, navozuje pocit nadčasovosti a dokončenosti. Vnitřní klid je zásadní, má výraz „jsem smířený se životem“. Beru jej takový, jaký je.

Závěrem můžu říci, že tyto analýzy mi nepřinesly nové informace, jen potvrdily domněnku, jak jednotlivosti (stavební prvky) na sebe působí a jak je tedy potom divák může vnímat. Za tím následuje dlouhá cesta variování, hledání správných proporcí tvarů a dalších atributů ke kladnému až uspokojujícímu návrhu architektonického díla. Je to cesta vyčerpávající, ale smysluplná. Architekt by měl pracovat zodpovědně, s rozvahou, bez vnější manipulace tlaků kladebných na jeho tvořivost a výkon. Víme, že v praxi to není vůbec jednoduché, není na to porozumění a prostor (jak potvrzují mnozí, např. Bernard Tschumi), ale přesto všechno se snažíme držet v sobě jakýsi morální kodex, který nás udržuje v jistých mezích tvorby a života a o to více si vážíme architektů, u kterých tento kodex můžeme pozorovat, pro mne to jsou architekti Tadao Ando, Le Corbusier, Steven Holl, Luis Isador Kahn, Kenzo Kuma, Mies van der Rohe, Bernard Tschumi, Peter Zumthor. Proto jsem v analýzách dále nepokračovala, analýza pomocí modelování byla lepší a nakonec podnětná.

Montmartre – kresba v prostoru

„Architektonická myšlenka je představou o nové skladbě života v různých a nových časo-

prostorových podmínkách. Prvoplány jsou různými možnostmi této architektonické myšlenky. Prvoplán mnohdy zůstává utopií, neuskutečněnými architekturami. Avšak pozdější vývoj se k nim často obrací.“¹⁵²

Montmartre byl projekt, kde se Jiří Kroha prezentoval jako architekt. Konečně vyjádřil své umělecké cítění do prostoru a společnosti. Jeho silné výrazové prostředky rezonovaly ve všech jeho uměleckých rozměrech – sochařství, malířství, kresbě, architektuře. Obrazová příloha je z katalogu *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy*.¹⁵³ Fotografie jsou ze studie Artura Závodského.¹⁵⁴

¹⁵² CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967. s. 12.

¹⁵³ CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy. Výstavní katalog*. Praha, 1964.

¹⁵⁴ ZÁVODSKÝ, Artur. *Jiří Kroha a divadlo, separát z knihy Otázky divadla a filmu II*. Universita J. E. Purkyně v Brně: Brno, 1971.



Obrázek 42 Montmartre, Pohled k „oltáři“, 1918.

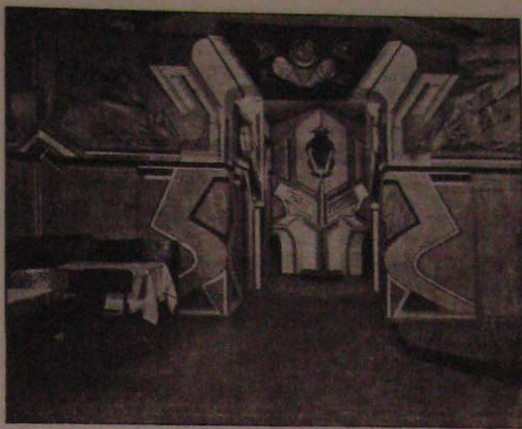


Obrázek 43 Montmartre, pohled k soše Evy, 1918.



Obrázek 44 Pohled na Montmartre s temperovými stěnami, 1919. Tvarovaný strop přechází do obvodových stěn, ty mají stylizovanou dekoraci, každé pole je jiné jako v tympanonu nad vstupními dveřmi.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Zdroj: ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998.



Arch. Jiří Kroha: Interieur (v »Montmartru« v Praze.)

Jiří Kroha:

O PROSTORU ARCHITEKTONICKÉM A JEHO MEZÍCH.

Konečně usměrněné proudy umělecké, usilující dosáti moderní architektury, dospěly k rozhodujícímu přejetí, který jim představuje problém prostoru. Prvním revolučním činem minulého vění, klesajícího cesty k novému tvárnému výrazu, bylo odvržení zevního formového systému. Prohlédla konstrukce uplatňující svoji suchou, lapidární zdůvodněnost i pravdivost životní. A ježto konvence, nepravdivost a neživotnost charakterisují starý tvárný systém, bylo obnažení konstrukce uvítáno radostným obdivem. (Wagner.) Leč nekritický obdiv vedl k nerozumění, které zatemnilo obzor na cestě k novému poznání a bezděčně skomplikovalo otázku problému prostoru, směřující ji s otázkami problémů jiných (sochařských) a které konečně uzavírá, že vlastně v onom obnaženém těle konstrukce není ani srdce ani krve, že celá nově vytvořená teorie plochy byla jen opěváním

33

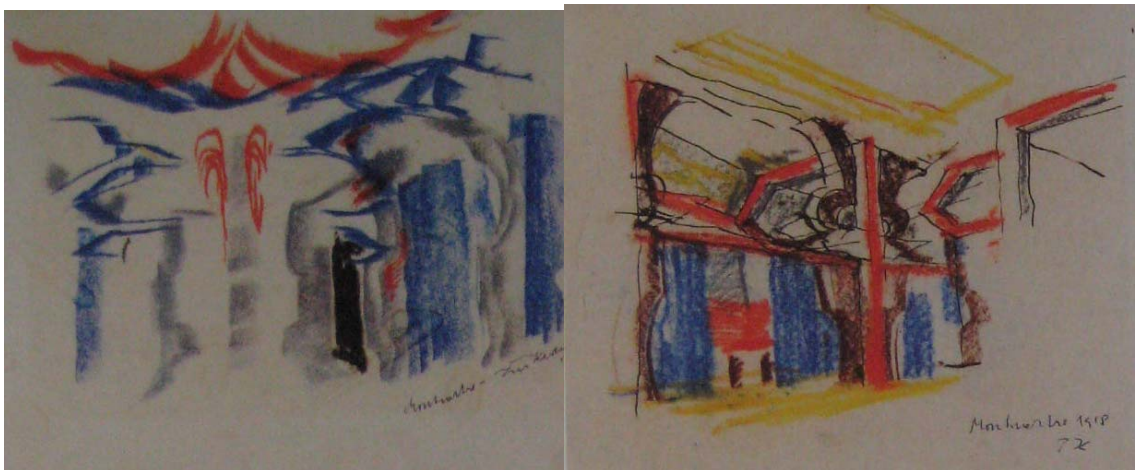
Na separátním tisku z Krohova eseje z revue *Veraikon*¹⁵⁶ je taktéž vyfocen interiér Montmartru, Kroha věděl, že v Montmartru je vizuální zpracování jeho teoretického myšlení o tvarovosti a proporcionalitě ve vnitřním prostoru.

¹⁵⁶ ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998. s. 19.



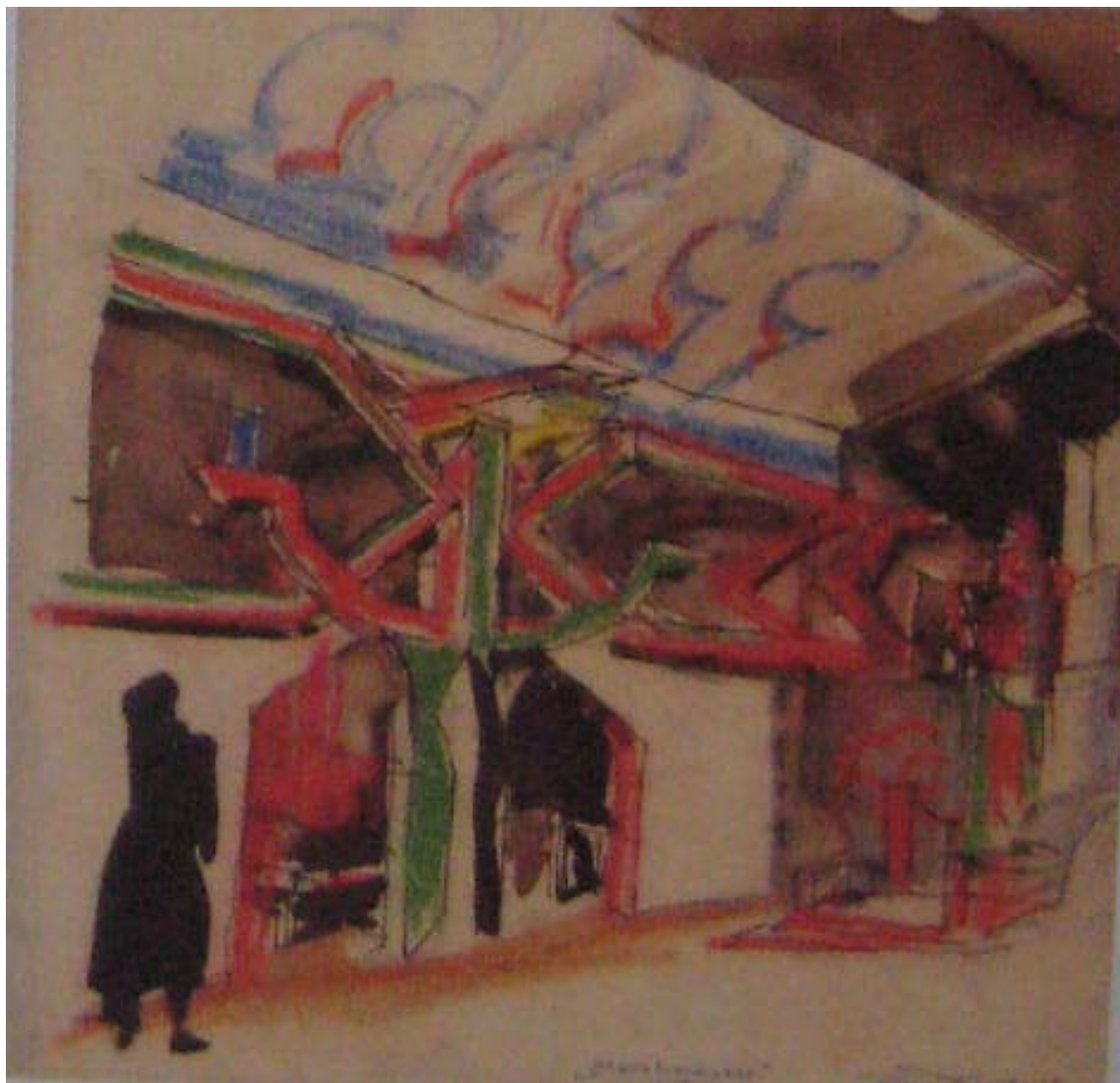
Obrázek 45 Pohled na oltář, studie interiéru, 1918.¹⁵⁷

¹⁵⁷ ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998. s. 21.



Obrázek 46 Studie interiéru – další skici pastelem, 1918.¹⁵⁸

¹⁵⁸ ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998. s. 20.



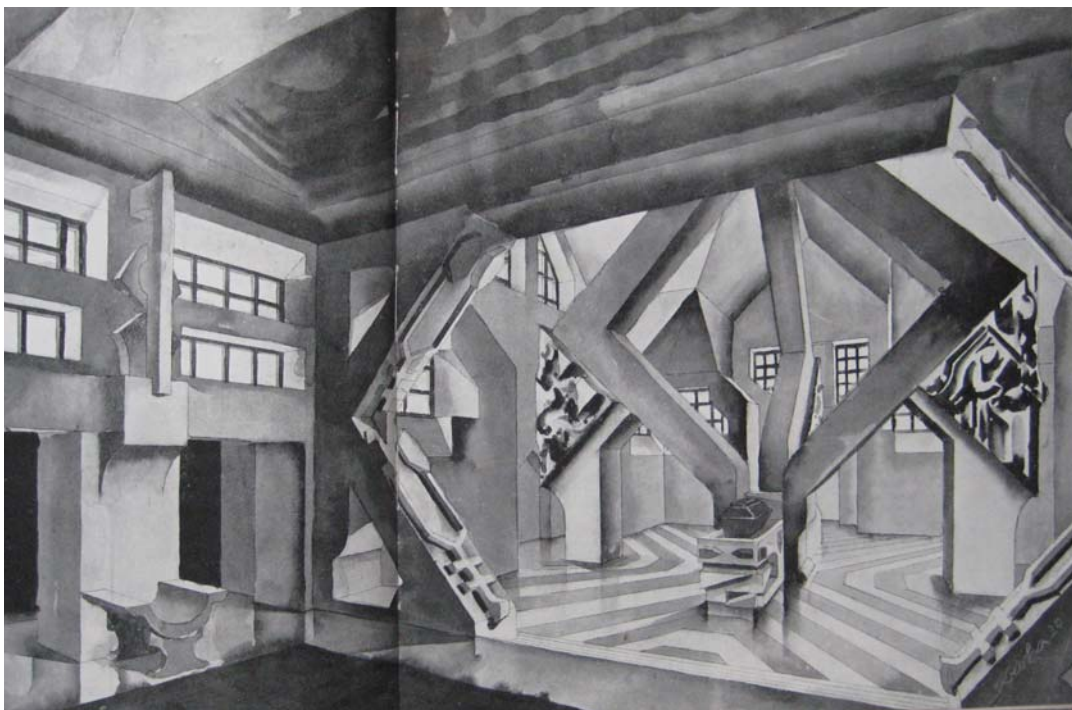
Obrázek 47 Skica k obrazu „Zrcadloprave podoby“, křída 20x20cm, provedeno temperou na stěně 200x150cm, 1918.



Obrázek 48 Eva z Montmartru, skica v sádře, výška 30cm, ve skutečnosti 250cm, 1918.



Obrázek 49 Eva, akvarel, 25x32 cm, 1920.



Obrázek 50 Studie interiéru křemační síně, lavírovaná kresba, 1920.

Ačkoliv tato kresba nemá přímou souvislost s prvoplánem, vidíme zde tvarovou podobnost s interiérem Montmartru, čímž je prokázána jasná estetická spojitost mezi těmito díly navzájem, která vznikala ve stejné době, tedy 1917-1923. Tato kresba uchvátí svou dokonalostí a precizností, je tam jistá důstojnost, která se hodí nejen ke krematoriu.

Je zarážející, ale vlastně pochopitelné, že interiéru Montmartru je zařízen klasickým, tradičním nábytkem, a exprese se projevuje především ve stropní rovině a částečně na obvodových stěnách. Stejněho zpracování jsem si všimla u interiéru kavárny Lissického a dalších ruských představitelů.

Shrnutí

Výsledky zkoumání prvoplánů v praxi Jiřího Krohy

Po rešerši Krohových výtvarných realizací, písemných sdělení a teoretických studií, jež byly o něm napsány, se pokusím shrnout hodnocení prvoplánů, pro něž jsem si položila tři základní otázky a kritéria:

1. K čemu sloužily prvoplány?
2. Jaké je jejich tvarosloví, gestalt?
3. Mají prvoplány užití i dnes a v budoucnosti?

Výsledek:

1/ Z detailního pohledu na kresby prvoplánů je vidět, že Kroha prvoplány nekoncepcoval ke konkrétnímu využití (ostatně to potvrzují jeho vlastnoručně psané teze). Prvoplány sloužily k vyjádření určité architektonické myšlenky bez konkrétní návaznosti. Šlo o teoreticko-kresebný koncept, který nenabyl konkrétní realizace ve stavbě anebo v architektonickém detailu a ani neměl, to nebylo jeho posláním. Už ze samotné definice toho prvoplány nebyly schopny. Proto snaha vidět prvoplány architektonicky zrealizované je zcela chybná a vždy vede k neúspěchu. Jedině Krohovy tvarové kubistické experimenty (které ovšem nenazývá prvoplány, ale podle datace vznikly souběžně, proto se o nich zmiňujeme) se promítly do jeho návrhu na soutěže, ale zůstaly nerealizovány. Mluvíme o kubistických formách (soutěžní návrh kostela na Vinohradech, krematoria a další) a jejich variantách na nekonečně mnoho způsobů, o kterých psala Monika Platzer.

2/ Podle dostupných materiálů a dochovaných informací bychom ovšem mohli říci, že prvoplány obsahují minimalistické formy, jednoduché, prazákladní kompozice, které jsou užívány dodnes (J. Nouvel, Herzog de Meuron atd.). Krohovy prvoplány spekulativně a experimentálně hledají definici tvarů a vztahů mezi nimi. Některé prvoplány vypadají, jakoby je Kroha dokreslil v pozdních letech, kolem padesátých, šedesátých let, mají jinou tematiku a jiný rukopis, techniku kreslení, také se projevují jinou aktuálností. Ovšem pro jejich abstraktnost je nemůžeme přesně přiřadit ke konkrétní stavbě či souboru staveb. Vidím zde vliv modernismu, např. Le Corbusiera (byl v Čechách známý a komunikoval s Teigem a Nezvailem).

3/ Tím chci říct, že idea prvoplánu je aktuální a tato práce upozorňuje na konkrétní příklady prvoplánu v akci a tím poskytnout novou definici termínu prvoplán. Žijeme v informační společnosti 21. století, v době charakteristické konzumním životním stylem a snahou okázale se vizuálně prezentovat. Kdy každý, kdo nepublikuje (*publish or panic!*) a kdo se neprezentuje, jako by nebyl, jako by nikdy nežil. Žijeme v době reality show, kdy se stáváme svědky a voayery života a „žití“ jiných lidí. Co nám prvoplán nabízí dnes? Tato disertační práce chce doložit, že prvoplán jako nástroj (způsob, projev) architektonického myšlení má šanci na novou existenci. Dokazuje to na příkladu současných morfologií hmoty, evoluce tvarování u architektů, umělců, jako jsou např. Zaha Hadid, Greg Lynn a další. Dále texty Petera Eisenmana prezentují jeho metodu, která chápe navrhování architektury jako samostatný filosofický úkol. Kroha se snažil o zvědečtění navrhování architektury a toto infiltruje do navrhování, definoval vlastní technické postupy. V Rezkově „protoarchitektuře“ čteme o prazákladu architektury, prapůvodní formy, a dále o tvoření hmot architektury, což mne zajímá.¹⁵⁹ V následujících kapitolách této práce budou představeny texty o strategii navrhování architektury, o architektonické myšlence a architektonickém myšlení, které vznikly v posledních 20 letech (zhruba od poloviny devadesátých let minulého století do současnosti) v zahraničí a které považuji za stále aktuální. Beru v úvahu takové texty, které vyvolaly diskuse jak u odborné veřejnosti, sledovaných architektů¹⁶⁰, tak i na školách a na výstavách (Benátském bienále apod.). Musím se zmínit i o degradaci významu termínu prvoplán. Když je dnes něco prvoplánové, znamená to naivní a povrchní řešení „jen na první dojem“, myšlenka se nachází jen na povrchu věci. Chová se téměř jako sabotáž, zkrátka dnes vyvolává slovo „prvoplán“ spíše negativní konotace. S tímto postojem nesouhlasím a mé směřování vede k jeho rehabilitaci. Usiluji o nové pochopení termínu prvoplán, o jeho novou definici v architektonickém slovníku a jeho znovuzapojení do architektonického diskursu, aby tak tento termín fungoval stejně jako výraz koncept nebo strategie v poli architektonického navrhování (jak jej používá např. Holl, Tschumi a další).

¹⁵⁹ REZEK, Petr. *Architektura a protoarchitektura*. Praha: Galerie Ztichlá klika, 2009. ISBN 978-80-7007-295-0.

¹⁶⁰ Henri Achten na „workshopu digitální architekt“ uvádí, že u digitálních architektů je samotný návrh předmětem studia, tedy legitimizuje proces vzniku návrhu. Viz např.:

<http://www.czechdesign.cz/index.php?lang=1&status=c&clanek=698>

Nemluvím jen o termínu prvoplán, který může znamenat cokoliv a nic zároveň, mám na mysli tvorbu prvoplánu. Akci a aktivitu, tvorbu, proces, a to jakoukoliv technikou, nemusí se jednat o kresbu pastelem jako v době Krohy, ale jde o to se umět vyjadřovat rukama, beze slov, jen vizuálně a tím to nekončí. Vyžaduje to od architekta-umělce tvorbu vědomě rozvíjet a zdokonalovat se v umění vizuálního vyjadřování a prezentace.

Krohovy prvoplány měly nádech spontaneity, ale přitom současně i hlubokého výzkumu tvarovosti. Tvarovost se nejvíce uplatnila v Montmatru a některých soutěžních návrzích (např. krematoria). Jeho sochařské a malířské nadání formovalo jeho výraz a představu moderní architektury, která má poskytnout komfort a dobrý pocit obyvateli. Kromě toho přesahuje do poselství výtvarného jako fundamentálního pocitu člověka ukotvení ve světě a to je to, čím mne tento umělec nejvíce zaujal. Jeho hluboké soustředění v hledání toho správného tvaru a proporce jako upřímné odpovědi pocitů k životnímu prostoru.

REŠERŠE SOUČASNÝCH ARCHITEKTŮ

Abych si ujasnila, co hledám, sestavila jsem si přehled architektů, kteří se projevují mimořádně, mají nějaký přesah nebo vlastní originální rukopis a ten si taky drží a případně jej vyvíjejí a popisují verbálně. Výběr jsem provedla jak na mezinárodním poli, tak i v Čechách. Bohužel v Čechách podle mých zadaných kritérií nikdo neprošel (jedině architekt Zdeněk Fránek (1961), ale ne kompletně), buď architekti kreslí tradičně a nepřesahují běžný standard, anebo svou kresbu-skicu-koláž-diagram nepovažují za seriózní médium sdělení a prezentace, pak ji tedy nepublikují a tudíž o ní nevím. Hledám radikální, invenční, originální, výtvarné (malířské-sochařské), inovativní zpracování, nevidím odpověď jen v digitálním navrhování, nebo rychlo-skicování, vím, že existují další strategie navrhování architektury. Zaujal mne Federico Diaz (1971), ale ten není architekt, nýbrž sochař a znám jen dvě jeho stavby, a to pouze digitální, tak bych jej za architekta zatím nepovažovala, uvidí se časem, kam se jeho práce posune. Zaujal mne názor Tschumiho¹⁶¹, který se také zabýval otázkou, co znamená pracovat s komputery, konkrétně si to vyzkoušel se studenty na Columbia University. Z jeho zkušenosti vyplývá, že se pomocí komputerů udělá obrovské množství rychlého progresu. Člověk se dotkne konceptu v detailnějším provedení, ale potom v práci nastává změna-zlom. Student dále používal komerční software, který práci zautomatizoval a ve své podstatě zploštil, používáním typických efektů, které má k dispozici každý. Myšlenka projektu se záhadně vytratila a celá věc se sesypala. Podle něj komputer byl úplně antikonceptuální. Je rozdíl řídit komputer a být řízen komputerem, to se podle Tschumiho bohužel dělo a je potřeba to mít na paměti.

Ve svém zkoumání jsem si sestavila tabulku, která mi umožňuje se zorientovat v architektonickém světě, ve finále jsem definovala tato kritéria:

1. Výtvarná technika použití (médium vyjádření)
2. Filosofie, kterou se inspirují (idea, input)
3. Všeobecný architektonický styl (output, jak se jeví)

¹⁶¹ Rozhovor Bernarda Tschumiho v Archidee.

4. Rok narození architekta (předurčuje, zda se charakter práce architekta změní či nikoliv)



Obrázek 51 Fotografie skupiny objektů origami ilustruje, že idea architektury je stejná, ale její jazyk je jiný a ten nám navozuje tu čerstvou chuť po další architektuře. Jeví se stejně, ale v jednotlivostech se liší. Foto VŠ, 2012.

Do výběru jsem chtěla zařadit pouze současné vlivné architekty, tedy žijící a tvořící ještě ve 21. století. Z nich jsem vybrala několik, kteří mne oslovili svým radikálním koncepčním přístupem (grafika-teorie), jsou tedy podstatní pro popsání procesu navrhování architektury pomocí skicování, hravé spontaneity, myšlením artikulovaným volnou kresbou. Potom jsem provedla ještě jednou výběr a vybrala architekta, kterého v dalších kapitolách hlouběji popíšu a představím způsob práce, jaký používá. Snažím se postihnout, co je na jeho přístupu dobré a v čem je přínosem architektuře. Pointou tohoto zkoumání je získat informace a argumenty

k nové vizi prvoplánu, k legitimizaci a nové interpretaci tohoto způsobu artikulace architektonického myšlení v dnešní době, chci prokázat potenciál metody/strategie tvoření prvoplánů.

ARCHITEKTI	NAR.	VÝCHOZÍ PARAMETRY/ INPUT	INSPIRACE/ PUTIN	KATEGORIE/ OUTPUT
Frank O' Gehry	1929	Ruční kresba. Předfáze půdorysu nebo perspektivního pohledu.	Sochařství – Brancusi, intuitivní.	Architektonická, tradiční, digitální.
Steven Holl	1947	Akvarely, ruční kresba.	Filosofie – fenomenologie, Merleau-Ponty, film.	Esejista, teoretik architektury.
Bjarke Ingels BIG	1974	diagramy, grafika, vtip		KOMIKS.
Santiago Calatrava	1951	Ruční kresba. Předfáze půdorysu nebo perspektivního pohledu.	Fauna a flóra. Přírodní artikulace, biologie, biomechanika. Geometrie.	
Zaha Hadid Patrik Schumacher	1950 1961	Malby na plech, na plátno. Schumacher - filosofie, texty.	Suprematismus, Malevič. Islámská kultura, tkaní kobereců. Liquid space.	Výtvarné umění. Teorie architektury.
Daniel Libeskind	1946	Koláž. Výtvarná technika. Realistická montáž s digitálním renderováním.		Dekonstruktivistické kresby
Rem Koolhaas OMA	1944	Esejistické texty, manifesty, publicistika, popularizace, beletrie.	Filmové scénáře. Cindy Sherman.	Popkultura, masová média. Životní styl ulice.

MVRDV	1959 1964 1965	Data, podklady, klimatické podmínky.	Film.	Věda a výzkum. Sociologie, informatika.
Lars Spuybroek NOX	1959	Parametrické navrhování. Algoritmické modelování.	Michel Foucault, Gilles Deleuze. Hybrid space. liquid space.	Digitální avantgarda. Nanotechnologie.
Greg Lynn	1964	Parametrické navrhování. Algoritmické modelování.	Freeform, blob architecture.	Materiálové inženýrství. Strukturální morfologie. Výpočetní biogenetika.
Peter Eisenman	1932	Filosofie, teorie architektury.	Psychologie, psychoanalýza. Filosofie – Foucault, Deleuze.	Psychologie, filozofie, historie.
MORPHOSIS	1944	Koláž, výtvarná technika.	Scénografie. iluze. Materiálové efekty.	Výtvarné umění.
Jacques Herzog Pierre de Meuron	1950 1950	Skica.	Joseph Beuys. Existencialismus. Minimalismus.	
Norman Foster	1935	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Racionalismus, komerce, jednoduché čisté formy, archetypy kompozic.	
Jean Nouvel	1945	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Komerční architektura, opak ostatních architektů.	

Renzo Piano	1937	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Pseudopozivismus. Neomodernismus. Funkcionalismus.	
Bernard Tschumi	1944	Koláž, výtvarná technika.		
FOA Farshid Moussavi Alejandro Zaera Polo	1965 1963	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem		
Kenzo Kuma	1954	Skica.	Ekologie, respekt k přírodě.	
Tadao Ando	1941	Skica.	Respekt k přírodě.	Materiál, prostor.
Peter Zumthor	1943	Ruční kresba. Předfáze půdorysu nebo perspektivního pohledu.		Materiál, haptická percepce, prostor.
Álvaro Siza	1933			
Hani Rashid	1958	Skica.	Volné umění.	
Anne Couture ASYMPTOTE ARCHITECTURE	1959		Freeform, blob architecture.	
Wang Shu Lu Wenyu AMATEUR ARCHITECTURE STUDIO	1963	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Volné umění.	Čína, vernakulár, tradice alias čínský Zumthor.
Ma Yansong MAD	1975 At. 2004	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Komerční architektura, mladá.	Čína, tradice, čínský BIG.
Xiaodu Liu Yan Meng	At. 1999	Realistická montáž s digitálně vyrenderovaným povrchem	Komerční architektura.	Čína, vernakulár, tradice.

Hui Wang URBANUS		vaným povrchem	
Diller+Scofidio	1954 1935	Koláž, výtvarná technika.	Alternativní underground, avantgarda

Shrnutí k provedené rešerši, jejíž výsledek je přehledně sestaven do tabulky:

Architektury respektive jejich tvorbu můžeme třídit podle základního stylu, k němuž bývají přiřazováni, dále podle jejich přístupu, čímž mám na mysli, jakými tématy se zabývají, zda v navrhování používají geometrii, účel, či výtvarné umění, ale zohledňuji také širší inspiraci – třeba psychologii nebo filosofickými tématy, jako je např. fenomenologie, dekonstruktivismus, postmoderna apod.

Medailony vybraných architektů (E, H, K, T, H)

Peter Eisenman, americký architekt (*1932) – „jeho budovy a teorie mají všechny šílenou energii a jsou smíchány tak, jakoby tvořily skutečný průlom, novou ne-architekturu, která je psaní-stavění-modelování dohromady“.¹⁶² Eisenman přivádí do jazyka architektury Foucaultův a Lyotardův ničující útok na podstatu moderny a na Descartův koncept racionality, na privilegium člověka v moderním světě má opačný názor, v podstatě neguje člověka jako vládce světa. Eisenman je svým způsobem anarchista, používá všechny možné geometrické konfigurace a superpozice jako „displacement“ (odmístění), ztrácí se logika uspořádanosti, v architektuře se objevují prvky (sloupy, trámové atd.), které v ní vlastně nemají co dělat anebo se v ní nacházejí v dávné minulosti. Eisenman je plný individualismu a originality cesty, sám říká: dělám architekturu pro sebe; jen samotné tvoření architektury je to, co jediné má smysl. To potvrzuje mou domněnku o radosti z tvoření, že tam, kde není radost a nadšení, nemůže být kvalita.

¹⁶² ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). s. 111. ISBN 8001007413.

Níže uvádím Eisenmanovy diagramy, skici a návrhy. Jsou důležité pro pochopení jeho dekonstruktivního přístupu k architektuře a umělecké tvorbě. Eisenman vychází z toho, že samotná geometrická formace je tvůrce stavby. To je už klasický přístup, ale vkládání mnoha vrstev na pozemek je originální (ještě Libeskind to užívá, ale dále s tím zachází jinak), každá vrstva plní jiný požadavek – nese jinou informaci, tím se finální design zdá složitý, spleťtý, plný chyb, chaotický a nepochopitelný (neguje tezi „less is more“ a názory, že co je jednoduché, je správné). Eisenman ukazuje, jak je zajímavé stavbu postupně odhalovat a poznávat do hloubky, pomalu, po jednotlivých vrstvách a tímto způsobem ji staví (není to opačný postup, od bodu, jak stavbu čteme? Tak jako bychom se dívali na film pozpátku.) Je to nový vzrušující pocit, který nutí člověka měnit svůj dosavadní postoj ke stavbě a prostoru (to je exteriér). V interiéru člověku nabízí neznámý pocit bytí uvnitř, nové prořezy průchody hmotou – stěnou (elementem okna či dveří), to definuje originální tvarosloví, odkrývá jiné souvislosti, kterých si člověk doposud nevědomil a nevěděl, že mohou existovat (tak jako dokud jsme neviděli nálezy kostí dinosaurů, nevěděli jsme, že existovala zvířata takových rozměrů a způsobů života). Eisenman staví prostor, který je hustý – úzký, plný objemů nebo se naklání na jednu stranu či kopcovitou zem, která není z hlíny, kterou známe, ale

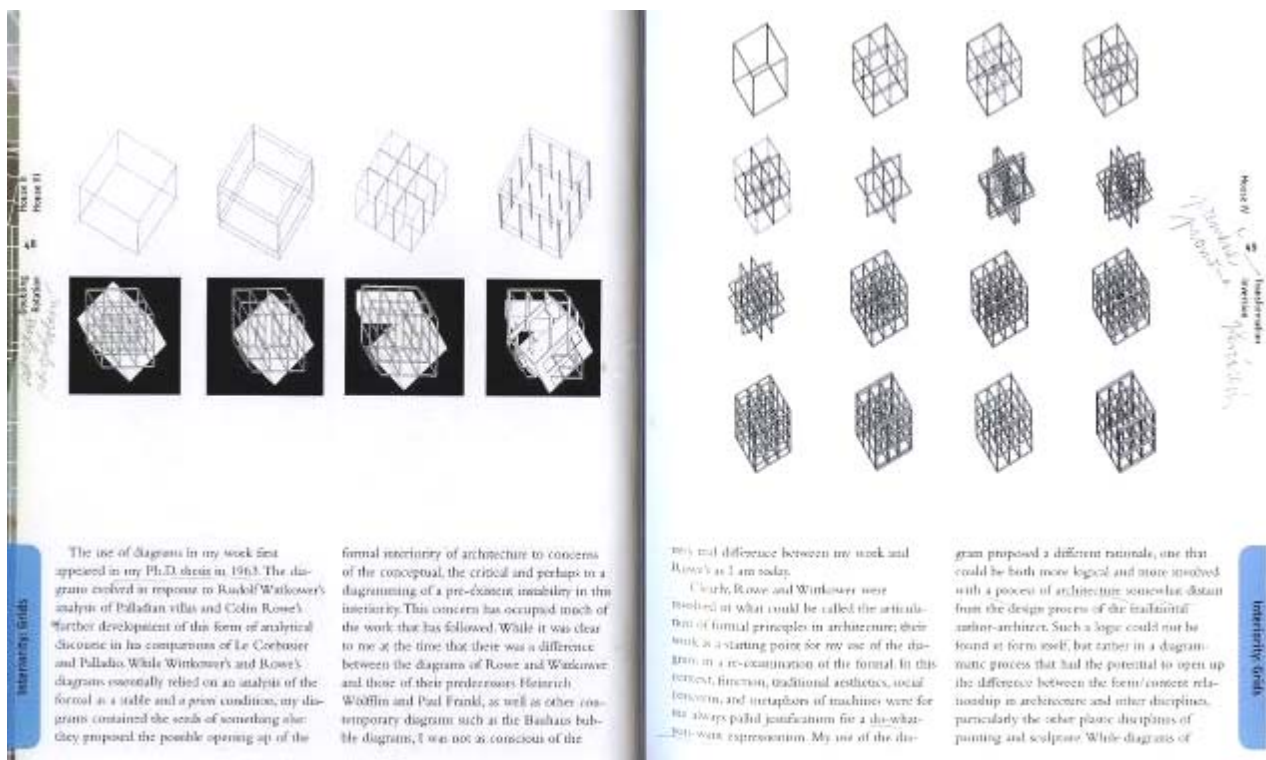
je tvrdá, umělá v těsnosti betonových zdí, čímž máme pocit těsnosti a jisté důstojnosti nebo podivnosti, nezvyklosti. To jsou přístupy dekonstruktivisty, ale další úroveň dekonstrukce Eisenmana spočívá v tom, že vkládá nenápadně do staveb architektonické elementy, jako je stěna či sloup, které tam dříve nebyly, anebo jsou tam naprosto nefunkční (neslouží jako nosný prvek), ale kompozici dotváří v silnější pocit a sdělení, to je Eisenmanův hlavní přínos architektuře.

Obrázek 52 Svěrázně pojatý obsah knihy *Diagram Diaries*.

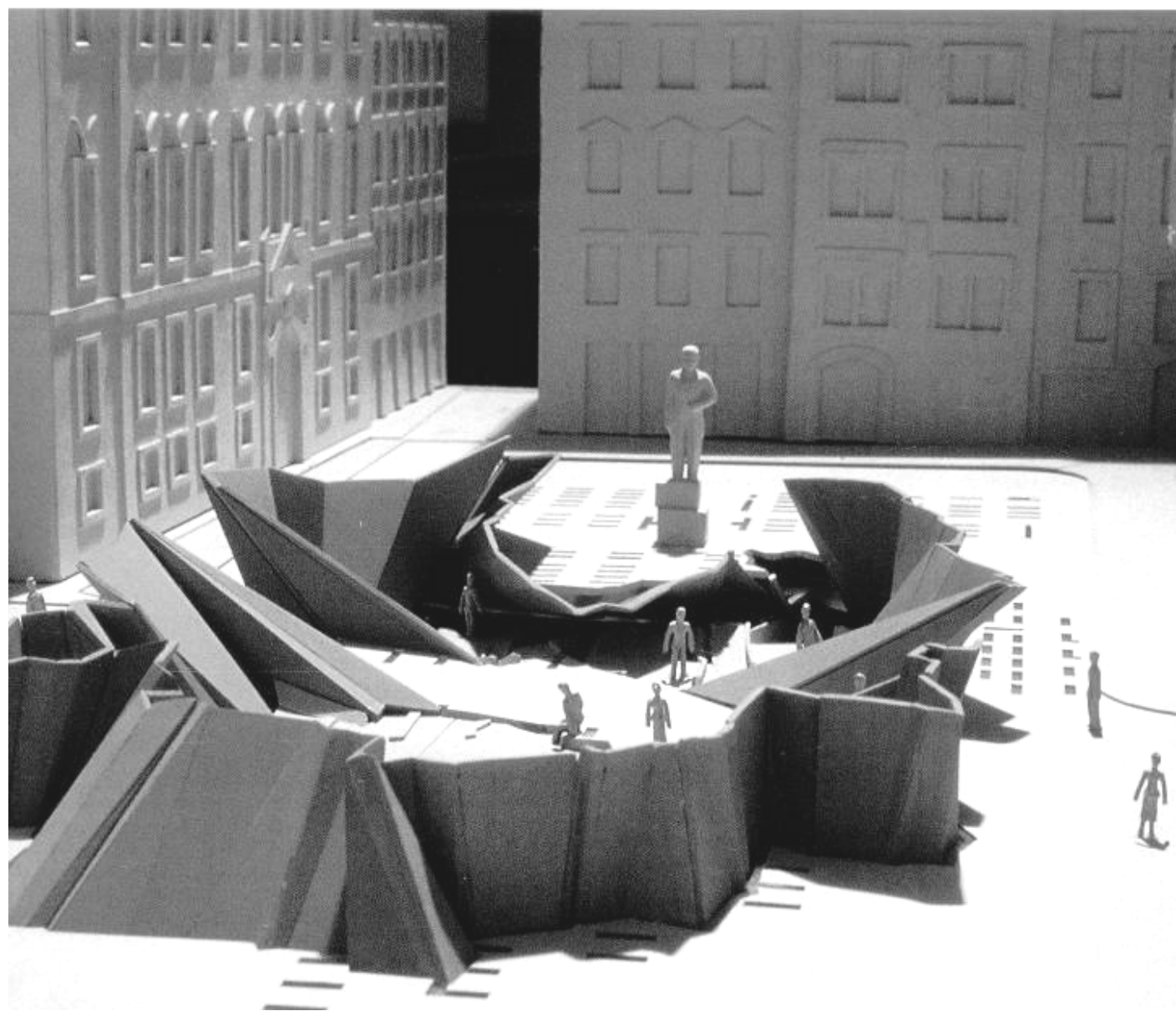
Contents	
1	2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
R.E. Samol Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture	
16 17	18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
Peter Eisenman Diagram: An Original Scene of Writing	
32 33	34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47
Peter Eisenman Diagrams of Anteriority	
Peter Eisenman Diagrams of Interiority	
48 49	50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63
Interiority: Cafe	
64 65	66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79
Interiority: El Kame	
80 81	82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94
Interiority: Hall	
95 96	97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110
111 112	113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125
Peter Eisenman Diagrams of Exteriority	
126 127	128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141
Exteriority: Plaza	
142 143	144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156
Exteriority: Science	
157 158	159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171
Exteriority: Mathematics	
172 173	174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186
Peter Eisenman The Diagram and the Becoming Unmollified of the Sign	
187 188	189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201
Appendix	
202 203	204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216
217 218	219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231

Obsah knihy *Diagram Diaries*¹⁶³ se rozděluje podle témat vyznačených barvou jednotlivých projektů (samostatné obdélníčky). Témata mají několik barev: 1/ světle šedou – Diagram: originální scéna psaní obecné řeči o knize, jako je předmluva, 2/modrou – Interiority: síť, Exteriority: lokalita 3/červenou – index, 4/šedou barvu – obecné informace o knize. Každá barva znamená jinou informaci. Z toho je vidět, jak Eisenman koncepčně přemýšlí. Řazení projektů v knize má své místo a logiku, je přehledná a přitom „čerstvá“, intuitivně se v ní dá číst. Nabízí inovativní grafický design, lehkost a neokoukanost, není to stokrát opakovaný vzor vědeckých, tradičních knih, kdy má člověk pocit, jako by do rozsudku smrti a rychle knihu zaklapne. Kniha láká k prozkoumání svým sympatickým, jemným vzhledem, který nemanipuluje ani neprovokuje – tak jako třeba knihy Rema Koolhaase nebo Bjarke Ingelse (BIG). Je zkrátka otevřená k přečtení, dává člověku svobodu a prostor.

¹⁶³ EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Universe, 1999. ISBN-10: 0789302640.



Obrázek 53 Ukázka konceptu vizuální s textem knihy *Diagram Diaries*.



Schéματα jsou rozkrokována do fází a ukazují jednotlivé vstupy navrhování na pozemek. Objekt kontinuální zdi, jež se vlní pozemkem, grafické siločáry, které pozemek rozkrajují a tvarují, šibují do perfektních širších urbanistických vztahů, na osy hlavních a vedlejších ulic, kdy hmota stavby se otevírá do výhledů na město anebo uzavírá vůči městu či něco mezi, kdy je vidět jen kousek stavby, aby se vědělo, že stavba tam je, ale udělalo se místo i pro výhled, tedy vytvořilo se prázdno.



Obrázek 54 Eisenmannovy diagramy. Evoluce tvarovosti v 3D prostoru, sofistikovanější design vypadá graficky. Schéma prezentuje techniku formal tools a conceptual tools na projektech. IN/EX.



Diagramas conceptuales (ver texto al final del proyecto) - conceptual diagrams (see text at end of report)

Na obrázku je vidět, že Eisenman má svá témata, kterými se zabývá dlouhodoběji. Překrývání vrstev, vkládání pravoúhlého systému, to už udělal v jiném projektu.

Steven Holl, americký architekt (*1947), maluje akvarelem prostorové záběry své architektury. Inspiruje se filosofií a architekturu chápe z fenomenologického hlediska, zpovědí je jeho publikace *Paralaxa*. Slavná je jeho stavba Kiasma v Helsinkách. V současné době je nevrcholu své kariéry architekta v Číně, sama jsem navštívila Linked Hybrid development – bydlení v Pekingu a sídlo Vanke v Shenzhen.

Rem Koolhaas a OMA (*Office for Metropolitan Architecture*), holandský architekt (*1944) – se snaží programově jít ve stopách třicátých a padesátých let. Architektura je „spíše kombináční“ (mixování dat). Spojuje typologie různých modernistů, a to Miese van der Rohe, Maleviče, Leonida. Prezентuje novokonstruktivistickou estetiku, experimentuje s tvary, dává architektuře novou tvář, jeho výrok „Fuck The Context“¹⁶⁴ je toho dokladem. Jeho architektura nevyjadřuje poslání stavby, ba naopak je v kontrastu, Koolhaas boří klišé v architektuře. Zasloužil se o zpopularizování práce architekta, díky němu se architektura se svou problematikou dostala mezi laickou společnost. Jeho *Třešticí New York*, 1978, *S, M, L, XL*, 1995, *Content*, 2004 a další se staly bestsellery doby, všichni je měli a všichni z nich citovali. Koolhaas se živil původně psa-

¹⁶⁴ Stat' *Bigness* v publikaci: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL. O.M.A.* New York: Monacelli Press, 1995. ISBN-10: 1885254865.

ním scénářů, proto má geniální vypravěčský, esejistický rukopis, jímž architekturu nesmírně oživil a dal jí podobu příběhu, který, který je napínavé sledovat.

Bernard Tschumi, švýcarský architekt, teoretik a učitel (*1944). Vyhrál soutěž na Parc de la Villette, díky níž se stal mezinárodně uznávaným architektem. Deset let učil na Architectural Association London (mezi jinými i Zahu Hadid), dále v New Yorku na Institutu for Architecture and Urban Studies, ale taky v Princetonu a na Yale, patnáct let byl děkanem fakulty architektury na Columbia University, kde učil i Steven Holl a Kenneth Frampton.¹⁶⁵ Hlásí se k dekonstruktivismu. Inspiroval se technikou filmové montáže vycházející i z tzv. nového románu 70. let (projekt *The Manhattan Transcripts*). Filosoficky se opírá o Michela Foucaulta a Rolanda Barthesa.

Zaha Hadid tvrdila, že moderna ještě neskončila. Podle většiny teoretiků postmoderna není jednoduše ultramoderna, tedy její prodloužení, dokonce ani její prosté překonání. Je to nostalgické zúčtování s modernou konstatováním, že moderna skončila, pokračovat se s ní nedá. Postmoderna především přestala pracovat s filosofií dějin, plynulou časovou osou, vývojově stoupající, která byla tak typická pro modernu. Postmoderna se vrací i k tomu, co moderna zavrhl jako nemoderní (klasické, tradiční), postmoderna a-historicky kombinuje modernu s minulostí i utopickou budoucností. Právě tato fragmentarita, nepřítomnost pevných os a souřadnic, ochota k juxtapozicím, persiflážím, dekonstrukcím (rozmontovat a opět složit – ale jinak), to je typické pro postmodernu.

Zde uvádím výňatek ze sylabu ateliéru 2011 na Univerzitě užitého umění ve Vídni, kde Zaha Hadid vyučuje, abych mohla ukázat, co Zaha Hadid učí své studenty a co zkoumá na architektonickém poli, jaké jsou její touhy (cíle), neboť je legitimní, že učitelé si učením naplňují své vize, které se v praxi nedají uplatnit, od toho je platforma školy, aby se myšlenky prozkoumaly do hloubky. Jakými tématy se studenti Hadid zabývají a co je jejich cílem a jak ten cíl vypadá, ukazuje citace:

¹⁶⁵ MERKEL, Jayne. Bernard Tschumi in Conversation with Jayne Merkel. *Architectural Design*. 2002, č. 72 (5), s. 83-87.

„Každý signifikantní design začíná průzkumem hranic zkoumaného objektu. Prvně musíme systematicky vyzkoušet zdroje a pokyny, které na jedné straně práci usnadní a na druhé straně limitují. Cíle projektu se zaměřují na tři aspekty: Koncept – forma – médium. Formální dimenze pracují se specifickou konkretizací koncepčních principů jako architektonické formy. Ovšem nejen jako formy solitérního designu, ale ve smyslu ortogonality, paralelismu, vlnění atd., jedná se i o interdisciplinaritu a multikonceptčnost. Jedna premisa našeho studia je, že forma a koncepční potence je v základním médiu. Práce do tohoto cíle zahrnuje začátek, portrétování, komunikaci, modelování a uvolňuje architekturu ve smyslu stavění a produkování. Naše práce s novými na budoucnost zaměřenými, stále se měnícími technologiemi CAD, 3D modelování atd. v každé úrovni architektonického objevování nás opravňuje ke kontinuálnímu vývoji nového architektonického jazyka a tvarosloví.“¹⁶⁶

Protože architektura zhmotňuje myšlenky našich životů. Je to 3D kronika, která disponuje zmrzlou historií lidské rasy.

Obrázek 55 *Prezentace vídeňské školy Angewandte na benátském bienále 2006. Ukázka svěžího humorného designu architektonického modelu: Co si upečeme, to máme. Foto VŠ, 2006.*



¹⁶⁶ Dostupné z: <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=en&content-id=1229508257423&reserve-mode=active>.

ZAHA HADID – PRVOPLÁN VE FLUIDITĚ

The image shows a screenshot of the IOA Sliver Lectures website. At the top, the text reads 'INSTITUTE OF ARCHITECTURE UNIVERSITY OF APPLIED ARTS VIENNA'. A navigation menu includes 'NEWS', 'ORGANISATION', 'STUDIES', 'POSTGRADUATE', 'APPLICATION', 'SLIVER', and 'CONTACT'. Below the menu, the page is titled 'IoA-Sliver Lectures Zaha Hadid'. A list of speakers under the heading 'Friend and Enemies: MASSIVE ATTACK' includes names like Eric Owen Moss, Thom Mayne, Gerhard Meitzig, Michel Desbrosses, Hiroshi Abe, Peter Noever, Peter Cook, Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Aaron Detsky, Erwin Munn, Kristin Feireiss, Kivi Solares, Eva Schlegel, and Hans Hollein. A video player shows Zaha Hadid speaking at a podium. Below the video, it says 'IOA SLIVER Zaha Hadid from University of Applied Arts Vienna Vimeo'. At the bottom, there is a graphic for 'IOA SLIVER LECTURE ZAHA HADID' with a stylized portrait of her.

Obrázek 56 Přednáška Zahy Hadid na její domovské univerzitě, Vídeň, 2011.¹⁶⁷

„Architektura je představa blahobytu (wellbeing) na světě.“ Zaha Hadid¹⁶⁸

¹⁶⁷ Zaha Hadid s Patrikem Schumacherem na přednášce na Univerzitě užitého umění ve Vídni, duben 2011. Dostupné z: <http://i-o-a.at/sliver/friend-and-enemies-massive-attack/zaha-hadid/>

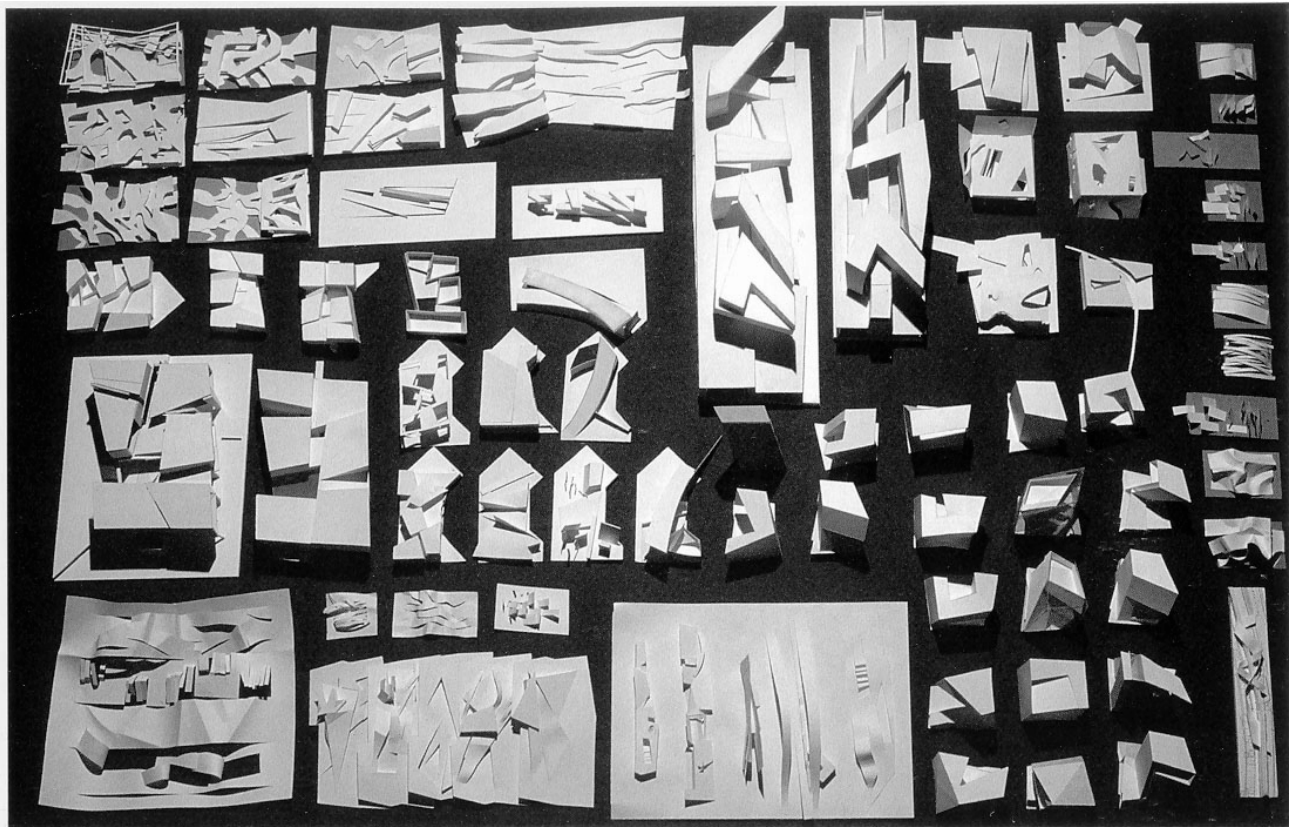
Minulá kapitola posloužila k vytipování vhodného příkladu architekta, na němž je možno exemplárně prokázat možnosti užití prvoplánů v současné architektonické tvorbě. Prokázat jak prvoplán funguje v současné době a jak jeho podoba vypadá dnes.

„There was a loss in the belief of the realm of possibility.” Zaha Hadid¹⁶⁹

Zaha Hadid, architektka iráckého původu, jejíž tvorba bude tématem této kapitoly, má několik nesporných kvalit, pro něž jsem si ji vybrala. Už její diplomový projekt se zabýval Malevičem (konkrétně jeho tektony) – vykazuje tedy podobné inspirační zdroje, jaké ovlivnily i Jiřího Krohu (Maleviče v tomto případě zahrnuji do širšího proudu konstruktivismu). Zaha Hadid začínala své navrhování staveb kresbou a malbou – a tyto techniky používá k vyjadřování svého architektonického myšlení dodnes. Neobvyklé jsou i její papírové 3D grafiky (na obrázku dále), v nichž architektura jakoby vystupuje z plochy. Její umělecký rukopis je radikální, plný invence, poměrně ojedinělý, a architekturu problematizuje, což vidím jako pozitivní čin.

¹⁶⁸ Výrok Zaha Hadid z výše zmíněné přednášky.

¹⁶⁹ Zaha Hadid cituje Patrik Schumacher na své webové stránce:
<http://www.patrikschumacher.com/Texts/digitalhadid.htm>



Obrázek 57 Papírové architektury Hadid prokazují originalitu vyjádření prostoru z ploché vrstvy papíru.¹⁷⁰

¹⁷⁰ BETSKY, Aaron. Zaha Hadid The Complete Buildings and Projects, Thames&Hudson Ltd, London, 1998, s. 6-14.

Život a dílo

Tak jako zkoumám dílo, musím se zamyslet nad původem této inspirativní architektky. Zaha Hadid se narodila v Bagdádu¹⁷¹, v bohaté rodině průmyslníka a politika (ministr financí), a to v době, kdy Bagdád bylo sekulární, kosmopolitní, velmi moderní město. Střední školu studovala ve Švýcarsku, jednalo se o školu církevní a dívčí. Vysokou školu studovala na Americké škole v Bejrútu, konkrétně matematiku, což předurčilo její sklon k umění a architektuře (Malevič byl také matematik, suprematismus je vizuální matematika). Architekturu vystudovala na prestižní Architectural Association School of Architecture (1972-1977, Londýn). Po absolvování AA jí Rem Koolhaas nabídnul místo v Office for Metropolitan Architecture, zde zůstala po dva roky a poté založila vlastní kancelář v Londýně (1979). Kromě architektury navrhuje interiéry, nábytek, spotřební design, módu a scénografii. Přes 10 let učí ve Vídni (University of Applied Arts), kde vede se studenty kontinuální výzkum architektury a externě učí na dalších prestižních univerzitách – Harvard university of Illinois, School of Architecture Chicago, Hochschule für bildende Künste Hamburg, Yale University.¹⁷² Přesto se sama pokládá za v Británii sídlící architektku iráckého původu. V současnosti v její kanceláři pracuje 330 zaměstnanců. 1988 byla zařazena do výstavy Deconstructivist Architecture¹⁷³ v newyorském MoMA mezi sedm protagonistů dekonstrukce, jako je Gehry, Libeskind, Koolhaas, Eisenman, Coop-Himmelb(l)au a Tschumi, neboť se k dekonstruktivismu hlásila. V současnosti rozvíjí nový koncept parametricismus, který údajně nastupuje po modernismu a postmoderně a dekonstrukci (slovy Patrika Schumachera v AD).

Zaha Hadid je architektka, která vytrvale posouvá hranice architektury a urbanismu. Její práce experimentují s prostorovými kvalitami, rozšiřují a zvyšují působivost stávajícího prostředí svou vizionářskou estetikou, která pokrývá širokou tvůrčí oblast od urbanismu až po návrhy interiérů a nábytku. Je členkou mnoha významných architektonických organizací a nositelkou

¹⁷¹ * 31. 10. 1950 – Bagdád, Irák, čínské znamení tygr. (Zaha Hadid, její jméno v arabštině زها حديد).

¹⁷² Viz např. JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.

¹⁷³ JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. s. 9. ISBN 3836502941.

prestižních cen. V roce 2003 obdržela Pritzkerovu cenu, nejvyšší možné ocenění pro žijícího architekta. Získala rovněž britskou Stirlingovu cenu za stavbu Maxxi, Národního muzea umění v Římě. Slávu jí přineslo i plavecké centrum pro olympijské hry v Londýně 2012.

Hadid ráda designuje cokoliv, ať už čajovou konvici nebo misky na cukr. Její rodiče byli si-cce muslimové střední vrstvy, ale přesto ji poslali do francouzské katolické školy. Zaha Hahid na školu vzpomíná s obdivem, na sestry, které byly tvrdé a přísné při vzdělávání, matka představená byla velmi ambiciózní, a vychovávala dívky, které měly nejvyšší kredit. Zaha v jedenácti letech našla své životní povolání, a to tehdy, když si navrhovala svůj pokoj (rodiče si ji takhle hýčkali). Byl to velký úspěch a to jí dalo důvěru a jistotu. Právě tato zkušenost rané důvěry v sebe jí dala odvalu k originálnímu navrhování. Co to je za výzvu – být ženskou architektkou? Sama říká, že neví, nemá, s čím porovnávat, nikdy nebyla mužem, ale jedno si uvědomuje, není tady žádný stereotyp, ale právě proto lidé nevědí, jak s ní zacházet, takže když má vlastní názor, lidé si myslí, že je komplikovaná, protože Bůh zapomněl, že by ženy měly mít své vlastní názory (podle jejích slov). Hadid má temperament a nebojí se jej plně projevovat. Ve své v kanceláři diskutuje se svým zaměstnancem a říká: pokud s tím nepřestaneš, zavolám právníka, ať tě vyvede a to teď hned, tohle je „crap“. V tomto případě se nechá unést emocemi, neboť projekt nejde směrem, kterým si představovala. Přes 10 let projekty jen tečou a z 10 zaměstnanců se kancelář rozrostla na 330. Jejím cílem je tvořit lepší prostor pro lidi k žití.



Obrázek 58 Zaha Hadid, konstruktivistická malba bez architektonického zadání.

Vybrané realizace a projekty kanceláře Zaha Hadid

Muzeum 19. století (Londýn, V. Británie, 1978)
 Nizozemský parlament (rozšíření) (Haag, Nizozemí, 1979)
 Bydlení pro irského premiéra (Dublin, Irsko, 1980)
 The Peak (Hong Kong, Čína, 1983)
 Hamburg Docklands (Hamburk, Německo, 1986)
 IBA – Hochhaus (Berlín, Německo, 1994)
 Budova opery (Cardiff, V. Británie, 1994)
 Komplex Spittelmarkt (Berlín, Německo, 1998)
 Serpentine Gallery Pavilion (Londýn, V. Británie, 2000)
 Konečná stanice Hoenheim-sever (Štrasburk, Francie, 2001)
 Muzeum moderního umění Maxxi (Řím, Itálie, 2003)
 Contemporary Arts Centre (Cincinnati, USA, 2004)
 Centrála BMW (Lipsko, Německo, 2005)
 Viadukty Spittelau (Vídeň, Rakousko, 2005)
 Rozšíření muzea Ordrupgaard, (Kodaň, Dánsko, 2005)
 Salerno Maritime Terminal (Salerno, Itálie, 2006)
 Sheik Zayad Bridge (Abú Dhabí, SAE, 2007)
 CMA CGM Headquarters (Marseilles, Francie, 2008)
 Napoli-Afragola Station (Neapol, Itálie, 2008)
 Pau Library (Pau, Francie, 2008)
 Olympic Aquatic Centre (Londýn, V. Británie, 2008-12)
 Milano Fiera Masterplan & Tower (Milán, Itálie, 2014)

Architektka vychází z postmoderny, konkrétně ze školy dekonstruktivismu. K danému směru dospěla během studií na londýnské Architectural Association ve skupině architektů experimentujících s odkazem ruských konstruktivistů. Její diplomní projekt *Malevich's Tektonik*

(1976-1977)¹⁷⁴, hledal „mutaci“ jako faktor pro program požadavků hotelu, suprematismus Kazimira Maleviče jako vhodnou formu.

Konstruktivismus dokazuje, že se vůbec nedá určit hranice mezi matematikou a uměním, mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem. El Lisickij¹⁷⁵

Na Architectural Association v Londýně tehdy učily osobnosti, jako je Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Gunter Behnisch, Wolf D. Prix a Helmut Swiczinsky z Coop-Himmelb(l)au, Frank Gehry. Dnes se dekonstruktivismus považuje za jeden z nejvíce kontroverzních architektonických stylů, které kdy v architektuře existovaly. Ideou dekonstruktivismu je vyjádření nestability, prostor je využit k improvizaci, jež je hlavní metodou navrhování, jde o navození pocitu provizoria. Transformuje jej dynamickou formou, agresivní metodou chirurgických řezů masa. Podle Charlese Jenckse „jejím dílem pokračuje modernismus jako deformování abstrakce“.¹⁷⁶ Dále: „dekonstrukce: to jsou radosti absence“ – jako radost ze života a tvorby ve světě, kde jeho smysl není předem dán. Každou diskusi o postmoderní architektuře musí provázet diskuse o současném obrazu světa, na něž architektura reaguje.¹⁷⁷ Postmodernisté reagovali negací na funkcionalisty a dali základ ke vzniku nových architektonických proudů, jako je dekonstruktivismus v podobě intuitivní chaotické formy plné emocí a iracionality, sami se ne-

¹⁷⁴ V komentáři k diplomovému projektu na londýnské AA čteme:

For Zaha's graduation project from the AA, she wanted to explore the 'mutation' factor for the program requirements of a hotel on the Hungerford Bridge over the Thames. The horizontal tektonik conforms to and makes use of the apparently random composition of Suprematist forms to meet the demands of the programme and the site. The bridge links the nineteenth century side of the river with the South Bank, which is dominated by the Brutalist forms to meet the demands of the programme and the site. The structure's fourteen levels systematically adhere to the tektonik, turning all conceivable constraints into new possibilities for space. The project has particular resonance with her later projects: first, in the Great Utopia show at the Guggenheim, in which she was able to realize some of these tektoniks in concrete form, and second, in the Habitable Bridge project, which considered the possibilities of a mixed-use development over the Thames. Dostupné z: <http://zaha.tumblr.com/>

¹⁷⁵ Citováno dle: ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). s. 113. ISBN 8001007413.

¹⁷⁶ Citováno dle: ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). s. 39. ISBN 8001007413.

¹⁷⁷ ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). s. 108. ISBN 8001007413.

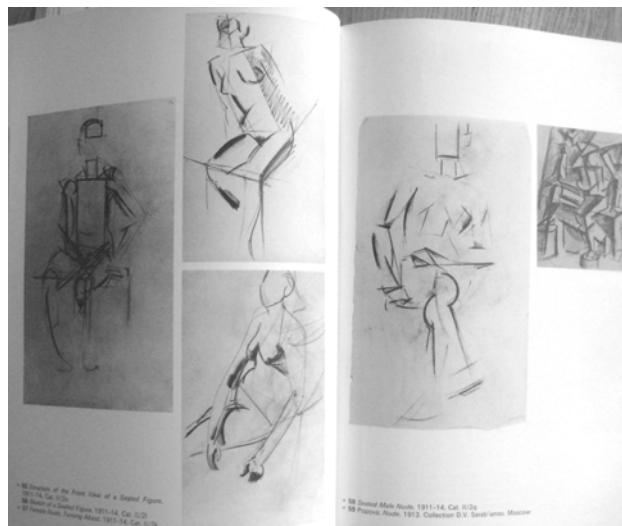
shodují, ne proto, že si nerozumí, ale protože se mýjejí, žijí v rozdílných světech a opozitních systémech (Ševčík). Tento fenomén mne nutí se zamyslet, jakým způsobem navrhuji architekturu, která reflektuje svět jako takový a jaké touhy se snažím architekturou naplnit. Citát níže situaci vhodně ilustruje.

*The task of Zaha Hadid's studio is the critical examination of fundamental, architectural concepts, the most pervasive form language and the suitable design media with the goal of expanding the repertoire of the discipline with regard to a new degree of complexity and dynamism.*¹⁷⁸

Inspirace Zahy Hadid

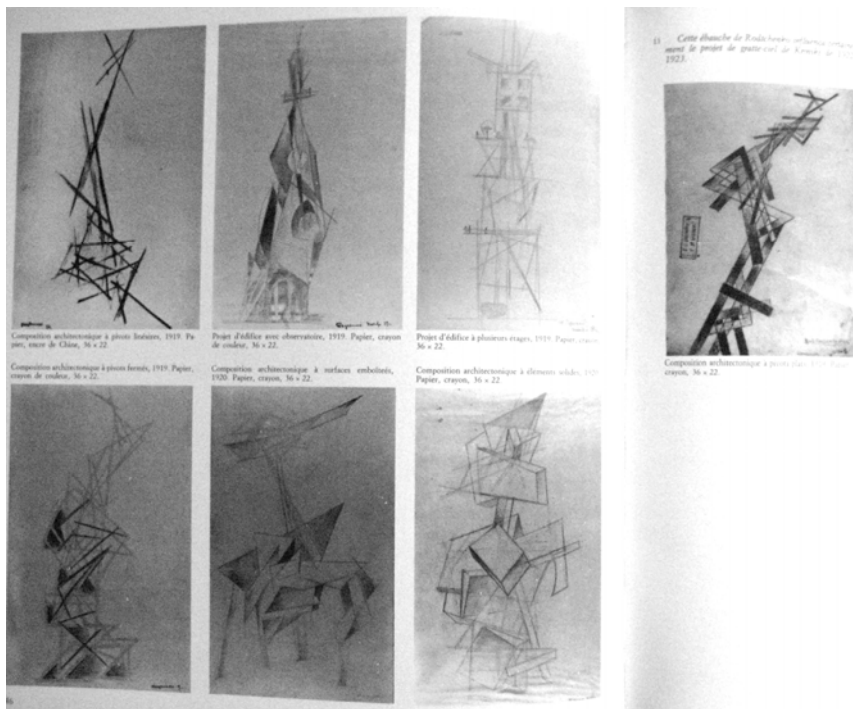
Hadid diplomovala s projektem Malevich's Tektonik, z čehož je možno usuzovat, že konstruktivismem a zvláště suprematismem byla hluboce zasažena. Proto se nabízí otázka, jak suprematismus ve své době ovlivnil architekturu a společnost? Co sdělovala kresba v době suprematistických koncepcí?

Obrázek 59 Tatlinovy kresby.



¹⁷⁸ Anotace ze sylabu výukového předmětu Zaha Hadid, 2011. Dostupné z: <http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=en&content-id=1229508257423&reserve-mode=active>.

Na Tatlinových kresbách¹⁷⁹ je možno ukázat, že se dá dívat na objekt, např. zde kreslené ženské figury, mnoha pohledy (kubisticky). Myšlenka spočívá v tom, že na co se zaměřím, co vypíchnu a co nedokreslím, kde dělám kontrast a kde ne, to vytváří nejen napětí ve ztvárněném objektu, ale i poselství – co sděluje, to už je na samotném kreslíři. Řemeslo záleží v tom, že si to uvědomuji a umím to nakreslit, umění pak v tom, že to vím a řemeslo nepotřebuji. S lehkostí své poselství sdělím a přitom zažívám „slast“ samotného skicování a tu přelévám i na diváka, zde se naše pocity setkávají, zrcadlí.



Obrázek 60 Kresby věže Rodčenka.

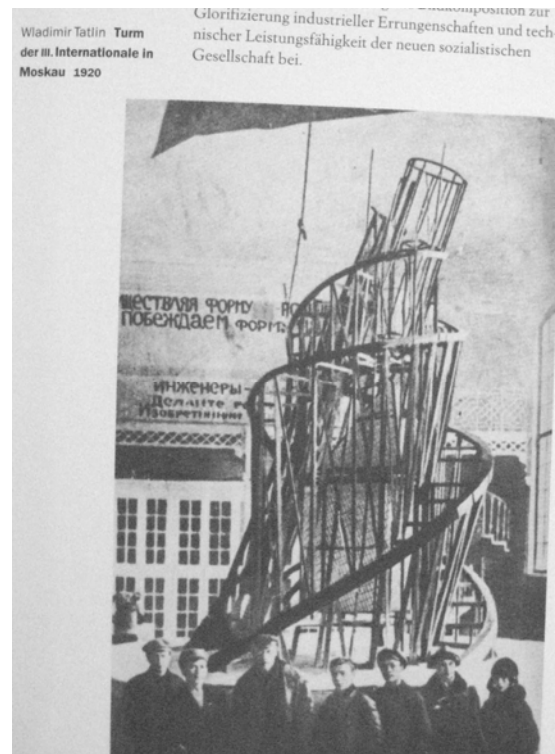
¹⁷⁹ ZHADOVA, Larissa. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. London: Thames & Hudson, 1982. s. 55-59. ISBN-10: 0500091471.

Rodčenko¹⁸⁰ na kresbách věže (1919) myslí spíše sochařsky než architektonicky, pozoruhodný je i způsob zvýrazňování určitých partií stínováním, stínování Hadid také používá, je to její výrazový znak, málo umělců dnes používá v kresbě stínování, a to ještě tímto neoplastickým způsobem.

V Teorii architektury Krufft tvrdil, že ruská a východoevropská architektura závisí na západoevropské architektuře, a to od dob renesance. Nová ruská architektura vznikla v době revoluce v roce 1917 se silným odhodláním navázat na změny společenského systému. Inspirace byla načerpána z výtvarného umění, konkrétně z kubismu a futurismu, a to vyústilo v „kubofuturismus“. Ojedinelý konstruktivismus a suprematismus se srovnává s De Stijl v Holandsku, kde diskuse o architektuře byla plná nových myšlenek. Vládly názory, že architektura a umění může přispět k rozvoji nového státu a nové společnosti, což znamenalo, že stát nenápadně chtěl udělat z umělců a architektů služebníky své propagandy. Představy proletariátu byly rozdílné, ale v zásadě šly v cestě italského futurismu, tedy skoncování s minulostí a posléze její celková likvidace. Kirilov napsal „spalme Raffaella ve jménu našeho rána, zničme a rozdupejme květy umění. Naučili jsme se milovat moc páry a dynamitu, kvílení sirén a rytmický buchot pístů a válců.“ Zato Lev Trockij se jasně vyslovil, že proletářské umění nejenže neexistuje, ale ani existovat nebude, že vytvořit styl z povahy proletariátu, z jeho kolektivismu, jeho aktivity, jeho ateismu jsou čirým idealismem a vede to jen k provinčnímu diletantismu. Pro naše téma je ovšem nejdůležitější Malevič, neboť definoval nový umělecký směr suprematismus, který má konkrétní poselství pro architekturu. Tak jako futuristi a němečtí expresionisti vychází ze zážitku pohledu na zem z letícího letadla. Vznášející se „planity“ (létající tělesa) budou určovat nové plány měst a tvary pozemšťanů. Planity, abstraktní nové obydlí nových lidí, se budou nacházet ve vesmíru. Malevič tvrdil, že pro nové umění zatím nemáme spotřebitele. Pravý úhel se koncepčně potkával s ideou Le Corbusierovou, ale byl interpretován ve smyslu komunistického učení. Zato trojúhelník byl považován za antický, pohanský a křesťanský symbol. Malevičovy „architektovy“ vypadají jako sochy s architektonickými asociacemi spíše než reálné ná-

¹⁸⁰ MAGOMEDOV-KHAN, Selim Omarovich. *Rodchenko. Complete Works*. MIT Press, 1987. s. 46-47. ISBN: 0262111160.

vrhy. Existuje Malevičův architektonický návrh dělnického klubu, zpracovaný půdorysem a řezem. Na Velké berlínské výstavě umění (1927) Malevič hlásal bezúčelnou absolutní architekturu, mluvil o architektuře jako čiré umělecké formě, v suprematismu viděl počátek nového klasického stavitelského umění. Jeho poselství bylo rozvinuto v ruském konstruktivismu, jmenujme některé zástupce, jako byl El Lisickij (1890-1941) jeho student. Ve dvacátých letech žil Lisickij řadu let v Německu a jeho všestranná aktivity přispěla k seznámení západní Evropy s ruským konstruktivismem a suprematismem, byl tedy ideovým zprostředkovatelem mezi Ruskem a střední Evropou. Plnil tak vlastně úlohu jakéhosi vyslance ruské avantgardy.¹⁸¹ Učil s Malevičem ve Vitebsku v roce 1917 a jeho „prouny“ překračovaly konvenci umění jak obrazu, sochy a architektury, byly to přestupní stanice matérie a architektury. Lisickij změnil výrobní formy umění, založené na komunistické ideologii a měl představu, jak z ocelobetonu vyroste jednotné světové město na zemi. Corbusiera tehdy nařkl z lyrického funkcionalismu, vydal první souhrn ruské architektury a jejích idejí (1930). Podobný myšlením mu byl Vladimír Tatlin (1885-1953), který se svou Třetí Internacionálou dostal k užitému designu, ale sám se teoreticky nijak neprezentoval.



Obrázek 61 Tatlin, 1920.¹⁸²

¹⁸¹ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 258. ISBN 80-207-0087-0.

¹⁸² WEISS, Evelyn; MALEVIČ, Kazimir; KABAKOV, Ilja. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*. München: Prestel, 1993. s. 29. ISBN 3791312863.

Program konstruktivismu (1922), sepsaný Alexejem Ganem, měl přimět vládu k oficiálnímu přijetí konstruktivismu, mluví se v něm o odstranění umění. Konstruktivismus byl výsledek nové průmyslové kultury, byl to návrat k vhodnosti materiálu jako nejvyššímu zákonu. Tektonika, textura a konstrukce tvořili ideologii kritérií. Heslo „umění do výroby“ znamenalo, že umělec se měl zřeknout individuality, tento nový umělec se řídil estetickou kvalitou průmyslových výrobků. V podstatě se diskuse vrátila zpět na přelom století. Komplexnější teorii architektonického konstruktivismu v roce 1924 vydal Mojsej Jakolevič Ginzburg (1892-1946) pod názvem *Styl a epocha*. Teorie se měla pokusit rozvinout nové zadání a nové chápání architektury na pozadí tradice a novější teorie umění, byla sepsána jako reakce na Le Corbusierovo *Vers une architecture* (1923), a svou rozpracovaností je s ní srovnatelná.

Další zajímavý vliv byl dán Nikolajevem A. Ladovským (1881-1941). Technická racionálnost, to je úspora práce a materiálu při výstavbě účelné budovy. Architektonická racionálnost je úspora psychické energie při vnímání prostorových a funkčních vlastností budovy (1926). Jeho východiskem je prostor, z kterého vzniká tvar, konstrukce je až sekundární. Racionálnost viděl ve fixaci psychologicko-fyziologického zákona vjemu, a ten právě tvořil odpovídající architektonické formy. V roce 1927 založil psychotechnickou laboratoř VCHUTEN. Racio-architektura závisela na principu úspory, přitom rozlišoval technickou architektonickou racionálnost. Tímto přístupem je odlišný od francouzského a italského racionalismu po roce 1926.

V podobném duchu pracoval i Konstatntin S. Melnikov (1890-1974) známý Sovětským pavilonem na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži 1925, a vlastním domem, jež demonstrovaly autonomii formy proti materiálu a funkci. Bohužel psal málo, jeho názory se týkaly nedoktrinálních postojů, a zaměřují se na umělecké navrhování, jehož pointou je poněkud lidstvu památka svědčící o hrdinné době roku 1936.

Samostatnost architektonické formy byla ideálním stavem konstruktivismu. Architektonické fantazie od Leonida G. Černichova, tak jako formalistické návrhy plné síly a odvahy Ivana I. Leonidova, zejména jeho Leninův institut (1927), Palác kultury, stavby pro Ministerstvo těžkého průmyslu. Osamostatnění geometrických forem připomínalo revoluční francouzskou ar-

chitekturu, avšak historické předpoklady byly jiné. Sám Leonidov psal o tom, jak architektura Kremlu a chrámu Vasila Blaženého se podřídí stavbě ministerstva těžkého průmyslu a ta ujmeme ústřední postavení ve městě, tímto architektura vyjadřovala svého dodavatele. Přirovnával Rudé náměstí a Kreml k něžné a vznešené hudbě, do které se snažil vnést další prvek, který musí být mohutný, dominovat a překonat architektonickou kvalitu všech budov komplexu. Zajímavý nápad je, jak použil velké klenuté formy, čímž jakoby předpověděl Corbusierův návrh budovy parlamentu v Čingingháru (1951) nebo postmodernistické návrhy mrakodrapů sedmdesátých let v Americe. To, co se dělo v Rusku, se nedá porovnat se západní Evropou. Experimentování v architektonických formách a v teorii nesené revolučním elánem byl unikát, ale rozpor mezi existujícími hospodářskými technickými možnostmi nového státu a estetickou malostí komunistické strany, její příklon ke konzervatismu, stejně jako stalinské rovnostářství nedovolilo zúročit potenciál všech idejí. Paradoxem je stav v Číně, kde je možné velké ideje realizovat – zatím, a to celkem s lehkostí – ovšem ideje chybí (hovořím ze své vlastní zkušenosti).

Hojnost a potenciál architektonických vizí Ruska prezentovaný v západních časopisech, vzbuzoval velkou přitažlivost. Mělníkuv pavilón na pařížské výstavě (1925), ruský tlakový pavilón El Lisického na kolínské Presse (1928) i u Němců zapůsobil, obzvláště když Hitler převzal moc a o práci byla nouze, zvláště pro ty kteří nesouhlasili s ideologií vůdce. Proto se někteří rozhodli odejít a využít názorové otevřenosti v novém státě v Rusku, a to na nových architektonických úkolech. Mezi nimi byl například Bruno Taut, Ernst May, Holanďan Mart Stam a Francouz André Lurcat i Le Corbusier (1929-1930) a Frank Loyd Wright (1937). Bohužel zakrátko nato se Stalin rozhodl pro konzervativní „socialistický realismus“ a tím jejich očekávání byla totálně zničena a rozplynula se do snu. Finální potvrzení atmosféry „otevřenosti“ nastalo součástí na stavbu Paláce sovětů (1930-1935).

Co bylo dalším velkým úkolem k řešení ruské architektury, se ukázalo hned posléze. Vzhled socialistického města, obytné formy nové společnosti, urbanismus a bytová výstavba řešila nové zadání jako například elektrifikaci Ruska, industrializaci, novou sociální strukturu, čímž byla myšlena především otázka žen ve společnosti a jejich směřování k emancipaci.

Idea zahradního města podle Howardovy teorie byla přitažlivá již před revolucí v Rusku. Snaha přiblížit vesnici městu vedla k řešení v podobě decentralizace. Řešily se otázky sídelné formy a nové obytné formy – zachovat kolektivismus, či jen nahradit formou individuálnosti a rodinou? Vhodné řešení se ukázalo v konceptu dům jako komuna.



Obrázek 62 Malevič, *Die Hochzelt*, 1907.¹⁸⁴ *Je vidět, že Malevič měl naivistickou zkratku, která musela všechny šokovat, mně osobně se líbí a přijde mi současná, i dnes by s ní měl úspěch.*

Ruská avantgarda (zejména Kazimír Malevič a El Lisický), je pro mé téma důležitá, a to ze dvou důvodů: 1/ Zaha Hadid se tvorbou Maleviče inspirovala ve svém diplomovém projektu Malevič's Tektonik (1976) a 2/ Zaha Hadid v roce 2010 uspořádala výstavu ruské avantgardy v

Vzniklo několik pozoruhodných utopických vizí, a to jako odezva na manifest futuristické architektury Italů Vincenza Faniho (1919) a Virgilia Marchiho (1920). „Město na tlumíčích“ s otočnými domy (1921) od Antona M. Lavinskijho, nebo vznášející se domy od žáka Maleviče Lazara M. Chiedekelova a „létající město“ (1928) od Georgije T. Krutikova.

Nicméně ruská architektonická architektura a teorie z let 1917-1930 se považuje za klíčovou část dějin teorie architektury, a to bez jakýchkoliv ideologických důvodů či manipulací.¹⁸³

¹⁸³ KRUFT, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. s. 464-473. ISBN 80-7095-009-9.

¹⁸⁴ WEISS, Evelyn; MALEVIČ, Kazimir; KABAKOV, Ilja. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*. München: Prestel, 1993. s. 126. ISBN 3791312863.

Curychu¹⁸⁵. Je tedy nepochybné, že ruská avantgarda je v jejím myšlení i v její tvorbě stále živou inspirací.

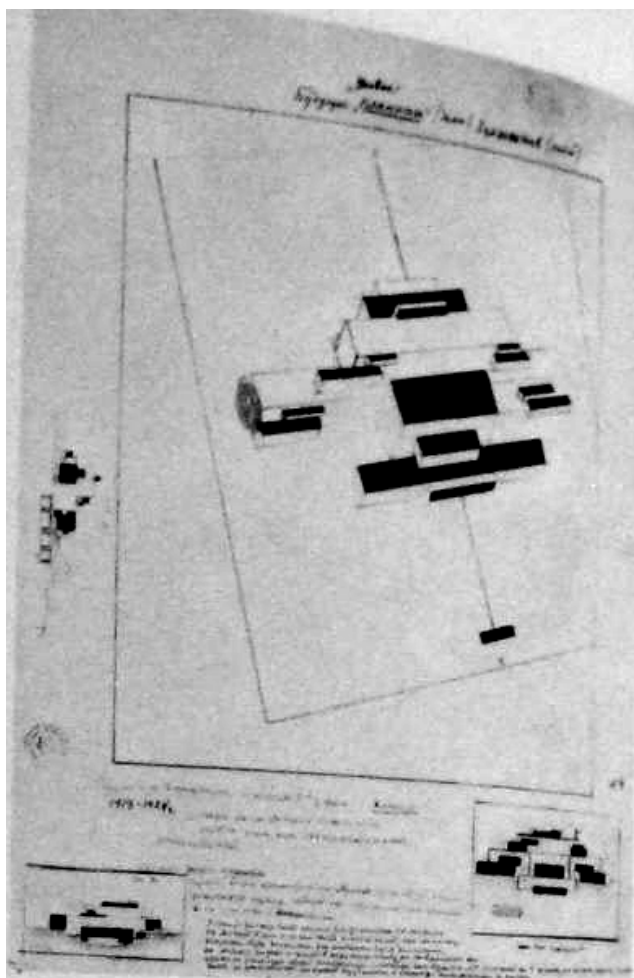
V roce 1912 vyvrcholily rozpory v ruské avantgardě, výstava Oslího ocasu měla manifestovat nezávislost ruského moderního umění, které skoncovalo s Evropou. Larionov odjel do Paříže a tím uvolnil místo Malevičovi jako vůdčí osobnosti avantgardy. V letech 1913-1914 Malevič osobitě modifikoval podněty z francouzského kubismu a italského futurismu do nového směru suprematismus.¹⁸⁶ Zdá se však možné, že čtverec na černé ploše se objevil na oponě v Lenigradě už v roce 1913, ačkoliv manifest suprematismu byl publikován v roce 1915. Mondrian redukoval formy reality na základní proporční vztahy, zato Malevič postupoval opačně. „Od elementární konfigurace, jež měla smysl nejen jako nového konceptu umění, ale vůbec lidského vztahu ke světu.“¹⁸⁷ Čtverec symbolizoval pocit, jenž nás „uvádí do souznění s univerzem“, neboť je zbaven všech asociací a bílá plocha je ono nic, „to, co je mimo pocit“. To byl nulový počáteční bod Maleviče a odtud vznikla nová cesta, složitější kompozice elementárních, geometrických tvarů a ta vedla ke komplikovanějšímu a diferencovanějšímu vyjádření čisté senzibility. K černobílým vztahům přibýly další barvy, červenou počínaje, aby vznikla proslulá bílá série obrazového vyjádření nekonečna (1919). Ve dvacátých letech svou tvorbu Malevič rozšířil o trojrozměrné formy, „architektony“ a „planity“ (napůl plastické, napůl architektonické konfigurace) a definoval svou teorii elementárních formotvorných zákonů životního prostředí budoucích „zemljanitů“ (česky obyvatelů Země).

¹⁸⁵ Výstavu suprematismus kuratovala a navrhovala sama Zaha Hadid pro Galerie Gmurzynska v Zurichu, kompletně transformovala prostor galerie a mistrovská díla Ruské Avant Gardy umístila do juxtapozice, charakter instalace ovládl prostor do pocitu radikalismu, který spolutvořil kontrast bílé a černé plochy.

http://www.gmurzynska.com/exhibitions/2010-06-13_zaha-hadid-and-suprematism/,
<http://www.designmagazin.cz/udalosti/16342-zaha-hadid-a-suprematismus-na-vystave-v-curychu.html>

¹⁸⁶ PADRTA, Jiří. *Suprematismus*. Praha: Torst, 1999. [ISSN 8085639882](#).

¹⁸⁷ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 233-243. [ISBN 80-207-0087-0](#).

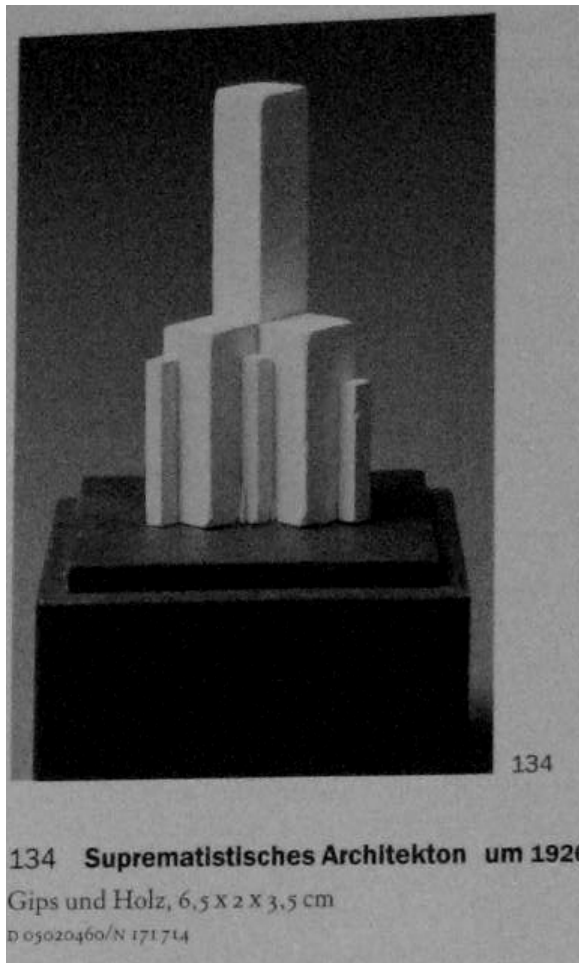


Obrázek 63 Malevič: Future Planits, Homes for earth-dwellers. 1924.¹⁸⁸

¹⁸⁸ GREY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Thames & Hudson, 1986. s. 166. ISBN-10: 0500202079.

Malevič celou dobu malování doplňoval intenzivní teoretickou činností, ve dvacátých letech teorie Maleviče úplně pohltila a výtvarné realizace sloužily jen jako názorné předvedení myšlenkových postupů suprematismu. „Z hlediska suprematismu objektivní přírodní jevy nemají význam; podstatná je senzibilita sama o sobě, nezávislá na okolí.“ „Umění přichází na poušť, kde už není nic jiného než senzibilita.“ O jakou senzibilitu však šlo, to není jasné, bylo to splnutí s kosmem či s všehomírem nebo Bohem? V tomto smyslu bych Maleviče chápala jako mystika a vizionáře.

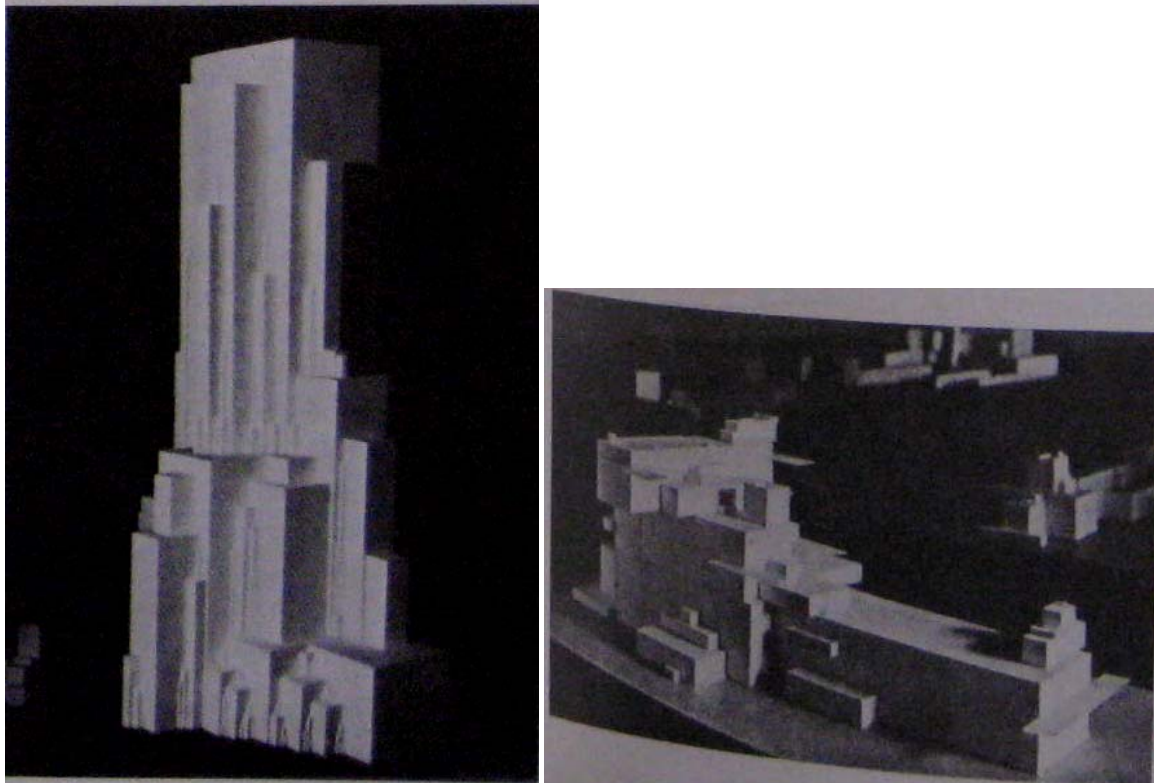
„Výstup na vrchol nefigurativního umění je obtížný a namáhavý... Obvyklé podoby věcí ustupují stále více a více, každým krokem se předměty vzdalují do dále, až konečně svět obvyklých představ – se stává neviditelným.“ Černý čtverec se stal první formou pocitů nevázaných na předmět: čtverec = pocit, bílá plocha = nic, to, co je mimo pocit. Suprematismus v malířství a v architektuře byl prost sociální a materialistické tendence. Čtverec vytvářel nové formace, jež byly ustaveny podle pocitů, které jej podmiňovaly. „Život je jen životem, že existuje myšlení: myslím, tudíž žiji!“ „Vzrušení je tekutý kov ve vysoké peci...“ „Vše je v toku, vše je v pohybu, vše se mění.“ Malevič toužil překonat staré formy a způsoby zobrazování a proto se zabýval výzkumem barev. Černá a bílá představovaly energie, které zjevovaly formu. Suprematismus prošel třemi úrovněmi: 1/ černá, 2/ červená, 3/ bílá. V průběhu tvorby suprematismu Malevič došel až k ideji nového stroje, popsal organismus bez kol a bez parního či benzínového motoru (mluvil o perpetuum mobile?) Bílý čtverec umožnil prozkoumat ideu „čistého dění“ = stavbu světa, čistotu lidského tvůrčího života a černý čtverec vymezil ekonomii jako pátý umělecký rozměr. V suprematismu však nemohla být řeč jen o pouhém malířství, malíř byl přežitkem minulosti, Malevič vymezil fundamentální schéma suprematistického systému a na mladých architektech ponechal jeho další rozvíjení do architektonické formy, neboť v tom spatřoval epochu nového architektonického systému. Ten se (po 60 letech) v modifikované verzi zhmotnil u postmodernistů-dekonstruktivistů v diplomovém projektu Zahy Hadid na AA.



Obrázek 64 Malevič: Suprematistický architekt, 1926.¹⁸⁹

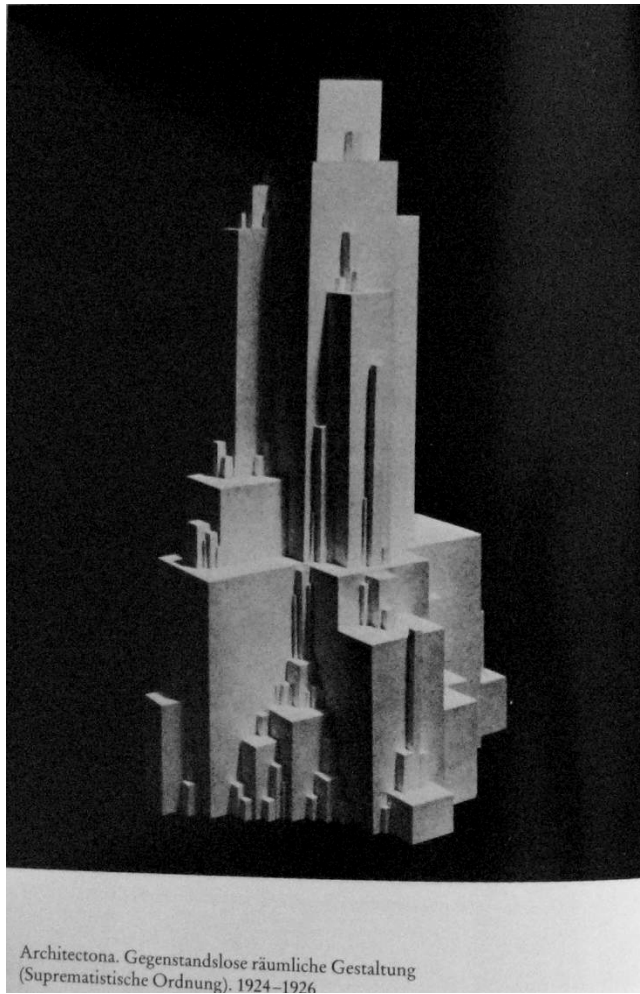
¹⁸⁹ WEISS, Evelyn; MALEVIČ, Kazimir; KABAKOV, Ilja. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*. München: Prestel, 1993. s. 154. ISBN 3791312863.

Sádrové modely představují různé architektonické prostorové situace.



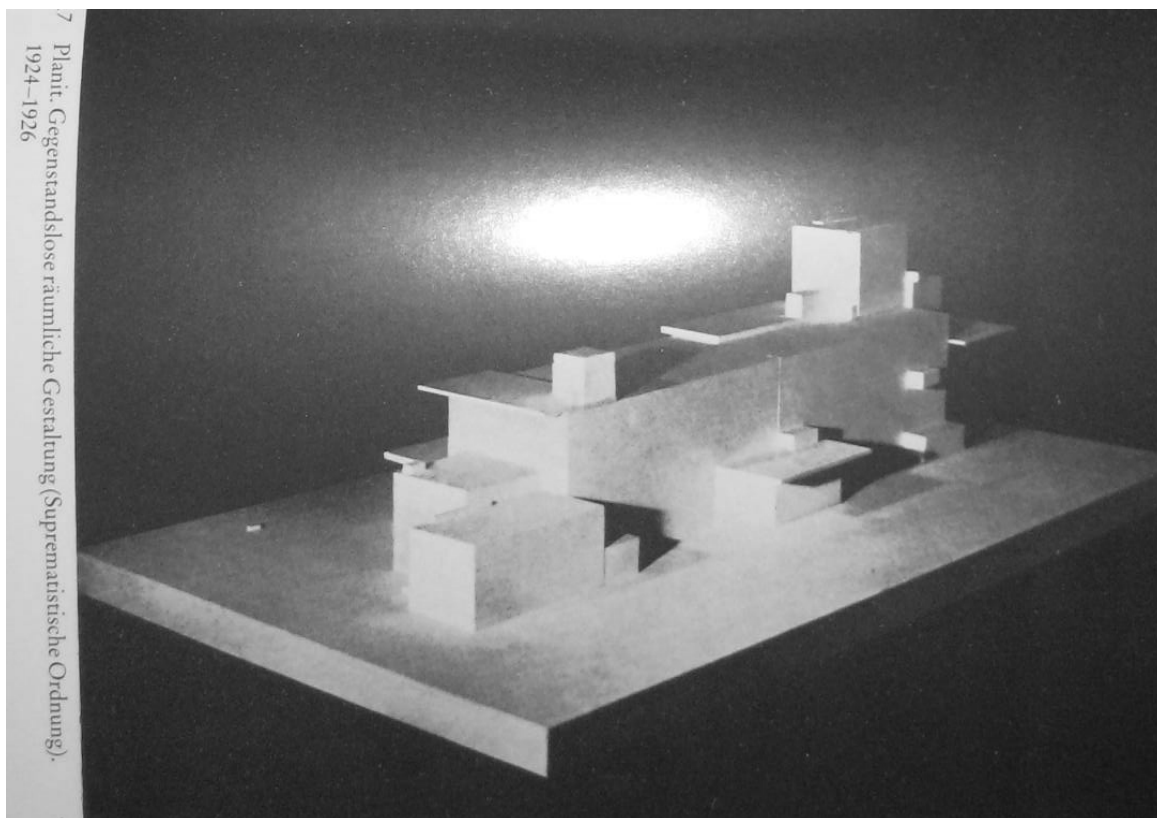
Obrázek 65 Příklady Malevičových architektonů, 1924-8.¹⁹⁰

¹⁹⁰ GREY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Thames & Hudson, 1986. s. 167. ISBN-10: 0500202079.



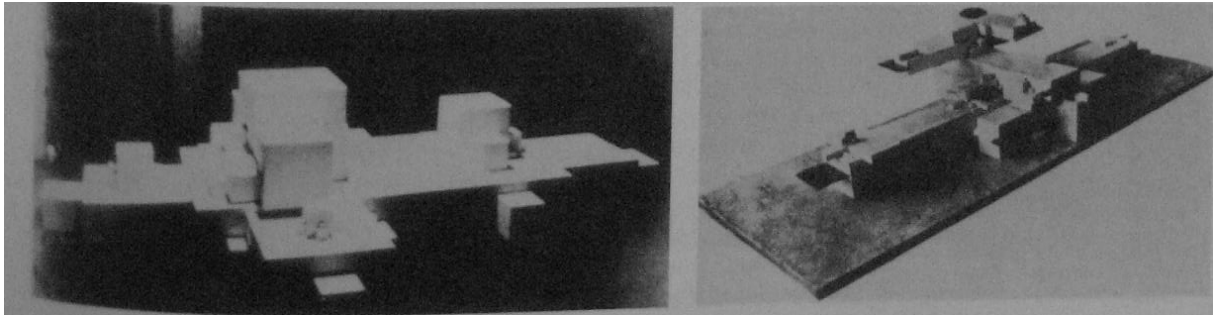
Obrázek 66 Malevič, *Architectona (Suprematistische Ordnung)*, 1924-1926. ¹⁹¹

¹⁹¹ WEISS, Evelyn; MALEVIČ, Kazimir; KABAKOV, Ilja. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*. München: Prestel, 1993. s. 154. ISBN 3791312863.



Obrázek 67 Malevič, Planit (Suprematistische Ordnung), 1924-6.¹⁹²

¹⁹² MALEWITSCH, Kasimir. *Suprematismus*. Köln: DuMont, 1962. s. 121-126.



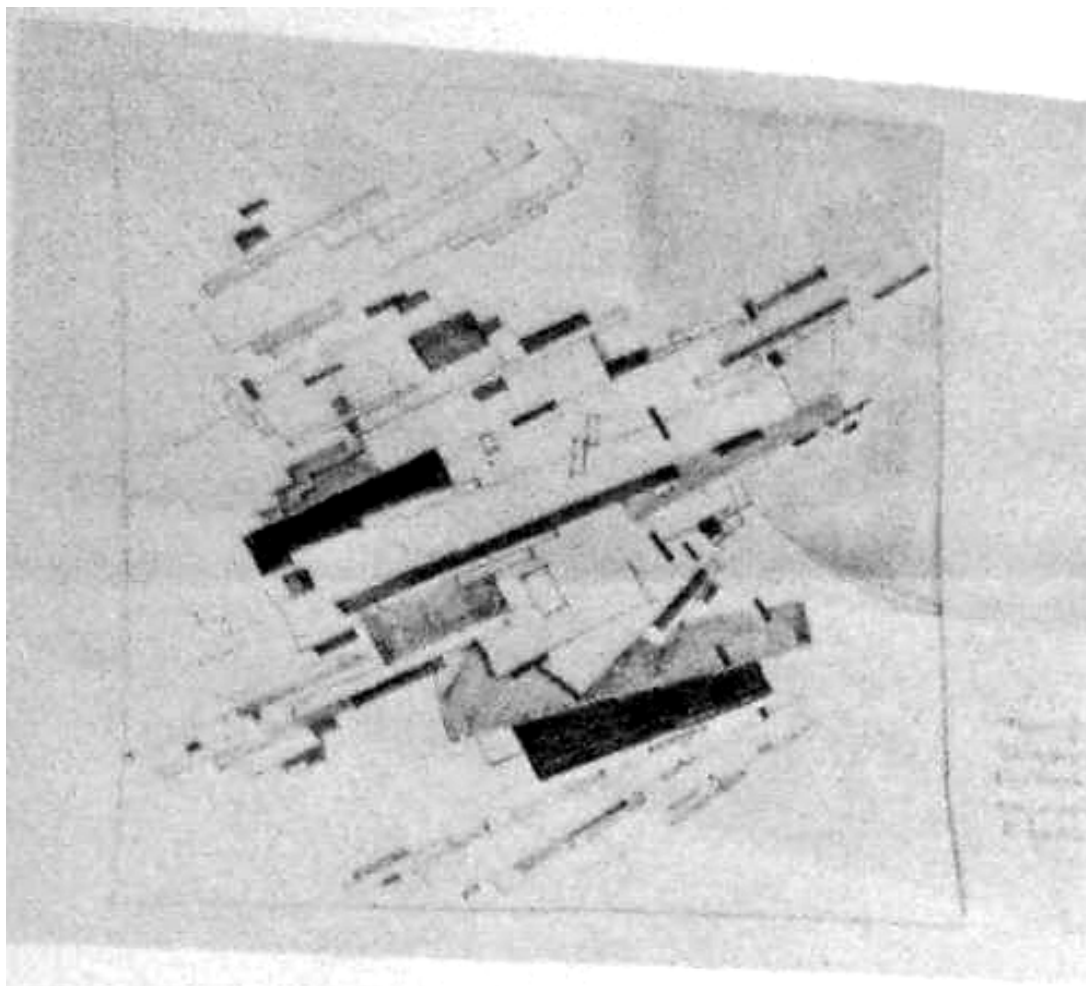
Obrázek 68 Malevič, architektonické modely, architektony/planity, sádra, 1922-5.¹⁹³



Obrázek 69 Malevičova výstava, 1927.¹⁹⁴

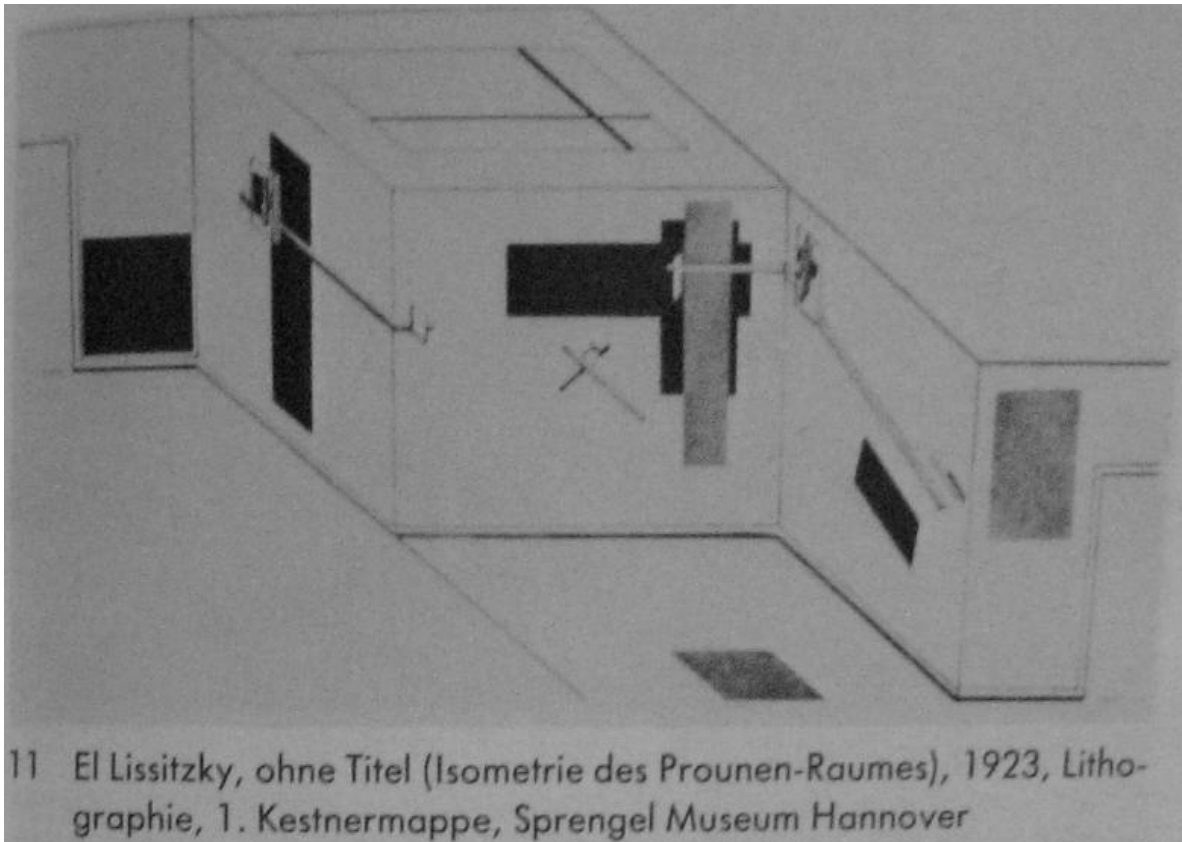
¹⁹³ LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1985. s. 159. ISBN 0300027273.

¹⁹⁴ MALEWITSCH, Kasimir. *Suprematismus*. Köln: DuMont, 1962. s. 121-126.



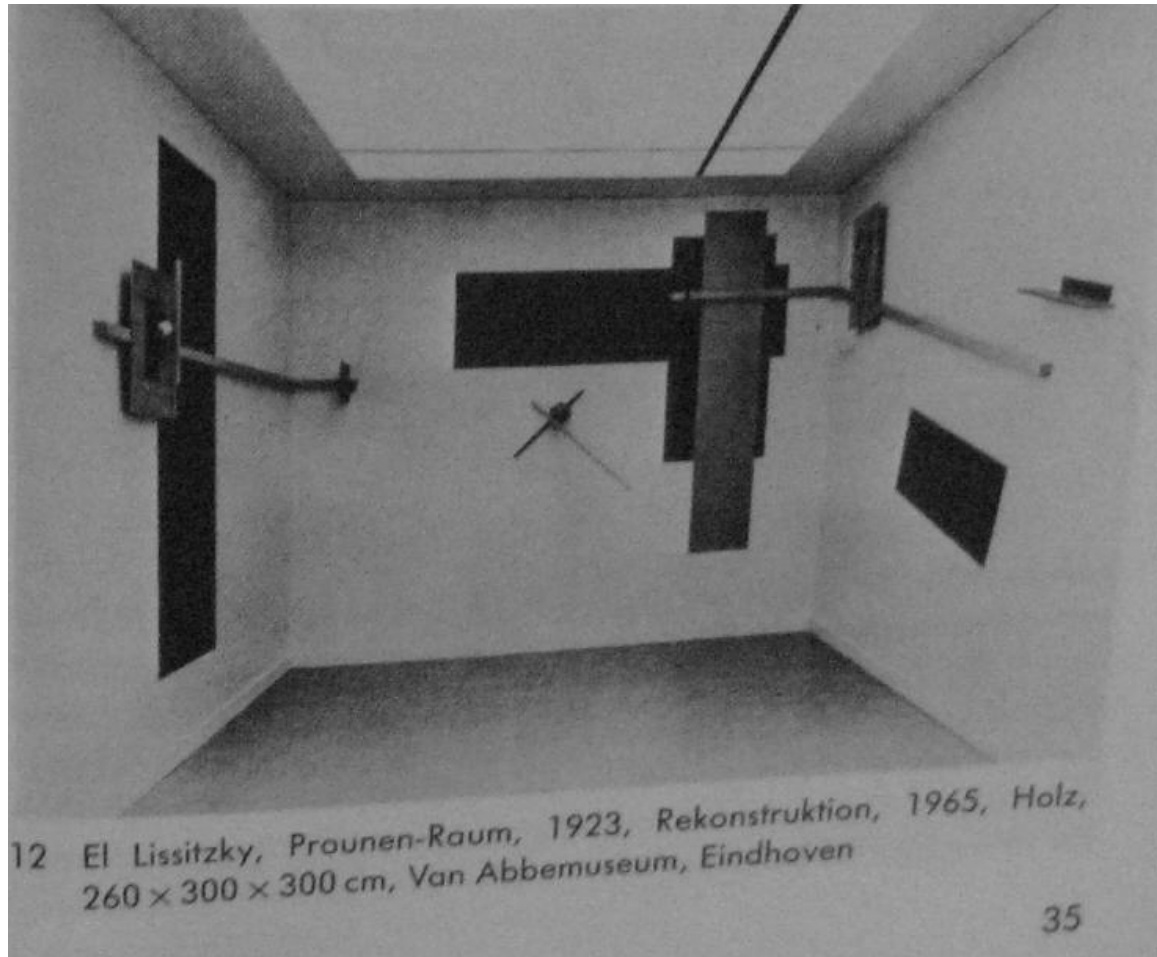
Obrázek 70 Malevič, Supremus N. 18, 1916-1917.¹⁹⁵

¹⁹⁵ GREY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Thames & Hudson, 1986. s. 166. ISBN-10: 0500202079.



Obrázek 71 El Lisickij, beze jména (isometrický prostorový proun), 1923, litografie.¹⁹⁶

¹⁹⁶ HEMKEN, Kai-Uwe. *El Lissitzky, Revolution und Avantgarde*. Dumont, 1990. s. 34-35. ISBN-10: 3770126130.



Obrázek 72 El Lisickij, prostorový proun, rekonstrukce, 1923.¹⁹⁷

¹⁹⁷ HEMKEN, Kai-Uwe. *El Lissitzky, Revolution und Avantgarde*. Dumont, 1990. s. 34-35. ISBN-10: 3770126130.

Na obrázcích je vidět, že Lisickij prouny kompozičně rozmístil v prostoru stěn. Pracuje tedy koncepčně-prostorově.

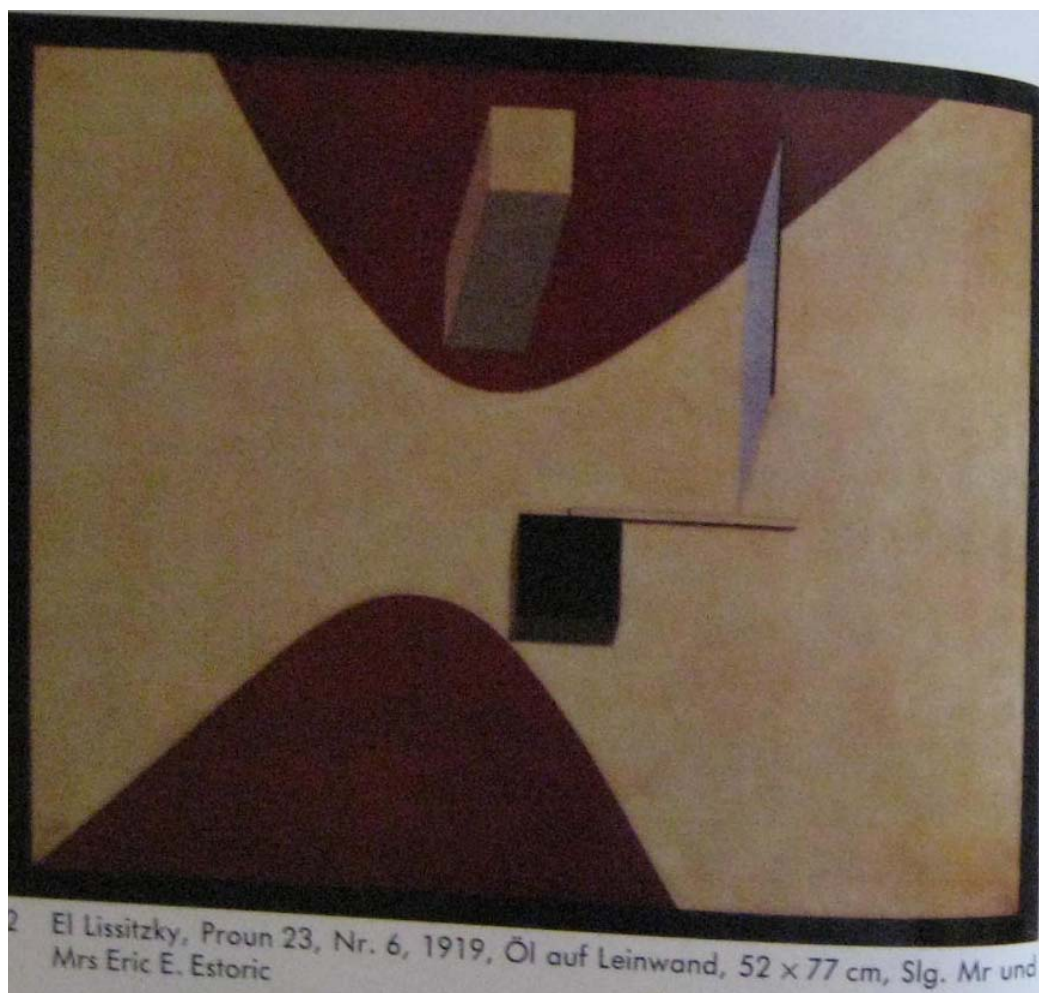


Obrázek 73 Zaha Hadid, zderivovaná ruská, suprematistická, konstruktivistická kompozice 1983.¹⁹⁸

Vlevo je pro srovnání proun El Lisického (El Lisickij, proun 17 N, 1920, akvarel¹⁹⁹), barevnost se podobá barevnosti Hadid, která také často užívá ve svých perspektivách podobné kolorování, malba tím získává pocit prostorovosti a existenciálního nádechu, obraz sálá i prázdnotou, nicotou, abstrakcí. Diagonální natočení obrazu mu dává dynamiku (futuristické tendence), což je běžný jev u Zahy Hadid.

¹⁹⁸ JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. s. 63. ISBN 3836502941.

¹⁹⁹ HEMKEN, Kai-Uwe. *El Lissitzky, Revolution und Avantgarde*. Dumont, 1990. s. 34-35. ISBN-10: 3770126130.



Obrázek 74 El Lisickij, proun 23, nr. 6, olej na plátně, 1919.²⁰⁰

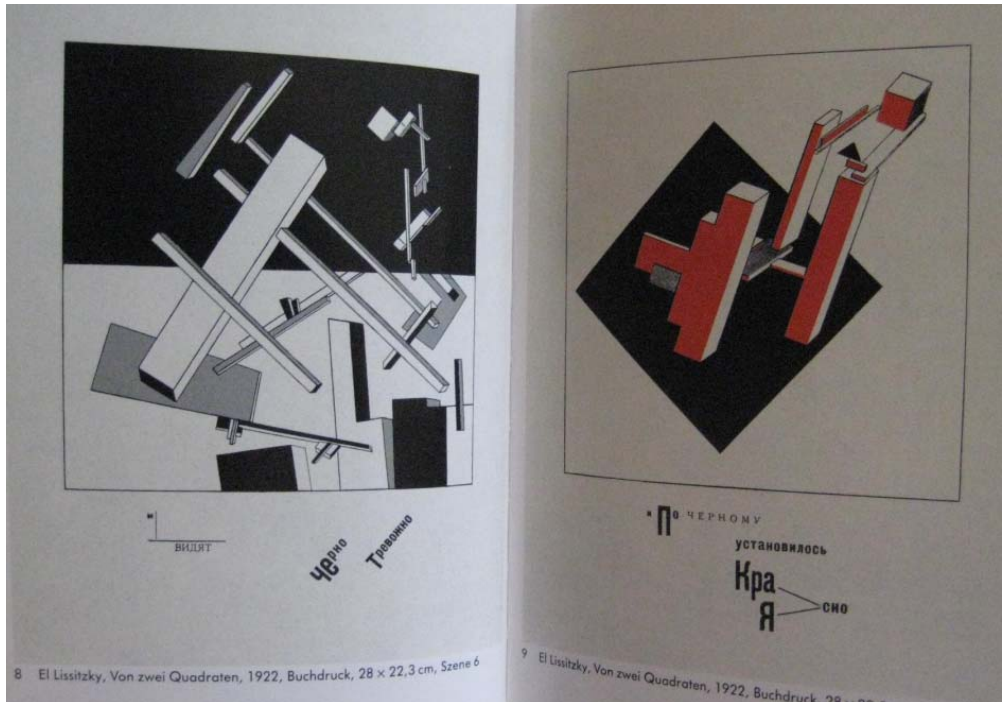
²⁰⁰ HEMKEN, Kai-Uwe. *El Lissitzky, Revolution und Avantgarde*. Dumont, 1990. s. 34-35. ISBN-10: 3770126130.

Proun 23 N (B 111) je barevný, jednoduchý až vyčištěný od konstruktivistických manýrů linií a linek.



Obrázek 75 El Lisickij, proun 23 N (B 111), tempera, 1920-21.

Další dvě ukázky z roku 1922 se sice nejmenují prouny, ale mají stejný grafický jazyk a myšlenku fragmentárnosti a tvarovosti prounů. Vše je v dynamice.



Obrázek 76 El Lisickij, kresby.

El Lisickij pokračoval v suprematismu Maleviče a ovlivňoval vývoj ruské avantgardy. Právě Zaha Hadid vykazuje řadu analogií s pojetím architektonické filosofie El Lisického v několika oblastech. El Lisickij byl vyškolen jako architekt. Jeho architektonická pozice byla kdesi mezi Malevičovým suprematismem a Tatlinovým konstruktivismem. Nepropadl utilitaristickému pojetí a respektoval duchovní poslání umění; byl sice přesvědčen, že nastal konec malířství, ale uznával důležitost laboratorního experimentu. Jeho série prounů mi posloužila jako příkladová studie, kde jsem zkoumala architektonickou myšlenku (koncept) a architektonický jazyk (tva-

rosloví). Prouny (vznikly ze spojení latinské předložky „pro“ a prvních písmen zkratky UNOVIS – U (tverzditeli) NO (novovo) IS (kustva) – **upevnitelé nového umění**, skupiny umělců, založené pravděpodobně roku 1919 ve Vitebsku Malevičem a jeho žáky s programem rozvíjet ideje suprematismu. Tedy termín pro-upevnitelé nového umění si vysvětlují jako zkušební verzi základu nového umění nebo základní kámen nového umění ve zkušební době či v promo akci, v období testování, kde zkoumám, jak projekt, tvar či prostor funguje, kde jsou jeho slabá místa a kde exceluje, to jsou prouny, novotvary, semi-tvary, proformy, nový postulát, nový fenomén. Prouny vyrobené v letech 1919-1923 jsou pokusem o uvolnění a zároveň novou funkční aplikací Malevičovy estetiky. El Lisickij neuzívá jen suprematistické planimetrické útvary, ale zavádí mnohem komplexnější konfigurace a superpozice. Prouny jsou v podstatě „architektonické“ studie, v nichž užití prostředky sugerují nejen dynamické vztahy ploch a linií, ale vztahy trojrozměrných těles, prostorových hloubek, vah, hmotných struktur. Naskytá se otázka: **Jsou tedy prouny ekvivalentem Krohových prvoplánů?** Řekla bych, že ano, prouny disponují koncepcí architektury a jazyka, čímž se podobají prvoplánům a to je klíčová teze, která je dalším výsledkem disertační práce. Prvoplány jsou synonymem prounů a architektonů.²⁰¹ Tuto hypotézu jsem si následně potvrdila u prof. Šváchy.

Moderní umění dospělo zcela intuitivně a samostatně ke stejnému výsledku jako moderní věda, zde chápu propojenost, která se vědomě nekonstruuje, a přesto existuje, zřejmě je to využitím stejných vstupních kulturních a informačních kódů (input). Umění rozložilo formu na

²⁰¹ Vážená a milá kolegyně, myslím, že s tím Ruskem můžete být na dobré stopě, neboť je známo, že leccjaký Malevičův suprematistický obraz byl míněn jako představa vznášející se beztlížné stavby nebo spíš celého města. A i Malevičovy Architektony a takzvané Prouny od Malevičova žáka El Lisického měly charakter jakýchsi bezúčelných před-projektů. O tom existovala monografie Larissy Zhadowové (Žadovové) *Suche und Experiment*, vydaná kolem roku 1980 v NDR. Kroha měl určitě dost informací o sovětské architektuře, ale spíš až ve třicátých letech, nebo asi tak od roku 1926 – některé pavilóny na Výstavě severních Čech v Mladé Boleslavi se evidentně řídí vzorem pavilónu SSSR pro Mezinárodní výstavu dekorativních umění v Paříži 1925 od Konstantina Melnikova – ale sotva o Malevičovi nebo Lisickém něco věděl už před rokem 1920, kdy – jak to ukazují letopočty na výkresech – měl ty své prvoplány kreslit. Pořád mi vrtá hlavou, jak se liší prvoplán od normální architektonické skici, a myslím si, že skoro nijak, až na to, že se v nich architekt snaží vyjádřit svou představu o konstrukci i architektonické formě v jednom obrázku. Jak to přeložit do angličtiny? Protoplan, Primal plan, Arch-Plan, a podobně. Inspirujte se způsobem, jakým to Monika Platzer přeložila do němčiny. R. Švácha. Ze soukromé korespondence VŠ 16-12-2006.

základní prvky (dekonstrukce), aby je pak znovu sestavilo podle univerzálních zákonů přírody. Věda a umění dospěly k téže praformuli: to znamená, že každá forma je ustrnulý obraz okamžiku, určitého procesu. Potom dílo je tedy zastávka v bytí a nikoliv ustrnulý cíl. Záměr díla má v sobě systém, ale systém, který se stal během práce vědomím, nikoliv, že by vznikl předem stanovený cíl nebo koncept. Podobným způsobem vyučuje Rassouli, íránský architekt, malíř, sama jsem měla možnost jeho způsob poznat na workshopu intuitivního malování.²⁰²

Slovy Lamače: Suprematisti chtěli vyjádřit klid – klid přírody, v němž se strašlivá napětí drží v rovnováze stejně hrozné jako rotace světových těles. Dílo, které vykonali, není filosofií ani systémem poznání přírody, je součástí přírody a jako takové může samo být předmětem poznání.²⁰³

První perspektivní prostor byl zrušen impresionisty. Ustrnulý euklidovský prostor byl zdemolován. Každý umělecký styl měl svou metodu, například kubisté..., futuristé vyhodili špici zorné pyramidy z oka, neboť chtěli žít uprostřed předmětu a ne mimo něj. Perspektivní střed rozštěpili v perspektivní fragmenty a rozhodli je po celé ploše obrazu, ale nedostali žádné další konsekvence, protože jim to barva neumožnila a tak sáhli po fotografické kameře, aby našli to, co dlouze hledali.

V roce 1913 v Petrohradě Malevič ukázal svůj čtverec, tím oficiálně odhalil koncept „souboru čísel“, což byly číselně vyjádřené vztahy umění. V kontrastu s touto myšlenkou Mondrian ukázal, že plocha je jen rovina, v níž není žádné dovnitř nebo ven (žádná perspektiva) a tím plochu postavil na své prazákladní místo. Později umělci de Stijlu Mondriana zdegradovali svou dekorativností, kdy jeho techniku využili ve třech rozměrech v prostoru, a to dekoratérským způsobem.

²⁰² Workshop Lažánky, léto 2012.

²⁰³ El Lisickij. Katalog výstavy ve Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven; rovněž Kunsthalle, Basel; Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965-1966.

Prouny ovládají prostor pomocí ekonomické konstrukce přehodnocených materiálů. Rodí se ze země malířství a jeho tvůrců. Proun není definován ohraničenými anebo roztříštěnými disciplínami, jsou to centralizované celky ve svém experimentu. Forma prounu je založena na materiálu, nikoliv na jeho estetice. Materiálem je barva, a to v první fázi, barva má své energetické pole a je to nejčistší stadium hmoty. El Lisickij zvolil barvy, které nemají subjektivní vlastnosti. Pomocí definování svých principů suprematismus vyloučil barvu oranžovou, zelenou, modrou atd. a tím vydestiloval jen černou a bílou jako totální pravdu všehomíra. To byla čistota energetické síly, energie protikladů a souznění v barvě bílé, černé a jejich prolnutí, tedy šedé, se přenášela do materiálových kompozic stejně, a to kombinováním alumina a žuly, nebo železa a betonu, což trvá dodnes. Barometrem byl barevný odstín, jenž vše organizoval.

Forma materiálů měla své umístění v prostoru podle os, například diagonála byla jako spirála schodišť, vertikálou byl výtah, horizontála kolejnice, křivky a přímky byly letadlo, tato forma měla být uchopena podle svého přirozeného pohybu, což byla podstata její konstrukce. Katastrofické byly nekonstruktivní formy, jež se nepohybovaly, ale řítily prostorem. Například kubisté sledovali kolejnice, zato suprematisté přímky a křivky letadla, jakoby v prostoru nestaví, ale jsou tam již předem. Proto uvádím zkráceně **suprematistický program El Lisického**, jak utvářet projekt v jeho duchu.

Program El Lisického

Podle něj dva momenty určují moderní tvorbu: 1/ element, 2/ vynález.

1/ element:

Moderní tvůrce zkoumá daný úkol podle funkcí, které má naplnit.

Elementy plastické jsou: a) kubus – pohled průčelný = obrys kvadraticko-statický
pohled na špičce = obrys šestiúhelník-dynamický

b) konus

c) koule – krystalizace univerza

Uzavřené systémy jsou dům, plakátovací zeď nebo antická socha, otevřené systémy jsou Eiffelova věž, Tatlinova věž, světelné reklamy, které blikají. Jsou v pohybu, nebo pohyb připomínají, jeví se tak.

Elementy materiálové jsou: odpor = beton (tlak, tíha), železo (tah). Všimáme si i zpracování – aluminium (lisování), sklo (lití).

Elementy barev: červeně – maximální pulsace. Bílá – barva hygieny prostoru. Černá – ničí objemy. Uvádíme nelomenou barvu, ne tón, jenž je vlastní samému materiálu, ale jeho direktivní fyziologickou působivost.

2/ vynález:

Vynálezavost je univerzální silou, biomechanickou silou, jež žene vše přes překonání překážek svou cestou vpřed.

Prounový prostor byl představen na velké berlínské výstavě umění v roce 1923. Byl to prostor, který nebyl sledován skulinou klíčové dírky ani průzorem otevřených dveří. „Prostor tu není jen pro oči, není to obraz: chceme v něm žít.“²⁰⁴ Takto situaci viděli suprematisti.

Pro srovnání přikládám fotografii z výstavy uspořádané Zahou Hadid v Curychu (2010)²⁰⁵, kdy její pojetí prostoru suprematismu je jako výbuch suprematismu v interiéru, plochy černé barvy kopírují stávající stěny a uvádí naše smysly do pohybu, nese nás horizontální pohyb, jenž jede jako závodník prostorem výstavní síně. Tento pohyb však uvádí ještě jeden fenomén, pocit točení, navozuje pocit turbulence v místnosti, rozšiřuje vědomí.

Další příklad suprematistického zpracování byla zakázka El Lisického vyřešit výstavní prostor na Lehrtském nádraží v Berlíně (1923), kde byly jako krabice ve-



Obrázek 77 Instalace výstavy Zaha Hadid v Curychu, 2010.

²⁰⁴ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: C

²⁰⁵ Curych, výstava.

stavěny různé „prostory“. Jedna krabice mu byla určena k vyjádření suprematismu v praxi. Těchto 6 ploch (podlaha, 4 stěny a strop) byly dané a bylo třeba je nějak uchopit. Nejednalo se o obytnou místnost, ale výstavní prostor a účelem je tímto prostorem projít, proto návštěvníka tato krychle k tomu měla pobízet. Návštěvník přicházel z velkého sálu, potkával první formu, přicházel k diagonální první formě, potom ke třetí stěně s vertikálami. U východu byl nápis – STÁT! – čtverec dole, byl to základ celé organizace prostoru. Reliéf na stropě, ležící ve stejném zorném poli, opakoval pohyb, podlahu nebylo možno z materiálových důvodů bohužel zrealizovat.

Elementární forma a materiály (jako je čára, plocha, tyč, krychle, koule, černá, šedá, bílá a dřevo) + plochy nastříkané plošně na stěnu (barva) a plochy postavené kolmo ke stěně (dřevo) tvořily tento výstavní prostor. Myšlenku krystalizace celých stěn pojednávaly dva reliéfy. Tento prostor se nechoval jako obytná místnost, byly zde definovány osy vlastního tvoření prostoru. Byla to výtka El Lisického k principům, jež považoval za důležité při organizování takového prostoru, tyto principy uchopoval k názornosti s jiným zřetelem ke skutečnosti, že to byl prostor pro výstavu, kde se vystavovala díla, a tedy prostor demonstrační, ne obytný a v tom je převeliký rozdíl, který si architekti ne zcela uvědomují.

Proto nestačilo jen pouhé pomalování stěny, to nebylo organizování stěny. Pomalování či odekorování (např. zavěšením obrazu) neřeší prostorový úkol, tento prostor nechce obrazy (pro smutek malířů), jejich obrazy neměly místo, kde ležet, třeba jako na pohovce. Pokud toužíme po iluzi, máme si zavěsit skleněnou tabuli a za ni periskop, který nám ukazuje stále skutečné procesy ve skutečné barvě a skutečném čase. Rovnováha nesměla být narušena telefonem nebo kusem normalizovaného kancelářského nábytku, musela být plná pohybu a elementární jednoduchosti. Prostor nebyl jako vymalovaná rakev, ale všechny metry krychlové určené k odpočinku, práci a společenskému životu měly být sjednoceny v jednotu a uvedeny kdykoliv do pohybu podle vyvolané potřeby. Prostor plnil potřeby člověka a ne naopak.

El Lisickij napsal popis účinku na návštěvníka prostoru. Zde cituji, aby byl dojem autentický: „Při vstupu do místnosti (vchod a východ je naznačen ve formě podstavce pro plastiku)

máme před sebou šedou plochu stěny, přecházející po levé straně v bílou, po pravé v černou. Různými šířkami kazet jsou osy pohledu posunuty od os symetrie dveří – to udává rytmus celku. Při každém pohybu se mění účinek stěn – co bylo bílé, stává se černým, a naopak. Tak vzniká jako důsledek lidské chůze optická dynamika. Tato hra činí vnímatele aktivním. Hra stěn je doplňována prosvítáním kazet. Návštěvník posunuje dekoraci krycí plochy nahoru nebo dolů, odkrývá, nové obrazy nebo zakrývá, co ho nezajímá. Je fyzicky nucen vyrovnávat se s vystavovanými předměty.²⁰⁶

Tímto uzavírám exkurzi do utopistických prounových systémů v reálném architektonickém prostoru, které musely ducha povznášet od běžných myšlenek a zaběhlých kliše v prostoru. V této souvislosti se ale nabízí ještě futurismus. Zaha Hadid sice konkrétně futurismus nezmiňuje, ale navazuje na něj zdůrazněním fluidity, tekutosti, plynutí ve svém díle. V podstatě dnešní doba je svým způsobem futuristická, proto některé projekty Zaha Hadid jsou futuristické, zrychlené, dynamické, sama jejich geometrie jako organizující řád tomu nasvědčuje.

Protagonisté moderny, jako byli F. L. Wright, De Stijl, Bauhaus, Le Corbusier, se drželi programu architektury, která je konečně adekvátní industriálnímu věku. Chtěli se zbavit estetizace slohů, „neo“ stylů, založit architekturu na vědeckém podkladě, jako byl např. konstruktivismus. Věda ve své klasické podobě se vývojově posouvá díky dlouhodobě lineárně pokračujícím opatrným dílčím objevům, jež jsou podloženy kumulací tisíců detailních faktů a tvrzení, a je tedy sama o sobě konzervativní. Zato základní a teoretický výzkum přináší poznatky, které nutí člověka se zásadně měnit, radikálně přeprogramovat své dosavadní znalosti a názory. Posouvá vědomí, otevírá a boří stav zamrzlosti a ustrnulosti, v konečném výsledku je to pak prospěšná symbióza konzervativního a inovativního přístupu. Postmodernisté se dožadovali architektury, která vyjadřuje ideje nové společnosti, jde o zápas industriální společnosti s informační. Podle nich architektura usnula v době minulé a reflektuje stále iluze industriální společnosti, uplatňuje racionalitu a je únavně nudná, a kvůli tomuto postoji architekturu provází masivní intelektua-

²⁰⁶ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. s. 268. ISBN 80-207-0087-0.

lizace celého projekčního procesu. Zato Robert Venturi (*1925)²⁰⁷ tvrdí, že architektura vyjadřuje jen intelektuální stanoviska, podle něj jsou architekti příliš vzdělaní, než aby spontánně vyjadřovali „ducha doby“, řekněme *genius epoca/era/tempi/tempo*, architektura nemůže být spontánní jako jiné umění. Hegel upřel architektuře status umění, a to proto, že je příliš svázána s hmotou, a proto prý není možné utopistické nebo konceptuálně převratné architektonické projekty vyjádřit jen kresbou a textem – tedy nehmotnou formou. Virtuální prostor nám ale dává možnost se vyjádřit. Intelektuální koncepty skupiny DeStijl, kde pracoval G. T. Rietveld, T. van Doesburg či P. Mondrian, podléhají zákonům filosofie matematiky, M. H. J. Schoenmakers prezentuje obrazy přírody a univerza. Možná proto byla Zaha Hadid jako vystudovaná matematika fascinována suprematismem. U Mondriana je obdivována redukována paleta barev a přísné matematické kompoziční řešení či pravoúhlost a minimalismus. Podle Jenckse tvorba Hadid naopak vyjadřuje energickou, někdy výbušnou a obvykle „optimistickou formu antigravitační architektury, a je podstatou hnutí novokonstruktivismu“.²⁰⁸ Stavby Zahy Hadid jsou jako expresionistické skulptury plné neklidu a dynamiky.²⁰⁹ Pro Eisenmana je moderní doba přímo antihumanistickou epochou, zvláště po události holokaustu. Více se tímto tématem zabýval při realizaci Pomníku holocaustu, který je součástí židovského muzea v Berlíně. Na podobném zadání pracoval Daniel Libeskind, původem polský architekt, židovského původu, který v židovském muzeu v Berlíně vytvořil velmi složitý koncept s několika vrstvami. Oba zastávají teorii dekonstrukce, avšak používají odlišné způsoby navrhování. V tomto případě nemůžeme opomenout francouzského literárního kritika a fenomenologa ovlivněného strukturalismem Rolanda Barthes (1915-1980). Charles Jencks i I. de Sola-Morales často vzpomínají jeho esej *Le degré zéro l'écriture* (Paříž, 1953, česky *Nulový stupeň rukopisu*²¹⁰). Jeho příspěvkem k diskursu dekonstruktivismu je teorie konstituce a výklad smyslu. Dekonstruktivisté staví „beze smyslu“ nebo hmatatelného přímočarého smyslu, jenž se může prokázat ihned viditelnými důkazy, jejich postupy navrhování architektury jsou schovány uvnitř a člověk je pochopí poté, co si přečte

²⁰⁷ VENTURI, Robert. *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha: Arbor Vitae, 2004. ISBN:80- 86300-17-X.

²⁰⁸ ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). s. 109. ISBN 8001007413.

²⁰⁹ ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, č. 1, 2010, s. 54-57.

²¹⁰ BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu*. Praha: Československý spojovatel, 1967.

jejich koncept, jedná se o konceptuální postup tvorby, v naší zemi ne zrovna oblíbený (zřejmě pro složitost a náročnost, není to zde součástí kultury a vzdělání architektů). Dekonstruktivisti tvoří jako by pro postnietzscheovský svět. Barthes demaskoval staré i nové mýty moderní doby jako aktivní elementy sebe-zdůvodňování společnosti. Společnost si nevěří, společnost se musí sebe-zdůvodňovat. Ztratila své kořeny? Další filosofové, včetně J. Derridy, M. Foucaulta a J. F. Lyotarda, tvrdí, že postmoderna je identická s postindustriální, informační dobou. Francouzský filosof a sociolog Jean Baudrillard a jeho *Ectasy of Communication* (česky *O svádění*²¹¹) se zamýšlí nad problémy socio-kulturního prostředí v postmoderní době.

Pak má tedy právo na existenci teze, kdy absence smyslu nám poskytuje možnost postavit jiný než doposud uznávaný – ale ve své podstatě neméně simulovaný – a je zapotřebí principu zdůvodňování. Podle Nietzscheho, že každá kultura má ve svém srdci co do původu libovolný základ, pokud neexistuje něco jako zdůvodnění světa všeovládajícím základním principem, proč by v architektuře mělo existovat něco jako přirozený a absolutní základ, který by zastřešil nějakou pravdu jako nevyvratitelný fakt. Hledá se dogma. V tomto případě skutečnost chaotické existence věcí je v pořádku. Architektova volnost sebevyjádření pomocí programů a teorií architektury je přirozený závěr jako pravdivé tvoření a bytí, tak stejně plnění smyslu člověka na Zemi. Můžu použít termín „tvůrčí nevázanost“ u dekonstruktivistů a jejich radost z tvorby. Jako fenomén šoku z novosti nebo touha šokovat vůbec. Současný německý umělec Herman Nitsch neustále šokuje a jeho socha rozřízlé krávy naložená v lázni formaldehydu utkví v paměti na věky, je to tak šokující pohled, který znejistí každého. Jencks uvádí, že dekonstruktivismus a poststrukturalismus přináší modernistický elitismus a abstrakci dovedenou do extrému. Tato architektura také nese s sebou nové aspekty, jimiž přehodnocuje kulturní modernismus a řadíme ji do neomoderny, ale znamená mnohem více, než je pouhý styl. Zaha Hadid a její zmutované Malevičovy architektury a planity jsou tedy ultramoderní architektura. Teoretické eseje dekonstruktivistů, plné dynamiky a rozporů, a jejich kresby a vize nám zrcadlí realitu té doby, a proto mají velkou hodnotu pro další vývoj architektury a světa vůbec. Jazyk dekonstrukce v interpretaci Jenckse je co do avantgardnosti a revolučnosti přímý dědic modernismu

²¹¹ BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN: 80-7198-078-1.

Baudelairovy Paříže, Duchampa a Le Corbusiera. Dekonstrukce je jako „řeč ulice, neformální styl dovolávající se podstatné záliby v disharmonickém a pomíjivém, skromném a tvrdošijném.“ Z určitého pohledu viděno se to může jevit jako něco, co už tady kdysi bylo.

Malevich's Tektonik – prvoplán v akci?



Obrázek 78 Horizontal Tektonik, Malevich's Tektonik, akryl na dřevě, 128x89 cm, 1976-7. Londýn.²¹²

²¹² Tento obraz nazývají různě, někdy jen Malevich's Tektonik's, další projekt je v Museum of the Nineteenth Century 1977–78 a Dutch Parliament Extension 1978–79. Oba vznikly ve škole po Malevich's Tektonik a mají podobné výtvarné vyjádření.

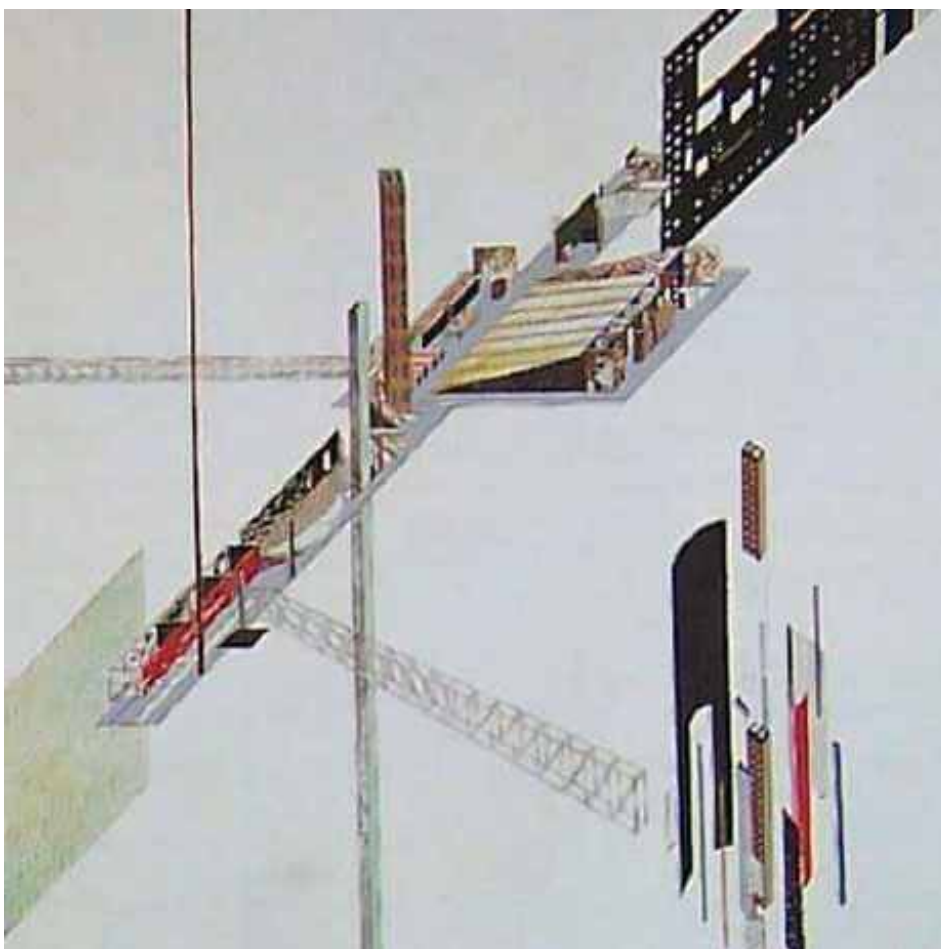
As paintings disappear into computer drawings, their imagined world begins to appear.
Aaron Betsky²¹³



Obrázek 79 Museum of the Nineteenth Century.²¹⁴

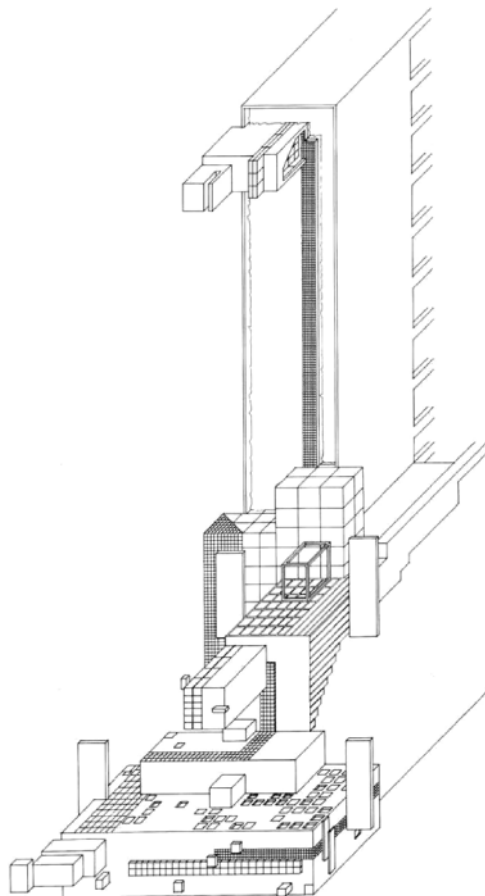
²¹³ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid The Complete Buildings and Projects*, Thames & Hudson, London, 1998. s. 14. ISBN-10: 0847821331.

²¹⁴ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid The Complete Buildings and Projects*, London: Thames & Hudson, 1998. s. 121. ISBN-10: 0847821331.



Obrázek 80 Dutch Parliament Extension.²¹⁵

²¹⁵ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid The Complete Buildings and Projects*, London: Thames & Hudson, 1998. str.?. ISBN-10: 0847821331.



Obrázek 81 Zaha Hadid, *Malevich's Tektonik*.²¹⁶

²¹⁶ Zdroj: <http://betonbabe.tumblr.com/image/17555904915>



82 THE NEW YORKER, DECEMBER 24, 2009

Obrázek 83 Zaha Hadid doma.²¹⁸



Obrázek 82 Zaha Hadid a Patrik Schumacher.²¹⁷

²¹⁷BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid The Complete Buildings and Projects*, Thames & Hudson, London, 1998. s. 14. ISBN-10: 0847821331. Za Zahou Hadid je vidět část konstruktivistické malby.

²¹⁸ <http://slowmuse.wordpress.com/2009/12/24/unfolding-a-new-reality/>

Zaha Hadid se zabývala studiem ruského konstruktivismu a suprematismu (Tatlin, El Lissickij, Malevič) konkrétně Malevičovými architektony a planity (blokové kompoziční studie), jež nazývá *planetární architekturou* (Charles Jencks je označuje jako *antigravitační architekturu*). Jencks říká o návrzích Zahy Hadid, že jejími prvky jsou přímočaré Malevičovy tektonické pa-prsky, které jsou velmi prodlouženy, otáčejí se ven z mřížky a spojují se s lehkými křivkami a odlišnými (nesouhlasnými) úhly. Nový pocit explozivní, zvrásněné dynamičnosti vychází z ostrých úhlů, které volí pro pečlivé vyjádření perspektivy, anamorfní projekce, která dává zkřivený pohled ze všech bodů... takže konečný výsledek připomíná Malevičův architekton, který je ale v pohybu, dynamický, s rozjetou křivkovou perspektivou, zborcený zemětřesením. Jako byste vzali obraz, natiskli ho na stretchovou látku a tu intuitivně natahovali různými směry a přitom fotografovali deformace obrazu na látce. Zaha Hadid tak přesně manifestuje svou filosofii: architektura je jako nůž, který řeže v kusu masa a tím ruší starý řád a tvoří nový.

V Parku de la Villette se Bernard Tschumi volně inspiroval Kandinského logikou bodů, linií a ploch. Zato Rem Koolhaas na stejnou soutěž vycházel z opozice mezi přesností a náhodou, inspiroval se přísadami logiky počítačových vrstev. Na AA učil kromě Zengelise i Archigram a o 9 let starší Koolhaas a snažili se změnit postmoderní ovzduší na škole, Hadid po promoci pracovala v OMA, ale kvůli střetům s Koolhaasem odešla a založila své studio. Tehdy na AA mnoho studentů obdivovalo Miese van der Rohe, konkrétně koncept tekutosti prostoru a jeho asketický postup (reduktivismus), učili se na pavilonu v Barceloně, a patio domu s garáží (1934), designu, v němž Mies van der Rohe vedl přímočaré linie ploch, takové zakřivené panely, které ohýbaly prostor, a přetvářely napětí na zásadní intenzitu. Hadid nalezne tato napětí opět ve smyslné eleganci domů Oscara Niemeyera, a zejména v domě, který postavil pro sebe v Canoas, Rio de Janeiro (1953). Kapalná prostorovost Kandinského, navržená z primárních forem, které potkávají jedna druhou, kolidují spolu a skládají se do lineární kompozice, kterou jí pomáhají tvořit. Fascinaci pro estetiku pohybu Hadid sdílí se studenty – to byla atmosféra na univerzitě,

kde vliv Archigramu a Reynera Banhama byl jasný: v podstatě futurismus, konstruktivismus a suprematismus.²¹⁹

Analýza architektonických studií Zaha Hadid

Má analýza se skládá z těchto bodů (inspirováno Unwinem²²⁰, Betskym, Jodidio, Solomonem a dalšími)

- 1/ jméno projektu, klient, datace
- 2/ obrazová příloha
- 3/ rozbor, historie, širší souvislosti (teoretický popis + návaznost na historii + hledání širších souvislostí), syntéza

- 4/ hodnocení, výsledek

Tento postup používám při rozhovorech se svými studenty na VŠB.²²¹



Obrázek 84 Horizontální pohled na návrh hotelu na mostě přes Temži.

Analýza č. 1 – projekt Malevich’s Tektonik – Nestabilní systém rovnováhy

²¹⁹ ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

²²⁰ UNWIN, Simon. *Analysing architecture*. Routledge, 2009. ISBN 978-0415144780.

²²¹ Na FASTu VŠB pracuji jako externista v ateliéru Konceptu a sama vedu několik studentů v ateliéru Interiér a ateliéru Architektura od roku 2011. Zde uplatňuji svou rešerši architektů a graficko-teoretické vstupy architektů.

Jako svůj diplomový projekt Zaha Hadid zpracovává projekt mostu přes Temži (1976) založený na modelu mostu, na němž jsou budovy, jako byl Ponte Vecchio ve Florencii, na který je postavena krytá struktura, která v tomto případě však je členěna na 14 úrovních. Práce je inspirována suprematistickými modely. Její název – Malevich's Tektonik to naznačuje, že jde o výslovný odkaz na klíčového protagonistu, Kazimira Maleviče (1878-1935), konkrétně jeho teorie čisté formy a sochařské citlivosti, zpracované v letech 1910 a 1914. Hadid opakovala termín tektoniky, ale je trochu unikátní, protože pozornost se přesune z formy do obsahu, z vnějšího pláště na existenční prostor. Tady více než gramatika formy nachází své vyjádření v solidu jako přísná tektonika, je to logické uspořádání dutin (prázdných prostor), kde strukturální napětí jsou transformována do čistých prostorových faktů. Konstruktivní limity získávají hlubokou intenzitu stávajícím prostorem „otáčet“, jak by řekla Hadid. Kompoziční linie jsou transformovány do energie, ne jen čistě dekorativních faktů, zmenšují roli jednoduché projekce na stěnách nebo předělech.²²²

Pro zkoumání projektu Malevich's Tektonik je důležitou okolností dobová situace – je první polovina roku 1976, což je doba, kdy se rodí pojem a diskurs postmoderny (Charles Jencks jej použil v roce 1977). Vidím zde nejméně čtyři postmoderní motivy.

1. Znovuobjevení, a to prostřednictvím Maleviče, abstraktní vlny, k níž dospěl Bauhaus, holandský neo-plasticismus, a konečně Mies van der Rohe. Je to odmítnutí moderní opozice vůči klasické tradici, jež bylo znovu navrženo v těchto letech Gravesem, Rossim, Krierem, a Stirlingem.

2. Je to práce s agilní, intenzivní a dynamickou geometrií. Stručně řečeno, návrat do tekutého prostoru označeného body, liniemi a plochami. To také využívá nejen neo-plasticismus Mondriana a Van Doesburga, ale také tekutost Kandinského, který se přátelil s Malevičem. Zde je návrat ke zdrojům, tentokrát k počátkům abstrakce, kde dvě linie, pevně geometrický neo-plasticismus a intenzivně emocionální styl přicházející z Ruska, nebyly již více oddělené.

3. Je to deklarace skutečného nezájmu v každém sporu sémantické povahy. V 70. letech

²²² ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

se úporně řešil problém jazyka, byla tu patrná snaha o jeho obnovení z architektury, často prostřednictvím ikonických hodnot nebo odkazů na znaky a symboly kodifikované tradicí. Využitím suprematistické estetiky Hadid potvrdila, že cílem architektury není lingvistika, ale výrazovost: to je výzkum formálních hodnot, tedy nového sochařského cítění.

4. Prohlášení nekonzistence disciplinárního rozdílu mezi uměními. Pokud je umění čistě sochařské cítění, nemá dále smysl mluvit o malbě, sochařství a architektuře jako samostatné činnosti, protože ty všechny přispívají do jediného cíle: výstavby prostoru, ve kterém každý rozdíl mezi figurálním a existenciálním přestane, to je, v níž umění a život se shodují. V roce 1923 Malevič koncipoval projekt PLANITA, dům budoucnosti, který by umožnil žít v přísně geometrickém prostředí. Tento dům hluboce zapůsobil na Mondriana a Thea van Doesburga, kteří v roce 1925 měli prototyp postavit. Rietveld byl jím tak ovlivněn ve své tvorbě, že je obtížné určit hranice mezi malbou, interiérovým designem a architekturou. I sám Mies van der Rohe měl silně obrazovou vizi architektonického prostoru.

Výsledkem této první analýzy obrazu Zahy Hadid by tedy mohlo být tvrzení, že inspirace výtvarným uměním funguje dobře, je v něm potenciál a s trochou kreativity uvolněné ve spontaneitě a hře lze dojít k naprosto jiným, nepředvídatelným výsledkům, v tomto případě architektonickým návrhům. Je evidentní, že Zaha Hadid od časů svého diplomového projektu vstřebávala i jiné inspirační vlivy a vydávala se po dalších experimentálních cestách. Ale ke své mladistvé zálibě v ruských avantgardních autorech se dodnes vrací a v jejím celoživotním architektonickém výrazu je patrné holistické pojetí, v němž v jedno splývá architektonické myšlení, výtvarné umění a filozofie. Její tvorbu je možno pochopit jedině v rámci těchto vztahů a souvislostí. Bohužel racionální analýza a verbální artikulace někdy nestačí, ale naštěstí existuje kresba, vizuální forma, která ono nesdělitelné vyjádří a sdělí.

Zaha Hadid píše málo, skoro vůbec, a pokud, jedná se spíše o popisy jejích projektů (např. latentní utopie). O způsobu jejího myšlení se dozvíme spíše z rozhovorů, ale nejvíce z interpretací, které píše její kolega Patrik Schumacher, který má kromě architektonického také filosofické vzdělání. Hadid spoléhá na rozhovory a na média, ale není to vždy vhodné, neboť myšlenka není rozvinuta v celé své šíři a hloubce, je limitovaná prostorem v časopise. Díky pře-

kladu rozhovoru, který uveřejnil Rostislav Švácha ve *Stavbě*²²³, se o jejích pocitech můžeme dovědět mnohem více. Francouzský časopis *L'Architecture Aujourd'hui* dělal rozhovor s ředitelem školy Architectural Association (AA) a Zahou Hadid, později ji vyzval k sepsání krátkého záznamu rozhovoru. Hadid napsala vlastním kreativním způsobem komentář tří projektů z osmdesátých let jako parodii na manifesty avantgardy, ale také vážně pojatý „*Manifest parametrismu*“ přeložila bych to spíše jako „*Manifest parametricismu*“, který byl zpracován Schumacherem (1988). Nakonec v roce 2008 vyšel malý katalog spolu s dalšími manifesty na výstavě Benátského bienále v Arsenalu.

Existuje rozdíl mezi americkou a evropskou větví dekonstruktivismu. Eisenman byl spíše „spekulativního“ rázu, kdežto Evropané užívali dekonstrukci jednodušším způsobem. „Suprematismus je přitahoval schopností fragmentizovat realitu, abstrahovat ji, zbavovat ji tíže a skládat její kusy do koláží volně plujícím prostorem.“²²⁴ V pozdějším díle Zaha Hadid úlomky geometrie a tvarů začínají podléhat tendenci k „tekutosti“, už se nevznášejí v prostoru, ale v „poli“, jak sama uvádí, a to použitím s vědomou narážkou na Einsteinův termín. S poezií fragmentu ovšem pracuje i Rem Koolhaas, u nějž Hadid studovala a pracovala a od nějž pochází i nemalá část její inspirace a celoživotního směřování. Pro srovnání opakem fragmentu – antifragmentarností – se zabýval Rafael Moneo. Proto všechno se Hadid považuje za dědičku avantgardy dvacátých až čtyřicátých let 20. století, transformovanou do postmodernismu, která úspěšně a bez pochyb realizuje unikátní pohled do architektury, jenž se precizuje počítačovými technologiemi, které se převádějí do procesu architektonické reality.

Odkud se tedy bere její kreativita, ten originální přístup? Jako původem Arabka, z krajiny písčitého povrchu, dlouhých prázdných výhledů, bez přírody, bez stromů, nekonečného prostoru, kde si právě lehce můžeme představit úlomky plující prostorem, nazývá je pole „beze švů“. V rozhovoru²²⁵ se zmiňuje o staré arabské kultuře, mešitách a krajkách, fascinujících

²²³ ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, č. 1, 2010, s. 54-57.

²²⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, č. 1, 2010, s. 54-57.

²²⁵ ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, č. 1, 2010, s. 54.

barvami a převzorovaností, složitou geometrií ornamentů v mešitách, opulentní hýřivostí tvarů, kterou my Evropané nemůžeme pochopit, natož stvořit. Tak jako třeba Číňan nenakreslí jednoduchou kompozici hmot (mám osobní zkušenost z architektonického ateliéru ze Šanghaje) a my to ani nemůžeme po něm chtít, protože bychom po něm chtěli něco, co on nechápe nebo to pokládá za jemu nepřírozené a umělé.

Analýza č. 2 – projekt The Peak – Exploze

Napětí mezi prostorem a energií vybuchlo v projektu rezidenčního a rekreačního komplexu v Hongkong Peak, se kterým Hadid vyhrála mezinárodní soutěž v roce 1983. Sedm let uplynulo od prvního pokusu Malevich's Tektonik, během kterých architektka učila na Architectural Association, spolupracovala s OMA na projektu pro rozšíření nizozemského parlamentu (1978-79) a nakonec otevřela v roce 1979 svou vlastní profesionální kancelář, která byla pověřena přípravou takových návrhů, jako byly např.: sídlo irského předsedy vlády (1979-1980), rekonstrukce Eaton Palace v Londýně (1981-1982) či soutěž pro Parc de la Villette. Projekt Hongkong Peak byla již zralá práce, prostá stylistických citací, jakých byl projekt Malevich's Tektonik plný. Hadid se nespokojila s tím, že by jen disartikulovala tradiční rozvržení budovy. Místo toho navrhla fragmentaci až na nejjednodušší konstitutivní prvky, mutující do zpracování vycházejícího z přirozenosti počítačového modelování, např. vrstvení.



Obrázek 85 Zaha Hadid, Projekt Peak.²²⁶

Hongkong Peak obsahuje pět vrstev:

1. první se skládá z patnácti duplexních bytů
2. druhá je rozvržena do dvou podlaží, každé s deseti byty
3. třetí je virtuální vrstva charakterizovaná 13metrovou prázdnou dutinou, jejíž interiér obsahuje jako volně plovoucí satelity prostory určené pro kluby, tělocvičny, šatny a místnosti pro společenské aktivity.

²²⁶ Zdroj: JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.

4. čtvrtá je obsazena čtyřmi penthousy bytů
5. pátá je vyhrazena jako soukromé obydlí developerů celého komplexu.

Každá vrstva má lineární konfiguraci, ale každá, orientovaná vlastním směrem, útočí na kopec jinak. Tak se zdá, jako by stavba vibrovala seizmickým pohybem. Díky střední prázdnosti třetí vrstvy celá konstrukce ztrácí konzistenci hmoty, ocitá se v řádu lehkosti bytů, určována svou vícesměrností. Tato vícesměrná konstrukce vyjadřuje pulzující život, je tam cítit odhodlání odtrhnout ji a nechat ji téměř vznášet ve vzduchu. Čtvrtá a pátá vrstva jsou dlouhé, lineární pole, konstrukce je nesena omezeným počtem pilastrů. Ty představují vizualizaci nejistoty a nebezpečnosti křehké rovnováhy.

Jak je projekt vsazen do krajiny? Hadid mluví o organismu, který je v násilném vztahu k přírodě, ale zároveň odmítá, že by projekt byl něco jako *tabula rasa* – „vymyká se přírodě a odolává ničení“. Ve skutečnosti je projekt kriticky zaměřen na dva postmodernistické přístupy: mimetický kontextualismus a ekologickou submisivitu. Hadid navrhuje místo agresivního kontextualismu, kde samotná budova slouží jako konstrukce krajiny, vytvořit přírodu, protože ta se stane nedílnou součástí, protagonistou projektu, a to prostřednictvím svých vnitřních prostorových pohledů a horizontů, které odkryjí to, co by jinak zůstalo neprozkoumané. Odvolává se přitom na díla, jako je klášter Sainte-Mariede-La Tourette Le Corbusiera a Fallingwater od F. L. Wrighta, které transformují své zajímavé, ale obyčejné přírodní kontexty do životního prostředí mistrovským způsobem, počínaje integrovaným přepisováním samotné krajiny.

Je tady i kulturní posedlost typická pro avantgardu 50. a 60. let, od situacionistů až po radikální skupiny, snaha ustavit nové myšlení. Na rozdíl od plochých a zatvrdlých standardizovaných a legalizovaných prostorových sekvencí, které předpokládají jediný názor, Zaha Hadid navrhuje architekturu, která, podobně jako filmové sekvence, předkládá průběžné mutace, vždy zřizuje nové vztahy, vizuální, a hmatové, zvukové a čichové – s přírodními a umělými prostory, které následují v řadě za sebou. Je to druh architektonické cesty, který má dva důsledky: soustředění pozornosti na horizontální plán, ve kterém se koná akce, a preference lineárního rozložení, podél něhož jsou kineticky rozprostřena místa a jejich fluktuace.

Imro Vaško napsal o tomto projektu, že se jedná o klíčové dílo 20. století, právě díky konceptu a programu, „literárně zavesené místo nad kopcami a vodou, konštrukčná koláž materiálů vytvárajúca vertikálno-horizontálnu suprematickú geológiu politicky reprezentujúcu duch prosperujúceho a zahusteného prostredia.“²²⁷

Závěr, který je možno z analýzy vyvodit, bude opět tvrzení, že malba/kresba je určujícím konceptem Zaha Hadid. Plynutí prostorem, a typologie, kdy prostor visí volně bez efektivních limitních funkčních souvislostí. Tato svoboda od klasické pravoúhlé typologie projekt posouvá a vytváří novou typologii, již Hadid později také zformuluje.

²²⁷ VAŠKO, Imro. Zaha Hadid. *Architekt*, 2003, č. 7, s. 43.

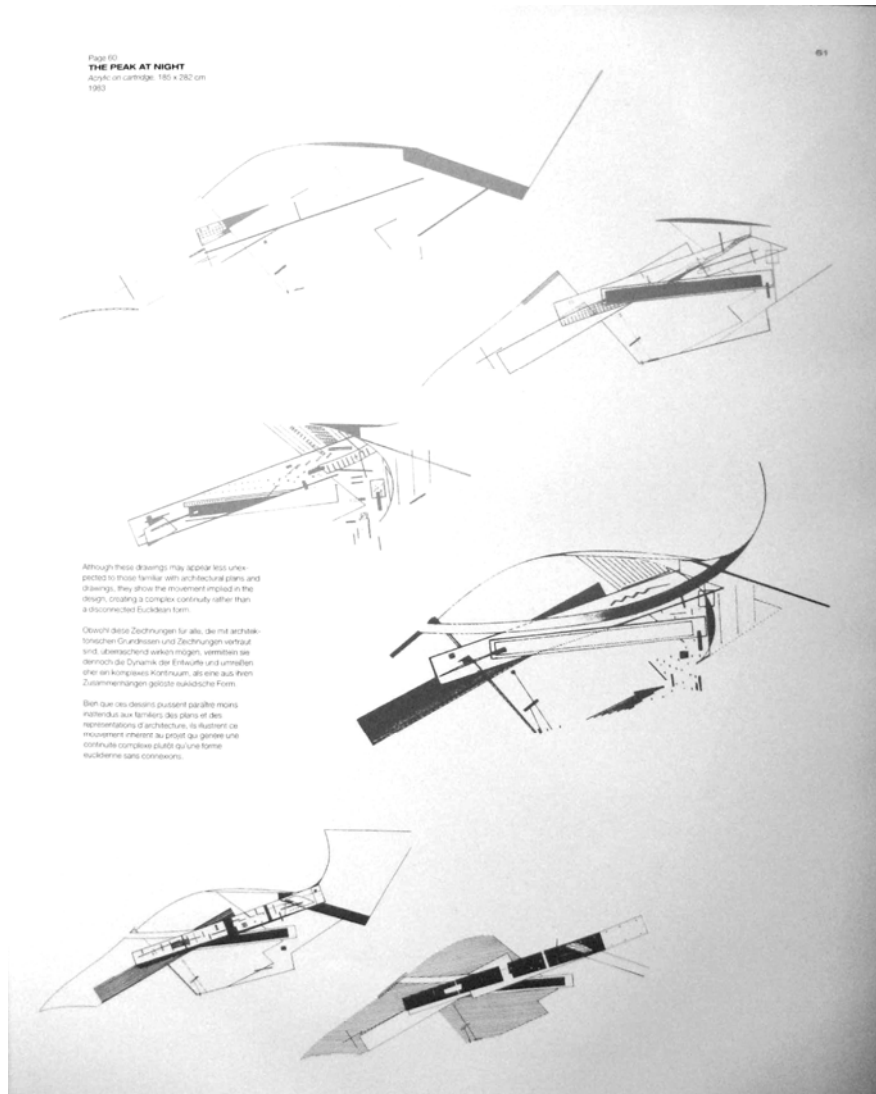


Obrázek 86 The Peak.²²⁸

²²⁸ Zdroj: JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.



Obrázek 87 The Peak.



Obrázek 88 The Peak, kresby.



Obrázek 89 The Peak, studie.

64

Pages 63-76
The Peak, Hong Kong
 Section of drawings
 1980-83

On the following pages, a number of the most significant drawings for the seminal design, specially selected by Zaha Hadid Architects for this publication, are reproduced. Their sequencing corresponds to the methods used by the office, accumulating volumes and details until a complete, new reality emerges. When The Peak project was designed, computers were not used, and the transparent sheets used then, with their layering, correspond in some sense to the thought process employed.

Die folgenden Seiten zeigen Reproduktionen einiger der wichtigsten Zeichnungen für diesen bahnbrechenden Entwurf. Sie wurden von Zaha Hadid speziell für diese Publikation ausgewählt. Haddi spiegelt für diese Publikation entsprechend dem Die Schichtung der Zeichnungen entspricht dem und einzelne Details nach und nach überlagert, bis schließlich eine komplexe, neue Realität entsteht. Als The Peak entworfen wurde, waren Computer noch nicht im Einsatz und so war ein transparentes Blattverfahrenden Denkprozess einen Eindruck vom damaligen Denkprozess.

Les pages qui suivent reproduisent un certain nombre des dessins les plus importants réalisés pour ce projet fondamental, qu'ont spécialement sélectionnés Zaha Hadid Architects pour cet ouvrage. Leur présentation par superposition correspond aux méthodes de travail de l'agence, qui accumule les volumes et les détails jusqu'à ce qu'une réalité nouvelle et complexe fasse son apparition. Lorsque le projet a été conçu, les ordinateurs n'étaient pas encore utilisés en architecture et les transparents correspondent à certains égards au processus de réflexion et de création.

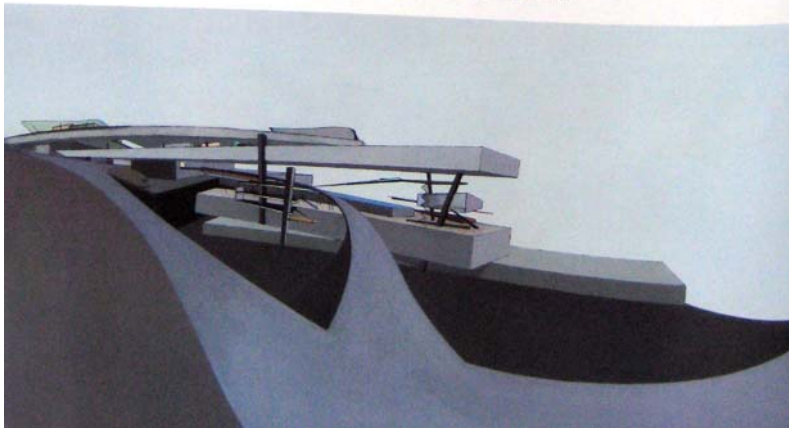


APPROACH BY RAMP, DAY VIEW
 Approach on rampage, 81' x 462.3 cm
 1980

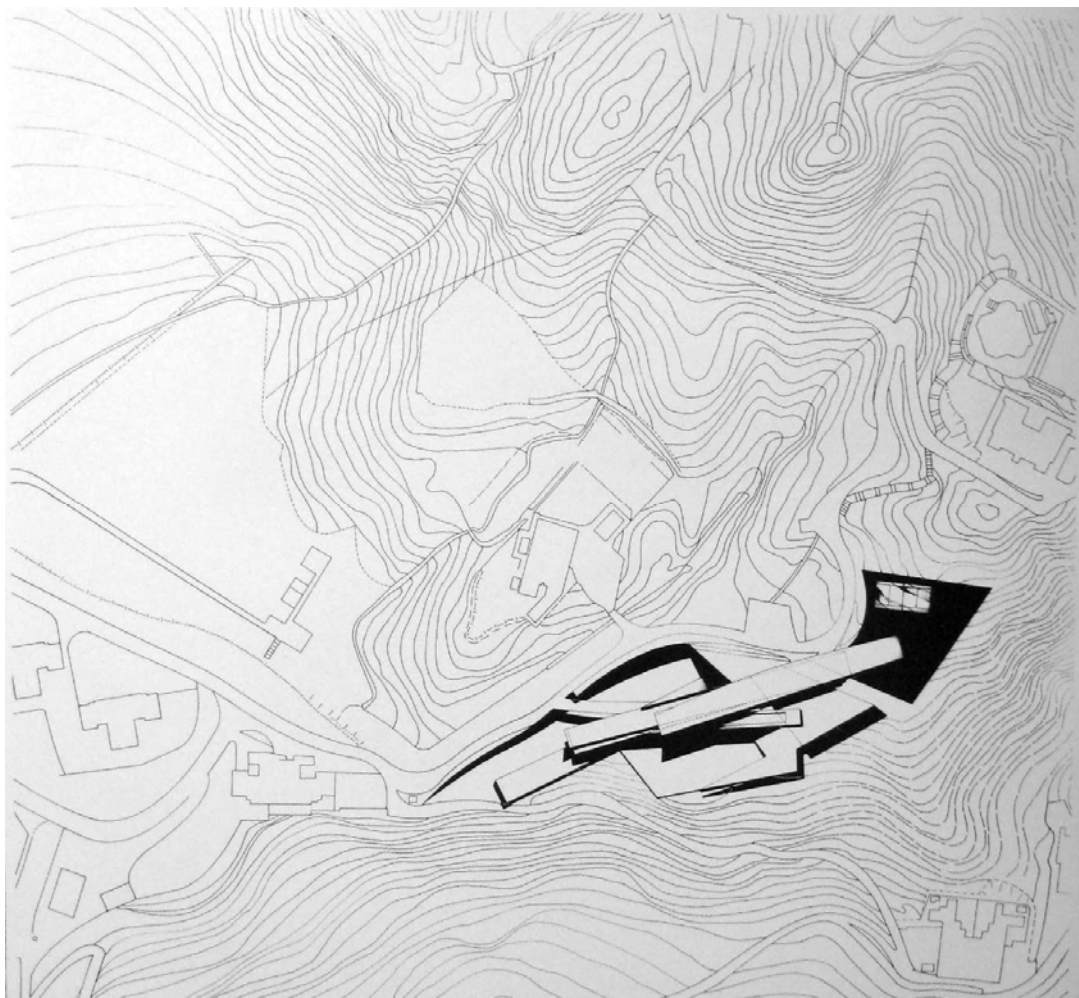
Hadid's long, cantilevered planar composition suggests a dynamism in the positioning of the building and in its principal volumes that was certainly not typical in the 1980s.

Hadid's lang gestreckte Komposition aus überlagerten Ebenen deutet auf eine dynamische Anordnung des Komplexes und seiner prinzipiellen Volumina, die in den 1980er Jahren alles andere als üblich war.

La composition planaire allongée en porte-à-faux suggère une dynamique du positionnement du bâtiment et de ses principaux volumes qui n'était certainement pas de règle dans les années 1980.

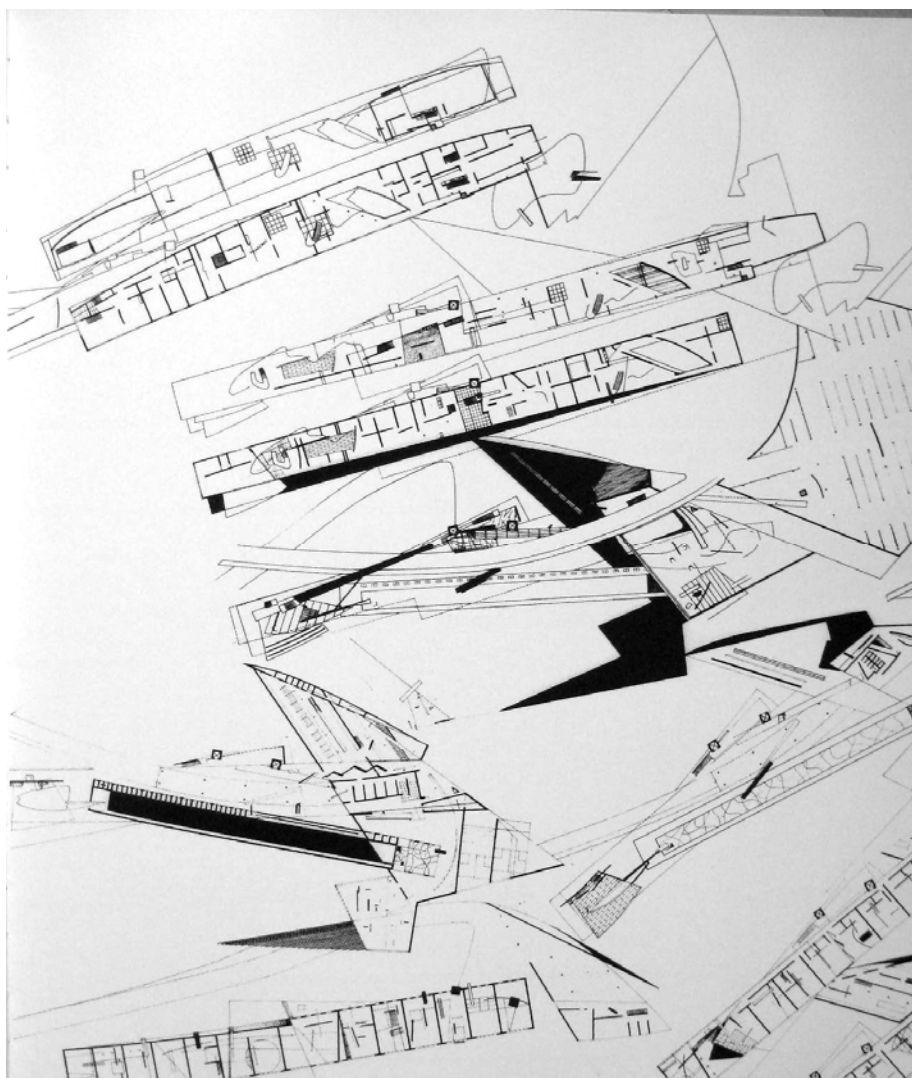


Obrázek 90 The Peak, návrhy.

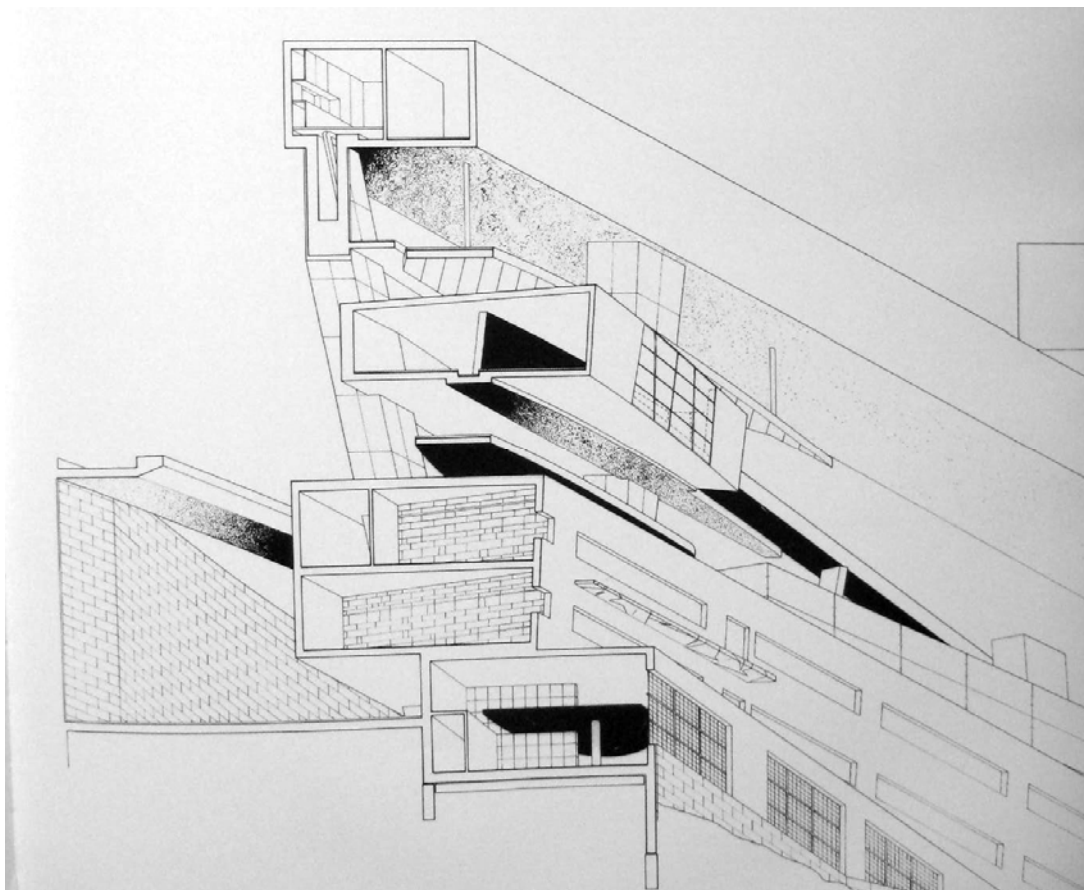


Obrázek 91 The Peak, umístění v krajině.²²⁹

²²⁹ Zdroj: JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.

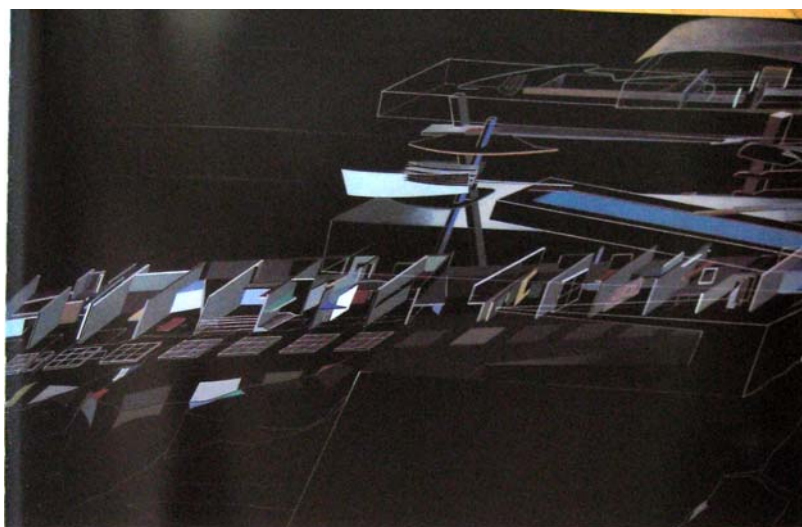


Obrázek 92 The Peak, řezy.



Obrázek 93 The Peak, perspektivy. ²³⁰

²³⁰ Zdroj: JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.



STUDIO APARTMENTS AND VOID
© 2004 The Architects' Journal, London, UK

**INDOOR SWIMMING POOL
AND SQUASH COURTS**

© 2004 The Architects' Journal, London, UK

The building is a prime example of the architect's vision for the future of architecture. The design is a masterpiece of modern architecture, featuring a central void and a series of cantilevered forms.

The building is a prime example of the architect's vision for the future of architecture. The design is a masterpiece of modern architecture, featuring a central void and a series of cantilevered forms.

The building is a prime example of the architect's vision for the future of architecture. The design is a masterpiece of modern architecture, featuring a central void and a series of cantilevered forms.



Obrázek 94 The Peak, apartmány a plavecký bazén.

Fluidita v tvorbě Zahy Hadid – Tekutá architektura

Projekt Hongkong Peak je typickým příkladem tvorby Zahy Hadid. Obsahuje různé abstraktní vrstvy a striktně geometrické tvary. Zaha Hadid se ale ve svých kresbách i návrzích přiznává také ke kaligrafii. Kaligrafie, která zdomácněla a rozvinula se v islámských zemích, vytváří svébytný geometrický řád. Například turecká je tekutější, kaligrafie kafrí geometričtější.²³¹ V arabském světě je spojení mezi kaligrafií, geometrií a architekturou velmi těsné a jednotlivé řády se vzájemně ovlivňují. Našli bychom spojenci i s narativními strukturami a literaturou. Vyprávění, stejně jako dekorativní ornamenty se fraktálově štěpí a zavíjejí dovnitř, jindy se zase bujně organicky či přísně geometricky odstředivě šíří a zaplňují veškerý prostor. Kaligrafie či arabesky jsou jen zdánlivě pouhou okrasou, zbytným doplňkem – ve skutečnosti prostupují do podstaty celého díla a stávají se konstitučním prvkem jeho celkového výrazu. V tvorbě Zahy Hadid se inspirace evropskou avantgardou – zejména suprematismem a abstrakcí – mísí s dalším inspiračním vlivem, arabskou krajinou, architekturou a kaligrafií. Výsledkem je pro Zahu Hadid příznačný fenomén tekutosti, který se projeví zejména ve formě tekuté čáry a sklonu ke kaligrafii. Tendence k fragmentaci pochází ze suprematismu, v sedmdesátých letech ji nadchlo rozlamování věcí, vkládání objektů do moderního kontextu tříštění. Jistě by se to dalo interpretovat jako analogie k procesům, které v téže době probíhaly v táboře filosofů a teoretiků strukturalismu a sémiotiky, třeba v dekonstrukci textu Jacqua Derridy. Ovšem to se Hadid zdálo příliš dezorganizované, takže začala objekty fragmentárně organizovat (uklízet), podobně jako to vidíme na obrazech Kandinského, kde tak vzniká zajímavá rovnováha.

Například most se vztahuje k myšlence písečné duny – k ideji struktury, která je jako duha, a je součástí krajiny beze švů. Přitom myšlenka bezešvosti je vidět na geometrickém vzorování islámských dekorací, které se zakládají na kruhu, a není tam poznat, kde vzor začíná a kde končí, je bezešvý.

²³¹ Srov. např. EL-SAID, Issam; PARMAN, Ayşe. *Geometrická koncepce v islámském umění*. Praha: Argo, 2008. ISBN 978-80-7203-911-1. BAHBOUH, Charif. *Půvab arabské kaligrafie*. Praha: Dar Ibn Rushd, 2002. ISBN 80-86149-36-6.

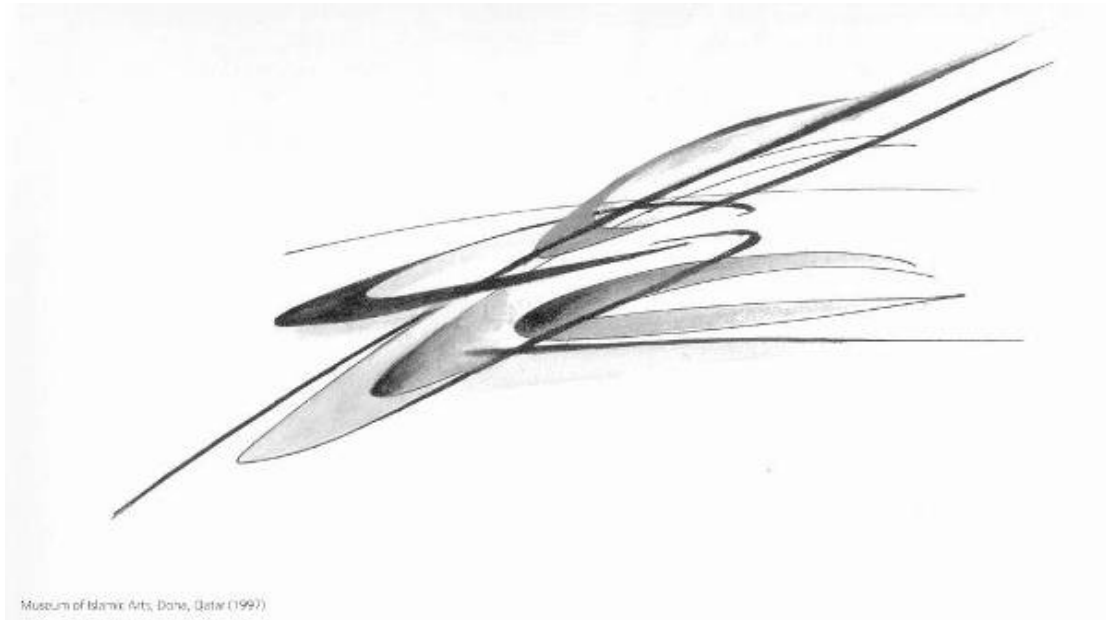
Projekt Opery se rozpouští do hotelu, knihovny a muzea. Struktura má velké měřítko, aby do sebe nasákla všechny odlišné funkce a činnosti.

Bezešvost se pojí s lehkostí. Zahu Hadid totiž ovlivnili nejen Rusové, ale i další, jako Niemeyer, Le Corbusier a Mies van der Rohe, v jejichž stavbách je rovněž patrná ona bezešvá lehkost. Tvorba v Jižní Americe je pro ni podnětná, a to pro touhu po získání nové identity. Lehkost, vznášení, osvobození od tíže, a hlavně pohyb, to jsou její symboly. Le Corbusierův vliv na Jižní Ameriku je podle ní fenomenální, je tam obsažena bezešvost a šikmost. Zajímavý byl podle ní architekt Lin Bo Bardi. Podle Hadid se v současné době období brutalismu zase zkoumá, bohužel hodně staveb bylo zbytečně strženo pro svou neoblíbenost, a to nejen v Londýně (u nás je tento styl zastoupen Pragerovou budovou bývalého Federálního shromáždění blízko Václavském náměstí), ale Hadid se o brutalismu vyjadřuje pochvalně.

Jak Zaha Hadid tvoří? Uvedu krátce její popis způsobu kreslení skic a diagramů: nakreslí několik druhů tekutých čar – vytváří jimi prostor. Existují takové čáry, které se dělí a kříží a bifurkují a potom se zase spojí dohromady. Čáry se vrství na více úrovních. Je to prostorový diagram vrstvených čárových prostor a semiprostor (meziprostor).

Vezměme si její návrh Tři věže – jedny se spojují ve špičce, jiné věže vespod. Pracuje s lineárností, hledá, jak lineárnost přeložit do vertikálního prostoru, jak věže propojit navzájem a se zemí. Jak to vypadá dole kolem věží, země kolem nich, je to funkční? Věže jsme ukotvili tím, že jsme je propojili, a to jak na hoře, tak i dole. Nejsou to však proděravěné věže. Jejich program různých funkcí umožňuje prožít pocit, kdy se lidé spojují a oddělují, mají prostor na události atd., prožívají, co jim prostor určí a umožní. Hadid koncipuje takové krátké příběhy k jednotlivým architektonickým projektům proto, aby si je klient lehce zapamatoval a s nimi se identifikoval a později je mohl žít. S vírou, že učinil správné rozhodnutí. Zaha Hadid raději mluví, vypráví. I v tom se projevuje její původ v zemi Šeherezády. Ze všeho nejraději a nejlépe se ale Hadid vyjadřuje kresbou, ať už plynulým tahem tužky, nebo plastickým modelováním v počítači.

Sama Zaha Hadid pocit kreslení popisuje praktickým způsobem a to proces jejího navrhování vysvětluje:



Museum of Islamic Arts, Doha, Qatar (1997)

Obrázek 95 kresba Zaha Hadid. ²³²

„Moc se mi líbí kresby černobílé – kresby s opravdu **křehkou čarou**. Barva se nemusí užít jako dekorace. Nějak **předvádí povahu**. Použitím kresby a malby pomalu rozvíjíme zpevněný názor. Malby se podobají testům. Jelikož jsou tak velké, musíme si předmixovat barvy, jaké použijeme – použijeme několik z nich a ty pak budou v celé malbě fungovat jako **společný jmenovatel**. Většinou času jsem si představovala, **jaký účinek by barva měla mít, abychom se jí dali vést**.

Určité kresby opravdu vyprávějí příběh – explodující axonometrie Peaku například předvádí

²³² BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 13. ISBN-10: 0847821331.

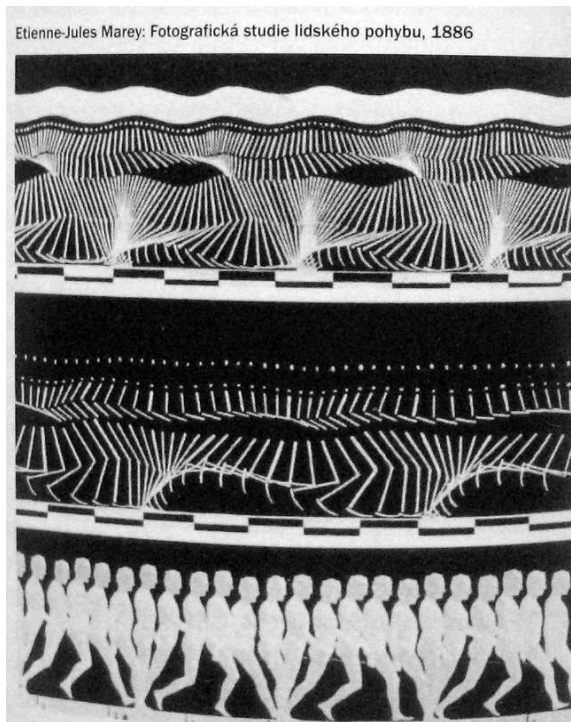
vývoj stavby s krajinou na pozadí; nosníky se zjevují odnikud a s krajinou se protínají a končí jako hotový objekt, stavba samotná. Každá kresba má scénář, který **značí manipulaci s městskou tkání** – včetně toho, jak se program vztahuje ke stavu města.” Zaha Hadid, 1984²³³



Obrázek 96 Reliéf arabské kaligrafie v Alhambře. Foto VŠ, 2008.

²³³ ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, 2010, č. 1, s. 54.

Fluidita se však nemusí nutně projevovat jen v ladných křivkách a kaligrafických fraktálech. Několikrát mi v souvislosti s kresbami Zahy Hadid vyvstaly obrazy Marcela Duchampa, v nichž se pokoušel zachytit proces pohybu. Duchamp rozfázoval pohyb do série kroků, jež pak umístil do jediného výjevu. Postup krokování – vrstvení – překrývání se stal experimentální metodou nejen v malířství, ale i v architektuře. Později jsem zjistila, že na Duchampa v souvislosti se Zahou Hadid odkazuje například i teoretik architektury Luis Rojo de Castro.²³⁴

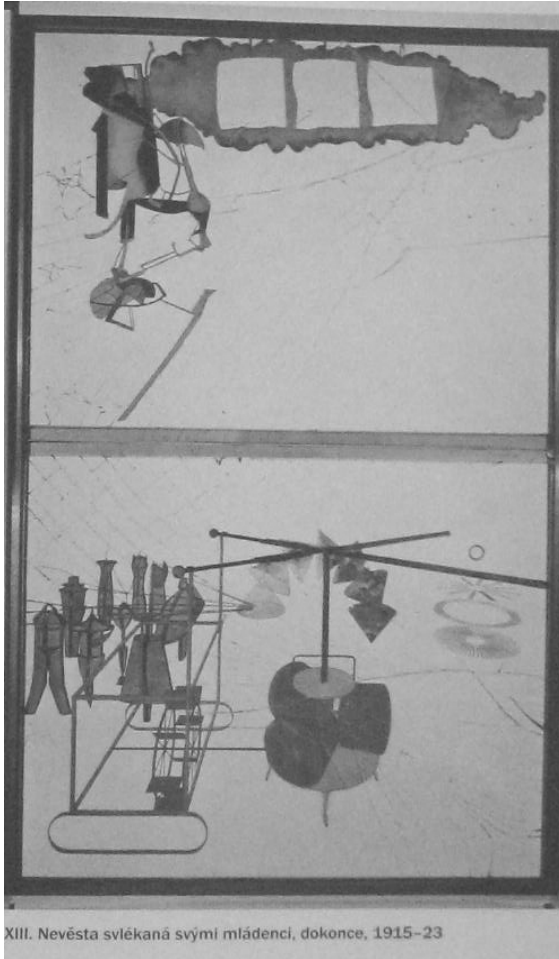


Obrázek 97 Zachycení pohybu.²³⁵

²³⁴ HADID, Zaha. *Zaha Hadid, 1992 – 1995*. Madrid: El Croquis, 1995. (El Croquis, č. 73). s. 22-29.

²³⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.

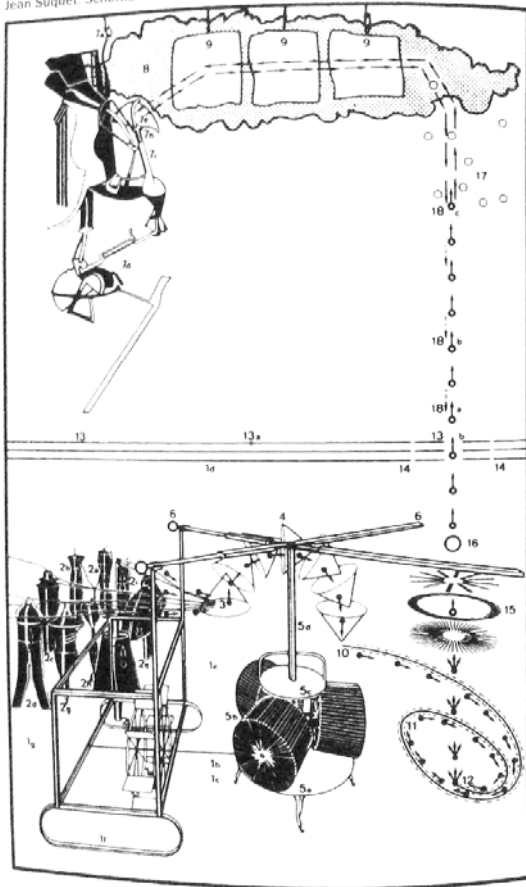
Na příkladu schématu Velkého skla uvádí Chaloupecký i popis jednotlivých prvků takového konceptu. Každý element má své místo a slouží myšlence Velkého skla.



XIII. Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, 1915–23

Obrázek 98 Marcel Duchamp, *Nevěsta svlékaná svými mládenci*.

Jean Suquet: Schema Velkého skla

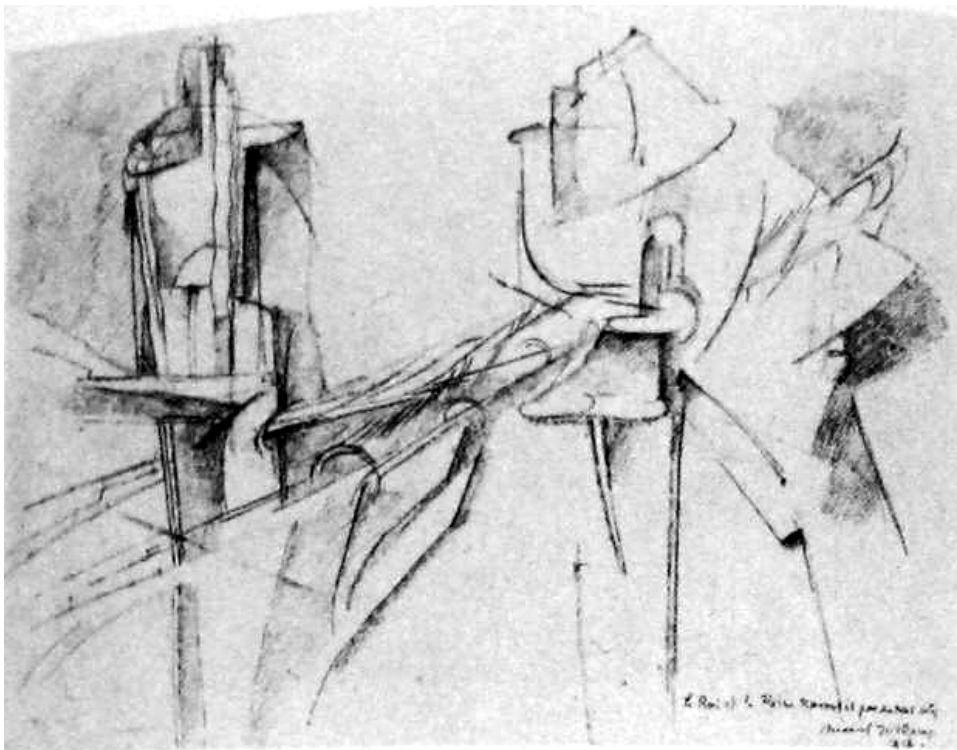


- 1 Kluzák
 - 1a vodní mlýn
 - 1b převod
 - 1c podzemní past
 - 1d kladka
 - 1e obrát láhve Benediktynky
 - 1f sanice
 - 1g Sandow
- 2 Hřbitov uniformem a livřejí
 - 2a prelát
 - 2b doručovatel obchodního domu
 - 2c četník
 - 2d kyrysník
 - 2e strážník
 - 2f funebrák
 - 2g posluha
 - 2h kavarenský poslíček
 - 2i přednosta nadraží
- 3 Kapilární trubice
- 4 Síta
- 5 Roztirač čokolády
 - 5a poniklovaná trojnožka ve stylu Ludvíka XV
 - 5b kola
 - 5c kravata
 - 5d bajonet
- 6 Nůžky
- 7 Nevěsta
 - 7a kroužek k zavěšení ženského oběšence
 - 7b kulový čep
 - 7c žerd nesoucí vlákna
 - 7d vos
- 8 Mléčná dráha
- 9 Pisty průvanu
- 10 Tobogan
- 11 Průtokové plochy
- 12 Čákance bíata
- 13 Horizont – šaty nevěsty
 - 13a úběžník mládenecké perspektivy
 - 13b hranol s Wilson-Lincolnovým efektem a 9 otvorů
- 14 Beranidla
- 15 Okulističí svědci
- 16 Lupa – čočka Kodaku
- 17 Devět výstřelů
- 18 Zongler (pečovatel o těžiště)
 - 18a trojnožka
 - 18b kmen
 - 18c koule neboli stabilizátor

117

Obrázek 99 Schéma velkého skla.

Duchampovy kresby²³⁶ ukazují jeho silný charakter, rozhodnutí k akci. Jeho kresby jsou naplněny tektonikou, konstrukcí a konceptem. Ukazují estetické kvality, kompozici a nadhled. Svou metafyzičností nás vtahují do prostoru jinakosti, kde je možno bloudit a hledat domov, nebo vztah k sobě samému. Jaký jsem a jaké mám směřování? To jsou těžké otázky, na které si každý odpovídá sám kresbou.



11. Král a královna pronikání rychlými akty, 1912

Obrázek 100 Král a královna pronikání rychlými akty.

²³⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.

Kresba je expresí sexuality, a síly, z jiného pohledu vypadá jako koncept prvoplánu architektonické tvorby. Někdo by řekl, že obrázek špatně interpretuji, já v tom vidím potenciál k tvorbě. Fluidní tvarosloví kontrastuje s rovnými řezanými linkami, jež prostor jasně vymezují.

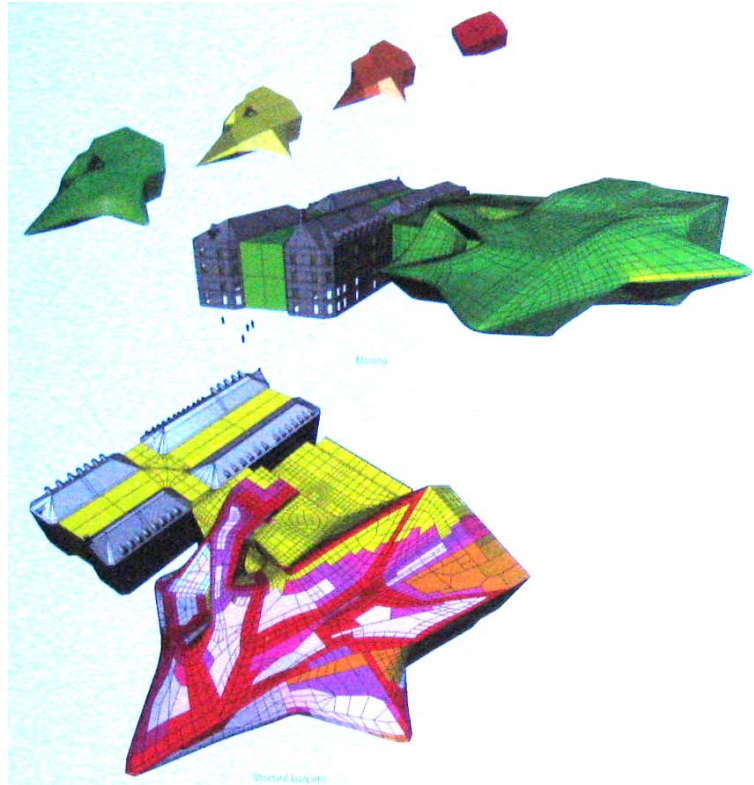


12. Mechanismus studu (Nevěsta svlékaná mládenci), 1912

Obrázek 101 Mechanismus studu. Nevěsta svlékaná svými mládenci.

To, co bylo řečeno o Duchampovi, je možno vztáhnout i na grafická vyjádření, která se užívají dnes. V následujících ukázkách se nejedná se o kresby ruční, ale počítačové, sdělení je sice méně empatické, grafika je běžná, profesionální, logická, dotažená, až polopatická. Ale oceňuji, jak Visconti vyjadřuje evoluci tvaru a koncepci stavby.

Další příklad je BIG (Bjark Ingels). Jejich komiksový, humoristický rukopis je výrazný, vyjadřuje i jejich myšlení v architektuře. Sami říkají, že se nechtějí vyhraňovat, ale v podstatě to není možné, jsou vyhranění a nevyhraňovat se nelze. Není to možné už ze své podstaty a je to kontraproduktivní, společnost potřebuje silné, jasné směry, aby se sama mohla chovat nestabilně a pochybovat. BIG má svůj osobitý styl, je rozeznatelný, až se stává ikonou.²³⁷



Obrázek 102 Tom Visconti, *EMERGENT*, evoluce hmoty, strukturální dráhy pohybu vybavení divadla.²³⁸

²³⁷ Rozhovor Adama Gebriana s Bjarkem Ingelsem. Reprezentace je přesně to, čemu se snažíme vyhnout. *ERA* 21. 2009, č. 5, 21. 5. 2009, s. 44-50.

²³⁸ CHOI, B., ZOON, S., SUNG MIN, L. *Digital Diagram*, Seoul: Archiworld Co., Ltd., 2008. ISBN 9788957702321. s.90.



Obrázek 103 Z návštěvy výstavy Zaha Hadid ve Vídni. Foto VŠ, 2003.

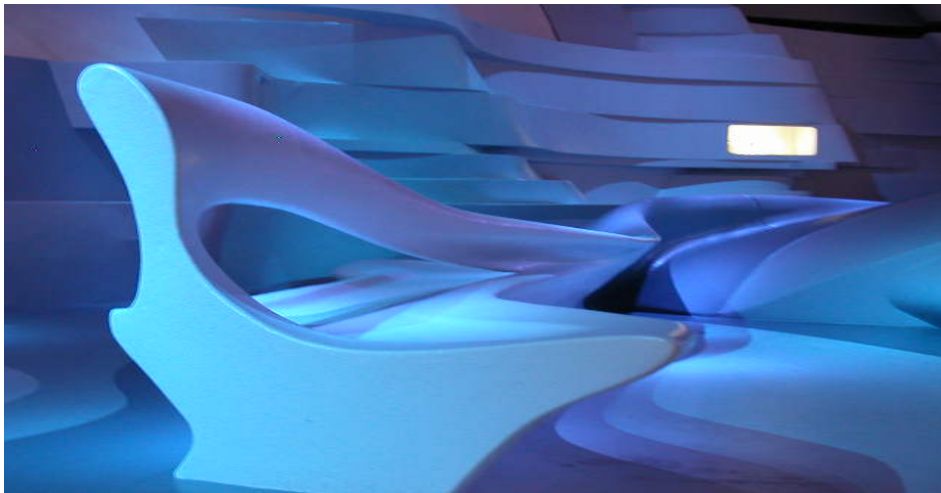
Tekutost, fluidita by se dala vyložit jako femininní aspekt tvorby Zaha Hadid. Ale zdá se, že je to spíš obecný trend postmoderní doby, s nímž Hadid od počátku podstatně rezonuje. O tekutosti doby se trefně vyjadřuje sociolog Zygmunt Bauman.²³⁹

Naše doba je nestálá, uvykáme si na to, že věci se neustále mění a schůzky se přesouvají. Nic nemá pevné místo, vše je flexibilní, tekuté, přelévá se. Dokonce i domy mění své funkce,

²³⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 8020409661.

proto se navrhují domy bez funkce, prázdné obaly (mám osobní zkušenost z šanghajského ateliéru, klient chtěl stavět, ale nevěděl, k čemu stavba bude sloužit). Fluidita se stává latentní součástí programu, její interní armaturou.

Tekutost je ovšem termín, na který narazíme v dějinách a teorii architektury častěji. Tekutý prostor se přeléval v domech F. L. Wrighta. O tekutosti se píše v souvislosti s působením Tschumiho či Hadid na AA. Zdá se, že snaha osvojit si tekutost dění a domestikovat sebe v pohyblivém prostředí charakterizuje nejen počínání architektů. „Be flexible“, follow the stream... kdy být nezávislý a kdy se opřít o řád? To už si musí zodpovědět každý sám. Zaha Hadid odpovídá fluidními prostory, stretchovými strukturami, kdy se slévá exteriér s interiérem. Postřehy filosofa Baumana se mi zdají vhodné k jistému pochopení onoho plynulého proměňování, splývání a smývání, přelévání vln v dunách písku (termín Zaha Hadid).



Obrázek 104 Z návštěvy výstavy Zaha Hadid ve Vídni. Foto VŠ, 2003.

Bauman charakterizuje tekutou modernu v pěti myšlenkových okruzích:

Emancipace – Individualita – Čas a prostor – Práce – Komunita

Pojem tekutosti je podle něj vhodnou metaforou pro postižení některých výrazných rysů naší doby. Kapaliny a plyny si nedokážou podržet svůj tvar, nepoutá je prostor ani čas, avšak tok času je pro tekutiny přirozený projev a na prostor reagují až sekundárně. Pokud se tekutina potká s pevnou látkou, plyne nepoškozeně dále, avšak v případě opačném pevné látky se mění. Modernita – pojmem modernita ovšem Bauman ve skutečnosti myslí pozdní modernu, tedy postmodernu – je proces „zkapalňování“, proces „tavení těles“ který popustil společenskou síť vztahů a ponechal ji bez obrany. Podle Maxe Webera, klasika sociologie, instrumentální racionalita a ekonomika převzala vládu nad světem a stala se základem společenského života. Pevná tělesa demonstrovala pouta a vazby, které individualistní volby napojují do kolektivních procesů. Člověk se musel definovat a najít své pevné místo. Teprve to mu pomohlo udržet si nově nabyté svobody. Vzorů a pravidel pro orientaci je méně k dispozici a odpovědnost za neúspěch nese jednotlivec. Michel Foucault měl pro počátky moderní doby metaforu panoptika, kde vykonavatelé moci měli za úkol ovládnout čas a znehybňovat podřízené v prostoru. Technologie všeprostupujícího a všeprohledajícího panoptika s jeho všeovládající mechanikou ale skončila. Modernost staršího období nesnášela nahodilost, nejednoznačnost, nepředvídatelnost.

Emancipace – je tendence žít podle svého přání, vytváří rovnováhu mezi představou a akceschopností. Člověk se cítí svobodný, když jeho představa není větší než touha momentu. Ale pozor, naše cíle mohou být zmanipulované a člověk sám nemusí ani poznat, jaké vlastně jsou jeho bytostné cíle. Tak jako člověk se může cítit svobodný, a přitom žije v otroctví. Člověk není připraven na svobodu, a dokonce zpochybňuje nabízenou svobodu. Nejhorší je, když člověk nemá normu. Ale vzpoura proti normám přináší nerozhodnost a nejistotu dalších kroků. Modernost je být neustále v pohybu. Trvalá spokojenost neexistuje. Naplněnost leží někde v budoucnu, a když je docílena, ztrácí svou přitažlivost.

Charakteristickým rysem naší doby tak je: Soumrak víry, že cesta má svůj cíl a že cíl je stav dokonalý. Veliký důraz se klade na uplatnění jedince. Vynalézavost, vůle a schopnosti vylepšují život. Člověk hledá v sobě samém a inspiruje se u dalšího jedince, jak se postavit k životu. Teprve pokud nemá dost nástrojů v sobě, přimkne se ke kolektivu.

Od společenské moci očekává jen, aby ho nechala jít vlastní cestou bez překážek. K veřejnému životu má chladný postoj. Veřejné je soukromým a veřejný zájem je nahrazen zvědavostí po soukromí veřejných osob. Tak se stává soukromí veřejnou otázkou.

Individualita – Lidé nelpí na svých ideálech, nemají-li naději na úspěch. Máme prostředky, neznáme však cíl. Vše ovládá náhoda a výjimečnost, už dávno ne řád a rovnováha. Je tolik možností a jeden život nestačí na to je vyzkoušet. Život jiných je jako umělecké dílo, o nichž se domníváme, že jsou naplněním soudržnosti a jednoty, kterou hledáme. Kdysi bylo hodnotou zdraví, protože představovalo podmínku pro zaměstnání. Dnes máme hodnotu fitness, jež skrytě vyjadřuje touhu mít přizpůsobivé tělo. Radost z cíle hned vyprchá a jsme pod tlakem výčitek a úzkosti. Postmoderna se zaměstnává spíše konzumací než výrobou. Nutkavé nákupy veřejně ukazují touhu, latentní touhu, která vystřídala potřebu, je to i komerční spiknutí. Hodnotou se stává spíše samo vybírání, než to, co je vybíráno. Přešli jsme od panoptika ke stylu synoptikálnímu. Nastala doba spektaklu – podívaná převzala pozici od dozoru a dohledu. Místo nátlaku a nucení zavládla strategie lákání a svádění.

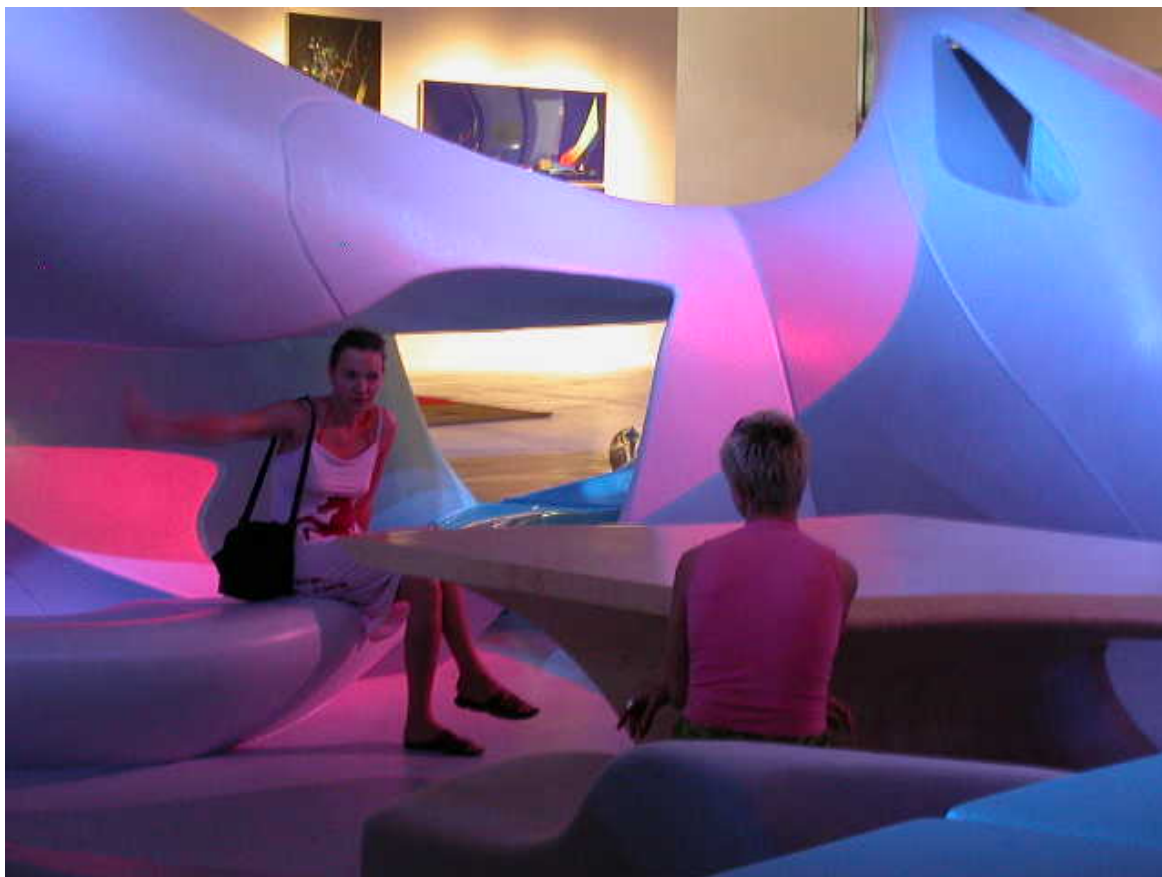
Čas a prostor – jejich vztah je dynamický a proměnlivý. Lidská vynalézavost zkoumá rychlost pohybu prostorem. Jednotka času je závislá na technologii. Prostor překáží pokroku. Privilegovaná část prostoru neexistuje a každé místo se dá dosáhnout za stejnou dobu. Moderní doba znamenala útok usedlých proti nomádům. Absence bydliště znamenala vyloučení z komunity. Dnes se pozice vyměnily. Elita a jejich moc vládne v exteritorialitě elektronických sítí, neboť fyzické hranice se ruší. Shopping mally nabízejí řád a pospolitost. Davy v nákupním prostoru se podobají komunitě, nehrozí mezi nimi dohady a potřeba si rozumět. Letiště, dálnice, veřejná doprava, „prázdná místa“, slumy, smetiště strukturují mentální mapy dnešních lidí. Postmoderna má už jen ne-místa neboli prostředí bez identity, vztahů a historie. (Takový je čínský Dalian, jak jsem ho na vlastní kůži zažila.)

Práce – dříve byla nejvyšší hodnotou práce, kdo nepracuje, je sociálně mimo. Dnes práce nabízí sebeuspokojení nebo sebedefinici. Práce je schopnost bavit se a uspokojovat své touhy. Přejechod ke konzumnímu životnímu stylu znamená posun v důrazu na hodnoty. Partnerské

vztahy podléhají komodifikaci a komercializaci, lidé jsou jako věci, které se prostě konzumují. Lidí považují osobní závazky za dočasné. Situace, do nichž se lidé dostávají, se podobají labyrintu, který má podklad bez řádu, jeho principem je náhoda a překvapení. Labyrint znají manažeři, labyrint akceptuje dezorientaci, život mimo prostor a čas, závrať a nevolnost, jedinec netuší směr proudu.

Komunita – vzniká jako zkapalnění moderního života a balancuje nerovnováhu svobodou individua a trvalým bezpečím. Komunita znamenala vždy domov, bezpečí. V moderní době jí byl národní stát, kdy sdílíme stejný osud, ale ne volbu. Národy si vymýšlely ideologické mýty o svých kořenech, tradicích i sdílené budoucnosti. Variantou jednoty byl i republikánský model jednoty, kdy úspěch společný je možný a uspokojivý. Zdá se ale, že tyto formy společenství jsou dnes opouštěny.²⁴⁰

²⁴⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 8020409661.



Obrázek 105 Z návštěvy výstavy Zaha Hadid ve Vídni. Foto VŠ, 2003.

Kresba/malba Zahy Hadid

Prostor inovace a tvořivosti – Zamyšlení nad statí *Grafické prostory* Patrika Schumachera.²⁴¹

„Kresba urychluje vývoj architektury.“ *Patrik Schumacher, 2006*

Patrik Schumacher je mladší kolega Zahy Hadid, ve své eseji vysvětluje, co kresba/malba v architektuře Hadid znamená, jak je koncipována a jak ji můžeme chápat. Jeho slovy architektura začíná kresbou a nikdy se od ní neodpoutá, i když je dvourozměrná, fabuluje trojrozměrný pocit. Převod kresby do stavby je plný problémů, a tedy i dobrodružství. Kresba se využívala ke standardizaci, přesnosti a regulované reprodukci (v řecké architektuře), to však vedlo i k vyčerpání invence. Bez kresby by typologie šíření římské architektury vůbec nebyla možná. Kresba ve 20. století akcelerovala uvolněním výtvarného umění v samotnou abstrakci. Kresba jako médium napomáhá architektuře se vyvíjet rychleji, proto moderní architektura je závislá na výtvarném umění. Abstrakce znamenala novou výzvu, jež je nesena ve volné tvorbě, právě v díle Maleviče a avantgardy skupiny DeStijl byla plně vstřebána a zpracována do světa experimentální architektury. Médium kresby se musí osvobodit od nutnosti vždy něco znamenat, něco reprezentovat, ale musí poskytnout svobodu ke hře. Poté nastává proces selekce a interpretace. Ale není to tak vždy, některé vize zůstanou „na papíře“, utopické, jak říkával Kroha. Dnes zažíváme, jak se kresby, architektonické experimenty a manifesty inspirují v 3D modelování a animaci, používají operačních postupů, které vytvářejí nové architektonické morfologie a konceptuální rozpracování architektonické kompozice. Je to stejně abstraktní jako přenos kresby do fyzické konstrukce. Právě Hadid vyvinula syntézu své dynamické plynulosti (autorský kaligrafický rukopis) do plynulých tektonických systémů. Izometrický a perspektivní způsob zobrazování převedla do prostorových distorzí, překrývání širokoúhlých perspektiv k ohýbání a rozpouštění prostoru, nekontrolovaně a nelogicky, vedly až k neschopnosti pochopení, co je forma a co už obsah. Kritici viděli pouhou grafiku, ale její ateliér se naučil, jak tyto nejasnosti interpretovat dále až do fáze staveb.

²⁴¹ SCHUMACHER, Patrik. *Grafické prostory*. In: TICHÁ, Jana, ed. *Architektura v informačním věku*. Praha: Zlatý řez, 2006. ISBN 80-902810-8-7.

Blázniviny se staly skutečností a pomohly řešit nepravoúhlé parcely, dynamické proudy pohybů uvnitř komplexní struktury umožňují se orientovat k různým funkčním ohniskům, stavbu jakoby natáčet, kam je potřeba. To, co bylo nelogické, se stalo strategií koncipované organizace prostoru a její samotné artikulace až k detailu.

Byly objeveny nové koncepty, jako je morfing, hladké přechody, prostorová pole, prostor uskutečňování (Eisenman). Schumacher uvádí, že Jeff Kipnis (*1951) byl první, kdo teoreticky vyjádřil možnosti „grafického prostoru“. Hadid jej protáhla nejdále a vložila do architektury, ať už s pomocí, nebo bez pomoci vyvinutého softwaru. Rozšířila repertoár prostorového členění, a již po dvacet let je v tomto směřování nejradikálnější. Obohatila techniku navrhování pomocí nástrojů zobrazování, grafické manipulace, kompozičních postupů, prostorových konceptů, typologických vynálezů, návrhů nových způsobů a vzorců obývání. (hotelový pokoj). Projekt začíná naslepo, sleduje různé trajektorie, a někde v půli si rozhodne svůj cíl. Mnohonásobné předeterminující distorze jsou použity v kompozici transformace, fragmentace a deformace. To je právě to nové pojetí prostoru (magnetické prostorové pole, částicový prostor nebo souvisle deformovaný), lidé tohoto prostoru se pohybují pomocí rozložení hustoty, směrové odchylky a gradientů či vektorů transformace, a ne jako dříve podle hodnotných míst, středových os, hranic a jasně definovaných polí. Tento proces vzniká souběžně v celém globálním intelektuálním poli a všichni účastníci si její plody osvojují.

Směrodatné projekty byly hasičská zbrojnice firmy Vitra (1993), Millenium Mind Zone (1999), a jejich ohniskem byla inspirace moderní architekturou a abstraktním uměním, s jejíž pomocí se osvobodila ke konstrukční svobodě. Inspirací byla stavba-manifest Rietveldův Dům Schroeder, který se zbrojnicí radikálně boří typologii a tektoniku své doby a ukazuje jiné kompoziční řešení, které se do té doby v architektuře nevyskytovalo. Svým způsobem by mohla být tvorba Zahy Hadid interpretována jako pokus o kontinuum „nedokončeného projektu modernismu“. Jak to několikrát zmínila sama autorka, přiklání se spíše k ruskému konstruktivismu než německému funkcionalismu, neboť upřednostňuje formální inovaci před vědeckým zdůvodňováním, tedy ženský element cítění před elementem myšlení, které jsou v umění plnohodnotně uplatňovány.

Kategorie jako „manifest“, „obor architektury“ nebo „dílo“ užitek opomíjí, ale nepohrdá jí či neruší ji. Jen proces je zde opačný, prvně vzniká experimentování s potenciálem aplikovatelných principů prostorové organizace a členění, které vstřebávají vzniklé společenské potřeby a diagramy užívání. Optimální funkčnost je zde pozastavena v rámci transcendování do neobjevených krajín prostorového navrhování k vyšší funkčnosti, které vede skrze experimentování a zdokonalování objektu. Koncept ikonoklastických avantgardních skupin (Hadid ad.) spočívá právě v tomto nekontrolovatelném, intuitivním hledání, které za syrova prezentují experimentujícímu kolektivu, oproti procesu směřujícímu k bezpečnému výsledku. Nechávací proces navrhování růst, variovat, optimalizovat, selektovat a závěrečně editovat k veřejné prezentaci, kdy je výsledek ověřený a bezchybný. Je to svým způsobem radikalismus, který předkládá jistou formu výzkumu. Je nekonvenční jako jeho postupy, intuitivní hledání, náhodný výběr, automatické formální metody, jako je dočasné uvolnění či vyloučení racionálních principů.

Lépe nám proces navrhování Zahy Hadid nikdo nemohl vyložit než ten, kdo s ní pracuje a kdo dobře vládne slovem. Stojí to určitě za inspiraci pro jakoukoli změnu navrhování, opuštění bezpečných klíšé návrhů, které naši architekturu dále neposouvají, ale spíše degradují a pak se města zdají být vyhořelá, nudná, neinspirativní a bez genia loci. Např. část Ostrava – Dubina: člověk se zde ztrácí, ulice jsou si podobné, domy jsou si podobné, nikde žádný symbolický bod, podle kterého mohu popsat, kde se právě nacházím, taková místa jsem často viděla v Číně, konkrétně v Šanghaji na předměstí, nebo v Pekingu, Dalianu a dále. V podstatě tato zkušenost dala téma workshopu na VŠB Čína-Urbanita-Identita, později jsem vydala sborník esejí, které se těmito fenomény zabývaly hlouběji. Eseje byly sepsány vybranými odborníky z řad architektů, ekonomů, psychoterapeutů, vědců atd.

Skici/prvoplány Zahy Hadid

„I still do the sketches.” Zaha Hadid²⁴²

Patrik Schumacher, Zaha Hadid interpret a vydavatel, věnoval čtvrtý díl sebraného vydání jejích děl právě specifické podobě a funkci kresby v rámci její tvorby. Kresby komentuje rovněž zasvěcená znalkyně díla Zaha Hadid Gordana Fontana-Giusti.²⁴³ Konceptualizace kresbou se stala součástí manifestu parametricismu, který Zaha Hadid spolu s Patrikem Schumacherem vydali.²⁴⁴

Zaha Hadid říká: klasické dvourozměrné kresby půdorysů jsou stále klíčové a rozhodující. Myslím, že jsou mnohem hezčí na obrazovce než vytištěné na papíře, protože monitor jim dává pocit zářivosti, ale papír ne, dokud ovšem kresbu nepřevéme pomocí počítačového programu do malby. Hadid taky potvrzuje mou domněnku, že se dá improvizovat více v ruční kresbě nebo malbě než počítačovými renderingy (umělecké ztvárnění, vyjádření, provedení). Podle ní můžeme dosáhnout jisté věci skrze technologie, ale abstrahovat nelze stejným způsobem. Kresba rukou, např. perspektivy, architekta vybízí k rozhodnutí, na co se zaměřit, co vypíchnout, kam zacílit ohnisko pozornosti, co potřebuje studovat, nebo co potřebuje sdělit, soustředit se na kritické nebo důležité, atypické aspekty. Zajímavé je, že tyto kresby umožňují člověku vidět projekty ze všech možných a nemožných perspektiv, dnes je to možné vidět pomocí „fly-over“ animací. Ale propracované kresby jsou stále mnohem hezčí, protože potřebují dlouhý čas ke konstruování, dávají člověku čas přidat mnoho vrstev během malování. Zato s hmotnými, fyzickými modely je tu zase zvláštní přirozenost materiálů, které dovolují designové pří-

²⁴² Zaha Hadid cituje Patrik Schumacher na své webové stránce:

<http://www.patrikschumacher.com/Texts/digitalhadid.htm>

²⁴³ HADID, Zaha; FONTANA-GIUSTI, Gordana. *Process: sketches and drawings*. Thames & Hudson, 2004. ISBN 0500342008.

²⁴⁴ Dostupné z: [http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20-](http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20-%20A%20New%20Global%20Style%20for%20Architecture%20and%20Urban%20Design.html)

[%20A%20New%20Global%20Style%20for%20Architecture%20and%20Urban%20Design.html](http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20-%20A%20New%20Global%20Style%20for%20Architecture%20and%20Urban%20Design.html)

ležitosti. Hadid dělá vždy kontury lokality na plexiskle, a začne vidět podobnosti mezi tekutým prostorem a tvrdou hmotou a tato odhalení jsou produktivní.

I think that 20 years ago, when my formal repertoire has developed over a number of years, in every project, the idea of the project was first challenged, and then it was worked on formally. We never set out explicitly with the intention of formal discovery, through a drawing with the prediction that we would discover something. All these drawings which were elaborate needed a scenario. These drawings were developed over a considerable length of time. Therefore I would say, the formal repertoire that emerged was not completely accidental, perhaps a bit of accident at the beginning maybe, prior to the development of the project. But then those accidental discoveries have been worked out through very precise drawings. Zaha Hadid²⁴⁵

Hadid tedy říká, že původně zde byla výzva, jak si s projektem a vlastním originálním ztvárněním poradit. Potom následoval, nazvu to „editor“, který kresby zlepšoval technicky, aby měly správnou kvalitu. Tedy pointou je najít vlastní přirozenost a definovat ji. Řekla bych, že tak vzniká originalita, kterou po dlouhé době propracování mohou nazvat stylem, výtvarným přístupem, který mi sděluje poselství své přirozenosti (např. kresby).

Mnoho let kritici psali, že organické tvary Zahy Hadid jsou úchvatné, ale nemohou být postaveny. Ve své kanceláři je údajně v architektonické práci náročná, a ne každý projekt svého studia hodlá autorizovat. Ředitel jednoho amerického muzea moderního umění o ní řekl, že je „paper architekt“, tedy někdo, kdo má velký respekt jako teoretik a myslitel architektury, ale kdo nemá příležitost stavět, ovšem její avantgardní design si ho získal. Dobré vzdělání a inženýrská průprava dovoluje Hadid navrhovat dobrodružné nové tvary.

Every city wants that kind of building which they want to say „look we have a great building.“ Zaha Hadid, 2005

“I was going to always say time will tell. But, I mean, time is telling now.” Zaha Hadid, 2005

²⁴⁵ SCHUMACHER, Patrik. *Digital Hadid: Landscape in Motion*. London: Springer, 2004. ISBN 3764301724. Dostupné rovněž z: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/digitalhadid.htm>

There's civil engineering work which are much more elaborate, like bridges and ramps. And if you use similar kinds of engineering for buildings you can achieve this kind of degree of lightness and at the same time you know it complexity." Zaha Hadid, 2005²⁴⁶

Úkolem školního ateliéru Zahy Hadid ve Vídni je kritické zkoumání základních, architektonických konceptů, nejvíce všudypřítomného tvarosloví, a vhodných médií udržitelného designu s cílem rozšířit tento repertoár jako disciplínu s odkazem na nový stupeň spletitosti a dynamiky. Hadid hledá nové formy architektury a tvarosloví, protože věří, že tyto formy mohou pokrýt efektivněji současné požadavky společnosti.

Není náhodou, že si Zahu Hadid vybrali do svého experimentálního dokumentárního filmu *Executing God* současní módní filmaři Marc J. Hawker a Ishbel Whitakerová.²⁴⁷ Její architektonické návrhy posloužily jako kulisy k utopicko-dystopickým vizím.²⁴⁸

²⁴⁶ Výroky pocházejí z rozhovoru, který udělila Zaha Hadid 11. 2. 2009 televizi CBS. Dostupné z: http://www.cbsnews.com/2100-3445_162-1095213.html

²⁴⁷ HADID, Zaha. *Executing God*. In: COATES, Stephen; STETTER, Alex, eds. *Impossible World – The Architecture of Perfection*. Basel: August Media – Birkhäuser Verlag, 2000, s. 18-23. ISBN 3764363177.

²⁴⁸ „This is a city of extremes, where the major obsessions are spirituality, shopping and television. A city of paradox, of voodoo and skyscrapers, magic and technology, sorcery and science. This is Totality a seething vision of Los Angeles, Mexico City, Bombay and Tokyo. metaCorporations employ teams of clairvoyants and physics, astrologers, and chaos theorists to devone stock market strategy and to curse rivals. All traditional notions of civic structure have collapsed. Totality is ruled by market forces. Anarchic and chaotic it is a pirate utopia. It is our future and it's gorgeous.“
Zaha Hadid

When it is released, EXECUTING GOD will contain images of Zaha Hadid's first design for a complete city. Hadid was asked by film producers Marc J Hawker and Ishbel Whitaker to prepare a backdrop for the feature film which is now in development. Hadid and her team created what is perhaps their most extreme example to date of the ideas about bundling, folding and looping that Hadid has been exploring in her work for more than five years. Meanwhile, Hawker and Whitaker commissioned Japanese Designer Hidezuki to overlaz images which take the pure formalism of Hadid's design and transform it into the utopia/dystopia as it will appear in the film (see pages 21-23). TotalCity.com is also being developed, which Hawker and Whiteaker describe as a pioneering 3D persistent on-line environment.

„Toto je město extrémů, kde hlavní obsesí je spiritualita, nakupování a televize. Město paradoxů, z voodoo a mra-kodrapů, magie a technologie, čarodějnictví a vědy. Toto je kypící totalita, v níž se do jedné vize slévá Los Angeles, Mexico City, Bombaj a Tokio. Meta společnosti zaměstnávají týmy jasnovidců a fyziků, astrologů a teoretiků chaosu,

Z klíčových slov pamfletu k výše zmíněnému filmu můžeme vyčíst, že Zaha Hadid usiluje svou architekturou o vrchol dokonalosti ve smyslu utopie, až dystopicky nereálného plánu. Zaha Hadid vidí svět jako dospělý a dotážený. Výskyt nějakého nového orgánu na neobvyklém místě, nové situace ve městě má pro ni silné poselství o naději, naplňuje ji radostí ze života. Zvládnutí nepoddajného toku dění ve městě nás vysvobozuje z našich ustrnulých představ o zdravém bytí. Živelnost je inspirující.

Rozhovor se Zahou Hadid (shrnutí podstatných momentů)²⁴⁹

„Her designs are unpredictable and have reshaped our view of cities and urban planning.“

„Hadid wants the public to experience building, not just look at them.“ W. J. F. Burmanje
2003 (Archidea)

Hadid vytváří stavby, které vypadají jako hadi (Centrum pro současné umění v Římě). Ona je raději nazývá „field space“, propustné (porézní) a vrstevnaté prostory, vytvořené z komplexity, jakou nacházíme v přírodě, mimo město, mimo sféry utvářené člověkem. Její architektonické motivy evokují unášení (proud). Hadid nevěří v neutralitu „čistého, bílého boxu“, místo toho si uvědomuje, že současné umění je extrémně různorodé, užívá všechna možná média. Muzeum by mělo nabídnout mnoho možností, jak pro umělce k vystavení děl, pro kurátory k sestavení různých expozic, pro volbu trasy návštěvníků a prodlévání v prostoru, který si vybrali. Chce multinásobné čtení stavby, a ne pouze jeden způsob. Můžete jít jednou linií, nebo skrze všechny prostory. Nevede to k jedné dogmatické cestě pohybu prostorem.

aby definovali burzovní strategie a vyrzáli nad konkurencí. Všechny tradiční znaky občanské společnosti zkolabovaly. Totalitu ovládají tržní síly. Všude anarchie a chaos – pirátská utopie. To je naše budoucnost – a je to nádherné.”

Až to bude hotové, Jednající Bůh bude obsahovat obrazy prvotních návrhů kompletního města od Zahy Hadid. Hadid byla požádána filmovými producenty M. J. Hawkerem a I. Whitakerovou, aby zhotovila prospekty pro film, který připravují. Hadid a její tým vytvořili co možná nejvíce extrémních příkladů idejí svazkování, vrášení, řasení, sklápění a řetízování, jež Zaha Hadid ve své práci v posledních pěti letech uplatňuje. Mezitím Hawker a Whitakerová najali japonského designéra Hidezukiho, aby převrstvil její obrazy, takže ryzí formalismus jejího designu je transformován do podoby filmových utopií/dystopií. TotalCity.com je tak svými tvůrci (Hawker, Whitakerová) pojat jako pionýrský projekt persistentního 3D online prostředí.

²⁴⁹ BURMANJE, W. J. F.; MIK, E. Interview with Zaha Hadid. *Archidea*, 2003, č. 28, s. 2-9.

Uvědomuje si, že návštěvníci mají velkou práci se orientovat v tomto muzeu, avšak návštěvníci tvrdí, že je jim muzeum celkem jasné, neboť se neočekává od stavby, jež má pět programů (současné umělecké muzeum, architektonické muzeum, galerie experimentu, komerční galerie a knihovna), že by měla být jednoduchá, ani Louvre není jednoduché pochopit. Muzeum má dvě kompozice: 1/ kompletní, 2/ nedokončenou. Hadid zajímavě „nedokončené kompozice“, „stavba generuje konstantní flux (tok, proud) a ten se mění v uspořádání.“ Na začátku své kariéry Hadid prohlásila, že chce pokračovat v nedokončených projektech modernismu. Teoretická část modernismu nebyla nikdy dosažena, mnoho bylo zrušeno, ideje městského plánování, vyzývající programy týkající se seskupení staveb. Raná perioda modernismu se odehrávala v masové produkci a standardním prostoru. Později, v průběhu 20. století tady byl posun z repetice k uzpůsobení podle potřeb zákazníka, objevily se formální strategie, jako juxtapozice a deformace. Pro nás je důležité tato témata přezkoušet a posunout do další úrovně, ale ne jako to dělali lidé ve 20. letech (někteří architekti si myslí, že jsme stále v roce 1923), stavějí ve stejném duchu, věří v jednoduchost a organizaci scény ve zvláštním momentu. Ignorují síly, které jednájí ve zvláštních situacích, a výzvy, které je vyjadřují. Někteří architekti se chtějí posunout z dogmatismu, ale přitom tvoří další. Existují dva druhy konzervativců: jedni vlevo, druzí vpravo. Ale jsou stejní. Podle Zaha Hadid výzva komplexnosti je, že není jen jedné cesty, existuje plno cest, které mění koncept prostoru. Hadid práce má koncept, který vytvořila ve svých malbách. Výhra v soutěži Projekt Hong Kong Peak Club (1983) jí otevřel cestu do mezinárodního povědomí. V raných pracích malovala inspiraci z tektoniky ruského malíře Maleviče. Jeho suprematismus byl převeden Leonidovem do architektury. Tak jako její ruští předchůdci, Hadid chtěla dosáhnout nové vnitřní organizace. Hledala jiný řád, jinou prostorovost, osvobození se od zemské přitažlivosti, když se přesunula z ikonografie raného suprematismu, v jejích malbách se roviny staly hmotami, hmoty se staly prostory, a prostor začal téct. Prošla skrze abstrakci do fragmentace a z ní do tekutosti. Usilovala o ultimátum zrušení architektonického objektu.

„Stavba generuje konstantní flux (tok, proud) a ten se mění do uspořádání.“

Zaha Hadid, 2003²⁵⁰

²⁵⁰ BURMANJE, W. J. F.; MIK, E. Interview with Zaha Hadid. *Archidea*, 2003, č. 28, s. 2-9.

Své výkresy nikdy neviděla jako pouhé malby, pro ni znamenaly propracované skici staveb v jejich urbánním kontextu a vhodnou cestu jejich reprezentace. Samozřejmě, že ovlivnily její projekty a zvětšily perspektivy, co je proveditelné, ukázaly věci, které nemohly být viděny konvečním způsobem. Umožnily odlišit jiné propojení s městem, posunuly její design do vyšší úrovně komplexnosti).

Je její zájem o ladnost, plynulost, autobiografický? Narodila se v Bagdádu, jako dítě viděla duny, poušť, tu ohromnou nekonečnost krajiny... Zahu Hadid výrazně ovlivnilo místo, kde vyrůstala, element nadčasovosti v její práci může být jistě spojen se zkušeností z pouště, ale její zájem o plynulost a zrušení (dissolution) objektů má spíše co činit s geometrií, původně studovala matematiku, v arabském světě matematika a geometrie jsou součástí života, více než v západním světě.

Geologie se stala dalším důležitým znakem její práce, konečně je to vidět v Peak projektu, avšak dále se rozpracovává, proč vlastně se tolik přiklání k referencím z krajiny a geologie? Geologie se zabývá bezešvostí (jednotností), zachází s velkou masou, znásobuje zemi, zvětšuje veřejnou oblast, topografie učí, jak představit spletitost do rigidních rozdělení mezi uvnitř a ven. Právě kvůli topografii jsme schopni pracovat se střechou a stěnou jiným způsobem, s více nuancemi, veřejným prostorem a větší přístupností.

Záměrně zvětšujete veřejný prostor ve svých projektech, z důvodu co největší možné přístupnosti, veřejný prostor je hlavní komponent městského života, proto je důležité pro město nabídnout schopnost tvořit eventy – události, které jsou otevřené veřejnosti. Sice existuje vandalismus a kriminalita, ale pokud někdo chce zničit věci, může to udělat kdekoliv. Proto svou práci vidí plná optimismu, neboť věří, že architektura může změnit život lidí pozitivním způsobem, architektura by se měla týkat blaha, blahobytu (wellbeing). Věřící, že je možné vytvořit lepší prostor a lepší veřejný prostor a že by to mělo být tvořeno čerstvým způsobem, novým způsobem, provokativním a vyzývavým způsobem. Hadid poslední ambicí je zrušit limity archi-

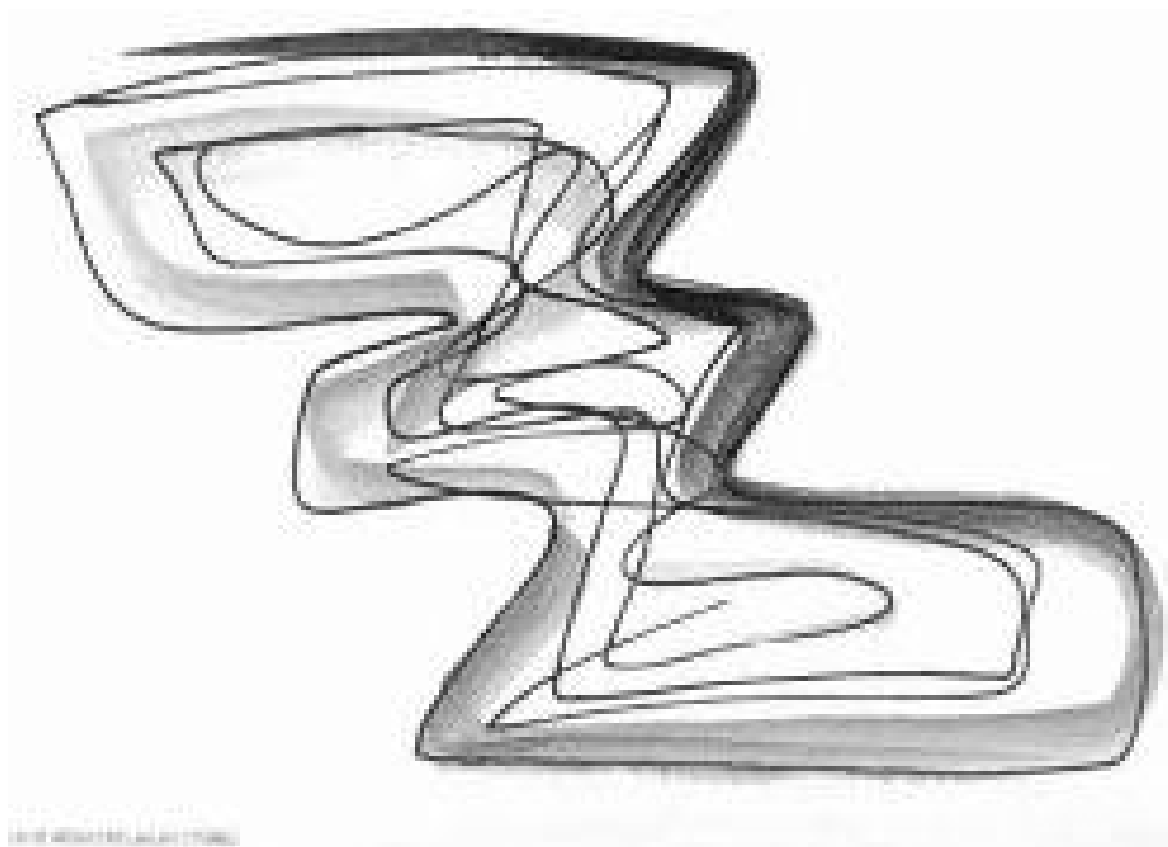
tektury, osvobodit architekturu samotnou, tak jako osvobodila roviny a hmoty ve svých malbách. Část již byla dosažena, dvacet let jí trvalo přesvědčit lidi, že může architekturu dělat jiným způsobem. Dříve architektura byla chápána jako banalita, vnímání architektury bylo omezené, platilo, že je jen jedna věc a nemůže být něco jiného. Když začala práci architektky, idea typologie byla zkostnatělá, vše předepsáno a předvoleno. Velmi těžce měnila tuto představu, že dům by měl vždy vypadat jako dům, kancelářská budova jako budova, její zájem byl a stále je posunout hranice, co nejdále je možné.

Hadid draws large buildings as transparent volumes. Instead of the weighty presence of tectonic plates, she now suggests that the manipulation of geometry and structure could liberate a space from its confines. Aaron Betsky²⁵¹

Hadid proved with Vitra that she could build a landscape. Aaron Betsky²⁵²

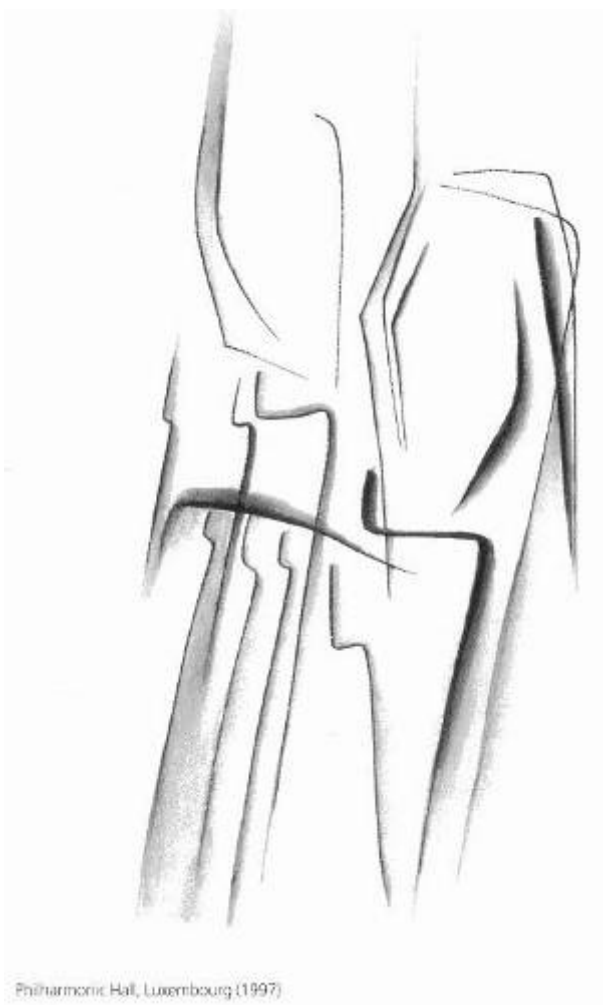
²⁵¹ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 11. ISBN-10: 0847821331.

²⁵² BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 10. ISBN-10: 0847821331.



Obrázek 106 Kresba Zahy Hadid.²⁵³

²⁵³ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 12. ISBN-10: 0847821331.



Philharmonic Hall, Luxembourg (1997)

Obrázek 107 Kresba Zahy Hadid.²⁵⁴

²⁵⁴ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 14. ISBN-10: 0847821331.



Obrázek 108 Papírové modely na výstavě Zaha Hadid ve Vídni. Foto VŠ, 2003.

Motion and gesture have replaced form as dominant elements, and the work is more open, tentative and lyrical. Aaron Betsky²⁵⁵

²⁵⁵ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 10. ISBN-10: 0847821331.

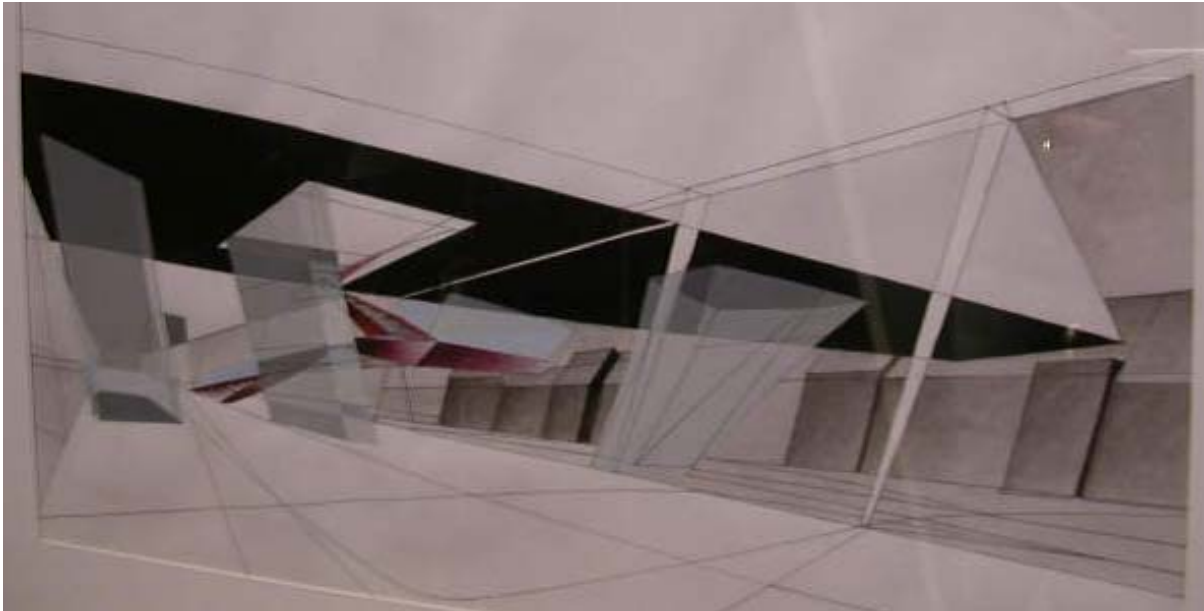
Shrnutí

Z toho, co bylo v dosavadních kapitolách zjištěno a shrnuto, lze vyvodit závěr, že kresby podobné prvoplánům můžeme naleznout i v díle Zaha Hadid, přesněji řečeno Zaha Hadid postupuje stejně jako Jiří Kroha, když si formuluje výsledky svého architektonického myšlení ve formě kresebných studií. Analogii je možno naleznout i v podobných inspiračních zdrojích. Ve svém diplomovém projektu Malevič's Tektonik (1976) použila ruský vliv a tím dala Malevičovým architektonům a El Lisického prounům nový smysl v architektonickém světě. Ruská škola suprematismu a konstruktivismu, konkrétně Malevič a El Lisickij, byla její velkou a celoživotní inspirací. Jiří Kroha ve své teorii prvoplánů kongeniálně předjímal to, co El Lisickij formuloval ve svých prounech – a oba tak učinili bez vzájemné závislosti.

Její práce s funkční náplní stavby je originální a ukazuje nám další možnost, jak navrhnout stavbu, která může mít jiný koncept, než jsme byli do teď zvyklí. Architektury mají rovněž svou dynamiku, pojem, který známe např. u italských futuristů. Architektury plují prostorem, který nemá ohraničení, není nikde zakotven, nestojí na zemi a není v žádném vztahu k okolní zástavbě. Dalo by se říci, že tímto krokem Hadid naplnila vize Malevičovy. Použila jeho statické sochy (architektury) a ty naklonila, pootočila, změnila jim měřítko, dala jim perspektivní zkratku, což v nás vyvolává pocit dynamiky, hmoty letí prostorem a hýbají se způsobem, který nás dříve nenapadl, dokud jsme jej neviděli právě na malbě (prvoplánu Zaha Hadid). Zaha Hadid studovala na Architectural Association, kde fascinace uměleckými styly z první poloviny dvacátého století byla velká, a to zejména na přelomu 70. a 80. let. Datace je důležitá pro uvědomění si širších souvislostí. AA v té době byla poznamenána postmoderním myšlením, které mělo četné vazby na dění v postmoderní filosofii. Práce architektů, kteří v té době na AA vyučovali, se dále rozvíjela a v dnešní době máme mnoho příležitostí prožít jejich práci, tedy architekturu i urbanismus, mám na mysli Rema Koolhaase a Zenghelise, zmiňme např. nizozemskou ambasádu v Berlíně od Rema Koolhaase a OMA, Gehryho Muzeum moderního umění v Bilbau, Tschumiho La Villete. Podařilo se jim změnit náš životní prostor svými koncepty, které vtiskly do našich těl radost a poezii. Učí nás a obohacují svou genialitou a otevřeností k novým architektonickým

situacím a pocitům z nich plynoucím. Čerpají inspiraci z ulice, z běžného života, ne z knih o dějinách umění či encyklopedií o umění, ale z toho, co vidí, co cítí, co čtou, co slyší. Tím jsou tak obohacující a jejich architektura je plná života a espritu, podnětných tvarů, barev a detailů. Reagují na společenské dění, ukazují i negativní jevy, jako je např. utrpení (Pig City od MVRDV), píšou o nich ve svých publikacích (viz SMLXL, FARMAX atd.). Zde dokumentují a prezentují svůj výzkum a výsledky, jak lidská rasa není schopna nakrmit celý svět a přitom vytváří originální umění, stavby nebo urbánní prostor.

Je zajímavé, že přesto, jaké postmoderní a prudce současné vyústění tento vývoj měl, existuje jakási pozoruhodná souvislost s tím, co se dělo v Evropě ve dvacátých letech minulého století v uměleckém (architektonickém) myšlení. Lidé se báli války a smrti. Na druhé straně snili o gotice např. v art decu, o přírodě, svobodě myšlení, svobodě tvoření a o kosmu. Albert Einstein uveřejnil Teorii relativity (1912) a to změnilo chápání světa jako takového v celosvětovém měřítku. Všude se o tomto objevu diskutovalo a vznikl vír, který rozproudil novou kreativitu a nové utopie. To vše považujeme za dědictví evropského vývoje umění a architektury. Londýnští architekti a vyučující z AA dali podnět k pohybu současné architektury, který zapůsobil v celosvětovém měřítku. Nakonec to jen dokládá to, že dědictví dvacátých let je stále živé, ale používá se v další úrovni a zcela nových souvislostech. To je přínos architektonickému navrhování, proto si dovoluji tvrdit, že dvacátá léta dvacátého století ještě nevyčerpala svůj skrytý inspirační potenciál pro možnou nadcházející architekturu.



Obrázek 109 Kresba tužkou a akvarelem, z návštěvy výstavy Zahy Hadd ve Vídni. Foto VŠ, 2003.

“This painting represents the culmination of seven-year exploration into architecture’s uncharted territories that began with my work as a student at London’s Architectural Association. Technology’s rapid development and our ever-changing life styles created a fundamentally new and exhilarating backdrop for building, and in this new world context I felt we must re-investigate the aborted and untested experiment of modernism-not to resurrect them but to unveil new field of building. The painting compresses and expands projects I had carried out over the last seven years.” Zaha Hadid²⁵⁶

²⁵⁶ BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. s. 24. ISBN-10: 0847821331.

ZÁVĚR

„V každém obraze jako by měl zazářit údiv člověka, který si kdysi poprvé v hloubi své teprve se rodící lidské bytosti matně uvědomil, že otisk jeho ruky v hlíně a čára vyrytá ostřím zlomku kamene do hrubé skály mají cenu znamení.“ Jean Dubuffet²⁵⁷

Shrnutí disertační práce

V disertační práci jsem se snažila poukázat na několik myšlenkových témat, která zaujala mou pozornost, a ta jsem se pokusila prozkoumat a objasnit. Analogie a paradoxy Jiřího Krohy & Zaha Hadid.

1. Prvním tématem bylo prozkoumání prvoplánů Jiřího Krohy, tedy specifického způsobu artikulace architektonického myšlení prostřednictvím volné kresby. Jiří Kroha své skicy a studie nazval prvoplány a formuloval jejich teoretickou koncepci týkající se podstaty architektonické tvorby. Pokusila jsem se jeho kresby analyzovat, abych zjistila, jaký vztah mají k celému procesu tvorby a navrhování, když v jejich malování ve skutečnosti programově nejde o bezprostřední praktickou využitelnost. K tomu jsem si potřebovala přiblížit ducha doby a uměleckou konstelaci situace, v níž Kroha své prvoplány tvořil.

2. Druhým tématem byla otázka, zda, a jak, a nakolik podobné kresebné vyjadřování pomáhá architektovi sestupovat ke kořenům tvorby a tedy i k samotným základům architektury, o nichž vydává svědectví teorie architektury. V teoretických konceptech jsem našla argumenty pro tezi, že architektovi pomáhá být také výtvarníkem, svobodným umělcem. Nerealizované a nerealizovatelné návrhy mají smysl, i utopická architektura je architektura.

3. Krohovy prvoplány disponují stejným potenciálem (ideou) jako architektony a prouny, ovšem jsou zpracovány jen v základní rovině.

4. Dalším krokem byla snaha naleznout mezi současnými architekty takové, kteří se výrazně vyjadřují výtvarně, specifickým morfologickým jazykem. Šlo o to zjistit, zda Krohova myš-

²⁵⁷ KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. s. 24. ISBN 8020700331.

lenka prvoplánů je nosná i dnes, v éře digitálního navrhování a postmoderního myšlení.

5. Jako druhé ohnisko práce vůči Jiřímu Krohovi jsem zvolila Zahu Hadid, neboť v ní nacházím jak jisté analogie, tak jisté protiklady k architektovi modernistických revolt první půle 20. století. Zvolila jsem ji mimo jiné také proto, abych prozkoumala femininní přístup v architektuře, čímž se práce dostala do sympatického napětí a provokace.

6. V druhé části práce jsem se soustředila zejména na rané období tvorby Zaha Hadid, neboť v něm nacházím podobné inspirační zdroje, jaké ovlivnily Jiřího Krohu. Zaha Hadid se z postmoderních pozic vrací k revolučním počínům Malevičovy tektoniky a suprematismu. Je zajímavé, jak v její tvorbě nadšení technikou, matematikou, strohou geometrií, průmyslem a strojovou civilizací (nacházející se v suprematismu) prolíná i do dnešních časů (vůči těmto fenoménům skeptických).

7. Zaha Hadid má však ještě druhou přirozenost, organickou, arabskou, vyjadřovanou napopak ladnými křivkami a elegantními tvary. Její aktuální revolta směřuje právě k popření klasických technokratických (funkcionalistických) kánonů a limitů stavění. V její tvorbě se tak paradoxně setkávají zdánlivě neslučitelné principy: fragmentárnost ruských avantgardistů a fluidita, spojená plynulost toku kapaliny, ruský svět vřelých a rozevlátých emocí a soustředěný arabský svět matematiky, kaligrafie a arabesek.

8. Zaha Hadid vnáší do architektury nové paradigma, spočívající právě v nehotovosti, otevřenosti, nejasnosti. Narušila archetyp stavby. Stavba už nevypadá jako stavba. Ruší rozdíl mezi přírodním organickým růstem a lidským stavěním. Stavba je v pohybu. Teče jako řeka. Nestabilita je pozitivní tvůrčí akt.²⁵⁸

9. Tázající se architektura (Jodidio) – tento termín Zaha Hadid nás vrací zpět k prvoplánům Jiřího Krohy. Prvoplány (bez pokračování) mohou vypadat jako výkřiky ztroskotání. Ztroskotávání je věčné téma umělce-architekta (Chalupecký). Architekt, stejně jako umělec v něm, musí znát sám sebe a vědět, jak se svou identitou a potenciálem naložit. Je to šaman transcendentní reality (nezáleží na tom, v kterém čase žije), transcendence je spojena se zemí, je tedy dostižná a je v člověku obsažená. Neumí ji číst, neumí ji popsat, ale jsou momenty –

²⁵⁸ JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. s. 9-15. ISBN 3836502941.

záblesky, kdy ji někdo nakreslí nebo stvoří svým uměním. Prvoplány jsou něčím takovým – vzpomínkou. Jsou zároveň i pochybností, vyvolávají v člověku nejistotu, proto je nikdo nechce uchopit, a rozvinout dále, pokračovat. Prvoplány jsou ukazatelé, ale kam ukazují? Do prostoru, bez místa, ne-architektonického, bez účasti člověka, nepotřebují více člověka, jsou finální odpovědí. Analogii vidím v Duchampovu dadaistickém přístupu²⁵⁹, který tvar ničil, proto byl aktem metafyziky. Duchamp zjistil, že viditelné nemůže zachytit neviditelné, jedině k němu ukazovat, a toto ukazování zůstalo a podle mne zůstává smyslem umění. Umění má být nedotknutelné, a své poslání k současnosti iniciuje věčnost a věčnost iniciuje samu současnost. To je smysl umění a ztroskotávání je jeho součástí.

10. Zaha Hadid nepíše, ona fluidní architekturu žije. Podle teoretičky umění Jo Anny Isaak²⁶⁰ právě ruské umělkyně avantgardu tvořily, tím že navrhovaly a přitom vůbec nepsaly „proměňovaly utopický koncept v praktickou skutečnost“, a stejné se děje v tvorbě Hadid.

„Tak jako rozvíjíte vlastní repertoár, začínáte poznávat i svůj vlastní způsob myšlení a metody, kterými na věci přicházíte“. Zaha Hadid 2001²⁶¹

²⁵⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. s. 399-403. ISBN 8072150502.

²⁶⁰ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001. s. 135. ISBN 80-86356-10-8.

²⁶¹ MOSTAFAVI, Moshen. Bez prvku neistoty a cesty do neznáma nie je možné napredovať. Rozhovor se Zaha Hadid. *Arch*, 2006, č. 7, s. 43-49.



Obrázek 110 *Má kresba, tužka na pauzáku, 2012.*

„Umění není zábava. Umění je lidskou nezbytností. Uměním se člověk ocitá na hranicích toho, čím je, na hranicích své imanence. To je to jeho ztroskotávání.“ ... ti kteří mají tvořit nové, ztroskotávají napořád.“ ... toho, co je věčné a bezmezné, se může umělecké dílo dotýkat teprve tím, co je v něm samém nehotovostí a otevřeností.“ Jindřich Chalupecký 1998²⁶²

²⁶² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. s. 399-403. ISBN 8072150502.

Mé zamyšlení nad prvoplány a naší současnou architekturou

Jak vidím současnou architekturu?

Naše architektura je vystrašená, bojí se experimentu. Můžeme si za to sami, architekti. Jako by neexistoval zájem o rozmanitější architekturu. Výtvarné umění každý údajně umí..., učení o proporcích se zdá přežitě, a kreslení zbytečné, protože výsledek není vidět hned, zdá se malování neefektivní. Architekti se obávají originality, jsou málo interdisciplinární, jiné obory je zajímají pramálo. Kde je experiment, flexibilita a spontaneita? Kde je odvaha k reiskování a třeba i neúspěchu? Architekti nedodržují zásady, které si stanovili na začátku svého projektu, zůstávají submisivní, anebo nechtějí věnovat čas hledání zajímavějšího řešení. Nemáme čas pilovat proporce stavby, nebo nejsme puštěni do procesu navrhování stavby – a ta je navrhována stavebními inženýry, kteří mají jako cíl rychlost a úsporu. Toto není zodpovědná architektura a toto nemůže naplňovat a uspokojovat klienta, společnost a celou architektonickou obec.

Návrhy výuky architektů

Naše vzdělávání architektů-studentů na vysokých školách využívá omezený výčet postupů. Je zkosnatělé, zacyklilo se a přešlapuje na místě. Je naléhavé výuku rozšířit o další disciplíny. Více teorie architektury, více estetiky, více psychologie, antropologie a dalších věd. Přivést odborníky z jiných oborů, zapojit je do interakce, do diskuse o problematice navrhování architektury, tvorby našeho sociálního prostoru. Nebojme se „teoretických“ výzkumů, filosofických postupů, ba ani ryzích spekulací, otestujme experimentální metody. Metoda „studovat-pochopit-analyzovat-interpretovat“ povede k závěru – „transformovat“. Do výuky by se měly zařazovat příklady analýz současných architektů, jejich tvůrčího hledání a usilování. Tyto příklady důsledně a detailně analyzovat, kriticky interpretovat – a případně pak následovat. Tím se vytvoří nové názory na architekturu, jež vybalancují dosavadní tendence ve výuce architektury.

Mé vnímání architektury

Jakým způsobem vnímám architekturu? Rozeberu jednotlivé kroky vnímání, percepce. Na co se zaměřuji, soustředuji? Když přimhouřím oči, vidím jen šmouhy, světlá a tmavá místa (tak jako Alberto Giacometti), vidím základní kompozici (*massing*), cítím jakousi náladu. Jdu blíže, kvality se mění, detaily budovy vystupují, zpracování, materiál. Je dům postaven náročně či levně? Je sofistikovaný či má běžné zpracování?

Jak zobrazuji architekturu? Mám k dispozici ortogonální kresby, perspektivy, interiér x exteriér, axonometrii, isometrické, symbolické vyjádření, v plánech, kombinované např. v plánech + perspektiva + symbolika. Co to znamená? Jaký je za tím příběh? Je poetický? Jakou má chuť? Je sladký či trpký? Jaký mám z něj pocit? Je hotový? Nebo odbytý? Zatím se snažím nezapojit běžné, spontánní, laické hodnocení – dobře x špatně. Zůstávám jen u pocitu. Jaký mám z toho pocit? Teplý? Žádný? Irituje mne to? Co cítím? Co cítím v srdci? Co cítím v žaludku? To jsou má čidla/receptory vnímání architektury.

Architektura je kompozice-situace hmot uměle vytvořených (člověkem) stojících samostatně, ale i zapojené do stávající krajiny, má duchovní rozměr (touhu). Přírodu nepovažuji za architekturu.

Vnímám symboly, gestalt, archetypy, co tvar připomíná, s čím synchronizuje. Využívám podvědomou sémiotickou kolekci imprintovaných vzorců. Důraz na důležité elementy objektu. Jako je portál, logo, předstíraná důstojnost úřadu. V Číně mě naučili, že odevzdaný obraz-perspektiva-render je jeden ze stěžejních bodů projektu. Je to vize, do které se klient musí zamílovat, kterou se prezentuje a s níž se identifikuje. Projekt je jeho veřejná reprezentace. Pokud nedokážu tento princip přijmout, nepochopila jsem zadání klienta, jeho požadavek, a zřejmě ani své poslání. Musím začít od začátku.

Receptory mne usvědčují z hypotézy, že člověk je v podstatě stále stejný, staře-prehistorický. Informace vnímá prvotně vizuálně, sama vizualita k němu promlouvá a to se dá jen těžko verbálně sdělit.



Obrázek 111 Má kresba pod vlivem manifestu, barevné pastely na papíře, 2012.

Má metoda navrhování

Předkládám zde vlastní koncept navrhování architektury. Pochází z mého pocitu absence spontaneity v navrhování architektury.

Manifest vizuální improvizace

Motto:

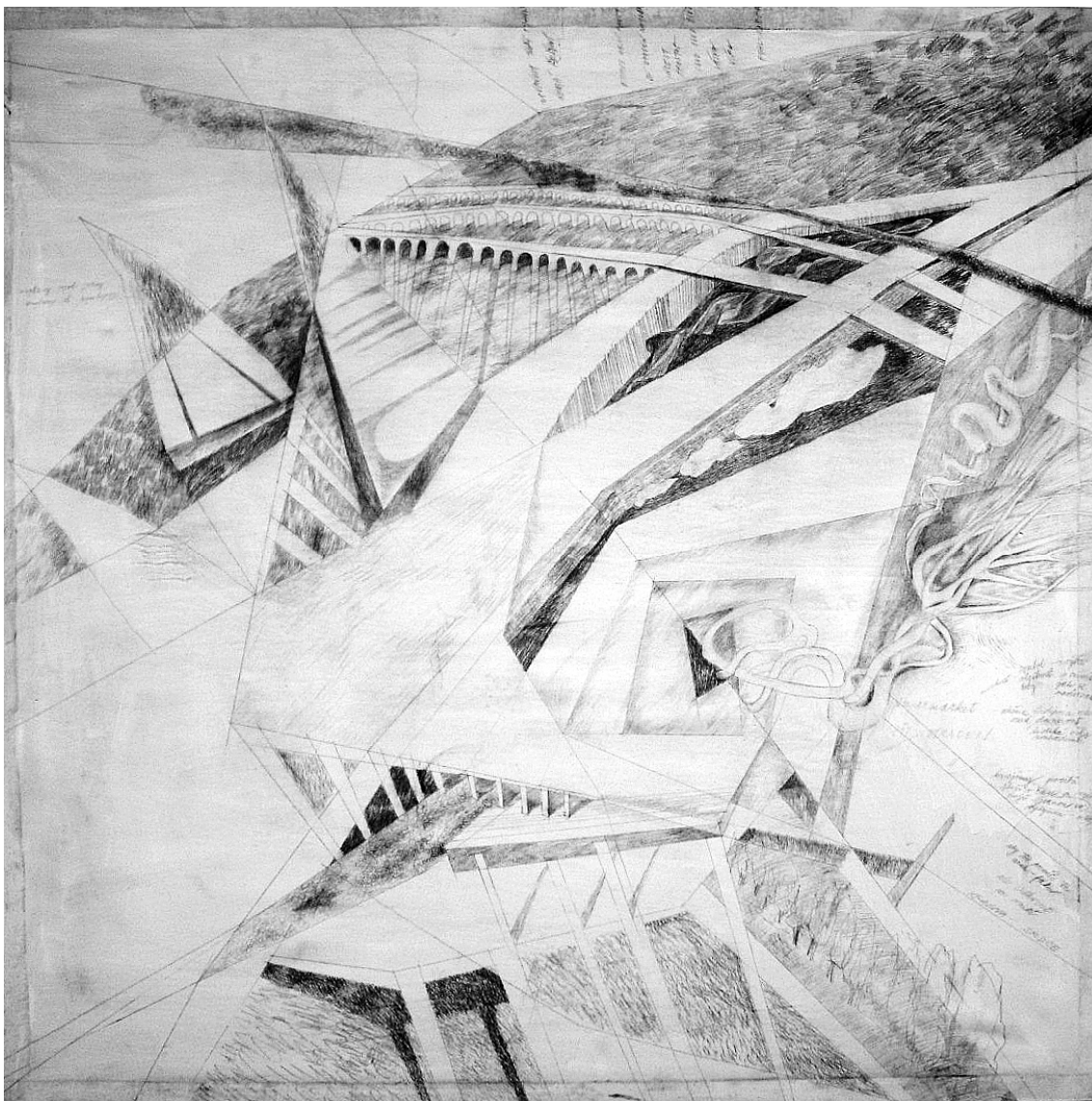
Strach z chyb či selhání je překážkou plodné spontaneity.

Neexistují chyby; konání je dokonalé takové, jaké je, dokonalost je jen iluze.

1. Je to hra.
2. Zabít obsah, zničit formu! Uvolnit svobodu!
3. Co je rozkoš ze hry? Dobrodružství! Překvapení! Vzrušení! Ztráta jáství! Bezčasovost! Neko-
nečnost!
4. Smysl je v radosti ze života. Jaká radost? Z tvoření. Mixování je tvůrčí činnost, která pozvedá intuitivní automatismus na vyšší úroveň tvorby. Tvoření je život. Energie fluidity/ tekutosti, proudu a plynutí se uvolňuje po explozi, zboření, fragmentaci.
5. Vzduch. Nic. Plynu s proudem života, nechávám se unášet tvořivou energií, ztrácí se já, hrani-
ce mého těla mizí, končí představa já – to, je jenom to. To kreslí, to tvoří, to mluví. Jsem cizi-
nec na zemi, který touží poznat slast tvoření, dobrodružství kresby, vzrušení z barevných tónů
červené a růžové, z poznání nálady světle modré, z prožitku uzdravující moci její modři. Ochut-
nat náladu barev.
6. Výsledek: vznikne kresba, která je start. Pro cokoliv, pro příběh architektury, příběh literární,
příběh obrazu nebo performance, akce, instalace. Kresba je záznam myšlenky, kterou dále
kóduji a derivuji na další úrovně architektury nebo volného umění.
7. Idea improvizace kresby se nedá předat verbálním popisem, musí se prožít kreslením. Kdo
to nezkusí – nepochopí.
8. Možná se dá přirovnat k jízdě na lyžích nebo bruslích, ale musí se jet rychle, bez myšlenek,
v plné koncentraci na akt jízdy.
9. Pointa? Rozbít klíše architektury! Uvolnit se! Stát se nehodnotícím pozorovatelem/ fenome-
nologem – tvůrcem – cizincem. Skrze tělo, jeho čidla a jeho paměť/ vzdělání, vše je odhozeno a

zapomenuto, a je aktivována tvořivost těla, tělo se samo regeneruje, tělo regeneruje městské prostředí, léčí přírodní krajinu.

10. Příroda. Nechat mluvit interní přírodu v člověku. Přírodní tělo mluví pomocí tekutinového těla a hledá TVOŘIVOST. Tělesná vnitřní příroda se proplétá s vnější přírodou. Nastane plnost, dokončenost, bují v množství materiálu, bohatosti tvarů, čerstvosti, překypuje zdravím a kape jako šťáva z rozřízlého jablka. To je potenciál, energie, inspirace, to je genius loci, v lidských tělech, v žilách proudí krajina kopců, zdraví stromů, přitakání k životu zvířat. Kdo je člověk a kdo je krajina? Není jasné, hranice se rozpustily. Pozitivistická frakce.



Obrázek 112 Má kresba pod vlivem manifestu, tužka na plátně, 2012.

BIBLIOGRAFIE K DISERTAČNÍ PRÁCI

Monografie a sborníky

- ALBERTI, L. B. *O malbě, o soše*. Praha: Nakladatelství Vladimír Žikeš, 1947.
- ANYONE CORPORATION (DAVIDSON, Cynthia C., ed.). *Anymore*. MIT Press, 2000. ISBN 0262541106.
- ANYONE CORPORATION (DAVIDSON, Cynthia C., ed.). *Anytime*. I. vyd. New York: Rizzoli, 1992, 2. vyd. MIT Press, 1999. ISBN 0262541025.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception*. University of California Press, 1954. 50. vyd. 2004. ISBN-10: 0520243838.
- BABYRÁDOVÁ, Hana. *Spiritualita. Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců*. Brno: MU, 2006. ISBN 80-210-4206-0.
- BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu*. Praha: Československý spojovatel, 1967.
- BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN: 80-7198-078-1.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 8020409661.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Myslet zeleň světa*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 802040239X.
- BETSKY, Aaron. *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 1998. ISBN-10: 0847821331.
- BETTY, Edwards. *Naučte se kreslit pravou mozkovou hemisférou*. Brno: Zoner press, 2011. ISBN 980-80-7413-138-7.
- BIG (Bjarke Ingels Group). *Yes is More. Exhibition Review*. Copenhagen, 2009. ISBN-10: 8799298805.
- CAGE, John. *Silence*. Praha: tranzit.cz, 2010. ISBN: 978-80-87259-07-8.
- CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Praha: ODEON, 1986. Druhé vydání – Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-136-9.
- CÍLEK, Václav. *Dýchat s ptáky*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-202-1.
- CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2002. ISBN 80-86569-29-2. (2. rozšířené vydání, 2005. ISBN 80-7363-042-7.)
- CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967.

- CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Výstava celoživotního díla národního umělce Jiřího Krohy. Výstavní katalog.* Praha, 1964.
- CZUMALO, Vladimír. *Česká teorie architektury v letech okupace.* Praha: Karolinum, 1991.
- DE SOLÁ MORALES, Ignesi. *Diference. Topografie současné architektury.* Praha: ČKA, 1999. ISBN: 80-902735-1-3.
- DULLA, Matúš. *Architektúra dnes.* Bratislava: Pallas, 1993. ISBN 80-7095-016-1.
- DUTARTE, Phillippe. *Rozhovory s Beuyssem.* Praha: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0.
- EHRENZWEIG, Anton. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination.* London: Phoenix Press, 2000. ISBN 1-84212-259-2.
- FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura, kritické dějiny.* Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.
- GEHL, Jan; GEMZOE, Lars. *Nové městské prostory.* Brno: ERA, 2002. ISBN: 80-86517-09-8.
- GOETHE, Johann W. *Smyslově-morální účinek barev.* Hranice: Fabula, 2004. ISBN 80-86600-13-0.
- GREY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922.* Thames & Hudson, 1986. ISBN-10: 0500202079.
- GUCCIONE, Margherita. *Zaha Hadid.* Milan: Motta, 2010. ISBN 9788864130217.
- GUÉNON, René. *Krize moderního světa.* Praha: Herrmann & synové, 2002. ISBN 8023901257.
- HADID, Zaha. *Zaha Hadid, 1983 – 1991.* Madrid: El Croquis, 1991. (El Croquis, č. 52)
- HADID, Zaha. *Zaha Hadid, 1992 – 1995.* Madrid: El Croquis, 1995. (El Croquis, č. 73)
- HADID, Zaha. *Zaha Hadid, 1996 – 2001.* Madrid: El Croquis, 2001. (El Croquis, č. 103)
- HADID, Zaha. *Zaha Hadid, 1983 – 2004.* El Croquis, 2004. ISBN-10: 8488386303.
- HADID, Zaha. *Executing God.* In: COATES, Stephen; STETTER, Alex, eds. *Impossible Worlds – The Architecture of Perfection.* Basel – Boston: Birkhäuser, Publishers for Architecture, 2000. ISBN 10 3764363177.
- HADID, Zaha. *Inspiration and process in architecture.* Milan: Moleskine, 2011. ISBN 8866130044.
- HADID, Zaha. *Opere e progetti (a cura di Margherita Guccione).* Torino : U. Allemandi, 2002. ISBN 88-422-0989-9.
- HADID, Zaha; FONTANA-GIUSTI, Gordana. *Process: sketches and drawings.* Thames & Hudson, 2004. ISBN 0500342008 Toto je vlastně 4. díl Complete Works.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul J. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas.* Wiley, 2002. ISBN-10: 0631227083
- HAY, Louise L. *Miluj svůj život.* Praha: Radost, 1992. ISBN 80-85189-12-7. (a další vydání).

- HAYS, Michael K., ed. *Architecture Theory since 1968*. MIT Press, 2000. (1. vydání 1998). ISBN-10: 0262581884.
- HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikúmené, 2006. ISBN 80-7298-165-X.
- HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: Oikúmené, 2004. ISBN 80-7298-083-1.
- HEMKEN, Kai-Uwe. *El Lissitzky, Revolution und Avantgarde*. Dumont, 1990. s. 34-35. ISBN-10: 3770126130.
- HNÍDKOVÁ, Vendula. *Pavel Janák. Obrys doby*. Praha: Arbor Vitae, 2009. ISBN 978-80-87164-02-0.
- HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: ERA, 2003. ISBN 80-86517-68-3.
- HONZÍK, Karel. *Tvorba životního stylu*. Praha: Horizont, 1976.
- HONZÍK, Karel. *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové*. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-013-3.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.
- JANOUŠEK, Jaromír. *Psychologický výkladový atlas*. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-7066-716-8.
- JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*. Anchor Books Edition, 1973, 2. vyd. Penguin Books, 1987. ISBN-10: 0140099638.
- JENCKS, Charles; CHAITKIN, William. *Current Architecture*. London: Academy Editions, 1982. ISBN-10: 0856707600.
- JODIDIO, Philip. *Hadid, Complete Works 1979-2009*. Taschen, 2009. ISBN 3836502941.
- KAHN, Louis I. *Ticho a světlo*. Praha: Arbor Vitae, 1999. ISBN: 80-86300-02-1.
- KALINA, Pavel. *Benedikt Ried*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1744-4.
- KOL. *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů, 1999. ISBN: 80-902735-0-5.
- KOL. *Veřejnost a kouzlo vizuality*. Brno: MU, 2008. ISBN 978-80-210-4722-8.
- KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Le Corbusier – Kdysi a potom*. Praha: Arbor vitae, 2003. ISBN 80-86-300-37-4.
- KOOLHAAS, Rem. *Content*. Taschen, 2004. ISBN-10: 3822830704.
- KOOLHAAS, Rem. *Třeštlí New York*. Praha: Arbor Vitae, 2006. ISBN 978-80-86300-77-1.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL. O.M.A.* New York: Monacelli Press, 1995. ISBN-10: 1885254865.
- KOSTROŇ, Lubomír. *Psychologie architektury*. Praha: Grada, 2011. ISBN 978-80-247-2926-8.

- KOUCKÝ, Roman. *Elementární urbanismus – kniha 2.0*. Praha: Zlatý řez, 2006. ISBN: 80-902810-7-9.
- KRATOCHVÍL, Petr, ed. *O smyslu a interpretaci architektury*. Praha: VŠUP, 2005. ISBN: 80-86863-04-2.
- KRATOCHVÍL, Petr. *Rozhovory s architekty 01*. Praha: Prostor, 2005. ISBN 80-903257-6-9.
- KRIER, L. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0012-7.
- KROHA, Jiří; HRŮZA, Jiří. *Sovětská architektonická avantgarda*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1973.
- KRUFT, Hanno-Walter. *Dejiny teórie architektury*. Bratislava: Pallas, 1993. ISBN 80-7095-009-9.
- KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 8020700331.
- KUMAR, Ravinda. *Kundalíní, kniha o životě a smrti*. Praha: Eminent, 2006. ISBN 8072812440.
- LAHODA, Vojtěch; NEŠLEHOVÁ, Mahulena; PLATOVSKÁ, Marie; ŠVÁCHA, Rostislav; BYDŽOVSKÁ, Lenka, eds. *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*, Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-3.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0.
- LEARY, Timothy. *Politika extáze*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-194-X.
- LIBESKIND, Daniel. *Základní kameny života i architektury*. Brno: VUT-Vutium, 2006. ISBN 8021429275.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1985. s. 159. ISSN 0300027273.
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna*. 1. vydání – Praha: Orbis, 1929; 2. vydání – Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.
- LUNDY, Miranda. *Sacred Geometry*. Glastonbury: Wooden Books, 2002. ISBN 1904263046.
- LYNCH, Kevin. *Obráz města*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0.
- MAAS, Winy; VAN RIJS, Jacob; KOEK, Richard, eds. *FARMAX Excursion on Density*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998. ISBN 90-6450-266-8.
- MAGOMEDOV-KHAN, Selim Omarovich. *Rodchenko. Complete Works*. MIT Press, 1987. ISBN 0262111160.
- MACHARÁČKOVÁ, Marcela, ed. *Jiří Kroha (1893-1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*. Brno: Muzeum města Brna + ERA, 2007. ISBN: 978-80-86549-00-2.
- MAIER, Karel, ed. *Urbanistická čítanka 1*. Praha: Česká komora architektů, 2000. ISBN 80-902735-3-X.
- MAIER, Karel, ed. *Urbanistická čítanka 2*. Praha: Česká komora architektů, 2003. ISBN 80-902735-8-0.

- MALÁ, Šárka; KOUCKÝ, Roman; FATURÍKOVÁ, Lucie. *koucky-arch.cz/3*. Praha: Zlatý řez, 2004. ISBN 80-902810-4-4.
- MALEWITSCH, Kasimir. *Suprematismus*. Köln: DuMont, 1962.
- Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-063-3
- MANNHEIM, Karl. *Ideologie a utopie*. Bratislava: Archa, 1991. ISBN 80-7115-022-3.
- MARTIN, Agnes. *Nezkalená mysl*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-07-2.
- MATTISE, Henri. *Pozdní texty*. Praha: Arbor Vitae, 1999. ISBN 80-86300-01-3.
- MERRILL, Michael. *Louis Kahn: Drawing to Find Out: Designing the Dominican Motherhouse*. Lars Muller Publishers, 2010. ISBN 10: 3037782218.
- MERRILL, Michael. *Louis Kahn: on the Thoughtful Making of Spaces: The Dominican Motherhouse and a Modern Culture of Space*. Lars Muller Publishers, 2010. ISBN -10: 303778220X.
- MIGAYROU, Frédéric; BAYER, Marie-Ange. *ARCHILAB, Radical Experiments in Global Architecture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN-10: 0500283125.
- MITCHEL, William J. *E-topia, život městě trochu jinak*. Praha: Zlatý řez, 2004. ISBN 80-902810-3-6.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.
- ODEHNALOVÁ, Jitka. *Interkulturní management*. Doktorská disertační práce. Vedoucí Dana Zadražilová. Vysoká škola ekonomická. Praha, 2006.
- OSHO. *ABC osvěcení: Duchovní slovník*. Praha: Beta, 2009. ISBN 978-80-7306-366-5.
- OSHO. *O strachu*. Praha: BETA, 2010. ISBN 978-80-7306-412-9.
- PADRTA, Jiří. *Suprematismus*. Praha: Torst, 1999. ISSN 8085639882.
- PACHMANOVÁ, Martina, ed. *Design: Aktualita, nebo věčnost? Antologie textů k teorii a dějinám designu*. Praha: VŠUP, 2005. ISBN 80-86863-05-0.
- PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001. ISBN 80-86356-10-8.
- PEŘINKOVÁ, Martina; ŠAFÁŘOVÁ, Vendula a kol. *Čína – Urbanita – Identita*. Ostrava: VŠB-TU, 2011. ISBN 978-80-87378-99-1.
- POLLACK, Robert. *Chybějící okamžik: jak nevědomí utváří moderní vědu*. Praha: Mladá fronta, 2003.
- PRAK, Niels Luning. *The language of architecture : a contribution to architectural theory*. Paris – Mouton: The Hague, 1968. ISBN-10: 9027963940.
- PTÁČKOVÁ, V. *České scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982.

- REZEK, Petr. *Architektonika a protoarchitektura*. Praha: Galerie Ztichlá klika, 2009. ISBN 978-80-7007-295-0.
- RIEDIJK, Michiel. *The drawing*. Praha: FA ČVUT, 2009. ISBN 978-80-01-04405-6.
- ROWE, Collin. *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA, 2007. ISBN 978-80-7366-094-9.
- SCHUMACHER, Patrik. *Zaha Hadid. Complete Works*. 4 svazky. Thames & Hudson, 2004. ISBN-10: 0500342008.
- SCHUMACHER, Patrik. *Digital Hadid: Landscape in Motion*. London: Springer, 2004. ISBN 3764301724. Dostupné rovněž z: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/digitalhadid.htm>
- SOUTER, Gerry. *Malevich*. Parkstone Press international, 2008. ISBN: 185995684X.
- STAŇKOVÁ, Jaroslava; PECHAR, Josef. *Tisíciletý vývoj architektury*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1989.
- STEINER, Rudolf. *Tajemství barev*. Hranice: Fabula, 2005. ISBN 80-86600-25-4.
- Steven Holl 1986/2003*. Madrid: El Croquis, 2006. ISBN: 8488386265.
- SVRČEK, Jaroslav B. *Národní umělec Jiří Kroha*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- SYROVÝ, B. A kol. *Architektura svědectví dob. Přehled vývoje stavitelství a architektury*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974 (a další vydání).
- ŠEVČÍK, Oldřich. *Problémy moderny a postmoderny*. Praha: ČVUT, 1998 (reprint 2006). ISBN 8001007413.
- ŠEVČÍK, Oldřich. *Programy a prohlášení architektů: 60. léta XX. století*. Praha: ČVUT, 2006. ISBN 80-01-03429-1.
- ŠTURSA, Jiří; BENEŠOVÁ, Marie. *Teorie a estetika architektury*. Praha: ČVUT, 1983.
- ŠVÁCHA, Rostislav. *Česká architektura a její přísnost padesát staveb 1989 – 2004*. Praha: Prostor, 2005. ISBN 80-903257-3-4.
- ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN. 80-85605-84-8.
- ŠVÁCHA, Rostislav; PLATZEROVÁ, Monika; SPECHTENHAUSER, Klaus. *Jiří Kroha architekt*. Vydáno u příležitosti výstavy Jiří Kroha – architekt – kubista – expresionista – funkcionalista. Brno: Dům umění města Brna, 1998.
- TICHÁ, Jana, ed. *Architektura na prahu informačního věku*. Praha: Zlatý řez, 2001. ISBN 80-902810-1-X.
- TICHÁ, Jana, ed. *Architektura v informačním věku*. Praha: Zlatý řez, 2006. ISBN 80-902810-8-7.

- TICHÁ, Jana, ed. *Architektura – tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*. Praha: Zlatý řez, 2009. ISBN 978-80-903826-1-9.
- ULRICH, Petr; ŠEVČÍK, Oldřich, ed. *Texty praktikujících architektů*. Praha: Česká komora architektů, 2000. ISBN 80-902735-4-8.
- UNWIN, Simon. *Analysing architecture*. Routledge, 2009. ISBN 978-0415144780.
- VENTURI, Robert. *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha: Arbor Vitae, 2004. ISBN:80- 86300-17-X.
- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT BROWN, Denise. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, 1977. ISBN-10: 026272006X
- VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1647-8.
- VLČEK, Tomáš, ed. *Sloup Váza Obelisk*. Praha: H&H + Národní galerie, 2005. ISBN 80-7035-284-1.
- WALKER, Enrique. *Tschumi on Architecture*. New York: Monacelli Press, 2006. ISBN-10: 1580931820.
- WEISS, Evelyn; MALEVIČ, Kazimir; KABAKOV, Ilja. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*. München: Prestel, 1993. ISBN 3791312863.
- WESTON, Richard. Louis Kahn: Drawing to Find Out. The Dominican Motherhouse and the Patient Search for Architecture: On the Thoughtful Making of Space. The Dominican Motherhouse and a Modern Culture of Space. *The Architectural Review*. January, 2011.
- WILKES, Joseph A., ed. *Encyclopedia of Architecture*. John Wiley and Sons, 1990. ISBN-10: 0471633518.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 8086138356.
- ZÁVODSKÝ, Artur. *Jiří Kroha a divadlo, separát z knihy Otázky divadla a filmu II*. Universita J. E. Purkyně v Brně: Brno, 1971.
- ZBAVITEL, Dušan (překladatel). *Upanišady*. Praha: DharmaGaia, 2004. ISBN 80-86685-34-9.
- ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- ZHADOVA, Larissa. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. London: Thames & Hudson, 1982. ISBN-10: 0500091471.
- ZUMTHOR, Peter. *Promýšlet architekturu*. Zlín: Archa, 2009. ISBN 978-80-901926-1-4.

Časopisy

- BETSKY Aaron, Samply, bloby a ilbeantní prostředí. *Zlatý řez*, 2001, č. 22, s. 72-3.
- BURMANJE, W. J. F.; MIK, E. Interview with Zaha Hadid. *Archidea*, 2003, č. 28, s. 2-9.

- COATES, Nigel. Strassenzeichen. *Archithese*, 1990, č. 1, s. 58-65,72.
<http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3192&type=17>.
- JANÁK, Pavel. Hranol a pyramida. *Umělecký měsíčník*, č. 12, 1911, s. 162-170. Uveřejněno rovněž v: *Archiweb*. 16. 3. 2007.
- KLEVISOVÁ, Nad'a. Rozhovor s Remem Koolhaasem. *Hospodářské noviny*. 17. 6. 2012. Dostupné rovněž z: <http://life.ihned.cz/lide/c1-56136810-moskva-se-musi-stat-nejvetsim-mestem-na-svete-navrhuje-architekt-de-graaf>
- KROHA, Jiří: O tvaru a jeho projevu. *Archiweb* [online]. 9. 3. 2007, [cit. 2012-07-08]. Dostupné z: <http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3183&type=17>
- MERKEL, Jayne. Bernard Tschumi in Conversation with Jayne Merkel. *Architectural Design*. 2002, č. 72 (5), s. 83-87.
- MIK, E. Interview with Steven Holl. *Archidea*, 2010, č. 42, s. 4-11.
- MOSTAFAVI, Moshen. Bez prvku neistoty a cesty do neznáma nie je možné napredovať. Rozhovor se Zaha Hadid. *Arch*, 2006. č. 7, s. 43-49.
Rozhovor Adama Gebriana s Bjarkem Ingelsem. Reprezentace je přesně to, čemu se snažíme vyhnout. *ERA* 21. č. 5, 2009. 21. 5. 2009, s. 44-50.
- ŘEPA, Karel. Dimenze tvůrčího procesu v teorii Antona Ehrenzweiga. *Arteterapie: Časopis české arteterapeutické asociace*. 2009, č. 20-21, s. 26-29. ISSN 1214-4460.
- ŠTEFÁNČIKOVÁ, Alica, Posel světla Zdeněk Pešánek. *Revolver Revue*, 1992, č. 21.
- ŠVÁCHA, Rostislav. Zaha Hadid o svých kořenech a výhledech. *Stavba*, č. 1, 2010, s. 54-57.
- TSCHUMI, Bernard. Prostory a události. *Architekt*, 2005, č. 3, s. 60. Překlad Cyril Říha.
- VAŠKO, Imro. Zaha Hadid. *Architekt*, 2003, č. 7, s. 42-45.

Odkaz na přednášku

ŘEPA, Karel. *Hlubinná psychologie a tvůrčí proces*. [přednáška] IX. Arteterapeutická konference, Ateliér arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 16. 5. 2009.

Webové stránky

<http://crnano.org>
http://en.wikipedia.org/wiki/Zaha_Hadid
http://fac-web.spsu.edu/architecture/classes/DFN%202003-2008/Project3_Precedent.pdf
<http://shop.normy.biz/search.php?katcis=20512&odeslano=sent>

<http://www.achimmenges.net/>
<http://www.amazon.com/gp/product/8495951851/104-2216526-0856731?v=glance&n=283155>
<http://www.andotadao.org/>
<http://www.anycorp.com/>
<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=19700&sec=10027&lang=cz>
<http://www.archinform.net/arch/17091.htm?ID=ed2c318cfb5ba1b99eb5fc5b731b7c18>
<http://www.architectural-design-magazine.com/details/issue/2328961/Volume-82-Issue-4-JulyAugust-2012.html>
<http://www.architekt-casopis.cz/cz/redakce/obsah-casopisu/starsi-cisla/c197>
<http://www.architetturaamica.it/Biblioteca/recens/Terragni.html>
<http://www.archiweb.cz/>
<http://www.bransoncoates.com/>
<http://www.calatrava.com/>
<http://www.centrifuge.org/marcos/>
<http://www.cindysherman.com/>
<http://www.coop-himmelblau.at/>
<http://www.czechdesign.cz/index.php?lang=1&status=c&clanek=698>
<http://www.designboom.com/eng/interview/eisenman.html>
<http://www.e-architekt.cz/index.php>
<http://www.eisenmanarchitects.com/>
<http://www.ericowenmoss.com/>
<http://www.generatorx.no/>
<http://www.glform.com/>
<http://www.charlesjencks.com/>
<http://www.ideon.cz/knihy/modules.php?name=Amazon&op=AuthorSearch&keyword=Frederic+Migayrou&mode=book>
<http://www.kraftwerk.com/>
http://www.kyberpunk.org/wiki/index.php/Gibson_William
http://www.kyberpunk.org/wiki/index.php/M%C4%9Bsto_permutac%C3%AD
<http://www.lotsofrobbots.com/>
<http://www.mak.at>
<http://www.malovanikresleni.cz> (Výtvarný ateliér – Ing. arch. Nina Hedwic).
<http://www.morphosis.net/morph.html>

<http://www.myspace.com/decoi>
<http://www.newitalianblood.com/show.pl?id=695>
http://www.noxarch.com/flash_content/flash_content.html
<http://www.objectilediffusion.com/>
<http://www.oma.nl/>
<http://www.oosterhuis.nl/quickstart/index.php?id=443>
<http://www.panarch.lk/>
<http://www.patrikschumacher.com/index.htm>
<http://www.pritzkerprize.com/main.htm>
<http://www.processing.org/>
<http://www.scienceworld.cz/sw.nsf/o/3C0818C7706B9B93C1256E970048FF0A?OpenDocument&cast=1>
<http://www.stevenholl.com/>
<http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=housing&id=47&page=0>
<http://www.torrebionica.com/bvs-english/bvs-english.htm>
<http://www.tristvrte.sk/text.php?text=3-127>
<http://www.unstudio.com/>
<http://www.xenophilia.org>
<http://www.zaha-hadid.com/>

Mg.A. Vendula Šafářová
M:+420 603162283
E: architekt@infantka.org
www.infantka.org
Praha 9/2012



Enjoy the Architecture!