

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Ústav profesního rozvoje pracovníků ve školství

Bakalářská práce

**VÝZNAČNÍ ARCHITEKTI PRVNÍ
POLOVINY 20. STOLETÍ A JEJICH
DÍLO**

The prominent architects of the first half of the 20th century and their work

Veronika Branišová

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Jiří Hanuš**

Studijní obor: **Vychovatelství**

Forma studia: **Kombinované studium**

Rok odevzdání: 2016

Vysoká škola: Univerzita Karlova

Fakulta: Pedagogická

Katedra: ÚPRPŠ - KVv

Školní rok: 2010-2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

pro Veroniku Branišovou

dat.nar. 24.1.1974

Korunovační 310/2, Praha 7

Obor: Vychovatelství

Vedoucí katedry Vám ve smyslu nařízení vlády České republiky č. 111/1998 Sb. o státních závěrečných a státních rigorózních zkouškách, určuje tuto bakalářskou práci:

Název tématu: Význační architekti 1. poloviny 20. století a jejich dílo (Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier a Josef Gočár)

Zásady pro vypracování:

Ve své bakalářské práci s názvem Význační architekti 1. poloviny 20. století a jejich dílo (Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier a Josef Gočár) prezentujte Vaše osobní zaujetí k tématu a zaměřte se na jeho možnost aplikace do didaktiky výtvarné výchovy s přihlédnutím k historickým, technickým a uměleckým vazbám. Zmapujte genezi moderní architektury od konce 19. století do současnosti s přihlédnutím k technologickým a průmyslovým revolucím, které byly klíčové pro vznik tohoto směru. Popište způsob práce a osobitý přístup u těchto několika Vámi vybraných světových architektů v souvislosti s tvorbou jejich českého kolegy. Zdůrazněte výhody a nevýhody funkcionalismu z hlediska funkce a hygieny, s přihlédnutím k jeho současné podobě. Současně se ovšem rovněž zaměřte na estetické, sociologické a umělecké aspekty architektury, kterou tyto architekti představovali.

V didaktické části se zamyslete nad aplikací tématu v rámci současných kontextů výtvarné výchovy a vypracujte dotazník pro žáky 2. stupně (G nebo ZŠ), obsahující otázky bydlení, na který by měla navazovat praktická část, zaměřená na žákovská řešení trojrozměrných modelů ideálního bytu.

Rozsah prací: 35 stran

Rozsah příloh: dle potřeby prezentace výstupu z hodiny Vv

Seznam odborné literatury:

Adolf Loos: 1870-1933: architekt, kritik, dandy / August Sarnitz ; Praha, Köln : Slovart ; Taschen, 2004. - ISBN 80-7209-613-3

Le Corbusier: 1887-1965: lyrismus architektury ve věku strojů / Jean-Louis Cohen - Praha, Köln : Slovart ; Taschen, 2005. ISBN 80-7209-669-9

Frank Lloyd Wright: 1867-1959: stavby pro demokracii / Bruce Brooks Pfeiffer; Köln : Slovart ; Taschen, 2005. ISBN 80-7209-665-6

Josef Gočár / Josef Gočár ; [k vyd. přípr. Yvonna Fričová] ; [ed., aut. konceptu knihy Zdeněk Lukeš ; [texty Z. Lukeš ... [a kol.] ; [fot. Štěpán Bartoš], [Pavel Frič], [Ester Havlová]. - 1. vyd. - Praha : Titanic, 2010. ISBN 978-80-86652-44-3

Příběh umění; Ernst Hans Gombrich, Praha, Mladá fronta ISBN 80-204-0685-9

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jiří Hanuš; jirkahanus@centrum.cz

Datum zadání bakalářské práce: 11.3.2011 – změna dne 11.11.2012

Termín odevzdání bakalářské práce: 25.5.2012 – změna dne 3.5.2013



doc. ak. malíř Ivan Špirk

Vedoucí katedry výtvarné výchovy



V Praze dne 11.3.2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Význační architekti první poloviny 20. století a jejich dílo vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím, aby práce byla zpřístupněna ke studijním účelům

V Praze dne 6. dubna 2016

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu bakalářské práce Mgr. Jiřímu Hanušovi za jeho cenné připomínky a drahocenný čas věnovaný konzultacím při vedení této práce.

.....

podpis

NÁZEV:

Význační architekti první poloviny 20. století a jejich dílo

AUTOR:

Veronika Branišová

KATEDRA (ÚSTAV)

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jiří Hanuš

ANOTACE

Bakalářská práce pojednává o architektuře první poloviny 20. století. Zabývá se nejdůležitějšími architektonickými styly tehdejší doby, zejména secesí, funkcionalismem a purismem, a je zaměřena na význačné představitele těchto stylů a jejich stavby, které další vývoj architektury zásadně ovlivnily. Práce je pro úplnost daného tématu rovněž věnována objevům z technických a jiných oblastí, které umožnily využívání nových materiálů a technologických postupů při vlastních realizacích staveb a dále pojednává o sociálním, politickém a ekonomickém stavu tehdejší společnosti, který měl rovněž velký vliv na vývoj architektury. Práce má jejím čtenářům přiblížit období, které se významnou měrou podílelo na podobě současné architektury. Druhou částí práce je projekt zaměřený na studenty střední školy, který se skládá z dotazníku, jenž má sloužit k ověření, případně osvěžení znalostí studentů z historie umění a architektury a z výroby makety rodinného domu, která má rozvinout další kompetence studentů.

KLÍČOVÁ SLOVA: architektura, styl, inspirace, vývoj, stavba, objev, prostředí, vila, udržitelný rozvoj

TITLE:

The prominent architects of the first half of the 20th century and their work

AUTHOR:

Veronika Branišová

DEPARTMENT:

College of education

SUPERVISOR:

Mgr. Jiří Hanuš

ANNOTATION

Bachelor thesis deals with architecture of the early 20th century. It describes the key architectural styles of the time, especially art nouveau, functionalism and purism, and focuses on prominent representatives of these styles and structures that greatly influenced development of architecture in decision way. The work is also focused on discoveries in technical and other areas that has allowed the use of new materials and technological processes during the construction period and describes the social, political and economic state of the society, which also had a great influence on the development of architecture. Bachelor thesis should bring the readers picture of the period, which significantly contributed to the contemporary architecture. The second part of the work features project which is oriented on high school students. It consists of survey used for checking or refreshing the students' knowledge concerning history of architecture and other part of the work consists of family house model building which should contribute to student's skills development.

KEYWORDS: architektura, style, inspiration, development, building, discovery, surroundings, villa, sustainable development

Obsah

1 Úvod	9
2 Okamžiky ovlivňující vývoj architektury 20. století	11
2.1 Vynálezy	11
2.2 Výstava Werkbundu	13
2.3 Hnutí De Stijl	14
2.4 Bauhaus	14
2.5 Baba	15
3 Architektonické styly	17
3.1 Secese	17
3.1.1 Jan Kotěra (1871–1923)	18
3.2 Futurismus	23
3.2.1 Antonio Sant' Elia (1888–1916)	23
3.3 Kubismus	25
3.3.1 Josef Gočár (1880–1945)	26
3.4 Purismus	31
3.4.1 Le Corbusier (1887–1965)	32
3.4.2 Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969)	37
3.4.3 Case Studie Houses	39
3.4.4 Richard Josef Neutra (1892–1970)	39
3.5 Funkcionalismus	40
3.5.1 Adolf Loos (1870–1933)	45
3.6 Organická architektura	47
3.6.1 Frank Lloyd Wright (1867–1959)	48
3.6.2 Antoni Gaudí (1852–1926)	52
3.6.3 Michael Reynolds (*1945)	55
3.6.4 Friedensreich Hundertwasser (1928–2000)	56
3.7 SOUČASNOST	59
3.7.1 Rem Koolhaas (*1944)	60
3.7.2 Jan Kaplický (1937–2009)	60
4 Empirická část	62
5 Závěr	64
6 Seznam použitých informačních zdrojů	66
7 Seznam příloh	70

1 Úvod

Architektura je významnou součástí umění, a na rozdíl od jiných uměleckých děl nás obklopuje v našem běžném každodenním životě. Tvoří naše hmotné prostředí, které se skládá především ze staveb, jež byly vytvořeny před desítkami až stovkami let. Je důležité se uvědomit, že každá doba se řídí vlastními představami co je a co není krásné, užitečné... a do stávajícího prostředí něco přidá a něco odstraní. Občas i zbytečně. Na podobu naší současné architektury měl zásadní vliv počátek 20. století, který se nesl v duchu velkých změn. Rychle se měnící politická situace, vědecký pokrok, rozvoj průmyslu a vzrůst obecné vzdělanosti napomohly rozkvětu společnosti. Její vrstvy bojovaly za svá politická a sociální práva. Začal se šířit názor, že i sociálně nejslabší část obyvatelstva má nárok na hygienický a důstojný život a v oblasti bydlení začaly být uplatňovány nové požadavky. Současně se tehdejší nová generace architektů snažila svou tvorbou odlišit od svých předchůdců. V důsledku těchto událostí nastala v oblasti architektury doba plná převratných změn.

Důvodů, proč jsem si vybrala jako téma své bakalářské práce architekturu první poloviny 20. století, bylo několik. Už od dětství se mi líbí domy, respektive vily z období první republiky. Vliv na to měly pravděpodobně časté výlety s mojí maminkou po pražských památkách a to, že právě takové domy sama obdivovala. Další příčinou byla Müllerova vila, okolo níž 20 let pravidelně jezdím tramvají. Dlouhá léta jsem ji vídala v nezrekonstruovaném stavu (a i tehdy to pro mě byla nejzajímavější stavba Hanspaulky) a po její rekonstrukci jsem se rozhodla ji navštívit. Uchvátilo mě řešení celého prostoru, který působil velmi útulným dojmem, praktičnost použitých materiálů a technických vymožeností tehdejší doby. V neposlední řadě byla důvodem výběru tohoto tématu Gaudího katedrála Sagrada Família, kterou jsem měla možnost osobně vidět v roce 2008. Pocit z této stavby je nepopsatelný. Je neuvěřitelné, že na konci 19. století, v době, kdy neexistovalo počítačové projektování CAD, byl Antoni Gaudí schopen vyprojektovat tak náročnou a monumentální stavbu.

Cílem teoretické části bakalářské práce je zprostředkovat jejím čtenářům vývoj architektury 20. století, a to zejména jeho první poloviny, s uvedením zásadních architektonických stylů, jejich představitelů a stěžejních staveb. Pro úplnost je zapotřebí uvést i některé okamžiky, které vývoj architektury tohoto období ovlivnily. Při zpracování této části budu vycházet

zejména z knižních publikací a časopisů zaměřených na dané téma a vytvořím kompilaci jednotlivých pramenů. Empirická část bude věnována projektu aplikovanému u studentů střední školy. Projekt se bude skládat z dotazníku zaměřeného na zajímavosti z oblasti umění a architektury a bude zakončen zamyšlením studentů nad tím, jakým způsobem by chtěli v dospělosti bydlet. Na dotazník naváže výroba makety rodinného domu, dle představ studentů.

2 Okamžiky ovlivňující vývoj architektury 20. století

2.1 Vynálezy

Proces industrializace začal ve Velké Británii v letech 1760 – 1850 a postupně se rozšířil po celé Evropě a Severní Americe. Základním rysem průmyslové revoluce bylo značné množství vědeckých a technologických objevů ve velmi krátkém časovém úseku, které umožnily přechod od řemeslné a manufakturní výroby k výrobě tovární. Zásadním vynálezem byl parní stroj, který se stal symbolem průmyslové revoluce (patent získal roku 1769 skotský mechanik James Watt). Používal se nejen pro práci při parostrojní výrobě, ale i jako parní lokomotiva či parolod' pro přepravu cestujících a surovin. Poslední parní stroje byly v průmyslu nahrazeny turbínami a dieselovými či elektrickými motory až v roce 1950.

Na přelomu 19. a 20. století došlo ke koncentraci důležitých objevů (Einstein – teorie relativity, Rutherford – objev atomového jádra) a zároveň byly rozvíjeny objevy 19. století. Využití střelného prachu, dynamitu a parních rypadel na konci 19. století vedlo k tomu, že těžké zemní práce již nebyly závislé na lidské pracovní síle. K usnadnění práce také přispělo zavedení stlačeného vzduchu a využívání hydraulických nástrojů.

V důsledku rozvoje dopravy a využití nových zdrojů síly již nebylo nutné stavět průmyslové závody pouze u vody. Došlo k přesunu těchto komplexů na místa s příslušnými zásobami surovin a dobrou dopravní dostupností. Začala vznikat nová průmyslová města, do kterých se stěhovali lidé z venkova. Stavba těchto měst byla chaotická a neměla žádný koncept. Docházelo k úpadku historických center původních měst a k promíchání tovární výstavby s dělnickými příbytky na periferiích.

Pozitivem, které přinesla průmyslová revoluce bydlení, byla nová průmyslová technika plynáren, plynových sporáků a lamp, kanalizace a čističky odpadů, dálkové zásobování vodou z vodovodu, pozdější elektrifikace, a to vše využívané již od začátku druhé poloviny 19. století.

V souvislosti s průmyslovou revolucí začaly vznikat po celé Evropě ve druhé polovině 19. století uměleckoprůmyslové školy, určené ke školení uměleckých návrhářů i dílenských mistrů. Konkurenční boj tradičních řemesel a tovární výroby trval až do druhé světové války a jeho výsledkem byl různorodý a velmi bohatý sortiment spotřebního zboží, založený na

tradičních, ale i nových, do té doby nepoužívaných materiálech. Současně vzniklo velké množství stálých obchodů a tržnic, které ovlivnily strukturu měst.

Roku 1855 objevil Harry Bessemer speciální ocel, která začala koncem 19. století nahrazovat litinu i kovanou ocel. Ocelové konstrukce byly využívány zejména v průmyslu, dopravním inženýrství a při stavbě tržnic a obchodních domů, u nichž převzaly architektonickou úlohu. Stavba prvního halového obchodního domu Bon Marché v Paříži, postaveného Gustavem Eiffelem a Louisem Augustem Boileau, způsobila převrat v tehdejší architektuře. Událost však byla dlouhá období přehlížena a ani další obdobné stavby nevyvolaly větší zájem architektů a teoretiků umění. Přestože ocelové konstrukce byly velmi lehké a levné a daly se využít u velkoprostorových staveb, architekti se domnívali, že využívání tohoto prostředku je vhodné pouze u účelových staveb. Z estetického hlediska byly také zpočátku zakrývány štukem. Intenzivní využití ocelových konstrukcí a skla v halách, na markýzách a v příjezdech secesní architektury sice vyvolalo dojem, že tyto konstrukce zobecní, ale ve stejné době se objevil železobeton, který architekti a stavebníci u veřejných a obytných staveb upřednostnili.

Beton používali již před dvěma tisíci lety Římané při stavbě silnic, mostů a vodovodů. Byl z něho postaven i jeden z nejznámějších chrámů světa, Pantheon. Po zničení Římské říše barbary bylo její stavitelské umění zapomenuto. Ke znovuobjevení betonu došlo až v roce 1756 Johnem Smeatonem, britským stavitelem a ve stavebnictví se začal používat až v roce 1824, kdy britský inženýr Joseph Aspdin získal patent na výrobu portlandského cementu. Také Thomas Alva Edison se betonem zabýval. V roce 1899 založil Edisonovu společnost portlandského cementu a následně začal v New Jersey stavět obytné domy z litého betonu. Jako bednění používal pár litinových desek. Jeho stavby však čelily velké kritice a později celý podnik zkrachoval. Stavbaři se k tomuto způsobu stavění vrátili až po 50 letech.

Beton je pevný v tlaku, nikoliv v tahu, proto nebylo možné jej používat na stavbu stropů a mostních pilířů. Tento nedostatek vyřešil francouzský zahradník Joseph Monier, který při odlévání velkých betonových květináčů vkládal do odlévací formy drátěnou mřížku. V roce 1867 tento způsob úspěšně vyzkoušel i při odlévání betonových sloupů a trámů. Později se statikové naučili počítat tah, tlak a ohyb, které působí na prvky konstrukcí a od tohoto okamžiku bylo možné stavět náročnější konstrukce za použití předpjatého betonu. K rozšíření využití Monierova vynálezu došlo díky Gustavu Adolfovi Wayssovi, který prováděl zátěžové testy na Monierových klenbách, jejichž výsledky publikoval v roce 1887

v knize *System Monier a jeho použití v celém stavitelství*. Problémem využití tohoto vynálezu byla jeho finanční nákladnost, která vycházela z ochrany patentem a z vysoké ceny portlandského cementu. Původně se tento vynález využíval zejména u průmyslových staveb, neboť ocelové konstrukce byly odolné vůči různým výparům. K jeho rozšíření došlo zásluhou stavitele Françoise Hennebique, který byl ochoten přizpůsobit podobu fasády požadavkům klienta a u některých staveb tak nebylo možné poznat, že jsou ze železobetonu.

Výstavba 20. století by se bez betonu neobešla. Mezi jeho nesporné výhody patří, že je téměř bezúdržbový a zpravidla odolný vůči požáru. Je také levnější než ocel. Po druhé světové válce se v důsledku panelové výstavby zlevnila a zrychlila obnova bydlení v Evropě. Laickou veřejností však není příliš oblíben, neboť jej obvykle spojuje pouze s panelovou výstavbou. Jako stavební materiál je však nedostižný, neboť je možné jej používat i pod vodou a lze jej snadno a téměř neomezeně tvarovat. Budova opery v Sydney, která je architekty nejvíce obdivovanou stavbou světa, je postavena právě z betonu. Dalším příkladem využití tohoto stavebního materiálu je kupole planetária v Mnichově, při jejíž výstavbě byla použita síť ze železných prutů, která výrazně snížila váhu kupole, a jež byla následně torkretováním (stříkání betonové směsi z torkretovací pistole na svislé stěny a stropy) umístěna do betonového pouzdra. Díky této metodě došlo ke zcela novým možnostem navrhování staveb.

2.2 Výstava Werkbundu

V roce 1907 bylo v Mnichově z podnětu Hermanna Muthesia založeno sdružení umělců, továrníků a obchodníků s názvem Werkbund. Toto sdružení se v roce 1925 rozhodlo uspořádat pod záštitou města Stuttgart stavební výstavu s názvem Byt. Organizací výstavby dělnického sídliště Weissenhof byl pověřen Ludwig Mies van der Rohe, místopředseda Werkbundu. Kromě toho, že vybral architekty, kterým určil rozpočty, připravil lokalitu a na vše dohlížel, také sám postavil řadu nájemných domů. Na této dlouhodobé výstavě se podílelo 17 evropských architektů a bylo postaveno 21 staveb. Jedním z architektů byl i Le Corbusier, jenž zde postavil dvě stavby, kterými chtěl představit bydlení určené pro existenční minimum. Jednalo se o dům s typovým označením Citrohan a dvojdom, k jejichž vysvětlení napsal *Pět bodů nové architektury*. Werkbundu se během této výstavby podařilo propojit umění s průmyslovou produkcí a vzniklá osada se stala vzorem moderní architektury a poutním místem většiny českých architektů.

2.3 Hnutí De Stijl

V roce 1916 se seznámili nizozemský architekt Jacobus Johannes Pieter Oud a výtvarník Theo van Doesburg. Jejich vzájemná spolupráce vedla o rok později ke vzniku sdružení malířů, sochařů a architektů s názvem De Stijl. Současně začal vycházet i stejnojmenný časopis. Vlastní tvorba skupiny se holandsky nazývá *nieuwe beelding* (nové výtvarné umění), kterému se v zahraničí přezdívá neoplasticismus. Stoupenci hnutí rozvíjeli Mondrianův neoplasticismus a hledali univerzální harmonii. Snažili se převést rozmanitost přírody a života na základní pravy – horizontálu, vertikálu, přímou čáru a rovinnou plochu a na elementární nepestré barvy – bílá a černá a pestré – žlutá, červená a modrá. Zavedli zcela nový způsob ohraničení prostoru skladbou pravoúhlých desek nezávislých na konstrukční logice stavby, popírajících rozlišení mezi interiérem a exteriérem (otevřený architektonický blok a půdorys, v němž se vnější i vnitřní prostory a tvary prolínají). Neoplasticismus a jeho kompoziční zásady shrnuté Doesburgem do *Šestnácti bodů* měly velký význam pro architekturu. Po roce 1921 začal do tvorby pronikat vliv ruského konstruktivismu. Stavby získaly dynamičtější účinek, vedle pravoúhlých prvků bývala zdůrazňována i diagonála. Vliv hnutí De Stijl je patrný u výstavního pavilonu Německa postaveného Ludwigem Miesem van der Rohem na Světové výstavě v Barceloně roku 1929. Skupina De Stijl ukončila svou činnost po smrti hlavního propagátora Theo van Doesburga v roce 1931.

2.4 Bauhaus

V roce 1906 byla Henrym van de Veldem založena uměleckoprůmyslová škola ve Výmaru. Jeho nástupce Walter Gropius sloučil školu s výmarskou akademií výtvarných umění, čímž došlo ke vzniku Bauhausu. Škola navazovala na středověkou tradici stavebních hutí (německy *bauhütte*) a usilovala o sdružování výtvarného umění a uměleckých řemesel pod vedením architektury. Po složení přijímacích zkoušek nastoupili všichni studenti do jednoleté přípravy, takzvaný *vorkurs*, v němž zpracovávali různé materiály. Následně byli rozděleni podle oborů – keramika, nábytkářství, malba a podobně, kde se podíleli na zpracování zakázek zadaných zvenčí. Důraz byl kladen na kolektivní charakter výsledného díla. Každý student se musel vyučit nějakému řemeslu a obdržel výuční list. Architektura byla pojímána jako završení celého studia.

V roce 1925 byla škola přestěhována do Dessau, kde W. Gropius navrhl celý vysokoškolský areál, jenž byl později zařazen do seznamu světového kulturního dědictví. Zároveň s přestěhováním školy došlo k jejímu přejmenování na Vysokou školu průmyslového tvarování a v souvislosti s průmyslem došlo také k přeformulování programu studia. V roce 1932 byla škola nucena se přestěhovat do Berlína, tentokrát již pod vedením Ludwiga Miese van der Rohe, kde se ze zemské školy stala školou soukromou. Následující rok však byla nacisty zavřena pro svůj levicový charakter, respektive se sama rozpustila. Mnoho představitelů Bauhausu odešlo před nacisty do USA a někteří do tehdejšího SSSR. Zde jejich vlastní tvorba a pedagogická činnost způsobila v poválečných letech značný rozkvět architektury internacionálního stylu.

Bauhaus se stal evropským centrem výtvarné avantgardy v období mezi dvěma světovými válkami. V letech 1919–1923 byl silně ovlivněn expresionismem, po roce 1924 směřoval k funkcionalismu a spolupracoval s protiexpresionisticky zaměřeným hnutím *Neue Sachlichkeit*. Pro architekturu Bauhausu byla charakteristická absence zdobnosti, důkladně promyšlený funkční asymetrický půdorys s pečlivě umístěnými hmotami. Používaly se průmyslové materiály, kterými byly beton, sklo a ocel a užívala se zavěšená fasáda.

Tradiční výuka architektury vycházela ze studia památek a kladla velký důraz na cvičení budoucích architektů v kresličství, studium stavebních konstrukcí bylo spíše okrajovou záležitostí. Pedagogové Bauhausu zavedli koncepčně nový racionální přístup k projektování. Zdůrazňovali význam konstrukce, technologie, ale i společenskou zodpovědnost architekta, který má být zároveň inženýrem i sociologem a má ovlivňovat a formovat životní styl. Kresličství a studium historické architektury odmítali jako zbytečnou přítěž, což se později stalo předmětem kritiky.

Význam Bauhasu spočívá nejen v zavedení nové organizace studia (vorkurs je součástí studia téměř všech architektonických škol), ale také v jeho ediční činnosti, kterou formuloval a šířil nové výtvarné koncepce.

2.5 Baba

Město Brno inspirované výstavou bydlení ve Stuttgartu, zejména osadou Weissenhof, připravilo k 10. výročí založení republiky obdobnou výstavu s názvem Nový dům 1928. Postavené domy byly nabídnuty k odprodeji veřejnosti, která však o ně neměla zájem, neboť

tehdejší společnost nebyla připravena na přechod od tradičních domů se sedlovými střechami k bílým krabicovitým domům s plochou střechou.

Později konané výstavy, zvláště brněnská výstava Civilizovaná žena, kde byl prezentován nový moderní způsob života, s nímž souvisel i moderně navržený dům s hygienickým zařízením a dokonalým technickým vybavením kuchyně, přesvědčily veřejnost a způsobily rozmach výstavby rodinných domů a vil ve funkcionalistickém stylu.

V roce 1928 byly také v Praze zahájeny přípravy na výstavu vzorových rodinných domů. Svaz československého díla vybral poblíž ruiny Baba slunný pozemek s nádherným výhledem na Prahu. Tento pozemek byl rozdělen do čtyř paralelních ulic a dvou na ně kolmých. V roce 1929 byla vypsaná soutěž na výstavbu nejmenších domů, která se však následně nerealizovala, neboť o ně nebyl zájem. Svaz, který měl možnost se ponaučit z brněnských chyb, zvolil jinou strategii výstavby. Vybraní klienti si mohli zvolit architekta z řad svazu, se kterým postavili dům na základě individuálních požadavků. Investoři, kterými byli nejčastěji úspěšní umělci, státní úředníci a profesori vysokých škol měli zájem pouze o samostatně stojící domy. Přesto bylo spektrum postavených domů poměrně široké, neboť se jednalo o menší rodinné domky i větší vily, ve kterých se nacházel jeden, nebo dva stejně velké byty, či jeden velký a jeden malý byt, nebo také byt a ateliér. Veřejnost, které bylo zpřístupněno 20 domů již ve fázi hrubé stavby, se mohla seznámit s novými postupy a technologiemi. Jednalo se například o izolace a betonové sloupy a věnce. Na výstavě se podílel i Josef Gočár, který navrhl čtyři stavby ve funkcionalistickém stylu inspirované stavbami Le Corbusiera.

Baba si vysloužila tvrdou kritiku od Karla Teigehe, kterému se nelíbilo, že ignoruje sociální poslání doby a jedná se o architekturu určenou výhradně elitě. Přesto měla tato výstava velký ohlas právě u střední vrstvy a intelektuální vrstva se s bílou architekturou zcela identifikovala.

3 Architektonické styly

Kořeny architektury 20. století se nacházejí ve století 19., které přineslo rozpad velkých historických slohů. Přelom století byl naplněn protiklady vžitých tradic a novým duchem v uměleckém a technickém myšlení. Ve společnosti nastal odklon od historických forem, který vedl ke ztrátám jistot, což se projevilo i v architektuře a ovlivňuje ji to do současné doby, neboť opakovaně dochází k návratům k osvědčeným metodám. V Evropě vznikly téměř najednou různé umělecké směry.

Stavebním slohům trvalo někdy i půl století, než se rozšířily po Evropě. Secesi na to stačilo pouhých 10 let a zásady funkcionalismu, které se staly základem mezinárodního stylu, se za 10 let rozšířily po celém světě.

3.1 Secese

Jejímu vzniku předcházela snaha buržoazie o vyrovnání se svým životním stylem životnímu stylu předcházejících generací. Pro tyto účely byly využívány stavební plány již stávajících sídel aristokratů a městských patricijů, které byly postupně zdokonalovány využitím nových technik. Tento postup vedl v průběhu 19. století ke vzniku četných neogotických a neorenesančních staveb. Celých 100 let trvalo moderním architektům vytvořit nový autentický styl evropské buržoazie – secesi. Ujaly se pro ni různé názvy, poprvé se objevila jako mnichovská výtvarná secese, která byla následně rozvinuta Vídeňanem Otto Wagnerem. V Německu ji nazývali *Jugendstil*, podle názvu časopisu *Die Jugend*, založeného v Mnichově roku 1896, a ve Francii *Art Nouveau* podle názvu pařížského obchodu s uměleckými předměty Samuela Binga. Objevila se také ve Španělsku, Belgii a Anglii, kde ji nazývali *Modern Style*. V Itálii používali názvy *Stile Liberty* podle módní látky stejnojmenného londýnského obchodního domu a také *Stile floreale*, což znamená květinový styl. Tento název vystihuje secesi nejlépe.

Největší podíl na jejím vzniku měli výtvarníci. Secesní styl využíval nové průmyslové techniky a materiály secesního výtvarného umění a v té době ještě vzkvétajících řemesel tradičních i uměleckých. Jejím znakem byl zejména plošný rostlinný a ornamentální dekor. Ornamenty byly malebné, měkké a splývavé. Často se kombinovaly lidské, převážně ženské hlavy se splývavými účesy a s členkami z větví, listů a květin. Abstraktní ornamenty sestávaly z kruhů a závitnic. Oblíbené bylo využití glazované keramiky na fasádách a

v interiérech s jasnými barvami. Nejčastěji se jednalo o odstíny fialové, oranžové, červené a zelené barvy. Motivy se objevovaly ve štuky, kování, ale také na osvětlovacích tělesech a oknech. Oblíbené byly skleněné vitraile, což byly obrazce sestavené z barevných skleněných destiček. Více se používaly glazované a ostře pálené cihly, mosaz a měď. Secese také zobecnila používání živé zeleně na veřejných prostranstvích a v bytech.

Z důvodu plastického zdobení fasád došlo ke zjednodušení jejich profilace. Zjednodušená byla také geometrická konfigurace a artikulace hlavních stavebních korpusů a změnily se i prostorové dispozice staveb. Objevil se halový vnitřní prostor se skleněným zastřešením, zasklené vstupní pergoly, lodžie, balkony a terasy. Secese využívala ocelové a litinové konstrukce, které byly používány rovnocenně s tradičními materiály. Její stavby byly doplněny obrazy, reliéfy a plastikami. Jedná se o poslední architektonický styl, který realizoval architekturu společně s výtvarnými umělci, dekoratéry a řemeslníky a současně dokázal využít nové techniky.

Ačkoliv secese pronikla do českých zemí poměrně brzy, příliš se u nás neujala. Pravděpodobnými důvody byla intenzivní stavební činnost v předchozích obdobích a upřednostňování eklecticismu. Z celoevropského hlediska však přišla příliš pozdě a velice rychle došlo k jejímu vyčerpání. Již v době jejího největšího rozkvětu začali architekti hledat nové cesty k architektuře funkční a logické, která se zabývala zejména tvorbou prostoru.

Posecesní tvorba nebyla jednotná. Někteří architekti se vrátili k historickým koncepcím, souběžně se vyvíjel tradicionalismus, expresionismus a zejména individualistická moderna. Ke znovuobjevení secese došlo až v 60. letech 20. století.

3.1.1. Jan Kotěra (1871–1923)

Jan Kotěra studoval na vídeňské Akademii výtvarných umění u Otto Wagnera, který byl zastáncem moderní architektury. Pobyt a studia ve Vídni daly J. Kotěrovi evropský rozhled a získal bezprostřední znalosti zahraniční tvorby. Své pokrokové názory a vůli vytvářet nové umění společně s organizačními schopnostmi využil po návratu do Prahy, kde ovlivnil další vývoj české meziválečné architektury. Ještě během studií jej další studenti, Josef Hoffmann a Josef Maria Olbrich, přizvali do Siebener Clubu, který stál za zrodem Vídeňské secese.

Výtvarný názor J. Kotěry se vyvíjel pod vlivem wagnerovského modernismu a v té době ještě doznívajícího, italsky orientovaného klasicismu. Jeho tvorbu dále ovlivnila cesta do Říma, která mu dala určitý odstup od Vídne a mohl tak srovnávat vídeňskou zkušenost s

vývojem v dalších evropských městech. Své vzory hledal i v anglickém hnutí Arts and Crafts. Rovněž sledoval vývoj na novém kontinentu a přivezl k nám práce Louise Sullivana a Franka Lloyda Wrighta, a to dokonce o deset let dříve, než je poznala Evropa z Wasmuthových publikací. Inspiraci také hledal v domácí lidové stavitelské tradici, kterou se snažil propojit se stylem anglického venkovského domu. Těto snaze odpovídá Trmalova vila, postavená v letech 1902–1903 ve Strašnicích a vila sochaře Stanislava Suchardy postavená v Bubenči o tři roky později.

Před Kotěrovým příchodem do Prahy u nás převládal historismus a dominantní postavení měli architekti starší generace a zastánci konzervativních názorů. Pro mnohé z nich byla Vídeň nepřijatelná z politického hlediska, a proto byla nepřijatelná i jako centrum nového uměleckého stylu, secese. V Čechách panoval názor, že architektura musí vycházet z národních tradic.

V roce 1900 vydal Kotěra programové prohlášení *O novém umění*, ve kterém mimo jiné uvádí, že: „*architektura spočívá v tvoření prostoru – totiž zúčelnění s ohledem k místním poměrům a potřebám (podnebí, kultura, mravy) – v konstrukci prostoru s prostředky, jež máme po ruce (materiál, a technické znalosti) – a konečně v okrašlení, zdobení, prováděné s citem, jenž v nás žije pro přirozené krásno. [...] Účel, konstrukce a místo jsou tedy hybnou silou – forma jejich následkem a zdůrazňuje, že každé hnutí, které nemá východisko v účelu, v konstrukci a místu, je utopii*“.¹ Toto prohlášení bylo po desetiletí vydáváno za manifest naší moderní architektury, nicméně se jednalo o individuální a pozměněnou reprodukci zásadních myšlenek O. Wagnera, které uvedl ve svém díle *Die moderne Architektur* v roce 1895.

Dílo J. Kotěry je možné rozdělit do tří etap. První vyvrcholila v letech 1905–1907 stavbou Národního domu v Prostějově, který je postaven v secesním stylu, ale už naznačuje Kotěřův vývoj k racionálnější koncepci architektury. Jeho raná tvorba byla zcela odlišná od tvorby tehdejších architektů působících u nás, a ačkoli měla i mezinárodní ohlas, byla ignorována a podceňována architekty okolo České vysoké školy technické. Z tohoto důvodu také Kotěra nedostával velké zakázky. Situace se zlepšila až na počátku jeho druhého období, kdy se

¹ ŠLAPETA, Vladimír; PRELOVŠEK, Damjan; KARASOVÁ, Daniela a kol. *Jan Kotěra: 1817-1923: zakladatel moderní české architektury*, Praha 2001, str. 20. In: KOTĚRA, Jan. *O novém umění. Volné směry* IV, 1900, str. 189 násl.

inspiroval cestami po Spojených státech amerických, Holandsku a Anglii, při nichž se seznámil s používáním režného cihelného zdiva.

Od konce 19. století prožívalo velký rozvoj celoevropské hnutí architektonického folklorismu, ke kterému se Kotěra přidal svými stavbami rodinných domů. Během roku 1902 vyprojektoval Trmalův, Fröhlichův a Máchův dům (u posledního se jednalo pouze o přestavbu), v nichž kladl důraz na utváření vnitřního prostoru, který měl vycházet vstříc potřebám budoucích obyvatel. Trmalova vila má nejvíce folklórních prvků – sedlová střecha, hrázděné zdivo, řezbářské práce a malované ornamenty. Dům svým celkovým vzezřením napodobuje českou chalupu. Naopak soustava komínů a rizalitů a také schodišťová hala směřují k anglické moderně.

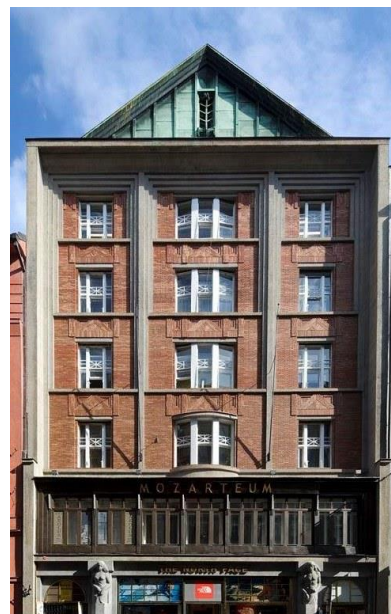
Nejvýznamnější Kotěrovou stavbou je zřejmě Městské muzeum v Hradci Králové. Prvotní návrhy vycházely ze secese, postupně však Kotěra projekt více zjednodušoval, například místo ornamentu použil geometrické uspořádání cihelné textury. Jedná se o stavbu na tehdejší poměry nezvyklou a je na ní patrná inspirace cestou do USA. Na stavbě se podílel i Kotěrův žák Josef Gočár a sochař Stanislav Sucharda, který vytvořil figurální výzdobu muzea.



Obrázek 1: Městské muzeum v Hradci Králové

Do vrcholného období lze zařadit i stavbu Kotěrovy vlastní vily s ateliérem na Vinohradech. Dům je velmi složitou soustavou interiérů. Nachází se zde byt jeho rodiny, projekční kancelář a speciální škola architektury. Klíčová je obytná hala bytu s proskleným stropem, na níž je patrný konec éry anglické schodišťové haly. Inspirací k tomuto prostorovému typu byly pro Kotěru pravděpodobně umělecké ateliéry a výstavní síně. Obytné místnosti jsou umístěny po jedné straně dispozice a jejich okna směřují do zahrady. Dům je postaven ve stylu racionální moderny a jedná se o kostku s valbovou střechou. Dolní část fasády je z bílého spárovaného zdiva a horní část z hrubé omítky. Okna jsou vložena do fasády v asymetrických sestavách s přiznanými betonovými překlady. V tomto vrcholném období Kotěra nepoužíval pouze režnou cihlu, ale snažil se i o jednotu moderní architektury a architektury klasické. Také experimentoval s kubismem, který vnímal jako formu

geometrické secese a používal jej zejména dekorativně, například u stavby obytného a obchodního domu hudebního nakladatele Mojžíry Urbánka z let 1911–1913. Dům zvaný Mozarteum, postavil na přelomu vrcholného a závěrečného období, a ačkoliv co se týká konstrukce staveb, býval Kotěra spíše konzervativní, projekt na spodní část Mozarteu vypracoval s představou železobetonového skeletu, na němž je usazena jednoduchá sedlová střecha. Stejně jako u své vily, použil i zde trojtraktové schéma a obytné místnosti umístil po jedné straně, tentokrát s okny směřujícími do ulice. Rozvržení půdorysu přimělo Kotěru k otevření příček mezi jídelnou, pokojem a salonem a vytvořil tak relativně jednotný prostorový celek, který se stal jeho osobitým uměleckým prostředkem.



Obrázek 2: Mozarteum

Za války projektoval Kotěra několik rodinných domů, u kterých jako by znovu hledal cestu k českému venkovskému stavení vycházejícímu z domácích tradic. Navázal tak na svou ranou tvorbu, avšak s větším rozhledem a zkušeností, což vyplývá z přehlednějšího dispozičního rozvrhu s vyšším standardem, v chápání výtvarné úlohy tvaru střechy v souvislosti s rázem krajiny a v propojení domu se zahradou.

V dílech jeho závěrečného období se zmnožily klasicizující tendence směřující k nadčasovosti. Kotěra začal více používat pravoúhloú osnovu, kterou doplnil geometrickými motivy, například skleněnými vitrážemi. Takovou stavbou je nový zámek v Ratboři z let 1911–1913. Inspirací byla podoba klasicistního zámku. Půdorys je symetrický a jeho střední část vrcholí kupolí s alegorickými sochami Hmoty a Ducha od Jana Štursy. Hladké omítky jsou doplněny lineárně strukturovaným povrchem. Na základě požadavku majitelů byl interiér proveden v tradiční dispoziční. Zámek byl postaven pro dvě samostatné domácnosti a každý z bytů má samostatnou schodišťovou halu přístupnou z chodby. Kotěra navrhl také interiéry obou bytů, jejichž výzdoba je částečně odlišná s přihlédnutím k estetickému cítění každého z uživatelů. U některých prvků vnitřního vybavení, například svítidel se projevují náznaky kubismu, jinde zase vyhraněnější podoba geometrizující moderny. Geometrická výmalba vznikla podle návrhů Františka Kysely.

Poslední význačnější Kotěrovou stavbou je letní sídlo nakladatele Jana Štence ve Všenorech, na kterém je opět patrné, že při projektování obytných domů vycházel Kotěra z nároků člověka a jeho potřeby soukromí a intimity. Stavba má pevně sevřený půdorys s mansardovou střechou. Přízemí a první patro, oboje z omítky, je od sebe odděleno pásem z rezných bílých cihel, které jsou dále použity u mohutného portálu hlavního vchodu a u nárožního pilíře, který prorůstá do omítaných hladkých stěn. Zdůrazněním klasických forem, hmoty a materiálu se Kotěra vrací ke svým starším návrhům vil, například k vlastní vile. Tyto stavby jsou inspirovány tvorbou holandského architekta Hendrika Petrusa Berlageho. Pro Štencovu vilu navrhl Kotěra veškerý nábytek a pravděpodobně i výmalbu stěn, která se nese v duchu postkubistické estetiky národního slohu v hranatých zlidovělých formách.

Ačkoliv Jan Kotěra žil krátce, ovlivnil svoji tvorbou a pedagogickou činností natrvalo českou architekturu. Významně se podílel na české secesi. Jeho tvorba měla od počátku klasicistní příměs, a to i v období jeho racionálnějších prací. Od roku 1910 tato složka ještě zesiluje a odklání se tak od své industriální tvorby z let 1906–1912. V pojetí obytného prostoru se inspiroval anglickým rodinným domem, jehož principy rozvedl pro české podmínky a navíc je doplnil o prvky jižní architektury – terasy, lodžie, balkony a arkýřová okna. Za jednu z podmínek kvalitního bydlení považoval propojení domu s okolní přírodou. Důležité pro něj bylo funkční prostorové řešení, zásady hygieny, kvalitní větrání a denní a umělé osvětlení. Svou tvorbu zaměřoval také na interiér domu, nábytek a doplňky. Před deklarací slohu upřednostňoval druh a funkci interiéru, pro který byl daný předmět navrhován. Zdrojem jeho inspirace bylo často lidové umění.

Kotěra tvořil intuitivně a impulzivně. Od Wagnera převzal názor, že: „*nový tvar vznikne z nového účelu a nové konstrukce a zároveň má být výrazem změněných estetických ideálů*“.² Neuznával napodobování materiálů a ztotožňoval se s tvrzením Johna Ruskina: „*Nemůže se mi tedy líbiti, když rovná traverzní konstrukce se provádí jako kamenný architráv, nemůže se mi líbiti, když kámen vůbec jiným materiálem imitují, nemůže se mi líbiti, vnucují-li dřevu formy kamene, nemůže se mi vůbec žádné zakrývání a žádná imitace líbiti, neboť obojí je rozpačitost a lež.*“³ Oblíbeným materiálem jeho raného období bylo dřevo. Naopak stavby

² Tamtéž, str. 58.

³ Tamtéž, str. 57. In: RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.

jeho vrcholného období vynikaly použitím keramických výrobků – cihly lícovky a glazované tvarovky. Do začátku první světové války vyprojektoval mnoho staveb s vazbami neomítaných cihel a přiznanou železobetonovou konstrukcí.

Kotěra byl přesvědčen, že malířství, sochařství a jiná odvětví výtvarného umění společně s architekturou a uměleckým řemeslem tvoří nedílnou jednotu, zvanou *Gesamtkunstwerk*. K velkým zakázkám proto přibíral výtvarné umělce, kteří byli vnitřně spřízněni s jeho tvorbou. Jednalo se zejména o sochaře Stanislava Suchardu, který se pojí s obdobím secesního symbolismu a Jana Štursu, se kterým spolupracoval v období racionálního konstruktivismu moderny. Z malířů to byl zejména Jan Preisler, který jej provázel po celé tvůrčí období.

3.2 Futurismus

Ke vzniku futurismu přispěla situace v Itálii ve druhé polovině 19. století. Obyvatelé země, která byla chudá a zaostalá a jejíž tradice, vycházející z dob antiky již přestaly být účinné, toužili po změně. Zakladatelem futurismu byl italský básník, prozaik a dramatik Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), který 20. února 1909 zveřejnil v pařížském listu *Le Figaro* manifest futurismu. Futurismus zahrnoval různé kulturní oblasti, jejichž společným cílem byla obnova společenského života a východiskem nejnovější vědecké poznatky a technické vymoženosti. Kulturní tradice a historii odmítal. Myšlenkové proudy futuristů byly nejednotné a někdy i protichůdné. Futuristé nepřipouštěli téměř žádný dialog, byli velice arogantní a militantní. „*Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, patriotismus, rozbíječské činy anarchistů, krásné myšlenky, pro které se umírá, a pohrdání ženou.*“⁴ Poté, co se Marinetti osobně seznámil s diktátorem Benitem Mussolinim a začal sympatizovat s fašismem, přivedl k fašismu i tento směr, což s koncem druhé světové války a smrtí Marinettiho znamenalo i konec futurismu.

3.2.1 Antonio Sant' Elia (1888–1916)

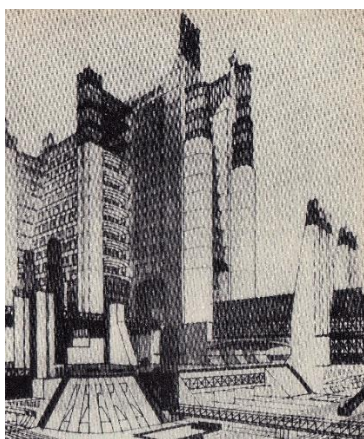
Ve futuristické teorii umění se prolínají dynamika a simultaneita. Futurističtí architekti se zabývali zejména dynamikou, kterou ve svém oboru dovedli k dokonalosti. Hlavním

⁴ MARINETTI, Filippo Tommaso. Futuristický manifest. In: *Csdocz.com: Document publishing service* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 07.01.2016]. Dostupné z: <http://csdocz.com/doc/83/futuristick%C3%BD-manifest>

představitelem futuristické architektury byl Antonio Sant'Elia, kterého fascinovala probíhající průmyslová revoluce, zejména možnosti, jež nabízela urbanismu na počátku minulého století. V jeho představách byl dům postaven z betonu, železa a skla bez jakýchkoliv ornamentů, maleb a sochařských děl. Neuznával používání nákladných materiálů. Dům měl fungovat jako stroj. Schody měly být zcela nahrazeny výtahem a doprava by byla umístěna na několika horizontálních úrovních okolo vysokých, štíhlých mrakodrapů a v podzemí. Jeho inspirací byla meziměstská dráha ve Vídni a metro v Londýně a Paříži.

Sant' Elia byl mimořádně nadaný v kreslení a v roce 1911 se stal profesorem architektonické kresby. V jeho prvních kresbách jsou patrné secesní prvky. Jeho pozdější, již futuristické kresby jsou prostoupeny dynamismem, kterého dosahuje vršením hmot, používáním vertikál, horizontál i šikmých ploch.

V letech 1913–1914 vypracoval studii *La città nuova* (Nové město), kterou se inspirovali ve své tvorbě Richard Neutra a Le Corbusier. Prvky této studie jsou také součástí urbanismu soudobých severoamerických měst. Nejdůležitější částí této studie je doprava, kterou rozdělil na pěší a motorovou, veřejnou a individuální automobilovou.



Obrázek 3: Nové město



Obrázek 4: studie k Novému městu

Sant' Elia uveřejnil 1. srpna 1914 *Manifest futuristické architektury*. Tento manifest se nezabývá pouze zápornými stránkami tradiční architektury, ale popisuje i program nové architektury, který obsahuje myšlenky, jež se později stanou základem vývoje moderní architektury. Těchto myšlenek si můžeme povšimnout v racionalistickém jádru Bauhausu, v Le Corbusierově představě domu jako stroje a v Gočárově návrhu urbanistického řešení

Staroměstského náměstí. Sant' Elia ve své práci dále zmínil, že budovy budou mít kratší životnost než lidé, proto si bude muset každá generace postavit svoje město. Tato teze přesně vystihovala futuristické požadavky, avšak Sant' Eliovy návrhy činila neproveditelnými.

3.3 Kubismus

Název tohoto směru pochází od kritiků obrazu, na kterém Georges Braque v roce 1908 zachytil jihofrancouzské městečko l'Estaque, postavené ze stejně velkých domků pokrytých mírně svažitou střechou. Kritici tento obraz ironicky pojmenovali les cubes, neboli krychličky.

V roce 1911 opustili mladí rebelové spolek Mánes, neboť se jim nelíbila strohost kotěrovské a wagnerovské racionální tvorby, která dle jejich názoru neodpovídala tehdejší estetikým nárokům. Geometrické moderně přičítali příliš účelný, materiální a konstruktivní charakter. Tito rebelové se stali členy sdružení s názvem Spolek výtvarných umělců, jehož členy nebyli pouze architekti a výtvarníci, ale i spisovatelé a teoretici. Předsedou SVU se stal Josef Gočár, který společně s Pavlem Janákem v roce 1912 založil Pražské umělecké dílny, v nichž se vyráběl podle návrhů členů SVU kubistický nábytek.

Spolek začal vydávat *Umělecký měsíčník*, pro který napsal v roce 1912 Pavel Janák článek *Hranol a pyramida*, jenž je považován za manifest kubismu. Janák rozčlenil dosavadní architektonické slohy podle jejich filozofie a způsobu stavění. O moderní architektuře napsal, že přináší k materialistickému uměleckému názoru a přiklání se k současnému životu. Její oproštění od starých historických forem a tradic hodnotil kladně, rozhodně však nesouhlasil s názorem, že co není účelné, nemůže být krásné. Těmto tendencím již odpovídaly některé Janákovy a Gočárovovy projekty, například projekt dostavby Staroměstské radnice z roku 1909, kde se prosazovaly šikmé a zakřivené tvary. Pavel Janák postupně ze své koncepce kubismu vyřadil všechny prvky, které ji zřetelně spojovaly s geometrickou modernou. Pravoúhlost geometrické moderny postupně začala nahrazovat soustava spočívající v diagonální, nebo trojúhelníkové kompoziční síti a wagnerovské kubusy byly nahrazovány jehlanci, pyramidami a různě zkosenými tvary. Kubisté popírali služebnost svého stylu, naopak jej povyšovali nad člověka a přírodu. I tím se zásadně lišili od Kotěrovsky moderny, která se snažila přispět k reformě tehdejší společnosti. Kubističtí architekti pracovali pouze pro užší okruh elitních klientů a čelili útokům konzervativních architektů a kritiků. Přesto sílil počet kubistických architektů a dokonce i Jan Kotěra využil některé

kubistické motivy z Gočárova domu U černé Matky boží při stavbě Všeobecného penzijního ústavu na Rašínově nábřeží v Praze. Taktéž jiní architekti směřovali kubistické motivy s ornamentikou geometrické moderny. Postupně sami kubisté začali experimentovat s pravoúhlými barevnými tvary, například na průčelích staveb. V nábytkové tvorbě začali Gočár s Janákem používat zaoblené formy a kruhy, avšak největší proměnou prošel Gočárův a Janákův vztah k ornamentu, který původně zcela odmítali. Ten nyní vyjadřoval národní a lidový charakter jejich tvorby a jeho prostřednictvím se snažili opět navázat kontakt se svým publikem.

Kubismus byl výhradně českou záležitostí. Protože pouhé přenášení postupů z kubistického malířství by nepůsobilo jako vhodný základ tohoto stylu, zdůrazňovali jeho představitelé ve svých textech zakořeněnost kubismu v dobovém duchovním podkladu a odkazovali se na spisy německého teoretika umění Wilhelma Worringera nebo rakouského uměleckého historika Aloise Riedla.

Kubistická architektura harmonicky dotvářela prostředí historických částí Prahy a jiných měst. Janák, Gočár a jiní kubističtí architekti byli členy Klubu za starou Prahu, který vznikl v roce 1900 na protest vůči asanaci Starého města a Josefova. Svoji práci pro klub se z nich stali znalci starých pražských památek a z jejich studia se snažili těžit ve své nové tvorbě, nikoliv však ve formě imitace těchto památek, kterou zavrhovali. Janákovi bylo blízké baroko, Gočára ovlivňoval klasický empír.

Éra kubistické architektury trvala jen krátce. Obvykle se uvádí, že byla ukončena první světovou válkou, doznívala však i po jejím skončení v několika návrzích architektů, kteří nebyli zakladateli tohoto stylu. Kubismus se projevoval novým plasticky protvářeným průčelím, mimořádnou oblibu mělo kosoúhlé ztvárnění. Jen dílčím způsobem se promítal do půdorysného řešení staveb. Tento stavební styl je známkou naprosté nezávislosti našich tehdejších architektů na vzorech a vlivech ze zahraničí.

3.3.1 Josef Gočár (1880–1945)

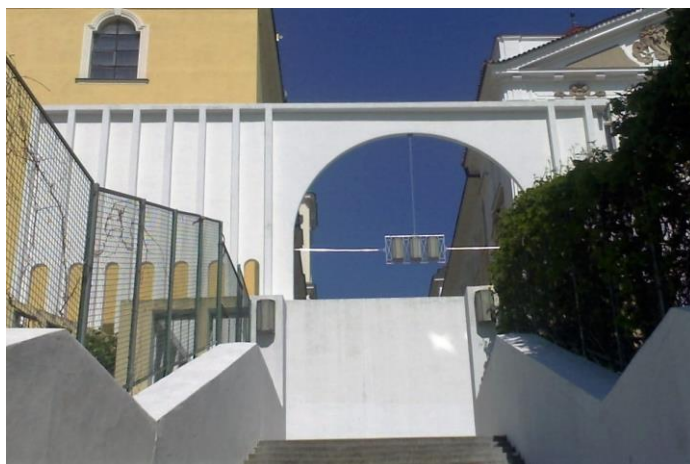
První samostatnou stavbou Josefa Gočára je obytný dům v Krucemburku (1908–1909). Binkova vila, neboli Červená vila má lehce nepravidelný obdélníkový půdorys, který je na jižní, delší straně rozvinut směrem do zahrady apsidovitým rizalitem. V rizalitu na severní straně budovy, který je jen mírně vystouplý a je asymetricky umístěn, se nachází okno, které je možné zasunout i s rámem do speciální kapsy v podlaze. Přízemí z režných cihel, které

je posazeno na vysokém šedivém soklu, jenž je na horní straně zakončen odsazeným pískovcovým pásem se zaobleným okrajem a značně převýšená střecha s výraznými přesahy do stran dodávají vile mohutnosti. Na střeše se nachází malebné bleskosvody, anglikanizující komíny a také úzké, podlouhlé pultové vikýře. Rozmístění oken v přízemí je nepravidelné, neboť sleduje funkci konkrétní místnosti. Dřevěné trojúhelníkové štíty jsou tmavě mořené a vynikají v nich bíle natřené rámy oken. Východní štít je ztvárněn velmi dekorativně a vychází z lidové architektury. Gočár tento prostor rozčlenil prostorově i plošně a nachází se zde stylizovaná postava s detaily od sochaře a řezbáře Vojtěcha Suchardy. Průčelí z neomítaných červených cihel a geometrický dekor jsou ve stylu kotěrovské moderny. Na dispozici domu jsou patrné Gočárovovy zkušenosti získané v Anglii, zejména inspirace anglickou venkovskou vilou. Vstup do domu je přes verandu, chodbou do schodišťové haly, která má valenou, značně dekorativně zdobenou klenbu. Gočár při realizaci této stavby citlivě skloubil znaky různých architektonických stylů, a tak se v interiéru vily prolíná anglický vliv s pozdní geometrizující secesí a modernou.

Červená vila se objevila v časopisu *Styl*, vydávaném spolkem Mánes, dále byla zařazena do výběru nejzajímavějších domů monarchie, který vydalo vídeňské nakladatelství a snímky domu byly uveřejněny i v obrazové příloze českého překladu britské knihy *Dům a zahrada*, zabývající se hnutím Art & Crafts.

Gočár věnoval značnou část svého pracovního života městu Hradec Králové. Ve spolupráci s Janem Kotěrou vytvořili z tohoto města v první třetině 20. století takzvaný salon republiky. Gočárův vliv je patrný i v současnosti, neboť ačkoliv nebyl původním zaměřením urbanista, vypracoval regulační plán města, který se mu podařilo postupně uskutečnit. Na historické jádro města plynule navázal moderním předměstím a nově postaveným univerzitním komplexem, čímž umožnil další rozvoj Hradce Králové. Mezi jeho první práce v tomto městě patří stavba schodiště u kostela Nanebevzetí Panny Marie z roku 1909, které spojuje výškově velmi rozdílné části města. Jedná se o vyvýšené historické centrum a nově vznikající vilovou čtvrť pod ním. Na jeho stavbu byl použit armovaný beton, jehož povrch připomíná jemně štokovanou žulu. Schodiště má dvě odpočívadla a vysokou stěnu, členěnou svislým rastrem žeber a průduchů, přičemž uprostřed je vykrojený oblouk, v jehož středu jsou na kovových prutech pověšeny tři kovové geometrické lampy. Výrazná vertikální hmota je z estetického hlediska zajímavě členěná, ale také plní ryze praktický účel, neboť

jejím prostřednictvím zakryl Gočár okolní neupravené terasy. Podoba této puristické stavby byla zcela zásadní pro další vývoj architektury a byla přijata kladně, ale i kriticky.



Obrázek 5: schodiště u kostela Nanebevzetí Panny Marie



Obrázek 6: schodiště – detail

Na stavbách v Hradci Králové je vidět Gočárův postupný přerod od dekorativismu k funkcionalismu, který městu neuškodil, neboť probíhal souběžně s dalšími stavbami v jeho různých částech a vždy v jednotných souborech. K těmto stavbám patří školní komplex, jehož podobu ovlivnila Gočárova návštěva Holandska a stavby modernisty Willema Marina Dudoka a Michela de Klerka. Tento styl plný neokázalosti a střízlivosti korespondoval i s představami prosazovanými prezidentem T. G. Masarykem.

Další velmi pokrokovou stavbou Josefa Gočára je Továrna a velkoobchod galanterní. Jedná se o modernistickou stavbu postavenou v roce 1910 v Jaroměři, které se dostalo velkého uznání ihned po její dostavbě. Investor Josef Wenke měl od počátku poměrně jasnou představu, co od stavby očekává, a že hlavním konstrukčním materiálem má být železobeton. Stavbu konzultoval s majiteli podobných obchodních domů a na radu jednoho z nich si nechal zhotovit několik různých projektů. Prosklené plochy pláště, předsazené před rámovou konstrukcí, se již nacházely v návrhu zpracovaném stavitelem Mášou, ale Wenke nebyl s jejich podobou spokojen, proto se s tímto problémem obrátil na Gočára. Jeho původní návrh se ubíral spíše puristickým směrem, ale poslední verze již byla profunkcionalistická. Gočár použil zavěšenou skleněnou fasádu, která probíhala přes parter a první patro. Ve druhém poschodí tvořil pás oken a kanelovaných sloupů obložených černou glazovanou keramikou průřelí, které bylo zakončeno masivní římsou vybíhající z ploché střechy. Tyto závěsové pláště se začaly po druhé světové válce používat při stavbách mrakodrapů v Americe. Při

této stavbě byly použity moderní postupy a materiály, například železobeton a sklo, které Gočár skombinoval s klasicistním stylem některých částí budovy, například empírově laděným druhým patrem.

Jednou z nejznámějších staveb Josefa Gočára je dům U Černé Matky Boží. Tato stavba z let 1911–1912 se stala ikonou kubismu, i když původní projekt nebyl v kubistickém duchu a výsledný dojem je spíše modernistický a kubismus je zde zastoupen pouze jednotlivými prvky. Dům má pyramidální siluetu s rozlomeným průčelím a četnými kubistickými detaily. Budova byla postavena na místě dvou barokních domů, z nichž jeden na sobě nesl sošku Černé madony, která byla později přenesena i na novou budovu. Při realizaci této stavby upřednostnila Městská rada před historizujícím pojetím moderní architektonické řešení a na základě požadavků památkářů byla konečná verze projektu upravena v kubistickém duchu, který více odpovídal historickému kontextu místa. Z původního projektu zůstaly pouze Gočárem oblíbené kanelované meziokenní sloupky nad římsou ve třetím patře, mající empírový ráz a také stupňovitá mansardová střecha, která opticky snižovala výšku budovy.



Obrázek 7: dům U Černé Matky Boží

Průčelí domu bylo postaveno z umělého kamene barvy světlé kávy. Parter se skládá z kontinuálního pásu obchodních výloh, které jsou přerušeny pouze mohutným kubistickým portálem. Rozměrná okna ve vyšších patrech jsou po stranách zalomena do tvaru oken arkýřových a mají útlé parapety. Stavba však nezastírá ani svůj skeletový charakter vycházející z Kotěrovy moderny. Uvnitř domu se nachází schodiště podkovovitého

půdorysu, jehož zábradlí opět nese prvky kubismu. Jedná se o jedno z nejkrásnějších schodišť v Praze. Josef Gočár navrhl i celý interiér kavárny Grand café Orient, která se nachází v prvním patře. Na svou dobu to byla stavba pokroková, avšak citlivě začleněná mezi ostatní historické budovy a v roce 1913 se o ní psalo i v prestižním vídeňském časopise *Der Architekt*.

Vzhledem k tomu, že v kubismu již nebylo co rozvíjet, inspiroval se Gočár po první světové válce národním ornamentem a začal uplatňovat na rovné ploše tvar kruhu a křivky. Také začal používat barvy. Postupně však začal ustupovat od dekorativnosti a přešel k jemně členěné hmotě a přirozeným vlastnostem materiálu.

Strnadova vila z let 1925–1926 je mezníkem Gočárovy tvorby a spadá do krátkého období hledání nových forem. Stavba je ve stylu holandského konstruktivismu, ale Gočár zde nepoužil režné zdivo. Půdorys je tvořen dvěma k sobě kolmými křídly. Jedno je ukončené výraznou římsou, druhé je o patro nižší a nese na sobě střešní terasu. Nejnápadnější částí vily je ze tří stran prosklená a z části otevřená patrová zimní zahrada, která stavbu opticky odlehčuje. Toto řešení umožnilo využití železobetonové skeletové konstrukce.

Kostel svatého Václava je jednou z nejvýznamnějších staveb českého funkcionalismu. V roce 1927 byla na jeho stavbu vyhlášena architektonická soutěž, kterou vyhrál J. Gočár s návrhem, jenž se značně lišil od definitivní verze. Její podobu ovlivnil další účastník soutěže, Alois Waschman, který byl autorem velkoformátových perspektiv chrámu. Z původního návrhu ponechal Gočár věž umístěnou na osu stavby, k níž je přimknuta stupňovitá loď s apsidovým zakončením. V horních částech jednotlivých stupňů lodi se nacházejí okna.

Další světlo do kostela proudí mozaikovými okny, která navrhl Josef Kaplický. Intenzita osvětlení se stupňuje v presbytáři. Vnitřní prostor kostela je rozdělen do tří částí, které se směrem k oltáři zužují. Střední část je převýšena, aniž by byla oddělena podporami. Původní výmalba presbytáře byla červená, boční lodě a kůr měly zelenou barvu. Tím došlo ke zdůraznění horizontálního rozdělení prostoru. V současné době je kostel vymalován pouze bílou barvou. Zvonici neboli kampanilu umístil Gočár do otevřené vstupní haly, která je tvořena betonovým rámem s monumentálním schodištěm. Štíhlá



Obrázek 8: kostel sv. Václava

hranolovitá věž je vysoká 44 metrů a nese sedmimetrový kříž ze žlutého opaxitu. Schodiště věže je přisvětlováno na užších stranách směřujících na jih a sever vertikálním luxferovým pásem. Ve vyšší, užší části věže se nachází ciferník hodin.

Josef Gočár ve své práci citlivě reagoval na prostředí, dobu a politické a sociální dění. Svým radikálním přístupem přispěl ke vzniku české moderní architektury a zasloužil se o její vysokou úroveň. Jeho tvorba prošla různorodým vývojem od secese, přes kubismus, národní dekorativismus až k funkcionalismu a konstruktivismu. Ve všech těchto stylech zanechal nesmazatelné stopy a některé stavby se staly symbolem daného stylu. Myšlenkové proudy architektury první poloviny dvacátého století přetvářel Gočár originálním způsobem. Měl vyvinutý smysl pro tvarovou ušlechtilost a kompoziční noblesu a lze na něho pohlížet jako na architekta výtvarníka. Byl také skvělým a oblíbeným pedagogem, z jehož školy vyšli nejvýznamnější čeští architekti 20. století.

3.4 Purismus

Název tohoto stylu vychází z latinského slova *purus*, což znamená čistý. Zakladateli tohoto uměleckého směru byli malíř Amédée Ozenfant a architekt Le Corbusier, kteří vydali v roce 1918 manifest s názvem *Après le cubisme* (Po kubismu). Postupně se pro ně purismus stal jakousi novou filozofií doby strojové velkovýroby. Nový směr následně propagovali v revui *L'Esprit Nouveau* (Nový duch). Své úsilí věnovali stylové čistotě v tvorbě, zejména v architektuře. Podle teorie purismu by mělo být dosaženo výsledného dojmu architektonického díla co nejmenšími prostředky. Důraz je kladen na konstrukci a tvarové oprostění architektury a dochází k uplatnění primárních geometrických těles v celku i v detailu. Symbolem nového umění se stal stroj jako výraz dokonalosti a odstranění všeho, co nevyplývá z jeho funkce. Puristické principy byly přejaty a dotvořeny funkcionalismem. Absence zdobnosti a geometrická střízlivost puristických staveb však neznamena opouštění estetického zřetele, ten byl naopak ve srovnání s eklektickou architekturou spíše vystupňován vysokými nároky na kompozici a proporce plných a prázdných ploch a na jejich vzájemné kompoziční vztahy. Charakteristické jsou precizní detaily, uvolněné vnitřní prostory, které jsou transparentní a plné světla a také soulad architektury s nábytkem z kovových chromovaných trubek. Tento styl byl používán hlavně v letech 1918–1925.

V době, kdy vznikal purismus v Holandsku a ve Francii, začal i u nás v tomto duchu jednoduchosti a čistoty tvořit Josef Chochol. Ten svá díla představil na výstavě skupiny

Tvrdošijní, která byla publikována v revui *Musaion*. Jeho dílo oslovilo i další české architektky, a v souvislosti s vědomím obdobných snah v zahraničí u nás vzniklo jedno z evropských center puristicko-funkcionalistické architektury. Toto centrum tvořily tři skupiny architektů, které mezi sebou soupeřily, ale také vzájemně spolupracovaly. Jednalo se o sdružení architektů shromážděných okolo revue *Stavba*, avantgardní levicové sdružení Devětsil a architektky spolku Sdružení architektů, které sestávalo z bývalých Kotěrových a Gočárových žáků a vydávalo časopis *Stavitel*. V období českého purismu, který dozníval okolo roku 1925, byl realizován jen malý počet staveb v tomto stylu.

3.4.1 Le Corbusier (1887–1965)

Po ukončení studia začal Le Corbusier, vlastním jménem Charles-Édouard Jeanneret cestovat po světě a získávat zkušenosti. Znalosti stavebních památek, lidových stavebních stylů a městské krajiny ovlivnily jeho vlastní návrhy. Po příjezdu do Paříže dostal na základě svých kreseb z Itálie práci u bratrů Perretových, kde se seznámil s používáním železobetonu. Poté přešel k Peterovi Behrensovi, u něhož se poprvé setkal s Ludwigem Miesem van der Rohem. V roce 1917 se definitivně usadil v Paříži a se svým krajanem malířem Amédéem Ozenfantem založili v říjnu 1920 časopis *L'Esprit nouveau*. Časopis se původně neměl zabývat architekturou. Jeho obsahem měla být nová doba plná strojů, ale Jeanneretův první článek o architektuře, který vydal pod pseudonymem Le Corbusier, vyvolal velký ohlas i v zahraničí.

Le Corbusier byl přesvědčen, že: „*Architektura se ocitá až za otázkami užitku. Architektura je otázkou výtvarné tvorby*“.⁵ Tím se výrazně odlišuje od názoru Adolfa Loose. V protikladu k tomuto tvrzení se může zdát jeho další teze: „*Dům je stroj na bydlení*“.⁶ Ale to není pravda. Le Corbusier se snažil svou tvorbou oba tyto názory spojit. Tvořil tak, aby jeho stavby byly dokonalé, jak po stránce funkční, tak i po stránce estetické. Dalším jeho požadavkem byla industrializace stavebnictví. Byl přesvědčen, že když se dají v továrnách sériově vyrábět auta a letadla, daly by se tak vyrábět i domy, nebo alespoň jejich části. V letech 1914 až 1915 vytvořil koncept s názvem Dom-ino. Jedná se o sériovou průmyslovou výrobu domů ze železobetonové konstrukce s krakorcově vysunutými deskami podlaží. Tento systém

⁵ HAAS, Felix. *Architektura 20. století*, Praha 1978, str. 333. In: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, str. 123.

⁶ Tamtéž, str. 334. In: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, str. 75.

považoval za nejdůležitější mezník své bytové architektury. Konstrukce nebyla závislá na půdorysu domu a nesla schodiště a stropní desku. Standardní prvky byly vzájemně kombinovatelné, což umožňovalo velkou variabilitu. Tento program později rozšířil o střešní zahradu a spodní desku nesenou na pilotech. Dalším vývojem jeho bytové kariery byly typové domy Citrohan z let 1920 až 1922, jejichž název se odvíjel od automobilové společnosti Citroën. Le Corbusier srovnával dům a vozidlo, přičemž dům měl být navržen a zařízen jako autobus nebo lodní kajuta. Citrohan byly stavby krabicového tvaru s nosnými podélnými stěnami, na jejichž konci bylo veliké okno. V další verzi je vyzvedl na nosnících, čímž uvolnil přízemí. Citrohan měl velký obytný prostor a malé oddělené boxy, které byly určeny pro krátkodobé pobývání. Ve dvojdomě pak byl velký obytný prostor na noc rozdělen paravány. Věci potřebné pro spaní byly uloženy ve vestavěných skříních, které se nacházely v každém, paravány odděleném prostoru. Prvotní inspirací k těmto domkům byly plány Hardyho domu od Franka Lloyda Wrighta.

V roce 1922 vystavil Le Corbusier na Podzimním salonu v Paříži svůj návrh Soudobého města pro tři miliony obyvatel. Tento návrh byl zaměřen na vytvoření zdravého bydlení, jehož hlavními kritérii bylo oslunění, zeleň, hygiena a moderní technické vybavení. Urbanizaci a bytové otázky věnoval Le Corbusier značnou část své tvorby. V roce 1929 získal k urbanismu na základě leteckých pohledů nový, topografický přístup.

Le Corbusier se nevěnoval pouze architektuře, ale i malířství a sochařství. Jednalo se o vzájemnou provázanost. Už v roce 1918 namaloval svůj první obraz, a protože byl zejména architekt, vnesl do malování pravoúhlé tvary. S Ozenfantem vytvořili nový malířský program, který Ozenfant pojmenoval purismus. V roce 1923 sestavil Le Corbusier ze svých a Ozenfantových článků vydaných v časopisu *L'Esprit nouveau* knihu *Vers une architecture* (K architektuře). V této knize předvedl základní geometrickou stavebnici purismu: koule, kužel, válec, krychle a hranol a škálu základních barev rozšířil o zelenou.

V roce 1927 sepsal Le Corbusier *Pět bodů nové architektury*, které zahrnovaly volný půdorys, volné průčelí, střešní zahrady, piloty a horizontální okno. Použitím pilotů došlo ke zvednutí domu do výšky, což jej chránilo před vlhkem a uvolněný terén pod ním mohl být zároveň využit pro zahradu, která se nacházela také na ploché střeše. Ve svých stavbách přestal Le Corbusier postupně uplatňovat průběžné stropy. Středem půdorysu se staly otevřené, dvoupatrové obytné haly. Místo schodiště používal rampy. Nově také začal

projektovat pásy horizontálních oken, které bylo možné různě posouvat a otevřít tak celý prostor do zahrady. Tento program pojmenoval Fundamentálně nová estetika.

Jednou z nejdůležitějších Le Corbusierových staveb je Vila Savoye postavená v Poissy v roce 1929. Inspirací k této stavbě byly vily Andrei Palladia, postavené v Itálii před více než čtyřmi sty lety. V přízemí vily Savoye se nachází garáž, místnosti pro služebnictvo a technické zázemí. Podpěry konstrukce jsou postaveny viditelně. Po rampě či spirálovitém schodišti je možné vyjít do prvního patra, takzvaného *piano nobile* (poschodí budovy, na kterém se nachází hlavní obytná část, a bývá umístěno jedno patro nad přízemím), jež je nesenou sloupy. Po obvodu jsou ve tvaru písmene U rozmístěny místnosti, které se směrem dovnitř otevírají do střešní zahrady. Prostory určené ke krátkodobému pobytu jsou i v této stavbě redukovány. Ze střešní zahrady pokračuje rampa vedoucí na plochou střechu, na níž se nacházejí různá zákoutí chráněná zaoblenou zdí. Toto řešení skýtá propojení s přírodou a vnáší pocit svobody a zdravého bydlení. Plastické tvary na střeše jsou prvními náznaky Le Corbusierova pozdějšího sochařského pojetí a objevují se krátce po zveřejnění jeho tvrzení, že tvary, které nejsou elementární, nejsou nejkrásnější. Vzhledem k tomu, že při stavbě této vily mohl pracovat bez zásahů investora, spojil zde svoji představu toho, jak by lidé 20. století měli žít, s názorem, že dům by měl fungovat jako stroj na bydlení a navíc použil pětibodový program architektury. Výsledkem je stavba dodnes obdivovaná laickou veřejností i architekty.



Obrázek 9: vila Savoye

V roce 1933 přispěl Le Corbusier architektuře dalším výrazným prvkem, kterým jsou slunolamy. Poprvé použil otočné žaluzie, později upřednostňoval pevné hluboké desky připevněné k celému průčelí jako mřížová soustava. Tyto desky vpouštěly světlo ráno a

vpozdvečer, ale bránily jeho pronikání během dne. Slunolamy daly průčelí novou podobu a jsou dodnes hojně využívány zejména v tropických oblastech.

V roce 1935 vytvořil druhý urbanizační projekt s názvem *La Ville Radieuse* (Zářící město). V tomto i v předchozím projektu použil důslednou osovou symetrii a pravoúhlé zastavění v parkové zeleni. Automobilovou dopravu, parkoviště a stavby s dvoupodlažními byty postavil ze železobetonové konstrukce na pilířích a volnou půdu ponechal pouze pro chodce. Le Corbusierovou vizí bylo, aby všichni obyvatelé měli dostatek slunce v bytě a z okna viděli oblohu a stromy.

Během dvacátých let nepoužíval Le Corbusier ve své práci organické tvary. V knize *La Ville Radieuse* je patrné, že v jeho myšlení nastal obrat – začal se odklánět od purismu. Techniku posunul směrem k organické přírodě a přirozenějšímu způsobu života, neboť si uvědomil, že přírodní materiály neznamenaají omezení čistého půdorysu a moderní estetiky.

Při návštěvách historických budov Le Corbusiera zaujalo, že obytné místnosti nemívají příliš vysoké stropy. Začal studovat měrné soustavy, zlatý řez a proporce lidského těla a následně dospěl k názoru, že výška obytné místnosti by měla odpovídat postavě se vztyčenou rukou. Tím vznikl roku 1943 *Modulor*, který Le Corbusier používal při své další práci. U jiných architektů se neujal.

V letech 1947–1952 postavil v Marseille Unité d’Habitation. Jednalo se o státní zakázku, která měla nízký rozpočet, proto použil surový beton. Vznikl tak první „panelák“ na světě. V domě, který byl postaven na masivních pilotech, je na 17 patrech umístěno 337 dvoupodlažních bytů 23 různých typů pro 1600 obyvatel. Celý dům pojal jako malé, plně vybavené město. Do sedmého a osmého patra umístil nákupní středisko. Vybavení pro volný čas, restaurace a zařízení pro výchovu dětí na střeche. Ačkoliv se jedná o jednu z nejvýznamnějších staveb minulého století, potýká se do současné doby s kritikou, mnohdy i oprávněnou. Jedním z horlivých kritiků byl i F. L. Wright. Byty jsou příliš úzké a dlouhé, proto jsou u okna přesvětlené a uvnitř tmavé. Obyvatelé nejbližších bytů musí ujít až 100 metrů k výtahu a střecha je příliš větrná na to, aby mohla být užívána ke svému účelu. Drsný povrch betonu a hrubé tvary této stavby daly vzniknout novému architektonickému stylu – brutalismu.

V letech 1950–1955 postavil Le Corbusier poutní kapli v Ronchamp, která se naprosto vymyká jeho tvorbě. Je řešena podle výtvarné invence, nikoliv podle provozních a

technicko-ekonomických potřeb a inspirací k jejímu zvláštnímu tvaru byla lastura nalezená Le Corbusierem na pláži. Na návštěvníky působí dojmem jeskyně a z rituálního hlediska funguje z vnitřku směrem ven. Okna, která jsou zasazena zdánlivě nahodile, některá blíž k vnějšímu okraji, jiná naopak, jsou zasklena obyčejným či barevným sklem, na které Le Corbusier umístil různé znaky a slova. Vnitřek kaple je navíc osvětlen pruhem denního světla, který prochází mezerou mezi zdmi a střechou. Kaple působí dojmem něčeho původního, přírodního, přestože vzhledem ke konstrukci skořepinové střechy, která je podepřena úzkými ocelovými sloupy usazenými v silných betonových zdech, by nebylo možné ji postavit před nástupem 20. století. Celkový dojem umocňuje i betonová podlaha, která má mírný sklon. Ačkoliv je kaple plná zakřivených tvarů, skládá Le Corbusier v době její realizace báseň o pravém úhlu. Le Corbusierovo dílo je plné obdobných rozporů, což zřejmě pramenilo z jeho neustálého studia architektury a její historie, neutuchajícího zájmu o vývoj měst, ale také z opakovaných pochybností a přehodnocování vlastních názorů.



Obrázek 10: kaple v Ronchamp



Obrázek 11: kaple v Ronchamp - okno

Hlavním motivem Le Corbusierovy pozdní architektury byly členěné domy se schodišti a rampami, které sloužily jako místa setkávání lidí a propojovaly stavbu s jejím okolím. Současně působily jako ozdobný prvek. Je pravděpodobné, že v tomto posledním architektonickém období pro něj byla důležitá sociální pospolitost a proces jejího obnovování. Plasticita staveb, která byla charakteristická pro jeho architekturu ve 40. a 50. letech mizí. Znovu používá štíhlé podpory místo sochařsky tvarovaných pilířů a lehké obaly místo tlustostěnných dutých těles. U betonu zdůrazňuje jeho skořápkovitý charakter oproti původní masivnosti a tvarovatelnosti. Povrchové plochy pečlivě opracovává, čímž mizí dojem elementárního. Ve 20. letech se Le Corbusier zabýval geometrickými tvary. Ve své závěrečné fázi využíval geometrii spíše k výpočtům zaoblení staveb. Používal složité motivy, které částečně získával z fragmentů sférických obrazů. Vzhledem k jeho náhlému úmrtí však zůstaly cíle a motivy jeho poslední architektonické etapy rozvinuty jen částečně.

Le Corbusierovu tvorbu významně ovlivnila návštěva Parthenónu, který mu opakovaně sloužil jako inspirace a jehož nové stránky a významy neustále vyhledával. Zásadní změnu jeho architektonického stylu způsobily modely skupiny De Stijl, po jejichž zhlédnutí v říjnu 1923 přehodnotil své dosavadní zásady návrhů obytných budov a nahradil malá okna velkými, které dosahovaly až k rohům místností, případně celých budov.

Přestože nikdy nevystudoval školu zaměřenou na architekturu a stavitelství, stal se symbolem moderní architektury. Byl přítomen u zrodu dvou architektonických stylů – purismu ve 20. letech a brutalismu ve 40. letech, na jejichž vývoji se také zásadně podílel.

Jeho publikační činnost byla rozsáhlá a ve svém ateliéru vchoval celou generaci architektů. Svou tvorbou ovlivnil řadu předních světových, ale i československých architektů.

3.4.2 Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969)

V 15 letech ukončil Ludwig Mies van der Rohe studia a další zkušenosti již získával přímo na staveništi. Jeho první práce se nesly v duchu berlínského klasicismu, avšak po první světové válce již byla jeho tvorba oproštěna od historismu a byla na tehdejší dobu velmi moderní a odvážná.

V roce 1921–1924 vytvořil Mies návrhy s názvem *Pět projektů*. Jedná se o dva návrhy venkovských sídel (jedno z cihel, druhé ze železobetonu), dva návrhy výškových budov a jeden návrh administrativní budovy. Na návrzích venkovských sídel je patrný vliv F. L. Wrighta a hnutí De Stijl. Jedná se zejména o otevřenost půdorysu a vytvoření prostorové kompozice rozčleněním prostoru pomocí zdí. Z těchto návrhů Mies čerpal ve své další tvorbě.

Mies van der Rohe vytvářel rozjímavé neutrální prostory, které byly založeny na využití kvalitních materiálů a strukturální celistvosti. V tomto stylu vybudoval pro Mezinárodní výstavu konanou v roce 1929 v Barceloně Německý pavilon, který byl vyhlášen jednou z nejkrásnějších budov 20. století. Pavilon sloužil návštěvníkům k jejich posezení a užívání si vyhlídky na město. Stavba připomínala starojaponskou stavební tradici a byla postavena z mramoru, onyxu, travertinu, oceli a skla. V prolínání prostoru, který byl rozdělen pouze volně stojícími příčkami, byl rovněž patrný vliv skupiny De Stijl a F.L.Wrighta.

V letech 1929–1930 postavil Mies na svahu brněnského kopce třípodlažní vilu Tugendhat. Inspirací k její podobě byl již zmíněný Německý pavilon. Stavba je tvořena ocelovým

skeletem, železobetonovými stropy, cihelným výplňovým zdivem a je bíle omítnutá. Subtilní nosné pilíře na půdorysu kříže mají v obytné části chromový kryt s vysokým leskem. Jednotlivé funkční zóny obytné místnosti odděluje příčka z medově žlutého onyxu s bílou kresbou a půlkruhová stěna z ebenového dřeva. Další rozdělení prostoru je možné provést černými a bílými závěsy a závěsy ze šantungového hedvábí. Na terasách a schodištích je položen travertin. Reprezentativní prostory a jídelna mají výhled do zahrady. Spuštěním dvou okenních tabulí došlo k přímému propojení těchto prostor se zahradou. Technické vybavení domu včetně hydraulického spouštění oken a fotobuňky u vstupu bylo na nejvyšší úrovni a zajišťovalo vysoký hygienický standard. Otevřený, kontinuální prostor v piano nobile se neopakuje ve třetím podlaží, kde se nachází vstup do domu z ulice a také ložnice. Vstup je oddělen půlkruhovou stěnou schodiště z mléčného skla. Vila, která je otevřená pouze směrem do zahrady, poskytovala svým obyvatelům dostatek soukromí. Mies van der Rohe navrhl i vnitřní vybavení domu a podílel se na návrhu zahrady.



Obrázek 12: vila Tugendhat

V roce 1937 byl Mies van der Rohe pozván do Spojených států, kde se usadil. Jeho poválečná architektura má jednotný charakter. Budovy mají tvar kvádru a jsou zpravidla pravoúhlé a symetrické. Mies zastával názor, že budova má být variabilní, aby ji bylo možné přizpůsobit novým účelům. Proto tvořil velké vnitřní prostory, které bylo možné rozdělit lehkými příčkami. Na konstrukci používal ocel a velké skleněné plochy svisle rozděloval nosníky s I-profilem. Prototypem takového domu je Farnsworth house, který Mies postavil v roce 1951 v Illinois. Dům stojí uprostřed zalesněného pozemku v záplavové oblasti a ocelová konstrukce jeho střechy a podlahy je nesena osmi bílými ocelovými pilíři. Všechny vertikální stěny domu jsou skleněné. Jimi je vidět okolní příroda, kterou dle Mieseho názoru vnímá obyvatel domu intenzivněji, než kdyby stál venku. Obytný prostor domu je tvořen pouze jednou místností, která je rozdělena korpusem kuchyně a koupelnovým jádrem. Celá stavba působí dojmem, že se vznáší v několika úrovních nad zemí.

Ludwig Mies van der Rohe svou tvorbu v průběhu života zdokonaloval. Nevymýšlel nové, pouze rozvíjel formu, což vyplývá i z jeho výroků: „*Nechci být zajímavý, chci být dobrý*“.⁷ a „*Měli bychom to, co již známe, zjemnit*“.⁸ Ve svém díle rovněž uplatňoval střídmost, která byla v souladu s jeho další tezí: „*méně je více*“.⁹

3.4.3 Case Studie Houses

Po druhé světové válce nastal v Los Angeles stavební boom. Skupina mladých architektů, kteří se inspirovali stavbami s ocelovými skelety a flexibilním půdorysem od L. M. van der Rohe, například sídliště Weissenhof ve Stuttgartu, vnímala architekturu jako sociální poslání. Protože podporu výstavby jimi navrhovaných domů neposkytli podnikatelé ani veřejná správa, ujal se jí John Entenz, vydavatel časopisu *Art & Architecture*. V roce 1945 objednal prvních pět projektů a za tři roky již bylo postaveno šest domů, které vidělo téměř 400 tisíc návštěvníků. Přízemní stavby měly půdorys otevřený do dvora odvráceného od silnice, aby poskytovaly dostatek soukromí. Propojení interiéru s okolní krajinou zprostředkovávaly skleněné stěny směřující rovněž pouze do dvora. Začleněním kuchyně do obytné místnosti vznikl kontinuální prostor. Původní stavby byly ze dřeva, neboť v důsledku války nebyly na trhu nově vyvinuté nebo vylepšené materiály, později postavené domy již měly přiznaný ocelový skelet. Důležitým aspektem těchto staveb byla jejich ekonomická nenáročnost.

3.4.4 Richard Josef Neutra (1892–1970)

Jeho první stavby jsou spíše ve funkcionalistickém duchu a jeho styl a vkus je patrný zejména u vil. Přesto, že jejich proporce jsou ležaté a rozevřené půdorysy i svislá skladba pravoúhlé, nepůsobí jeho stavby ve volné přírodě násilně. Uplatňuje v nich nová řešení, včetně novinek v technickém vybavení. V době Case Studie Houses rozvinul Neutra nový, hojně napodobovaný styl rodinných domů. Jedná se o plošné, prosklené stavby se slunečními reflektory a zrcadlovými stěnami, jejichž interiéry volně přecházejí do krajiny. Zejména

⁷ HAAS, F. *Architektura 20. století*, Praha 1978, str. 314. In: BLAKE, Peter. *Drei Meisterarchitekten*, str. 237.

⁸ Tamtéž, str. 314. In: BLAKE, P. *Drei Meisterarchitekten*, str. 239.

⁹ Tamtéž, str. 314. In: GROPIUS, Walter. *Apollo v demokracii*, str. 128 d.

prolnutí stavby s přírodou bylo pro Neutra důležité, neboť jenom tak mohl člověk dle jeho názoru „duševně zakotvit“ a být šťastný. Letní dům pro Edgara Kaufmanna postavil Neutra v Palm Springs v roce 1946. Využil zde zasunovací stěny, které přirozeně propojují interiér domu s okolní krajinou. V krytině terasy a ve vnitřních podlahách domu umístil potrubí, kterým protéká teplá nebo studená voda a dům je tak podle potřeby vytápěn či ochlazován.

Jeho tvorbu zásadně ovlivnila kniha Wilhelma Wundta *Psychologie* a také práce u zahradního architekta v letech 1918–1921.

3.5 Funkcionalismus

V polovině 20. let 20. století dochází ke splynutí rozmanitých směrů a koncepcí architektury v nové jednotné pojetí, kterému se říká moderní architektura. V anglosaských zemích se vžil název *International Style*. Pro moderní architekturu 20. a 30. let se však nejvíce používá název funkcionalismus, jenž má vystihnout hlavní rys této tvorby, kterým je co největší respektování účelu stavby. Půdorys stavby, rozmístění jednotlivých místností i jejich vzájemné vazby a velikost přesně odpovídají účelu, kterému stavba i její součásti slouží. Výsledná podoba stavby vycházela pouze z funkcí, nebyla dána předem.

Ze všech stran byly formulovány jasné programy funkcionalismu. Mezi prvními byl i *Náš názor na novou architekturu*, článek otištěný v časopisu *Stavba* pražským Klubem architektů. V tomto takzvaném *Programu Stavby* byly zahrnuty všechny zásadní prvky funkcionalismu, mezi něž patřilo například půdorysné řešení bytu, které vycházelo ze studia vhodné návaznosti místností (spíž a jídelna přináležejí ke kuchyni, koupelna k ložnici a podobně) a orientace místností podle světových stran (například obývací místnost směřuje na jih či západ a ložnice na východ). Maximální úsilí bylo věnováno hygienickému vybavení bytu a uspořádání kuchyně z hlediska úspory pohybu. Exteriér budovy měl odpovídat uspořádání interiéru. Estetická hodnota měla vycházet z toho, že dobře řešená budova působí svou účelností sama o sobě esteticky.

Střety mezi mladými architekty moderny a architekty zastávajícími konzervativní pojetí architektury vedly ke kongresu pořádanému roku 1928 mimo jiné i Le Corbusierem. Tento sjezd byl završen manifestem *Congrès internationaux d'architecture moderne* (CIAM), který byl pro funkcionalismus zásadní z hlediska mezinárodního. Obsah tohoto manifestu je téměř shodný s Programem Stavby a podepsalo jej mnoho významných architektů. Kongresu se však nezúčastnil žádný z pozvaných československých architektů.

Funkcionalismus je vůdčí architektonický směr období mezi dvěma světovými válkami. Nicméně nebyl jediným a v některých státech ani převládajícím směrem. Neodborné veřejnosti nebyly obvykle známy záměry a kvality funkcionalismu. Navíc byl pro svůj charakter přijímán spíše levicově orientovanou částí obyvatelstva, nacionalisté a konzervativci jej odmítali jako projev bolševismu. Československo bylo spíše výjimkou, neboť zde se funkcionalismus rozšířil velice brzy a ve velkém okruhu, čemuž napomohly přednášky předních evropských avantgardních architektů konané v Praze a v Brně. Naše architektura meziválečného období byla ceněna i v zahraničí pro svou vysokou úroveň. Pokrokoví českoslovenští architekti se zpočátku organizovali ve Svazu moderní kultury – Devětsil, v jehož rámci vytvořili pražští architekti skupinu Ar-Dev (architekti Devětsilu). V letech 1924–1925 zformuloval Karel Teige teorii o zániku architektury jako umělecké disciplíny a zrodu architektury jako vědy, která rozdělila českou avantgardu na dva tábory – zastánce vědeckého funkcionalismu a zastánce emocionálního funkcionalismu. Vědečtí funkcionalisté pojímali člověka schematicky, jako součet několika funkcí a psychologická a estetická funkce architektury pro ně byla víceméně nadbytečná. Opačně tomu bylo u emocionálních funkcionalistů, kteří se dívali na člověka jako na celek a architektura měla být harmonickou součástí světa. Jejich vzorem bylo Le Corbusierovo dílo. Ačkoliv názorově stály tyto tábory proti sobě, na jejich architektonickém díle to nebylo příliš znát.

V souladu se svými názory propagoval Teige typizaci, standardizaci a normalizaci stavebních součástí i celých staveb, které by vznikaly za pomoci průmyslové pásové výroby.

Nástup pražského funkcionalismu přerušila po roce 1929 hospodářská krize, která s sebou přinesla pokles stavební činnosti. Tato krize vedla k masovému propouštění stavebních dělníků, k nedostatku zakázek pro architektky a zároveň k prohloubení bytové krize, což ve vrstvě sociálně nejslabších způsobilo nepokoje. Situaci měly vyřešit stavební soutěže zaměřené na projekty nájemních domů s malými byty. Hojně se řešila otázka kolektivizace bydlení. Z těchto důvodů byla věnována menší pozornost výstavbě rodinných domů. V roce 1930 se Teige vyjádřil o rodinném domu jako o novodobém hradu a napsal, že: „*vyřešení luxusního rodinného obydlí je pro opravdu moderní architekturu úkol sebe nedůstojný*“.¹⁰ Z

¹⁰ Švácha, Rostilav. *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, str. 349. In: TEIGE, Karel. *K sociologii Architektury. ReD III, 1929–1931*, s. 163–223.

článku Zdeňka Rossmanna s názvem *Deset let tzv. československé moderní architektury*, zveřejněném v roce 1930 v revui *Stavitel* vyplývá, že architektura postrádá sociální rozměr, čímž se autor tohoto článku ztotožnil s názory Karla Teigeho a jeho programem vědeckého funkcionalismu, který začal v průběhu hospodářské krize mířit stále více doleva. Ve 30. letech se připojili také někteří bývalí členové Devětsilu a někteří členové mladší generace časopisu *Stavba*, dokonce i Pavel Janák a Josef Chochol. Jaromír Krejcar se vyjádřil velice nelichotivě o vile Tugendhat, neboť její krásy bylo dosaženo prostřednictvím velké částky peněz, což se v době hospodářské krize zdálo levicovým architektům jako amorální.

Revue *Stavitel* se v průběhu 30. let začala svým zaměřením přibližovat obsahu časopisu *Stavba* a vědeckému funkcionalismu. Pražští levicoví architekti pokládali za nutné, aby došlo ke společenské nápravě. Té se snažili přispět svou odbornou architektonickou prací, čímž naplňovali Teigeho *Program kritiky společnosti architekturou* vydaný v polovině 20. let. Běžnou aktivitou vědeckých funkcionalistů se stalo vymýšlení teorií o socialistickém bydlení a vytváření sociologických analýz bydlení a architektury kapitalismu a socialismu, které vyústily v ideální návrhy kolektivních domů či celých měst podle sovětského vzoru. Jaromír Krejcar rozdělil na počátku 30. let českou architekturu na kapitalistickou, opírající se o Le Corbusierův purismus a architekturu socialistickou, odvíjející se od práce sovětských konstruktivistů. Zánik Teigeho předlohy vědeckofunkcionalistické architektury v Sovětském svazu, který zapříčinila stalinská byrokracie společně s nezájmem veřejnosti o stavby bez estetické koncepce a ústupem hospodářské krize, způsobily útlum vyhraněnosti vědeckofunkcionalistických stanovisek.

Karel Teige pokládal za jednoho z otců své koncepce vědeckého funkcionalismu Adolfa Loose, který však projevoval zájem o klasicismus a dotvářel své interiéry finančně nákladnými materiály. Největším problémem vědeckého funkcionalismu byla absence psychologické funkce, tedy povyšování rozumových aspektů nad citové, kolektivních nad individuální a podobně.

Oproti tomu stoupenci emocionálního funkcionalismu, ačkoliv neodmítali vědecké předpoklady tvůrčích postupů, upřednostňovali umělecký záměr neboli architektonickou formu. Jednoznačný názor, jak má tato forma vypadat, však mezi nimi neexistoval. Centrum pražského emocionálního funkcionalismu se formovalo kolem roku 1930 okolo revue *Musaion*, v níž publikovali někteří bývalí členové Devětsilu. V roce 1931 byla v *Musaionu*

otištěna *Obrana architektury*. Jednalo se o Le Corbusierovu odpověď na Teigeho kritiku *Mundanea*, Le Corbusierův nerealizovaný projekt světového kulturního centra. Krátce poté Musaion z finančních důvodů zanikl a emocionalisté se přidružili k SVU Mánes, který v té době prožíval svou renesanci.

Le Corbusierovo dílo bylo již ve 20. letech pro pražské architekty symbolem umělecké architektury. Tuto pozici si udrželo dlouhá období, což mělo významný vliv na vývoj naší architektury, kladný i negativní. Jeho vzor podporoval umělecké tendence české architektury 30. let, avšak současně brzdil její vývoj.

Ústřední otázkou funkcionalismu se vzhledem k velkým sociálním problémům a přisunu obyvatelstva do měst, zejména chudšího, stalo bydlení. Na základě průzkumů a nejrůznějších dat se sestavovaly požadavky, které daly základ vědě o bydlení, jejímž cílem bylo řešit byt jako domov, nikoliv pouze jako skupinu prostorových jednotek. Z těchto důvodů nastala i ve stavebnictví doba hromadné výroby, normalizace a typizace, hledaly se formy zprůmyslnění výstavby a začaly se objevovat pokusy o sériový domek. Výsledkem nebyly pouze rodinné domky a vily, ale také vilové kolonie, stavěné podle jednotícího regulačního projektu. Jejich příkladem je již zmiňovaná vilová kolonie v Praze na Babě a dělnické kolonie domků se zahrádkami ve Zlíně, Baťovy domky. Funkcionalismus se snažil zajišťovat zdravé bydlení, proto mezi jeho zásady patřil dostatek světla pro každý byt a alespoň minimální hygienické vybavení. Také se hledaly nové, více vyhovující, dispozice. Bytové domy pro chudé se staly námětem řady architektonických soutěží.

Vnější podoba funkcionalistických staveb vycházela z vnitřního uspořádání prostoru. Obvykle mívaly tyto stavby tvar hranolu, nebo soustavy elementárních těles a bývaly většinou asymetrické. Základním rysem funkcionalismu, který byl společný vědecké i emocionální větvi, byl otevřený prostor a rušení hranic mezi interiérem stavby a jejím okolím. Vzhledem k preferování hygieny a zdravého způsobu života, neměly stavby dvory, ale otevřená světlá prostranství. Často používaná byla také pásová okna, jež propouštěla dostatek světla a vzduchu. Omítka fasád bývala hladká, obvykle bílá a střechy ploché. Interiéry obsahovaly snadno udržovatelné materiály, například linoleum, chromovaný nábytek a sklo. Textil se z hygienických důvodů téměř nepoužíval. Z uvedeného výčtu je zřejmé, že docházelo k upřednostňování hmotných potřeb člověka před jeho potřebami

psychickými, což vedlo k tomu, že interiéry působily chladně a neosobně. Z tohoto důvodu začali ve 30. letech mnozí emocionální funkcionalisté hledat nové cesty jak vzbudit u svých klientů emoce. Začalo docházet k narušení ortogonality (pravoúhlosti) staveb rozmanitějšími formami. Do tvarové skladby začaly pronikat křivky a šikmé plochy, což se v některých případech projevilo prohnutím průčelí stavby směrem ven nebo dovnitř. Vzorem byla opět Le Corbusierova stavba, tentokrát vila Savoye. Průčelí budov byla nově obkládána keramickými destičkami a některé zdi již neměly hladké omítky, ale byly kamenné. Ploché střechy částečně nahradily mírně sklonité a do interiérů se začaly vracet záclony a koberce. Emocionální funkcionalisté začali používat barvy namísto bílé, jež byla využívána puristy a funkcionalisty ve 20. letech k odlišení staveb nové architektury od barevného obloučkového kubismu. Současně se začaly používat i glazované keramické desky, zpočátku bílé, později již rovněž barevné. Výška pásových oken se snížila a okna začala být propojována s plastičností průčelí, které bylo nově rozděleno rovnocennými vertikálami a horizontálami. V pozdních 30. letech je také vidět snaha o obnovení spolupráce s malíři a sochaři, kterou ačkoliv se jednalo o tradiční jednotu, zavrhl puristicko-funkcionalistická avantgarda 20. let, kdy Karel Teige vyslovil názor, že: „*obraz na zdi by byl políčkem architektonické čistotě moderního interiéru*“.¹¹ Při výstavbě nových budov se začal brát zřetel k okolní starší zástavbě a konečný vzhled budovy již nevycházel pouze z funkčního řešení interiéru, ale přihlíželo se také k estetické stránce. Vzhledem k dlouhému a postupnému vývoji funkcionalismu není podoba pozdně funkcionalistických staveb jednotná.

Funkcionalismus byl původně rozšířen pouze v části Evropy. Tato situace se změnila po skončení druhé světové války, neboť v USA se postupně začalo upouštět od tradicionalismu a nově se architektonicky významnými státy staly také Japonsko a Brazílie. Odlišné klimatické podmínky, společenské poměry a kulturní tradice vedly ke zpestření nové architektury. Jiná situace nastala u nás, neboť v roce 1941 byla v Čechách a na Moravě vyhlášena stavební uzávěra. Pro nedostatek zakázek přesunuli architekti svůj zájem teoretickým směrem a začali se připravovat na poválečnou obnovu republiky. Funkcionalismus nabízel jednoduchá a čistá řešení, proto mu byl vyčítán nedostatek

¹¹ TEIGE, Karel. *Stavba a báseň*, Praha 1927, str. 178.

výtvarnosti a malá schopnost vyjadřovat city. Přestože se znovu začalo diskutovat o klasicismu, první návrhy po skončení války byly opět ve funkcionalistickém stylu.

3.5.1 Adolf Loos (1870–1933)

Po nedokončení studia Vysoké školy technické v Drážďanech, odjel v roce 1893 na Světovou výstavu v Chicagu. V USA zůstal tři roky a při svých cestách si vydělával jako zedník, stavební kreslič a podobně. Pobyt v Americe a následně i v Anglii, utvořil jeho architektonický a kulturní názor. Obdivoval design Angličanů a americkou stavební techniku a tyto země vnímal jako pokrokové a inovativní. Vídeň pro něj bylo místo, kde historizující styly zastavily čas a bránily pokroku. Přesto se v roce 1896 usadil ve Vídni, kde psal kritické články o tehdejší architektuře, řemeslech a estetice pro noviny *Neue Freie Presse*. Tyto články později vydal v publikacích *Ins Leere gesprochen* (Řeči do prázdna) a *Trotzdem* (Přesto), kterými se proslavil. Jeho kritika byla zaměřená zejména na historizující a eklektickou architekturu. Secesi a vídeňským dílnám zazlíval, že nepřinesly architektuře nic nového. Rozčiloval ho nevkus vídeňských měšťanů a přeplácانost jejich bytů. Svým postojem si Vídeňany znepřátelil a značně si tak ztížil život. Měl přísné zásady, se kterými se stejně jako Le Corbusier sám často dostával do rozporu. V roce 1903 začal vydávat vlastní časopis *Das Andere*, ve kterém se snažil o propagaci jím oblíbeného a uznávaného angloamerického vzoru. Vyšla však pouze dvě čísla. Díky svým kritikám, které nezaměřoval pouze na architekturu, ale i na jiné oblasti života a kultury, se stal poměrně neoblíbeným a často i nepochopeným autorem. Až historie potvrdila, že měl v mnohém pravdu. Jedním z jeho nepochopených a nesprávně interpretovaných článků je i jeho nejslavnější spis s názvem *Ornament a zločin* z roku 1908. Zde mimo jiné zdůraznil, že: „*Ornament je promarněná pracovní síla a tím i promarněné zdraví. A bylo tomu tak vždy. Dnes to znamená také promarněný materiál, a obojí znamená promarněný kapitál*“.¹² Po vydání tohoto spisu postavil v jeho duchu na náměstí sv. Michaela obytný a obchodní dům Goldman & Salatsch. Spodní prostor s obchody obložil tmavozeleným mramorem a v obytné části použil hladkou vápennou omítku. Při této stavbě vycházel Loos z poznatku, že do zorného úhlu chodců se dostávají pouze nejnížší patra, proto je zbytečné utrácet peníze za výzdobu vyšších pater. Stavba nebyla pro svou jednoduchost, až strohost, která v tehdejší době příslušela spíše levným činžovním domům a továrnám, kladně přijímána veřejností. Tento názor sdílel i

¹² SARNITZ, August. *Adolf Loos*, Praha 2004, str. 87. In: LOOS, Adolf. *Ornament a zločin*.

městský stavební úřad, který stavbu několikrát pozastavil, a to až do doby, než Loos k návrhu připojil bronzové žlaby osázené květinami. Ty se však používaly jen krátce, neboť stavebníci sdíleli Loosův názor a nestáli o žádné zdobné prvky.

V roce 1910 postavil ve Vídni Steinerův dům, který se stal symbolem moderny. Přísné stavební předpisy, které v dané oblasti povolovaly pouze jednopatrovou zástavbu, měly zásadní vliv na vzezření domu z uliční strany. Loos použil střechu ve tvaru čtvrtiny valené klenby, čímž směrem do ulice docílil patrové stavby a směrem do zahrady třípatrové. Dům měl hladkou fasádu a na boční stěně nepravidelně rozmístěná okna, která zde nebyla použita z důvodu hezkého výhledu, tak jako je tomu u klasické moderny, ale pouze za účelem osvětlení vnitřních prostor. Anglický vzor je patrný z rozložení místností v přízemí, kdy směrem doprava se nachází menší obytná místnost se schodištěm a zbytek patra zabírá velká společenská místnost s jídelnou. Ačkoliv exteriér domu je zcela moderní, u interiéru je tomu naopak. Loos použil vestavěný nábytek i samostatné kusy, například anglické fotely a jím oblíbenou thébskou stoličku. Jídelna byla vybavena chippendaleským nábytkem z Anglie.

V letech 1912–1913 postavil ve Vídni Scheuův dům, kde poprvé společně uplatnil ploché střechy a terasový princip, jehož cílem byl samostatný vstup na východní terasu z každé ložnice. Díky plochým střechám vznikla na tu dobu nezvyklá podoba stavby, která vedla opět ke střetům se stavebním úřadem. Ty ukončila až dohoda, že stavebník nechá terasovitou fasádu z bílé hladké omítky zarůst břečťanem. Použitím rozdílných materiálů v interiéru od sebe Loos oddělil společenské a soukromé prostory. V ložnicích použil bílé natřené dřevo pro obložení stěn a na zem koberce. Reprezentativní prostory zařídil vestavěným nábytkem z tmavého matovaného dubu a podlahy ponechal dřevěné. V tomto interiéru uplatnil inglenook (otevřený krb s posezením) a vstup do domu byl umožněn prostřednictvím anglické haly se schodištěm.

V letech 1928–1930 postavil společně s Karlem Lhotou v pražských Střešovicích svoji nejlepší stavbu. Při realizaci Müllerovy vily využil stěžejní principy své architektonické tvorby. Vnější tvar vily je symetrický, terasovitě uspořádaný hranol s nepravidelně umístěnými okny, která odpovídají důmyslnému členění interiéru. Loos svou architekturu nekoncepoval v plánech nebo půdorysech, ale navrhoval celé prostory, které na sebe navazovaly a vzájemně se prolínaly. Stropy pokládal v různých úrovních, neboť každý prostor dle jeho názoru potřebuje jinou výšku. Dosáhl tím dvou cílů – dotvoření atmosféry jednotlivých místností (nižší ložnice působí útulněji, kdežto vyšší společenská místnost

reprezentativněji) a lepšího využití celého prostoru vily. Tímto způsobem navrhování, který Loos pojmenoval *Raumplan* a použitím druhého schodiště s výtahem, od sebe oddělil prostory určené pro rodinu a pro služebnictvo.



Obrázek 13: Müllerova vila



Obrázek 14: Müllerova vila – velký salón

Vymyšlením *Raumplanu*, který využil například i při stavbě již zmiňovaného obchodního domu Goldman a Salatsch ve Vídni, přispěl podstatným způsobem k proměně architektury 20. století a je vnímán jako průkopník nové architektury. Vnitřní prostory považoval za naprosto zásadní a své stavby koncipoval z vnitřku směrem ven, proto mají obvykle krychlový tvar a terasovité uspořádání. Interiér a exteriér ponechával oddělený, nedocházelo k jejich prolínání. Rád vytvářel různá zákoutí s posezením, která odděloval nábytkem od ostatního prostoru.

Ačkoliv vnímal architekturu jako řemeslo nikoliv umění, je díky své práci dodnes považován za architekta umělce. Byl také uznávaným designérem interiérů, který používal kvalitní materiály a anglofilní prvky. Jako architekt proklamoval tradiční hodnoty klasicismu, ale jako člověk podporoval uměleckou avantgardu. V roce 1912 založil bez státního souhlasu stavební školu, ve které učil své žáky bezplatně.

3.6 Organická architektura

Od raného 19. století je sledován nejen vztah architektury k technice, ale také její vztah k přírodě a přírodním vědám, které prodělaly během 19. století velký rozvoj. Ovlivnění architektury přírodou je patrné již u pravěkých staveb, v gotice, která je snad nejsilnějším inspiračním zdrojem organické architektury, a posléze i v secesi. Název tohoto architektonického stylu vychází ze slova orgán, které z biologického hlediska znamená část těla specializovanou k vykonávání určité funkce.

Většina zdrojů uvádí jako autora pojmu „organická architektura“ francouzského estetika Huguese Félicité Roberta de Lamennaise, který jej poprvé zmínil roku 1841 ve své knize *De l'Art et du beau* (O umění a kráse). Jan Dostalík ve své bakalářské práci s názvem *Estetika organické architektury* píše, že dle Josepha Rykwerta, historika architektury, použil v architektuře pojem organický již roku 1750 italský jezuitský kněz Carlo Lodoli.

Organická architektura se inspiroje přírodou a jejím fungováním, které vychází z její přirozenosti a ryzí účelnosti. Přírodní motivy nepoužívá pouze na ozdobu, jako je tomu u secese, ale stávají se součástí konstrukce budov. Půdorysy organických staveb jsou zakřivené a různě nepravidelné. Velkým plochám, pravému úhlu a přímce se tento styl vyhýbá. Vzhledem k náročnosti takových konstrukcí, využívá aktuální stavební možnosti své doby, proto je vždy konstrukčně na vrcholu. Tvar těchto konstrukcí však komplikuje provedení staveb, neboť není možné využívat prefabrikáty, neboli industrializaci stavebnictví a zvyšuje tak stavební náklady. Stavby samotné jsou promyšlené a celistvé, působí měkce a nekонтastují se svým okolím, naopak jsou s ním propojené. Organická architektura je tvůrčí a měla by vycházet z potřeb člověka. Formální projev tohoto stylu je velice rozmanitý a zcela individuální, v extrémních případech působí stavby jako části rostlin nebo zvířat. Proto je velmi těžké určit, která stavba je, či není organická.

V České republice není mnoho organických staveb a na vývoj tohoto směru neměly vliv.

3.6.1 Frank Lloyd Wright (1867–1959)

Stejně jako Le Corbusier obdivoval F. L. Wright francouzského filozofa Jeana Jacquese Rousseaua, s jehož filozofií je spjatá i organická architektura. Wright považoval za přirozené prostředí člověka přírodu a dával přednost životu na venkově. Velkoměsta nazýval: „*neúprosnými pastmi na lidi, ovládanými průmyslem, obchodem a řízenými podle jejich zájmů*“.¹³ S organickou koncepcí se seznámil již v mladém věku při práci pro Louise Henryho Sullivana, přičemž organickou architekturu chápal jako přirozené řešení stavby a pro rozhlasové vysílání v roce 1953 řekl: „*Organický znamená pravdivý – ve filozofickém smyslu podstatný – všude tam, kde se celek má k části jako část k celku a kde se povaha materiálů, povaha účelu, povaha celkového provedení projevuje jako nutnost. Z této povahy*

¹³ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, str. 153.

*vyplývá, jaký charakter může člověk budově propůjčit*¹⁴ Mezi jeho první stavby patřil Prérijní dům. Jednalo se o stavby patrové, přitom však nízké, které měly z boku umístěný nenápadný vchod. Střechy, které domy přesahovaly, mívaly mírný sklon a okna byla často spojována do souvislého pásu a měla otevíratelná křídla. Pro Wrighta byly důležité rostliny, které začleňoval do svých staveb. Věnoval jim místa v korytech a mísách postavených na parapetech, dokonce v přesahu střechy ponechal otvor pro kmen vzrostlého stromu. Wright často používal barevné sklo ve vitrážích, které vytvářelo v interiérech zajímavé světelné odlesky. Fasády ponechával v nenápadných barvách, aby stavby dobře zapadly do svého okolí. Základem domu býval krb, který se nacházel v jeho středu. Důležitá byla pro Wrighta horizontála vyjadřující pocit volnosti. Místnosti ponechával nízké a většinou je nerozděloval dveřmi, takže pocit volnosti byl podporován prolínáním prostorů. Zdi, jako samostatné plochy, od sebe různě odsazoval či přisazoval. Stropy měly jiné rozměry než podlahy, čímž vznikla podobnost se skupinou De Stijl, nebo s raným Ludwigem Miesem van der Rohem. Na některých prérijních domech byl patrný i vliv japonské architektury, o kterou se Wright zajímal. Z ní převzal pravoúhlou modulovou síť, která je odvozena od rohože o rozměrech 90x180 cm. Původní půdorysnou osnovu, která byla podobná skotskému károvanému vzoru, nahradil soustavou čtvercových nebo obdélníkových polí. V posledním ze série prérijních domů (Robieho dům) postavil jednu z prvních vestavěných garáží na světě, čímž předznamenal novou éru.

V roce 1909 se Wright vydal na cestu po Evropě. V Berlíně ukázal své architektonické návrhy Peterovi Behrensovi a jejich následné vydání německým nakladatelstvím způsobilo velký rozruch ve světě architektury. Byl prvním americkým architektem, který ovlivnil evropskou architekturu.

Po svém návratu do Ameriky si v roce 1911 postavil ve Wisconsinu venkovské sídlo s názvem Taliesin. Dům postavil na úpatí pahorku, aby se co nejvíce přimkl k terénu. Tato poloha se mu zdála pro splynutí stavby s přírodou vhodnější, nežli vrchol, který by zvolila většina architektů z důvodu hezčího výhledu. Budova sestávala z jednotlivých křídel postavených z hrubě přitesaného kamene a ze dřeva, a vytvářela zajímavá nádvoří. Výzdobu

¹⁴ HAAS, F. *Architektura 20. století*, Praha 1978, str. 464.

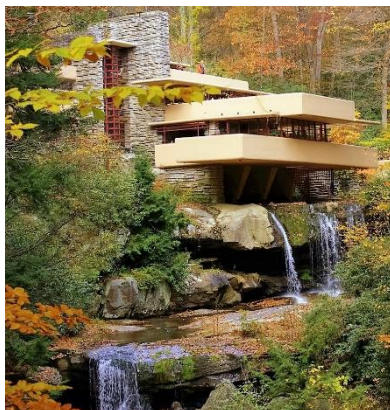
tohoto sídla tvořila pouze zeď a japonské a čínské plastiky. V roce 1914 budova vyhořela a v roce 1925 vyhořela i její obnovená stavba. Wright se však nevzdal a postavil na stejném místě Taliesin III.

Roky 1915–1920 strávil Wright opět v Japonsku. Po svém návratu stavěl zejména v Kalifornii a do své architektury začleňoval prvky indiánské architektury, což se nejvýrazněji projevilo u vily Barnsdall (Hollyhock House v Hollywoodu) z roku 1920, která připomíná vrchol mayského chrámu. Vzhledem k tomu, že se v USA v tomto období stával populární nový historismus, čemuž Wrightovy stavby neodpovídaly, a také nebyl příliš oblíben pro své soukromé aféry, neměl mnoho zakázek. Tím se dostal do finanční tísně a v roce 1930 založil soukromou architektonickou školu, která se po jeho smrti přeměnila na architektonické sdružení Taliesin Fellowship.

V roce 1929 postihl Ameriku burzovní krach, který následovala hospodářská krize. Wright se snažil přizpůsobit i této situaci a přišel s návrhem levných rodinných domů, které nazval Usonian Houses (ironizující označení Ameriky, používané v 19. stol. spisovatelem Samuelem Butlerem). Wright stanovil několik obecných zásad jejich výstavby, mezi něž patřilo používání předem zhotovených dílů. Tím došlo ke snížení nákladů, neboť se omezilo využívání drahé pracovní síly na staveništi. Usonian Houses byly obvykle přízemní a mívaly zejména pravoúhlou modulovou síť. Dalšího snížení nákladů Wright docílil tím, že místo garáží měly domky jen přístěnek a sklep sloužil pouze jako technické zázemí domu. Dům měl neomítnuté a nenatřené zdi, dřevo potřené olejem a nábytek vestavěný. Toto jeho období se nejvíce přibližuje funkcionalistické architektuře, v jejímž duchu je postaven i Fallingwater (Kaufmannova vila) z roku 1936 v Pensylvánii na skále u řeky. Původním záměrem investora bylo postavit dům s výhledem na vodopád. Wright jej však přesvědčil, že mnohem lepší bude, aby se vodopád stal součástí domu a dům postavil přímo nad ním. Stavba je horizontálně rozdělena rozsáhlými, částečně zastřešenými terasami, které jsou na sebe kolmé a z centra domu vycházejí na všechny čtyři strany. Součástí stavby jsou také části skály, na které dům stojí, a které prostupují jeho podlahou. Vila je několikapatrová a svojí kompozicí je přizpůsobena terénu. Pro Wrighta bylo důležité prolínání exteriéru s interiérem, které podporoval využíváním stejných materiálů. Dům postavil z betonu, kamene, skla a oceli. Na zdi použil nepravidelně velké, hrubě opracované kvádry. Na podlahách se nacházejí velké ploché kameny, které byly opracovány jiným způsobem a

navoskovány, aby se leskly. Centrem domu se stal krb s velikou otočnou konvicí na ohřívání pitné vody z vodopádu, k němuž vedou schody přímo ze společenské místnosti.

Aby dům splynul se svým prostředím, použil Wright pouze dvě barvy, světle okrovou na beton a červenou na ocel. Tyto barvy byly speciálně vyvinuté, aby neškodily přírodnímu prostředí a zároveň byly odolné vůči náročným okolním vlivům. Wrightovi se podařilo touto stavbou dosáhnout maximální syntézy domu a okolní přírody.



Obrázek 15: Fallingwater

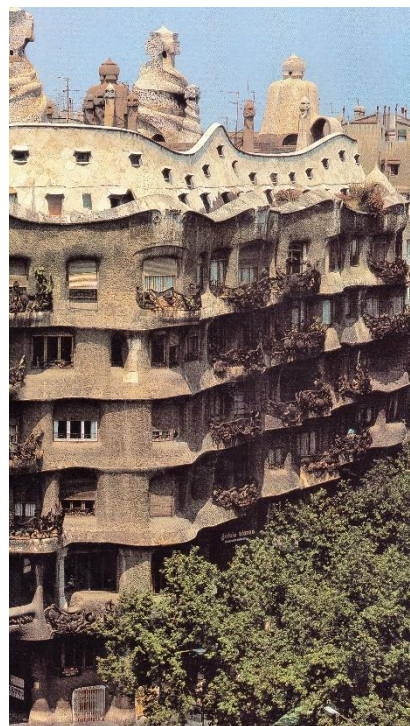
V pozdní fázi své tvorby, která začíná rokem 1940, se Wright zabývá kruhovou modulovou sítí a kruh následně rozvíjí ve spirálu. Největším dílem, ve kterém spirálu použil, je Guggenheimovo muzeum v New Yorku, navržené v letech 1943–1946. Obrazárna se nachází přímo na spirále, jejíž menší základna je dole.

Architektura F.L. Wrighta nemá jednotnou koncepci. Celoživotně se vyhýbal pouze antice a na ni navazujícím slohům. Hlavním záměrem jeho architektury bylo organické splynutí jeho staveb se svým prostředím, jejich co nejtěsnější kontakt s přírodou, využití pohybu slunce, otevřenost prostorů a pocit svobody. Ze svých staveb odstraňoval vše, co nesplňovalo nějaký účel a přístroje důležité pro chod domu zabudoval přímo do jeho konstrukce. Každá jeho stavba byla individuální a přizpůsobena budoucím obyvatelům.

Přestože Wright stavěl pouze v USA a Japonsku, měla jeho architektura veliký ohlas v Holandsku a později i v Itálii a ve Španělsku. Byl vzorem pro evropské architekty, který své dílo každou další stavbou vylepšoval. Jeho architektura byla Hendrikem Petrussem Berlagem označena za plastickou a pro vývoj organické architektury bylo jeho dílo zcela zásadní.

3.6.2 Antoni Gaudí (1852–1926)

Stavbou Casa Milá, postavenou v letech 1906–1910 dosáhl Gaudí vrcholu organické architektury. Původní návrh této stavby byl zcela odlišný od výsledné podoby stavby. Gaudí vždy při své práci důsledně studoval okolní budovy a sledoval aktuální dění v architektuře. Všechny domy v okolí Casa Milá byly postavené čistě symetricky za využití rovných linií a pravých úhlů. Toto uspořádání nahradil Gaudí volným seskupením různě propojených místností. Fasádu domu zavěsil na železobetonový skelet, čímž ztratila svou nosnou funkci a Gaudí mohl nově použít zvlněnou strukturu. Vznikl tak surrealistický obytný blok ústící do křižovatk, který obklopuje dva dvory, jeden kulatý, druhý oválný. Stěny přiléhající k těmto dvorům mají šikmý tvar a směrem vzhůru ustupují, což každému bytu poskytuje dostatečné osvětlení. Fasáda těchto stěn je barevná, plasticky modelovaná a je zdobená abstraktními a rostlinnými motivy. Podloubí z uliční strany je postavené z kamenných sloupů, které připomínají sloní nohy. Zábradlí balkonů je ovinuté kovovými girlandami, které připomínají mořské chaluhy. Okenní římsy a zakulacené arkýře vyčnívají z fasády domu, jež je z uliční strany na Gaudího zcela netypicky jednobarevná. Gaudí použil medově zbarvený přírodní kámen, který společně se střechou působí jednotným dojmem. Dům je dokonale promyšleným organickým celkem, který dotváří i jeho střešní zahrada. Zde se nachází velké množství větracích otvorů a komínů, které jsou zakryty sochami rozličných tvarů. Nalézt přímku v exteriéru a interiéru je nemožné, dům je tvořen zvlněnými liniemi a každé podlaží má jiný půdorys. Interiér domu je plynulý a má kontinuální charakter. Výzdoba je tvořena mořskými motivy a sádrové stropy připomínají mořské vlny rozvířené větrem. Dům má šest podlaží, každé s osmi byty, které byly vybaveny tekoucí teplou vodou a ústředním topením a v suterénu plánoval Gaudí postavit podzemní garáže. Stavba tohoto domu byla vedena tak, aby splňovala zejména praktické požadavky svých budoucích obyvatel.



Obrázek 16: Casa Milá

Casa Milá měla zpodobňovat sopku, která kdysi zalila Pompeje, město hříchu. Skrytým symbolem této stavby byl boj proti marnivosti buržoazie. Zvenčí měla být původně

ozdobena náboženskými motivy, k tomu ale vzhledem k tehdejší protináboženské náladě obyvatelstva Barcelony, nedošlo. Díky událostem, které přerostly v občanskou válku, nebyla Casa Milá nikdy úplně dokončena.

V roce 1883 se Gaudí stal architektem chrámu Sagrada Família, který převzal po Francescovi Villarovi. Villar již postavil v novogotickém duchu kryptu, jejíž podoba se Gaudímu nelíbila. Z finančních důvodů ji ale ponechal a pouze zvětšil kulatá okna a zvýšil oblouky, aby krypta nepůsobila stísněným dojmem. Vlastní Gaudího stavba začíná apsidou postavenou na kryptě. I jeho inspirací byla gotika, kterou doplnil dalšími prvky. Gaudí obvykle nestavěl podle původního plánu, ale navrhoval takzvaně za pochodu, což je nejvíce patrné při stavbě věží, neboť z Gaudího prvních výkresů není zřejmá podoba jejich konstrukce. Původně měly být věže pravoúhlé a měly být umístěny vždy po čtyřech u třech hlavních fasád (celkový počet věží odpovídá počtu apoštolů). Takto tvarované věže by však příliš přečnívaly nad portály, proto se Gaudí rozhodl realizovat věže kulaté, zužující se směrem nahoru, jejichž zakončení připomíná biskupské mitry. Pro Gaudího byla velmi důležitá symbolika, která číší ze všech částí této stavby. Katedrála působí dojmem náboženské knihy a v okamžiku Gaudího smrti byla dokončena jen její východní strana.

V době, kdy se Gaudí stal architektem katedrály, stála stavba na okraji města, k němuž byla natočena západní stranou. Gaudí se domníval, že začít stavbu touto stranou, která měla znázorňovat Kristovo utrpení, proto měla být bez jakékoliv ornamentální výzdoby a působit ponurým dojmem, by zastrašilo lidi. Proto si vybral východní fasádu, nazvanou Vánoční, která je věnována Kristovu životu na zemi a je tvořena třemi portály. Levý je věnován Naději a je zde vyobrazeno Herodovo vraždění dětí a Útěk do Egypta. Prostřední, největší je portál Láska a je věnován Kristovu narození. Pravý portál se zjevením andělů nese název Víra. Při určení toho, jaké výjevy se budou nacházet na jednotlivých fasádách, vycházel Gaudí opět ze symboliky. Z východu přichází světlo, a tedy spása. Utrpení patří tam, kde slunce zapadá, tedy na západní stranu. Symbolické určení měla podtrhnout i barevnost jednotlivých fasád. Zatímco západní měla být v temných barvách, východní měla být světlá a pestrobarevná. Nejdůležitější fasádou je jižní fasáda nesoucí



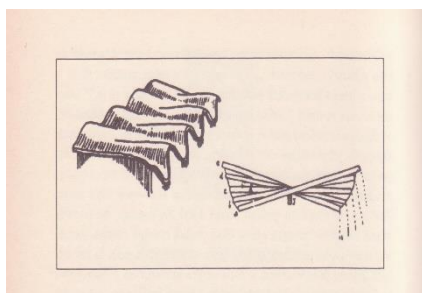
Obrázek 17: Sagrada Família

název Gloria. Ta je věnována spasení a měl by se zde nacházet hlavní vchod do katedrály. Půdorys katedrály má tvar kříže a odvíjí se od gotického slohu, neboť původně byla katedrála plánována jako pěti lodní bazilika s třídlílnou příčnou lodí, do které by se vcházelo třemi portály z východní a západní fasády.

Gaudímu se gotické stavby nelíbily pro jejich mohutné pilíře a opěrné oblouky, proto použil při stavbě katedrály svůj vlastní objev, který již dříve využil při stavbě jízdárny Finca Güell. Jednalo se o kombinaci šikmých pilířů a parabolických oblouků, jejichž spojení unese i zatížení velkými klenbami. Gaudí při své práci často využíval poznatky získané v přírodě, která byla největším zdrojem jeho inspirace. Například při stavbě sloupové konstrukce v hlavní lodi katedrály využil znalost nosnosti eukalyptu. Takto vzniklá konstrukce působí dojmem lehkosti a připomíná kamenný les.

Gaudí své konstrukce důkladně geometricky propočítával a následně ještě ověřoval na návrzích a modelech a od roku 1914 i na stavbě samotné. Současně se dokázal věnovat i těm nejmenším detailům stavby.

Ačkoliv měly Gaudího stavby mnoho odpůrců, Sagrada Família se dočkala uznání od takových osobností architektury, jakými byli Walter Gropius a Louis Henry Sullivan. Pozoruhodná je i budova školy postavené na staveništi Sagrada Família. Gaudí původně plánoval, že bude zbourána v okamžiku, kdy bude jejího místa zapotřebí pro další výstavbu katedrály. Střecha školy má zvlněný tvar, který ji zpevňuje a navíc dokonale odvádí vodu. Interiér rozdělují dvě nenosné příčky (které je možné kdykoliv přestavět) na tři třídy. Le Corbusier byl konstrukcí této školy nadšen natolik, že si opatřil její skicu.



Obrázek 18: Střecha školy při Sagrada Família

Pro Gaudího byl nejdůležitější soulad funkce a formy hotové stavby. Z tohoto důvodu se vždycky důkladně seznámil s místem stavby a v průběhu její realizace upravoval původní plány podle potřeby. Jeho tvorbu výrazně ovlivnilo dětství, během něhož v otcově dílně tepal z plochých měděných plátů nádoby a současně se věnoval amatérské archeologii. Oboje

rozdíjelo jeho představivost a vynalézavost a také cit pro materiál. Při realizování svých staveb často ekologicky využíval stavební materiál z demolic a předměty vyrobené a použité k jiným účelům. Téměř každá z Gaudiho staveb má nový prvek, který později zobecněl a stal se běžnou součástí barcelonské architektury. Inspiraci čerpal zejména z přírody a důležitý pro něj byl ornament, o kterém v nepublikované eseji napsal, že: „*Ornament byl, je a vždy bude barevný. V přírodě nenalezneme žádný předmět, který by byl jednobarevný, zcela uniformní z hlediska barvy – nenajdeme ho mezi rostlinami, v říši geologů, topografů, ani ve světě živočichů. Barevný kontrast se vždy vyskytuje v té či oné míře, a proto i každý architektonický prvek musí být zcela či částečně barevný*“.¹⁵

3.6.3 Michael Reynolds (*1945)

Michael Reynolds je přesvědčen, že současný způsob výstavby neodpovídá situaci naší planety, která je ohrožena ekologickou katastrofou. Proto je již čtyřicet let průkopníkem ekologické architektury a alternativních způsobů výstavby. Jeho domy, které nazývá **Earthship** (Zeměloď) jsou soběstačné, nezávislé na veřejných zdrojích vody a energie a je možné je postavit svépomocí, nezávisle na stavebních firmách a použitých materiálech. Domy staví z civilizačního odpadu, odtud také jeho přezdívka „architekt odpadu“. Většinu domů postavil v komunitách a v oblastech postižených přírodní katastrofou.



Obrázek 19: Earthship

Nosné zdi jeho domů tvoří pneumatiky naplněné drtí a nenosné jsou z plechovek a skleněných lahví, případně jiného odpadu, vyskytujícího se v blízkosti stavby. Tyto materiály se ukrývají za velkou vrstvou omítky. Ojeté pneumatiky vydrží jako stavební

¹⁵ HERNSBERGEN, G. van. *Gaudí*, Praha 2003, str. 83.

materiál velice dlouho a uvolňují dle výzkumů z Wisconsinké univerzity méně škodlivých látek, než materiály využívané při stavbách tradičních domů.

Jeho domy jsou koncipovány tak, aby šlo teplo dovnitř, kde je udržováno tlustými zdmi. Voda je získávána z deště, který je sveden ze střechy do nádrže. Voda na pití je čištěna antibakteriálními filtry. Odpadní voda se nachází v uzavřených jímkách a je ošetřována rostlinami. Postupně je využita na sprchování, zalévání květin, splachování toalety a odtud teče do přírody, kde v bezprostředním okolí domu formuje krajinu. Elektřina bývá získávána pomocí fotovoltaických panelů a pro chod domu používá Reynolds stejnosměrný proud. Střídavý je připojen pouze na spotřebiče. U svého vlastního domu má i větrnou elektrárnu a na vaření používá solární vařič, propan (jediný zdroj, za který platí), nebo mikrovlnnou troubu.

Zeměloď postavené v oblastech postižených přírodními katastrofami financoval se svými spolupracovníky a svoje postupy vylepšil natolik, aby bylo možné domy stavět snadněji a levněji a zvládl je postavit i samotní proškolení obyvatelé.

Reynolds se domnívá, že tradice tvoří zábranu přežití lidstva na zemi. Současná architektura nereflektuje nejzásadnější požadavek dnešní společnosti, kterým je zajištění potravy pro všechny. Z tohoto důvodu vytvořil nový obor s názvem biotektura, který se zabývá výstavbou domů probíhající v souladu s jejich prostředím a udržitelností. Ve svých stavbách využívá aquaponii, spojení akvakultury a hydroponie, což je systém udržitelné produkce potravin kombinovaný s produkcí ryb. Systém funguje tak, že odpadní vody jsou vedeny přes hydroponicky pěstované rostliny, které odstraní toxiny z vody a ta se následně přivádí do nádrží, v níž žijí vodní živočichové. Zeměloď nemá žádnou specifickou vůni nebo zápach. Jsou snadno větratelné, dobře udržují teplo a uvnitř jsou plné zeleně. Svým obyvatelům poskytují originální, levné a ekologické bydlení, které je stále více nezávislé na zdrojích vody, energie a potravy. I Česká republika má svoji Zeměloď, nachází se v blízkosti města Sázavy. Hrubá stavba byla postavena v průběhu května 2012 a v současné době probíhá její testovací provoz.

3.6.4 Friedensreich Hundertwasser (1928–2000)

Friedensreich Hundertwasser, vlastním jménem Friedrich Stowasser, byl všestranným umělcem a v architektuře využíval i své malířské a sochařské umění. Z architektonických stylů jej inspirovala vídeňská secese a dílo Antonia Gaudího, zejména jeho stavby Casa

Milá a Casa Battló. Intenzivně se zajímal o ekologii, kde aktivně bojoval proti znečišťování planety a jaderné energii a také o sociální prostředí, kde bylo jeho terčem sjednocení Evropy a nadnárodní ekonomika. Podstatou jeho představy o společnosti byla krása, kterou vnímal jako umělecké dílo, jehož vývoj se nikdy nezastaví. Dle jeho názoru vše vychází z umění, nebo se k němu vrací a nic mimo umění nemůže vzniknout ani se ztratit.

V roce 1953 namaloval Hundertwasser svoji první spirálu. V průběhu života v něm narůstala nenávisť vůči rovné čáře, kterou považoval za neznabožskou a nemorální a vnímal ji jako největší zlo pro lidstvo. V Plesnivém manifestu z roku 1958, vedeném proti racionalistické architektuře, odmítá rovnou čáru náležející funkční architektuře a proti ní staví svobodu při tvorbě staveb, přičemž v osobě ideálního stavitele by se měly slučovat role architekta, zedníka i obyvatele. Plesnivý manifest doplnil v roce 1959 o seznam „zdravých“ staveb, mezi které zařadil i Casa Battló. Jeho zášť vůči racionalismu jej postupně přivedla do pozice kritika společnosti a v roce 1968 protestoval nahý při čtení svého manifestu *Los von Loos* (Pryč od Loose) proti infertilitě pravoúhlé architektury. Loosovi vyčítal, že ornament, který odsoudil jako zločin, mohl nahradit živou vegetací a zazlival mu velebení rovné linie a uniformity. Znovu zopakoval právo jedince upravit svůj příbytek podle svého vkusu a tento požadavek završil v roce 1972 manifestem *Tvé právo mít vlastní okno – tvá povinnost zasadit strom*.

Jeho nejznámější stavbou je Hundertwasserhaus, postavený v roce 1985 na základě objednávky města Vídeň. Stavbu nájemního domu určeného k sociálnímu bydlení, získal na základě své teorie o pěti vrstvách kůže, podle které je první vrstvou skutečná kůže člověka, druhou je jeho oblečení, třetí vrstvou je lidský příbytek, čtvrtou sociální prostředí a identita člověka a pátou je globální životní prostředí – ekologie a lidstvo. Ve vztahu k třetí vrstvě trval Hundertwasser na právu člověka tvořivě upravovat svůj příbytek, aby se v něm cítil dobře a mohl se tak stát jeho třetí kůží.

Při stavbě Hundertwasserhausu vycházel z nenávisti k rovné čáře, proto je dům tvořen zvlněnými liniemi a nepravidelnými křivkami. Má velké množství střech a teras, které jsou

přístupné přes balkony a v souladu s Hundertwasserovou teorií, že všechny střechy pod širým nebem by měly být nacházejí stromy – zahrady. Fasáda domu je keramickými dlaždicemi stavby jsou měděná a Podlahy na chodbách mají stěn je zvlněná a grafickým projevům individuální, liší se úpravou, barvou a že fasáda různě vystupuje



Obrázek 20: Hundertwasserhaus

vraceny přírodě, se všude nájemníci, skleníky a zimní pestrobarevná a je zdobena a kovem. Dominantami zlacená cibulovitá věžička. různorodé povrchy a omítka obnovitelná, neboť slouží ke nájemníků. Každý byt je velikostí oken i jejich vnější strukturou omítky, ale i tím, či ustupuje. Různorodost je

patrná i uvnitř bytů, zejména na obkladech kuchyní a koupelen, dokonce i kliku a zámek mají každé dveře jiné. Hlavní vchod domu je tvořen sloupy, které jsou různě široké a barevné a jejichž povrch je z různých materiálů. Tyto sloupy nesou širokou klenbu a společně tvoří barokní podloubí. Dům má střešní hřiště, prádelnu a ošetrovnu, které jsou společné pro všechny nájemníky. Nachází se zde také kavárna, restaurace a obchody. Hundertwasser touto stavbou dokázal, že jeho teorie o pěti vrstvách kůže skutečně funguje, neboť z provedených průzkumů vyplývá, že se zde nájemníci cítí dobře.



Obrázek 21: Hundertwasserovo schéma

Pro Hundertwassera byla nejdůležitější příroda, kterou se snažil chránit svými manifesty i stavbami. Ideální byl pro něj dům se zelenou střechou, kde humus toalet poskytuje živiny trávě a stromům – nájemníkům, které zadržují vodu, jež je následně filtrována vodními rostlinami a poté opět využívána obyvateli domu. Jeho dům by měl být šťastným prostorem, v němž ve vzájemné symbióze žijí jeho obyvatelé a rostliny, a vzniká tak ideální systém soběstačnosti dusíkového cyklu.

3.7 SOUČASNOST

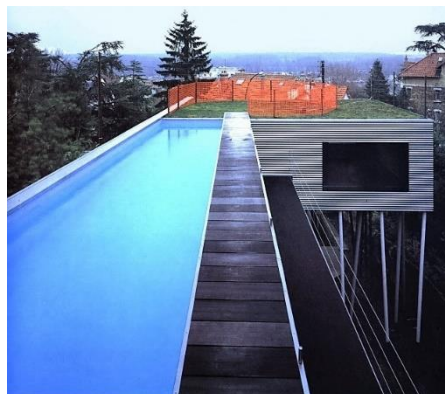
V polovině třicátých let dospěla funkcionalistická architektura ke svému vrcholu. Hledání nových východisek vyústilo k návratu textury přírodních materiálů, což bylo patrné i v Le Corbusierově tvorbě. Během druhé světové války došlo k omezení používaných materiálů a později i k definitivnímu zákazu výstavby a omezení projekčních aktivit. Činnost architektů se zaměřila na teoretickou oblast a některé práce z tohoto období již signalizovaly, že poválečná výstavba půjde směrem k nájemným a kolektivním formám bydlení a ke zvýšené prefabrikaci a standardizaci stavební výroby.

V 50. letech 20. století se začaly světem šířit odmítavé reakce na hlavní proud – modernismus, jejichž autorem byl překvapivě sám hlavní představitel modernismu, Le Corbusier. Také další význační architekti se začali vyjadřovat kriticky. Vadilo jim paralyzování architektury příliš pevnými pravidly a přeceňování vazby architektury na funkce budov. Ve světě panovaly pochybnosti, zda přísně racionalistická architektura vyjadřuje demokracii a svobodu, a šedesátá léta je možné považovat za počátek krize moderní architektury. Roku 1969 Ludwig Mies van der Rohe řekl: *„forma, která je odvozována od určité funkce, byla nesporně v určité době oprávněnou. Dnes však na to již nevěřím. Architektura vychází z konkrétních podmínek, které jí dávají smysl. To je její nejvyšší cíl. Musíme tedy konstruovat bez ohledu na funkci, protože ta se mění příliš rychle, zatím co architektura trvá.“*¹⁶ Východiskem z tohoto problému byl pro mnohé návrat k historickým slohům, zájem o eklektismus a secesi. Nové, postmoderní styly se snažily o nápadnou formu, kterou vyhledávali i představitelé dekonstruktivního stylu, jenž v 80. letech nahradil postmoderní architekturu. Dekonstruktivisté používají diagonály, ostré úhly a geometrická tělesa pootočená o malé úhly. Pravidla a principy považují za příliš svazující opravdové tvůrce a postmoderní architekturu vnímají jako nedostatečně radikální a přežitou. Kromě uvedených stylů panuje v architektuře i nadále racionalistický trend v duchu klasické moderny a časté jsou pokusy o navázání na počátek 20. let 20. století, který se vyznačoval čistotou forem, materiálů a barev. Mnoho architektů ve své tvorbě přechází z jednoho stylu do druhého, aby se posléze vrátili k původnímu, nebo ještě častěji kombinují prvky různých stylů. Tomu odpovídá i řada současných stavebních zadání, které často takové míchání stylů přímo vyžadují.

¹⁶ HRŮZA, Jiří. *Svět architektury*, Praha 2003, str. 396.

3.7.1 Rem Koolhaas (*1944)

V letech 1989–1991 postavil na úzkém, příkře se svažujícím pozemku vilu Dall' Ava. Tento dům byl určen pro dvě samostatné rodiny a nad prosklenou obytnou částí a jídelnou se tak nacházejí dvě bytové jednotky, spojené střešním bazénem. Obě bytové jednotky jsou postaveny rovnoběžně a pro lepší výhled jsou částečně posunuty. V blízkosti této vily se nachází Le Corbusierova vila Savoye, ze které Koolhaas během této stavby čerpal inspiraci a Le



Obrázek 22: vila Dall' Ava

Corbusierovým Pěti bodům nové architektury dal novou skladbu. Sloupy podpírající horní patro vily Savoye umístil pod jeden z bytů chaoticky rozhozené. Bazénem spojujícím podélně oba byty, nahradil sluneční lázně a sochařsky tvarovaná zástěna byla vyměněna za červené plastové stavební oplocení. Na střechu byla původně plánována plachta proti slunci, která by tvořila kontrast se zvlněným hliníkem, jímž jsou obloženy místnosti v horním podlaží. Kombinace kontrastních materiálů se nacházejí i v interiéru domu.

3.7.2 Jan Kaplický (1937–2009)

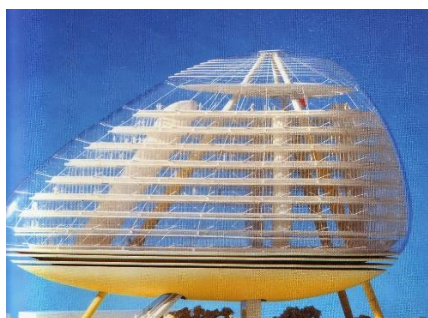
Jan Kaplický v listopadu 2003 během rozhovoru pro časopis Architekt uvedl, že ze svých staveb vnímá jako nejpovedenější dům na útesu nad St. Bride's Bay ve Walesu. Tento rodinný dům je částečně zapuštěný do náspu a jeho skořepinová střecha je pokryta travnatým kobercem. Dům splývá s okolní krajinou a viditelná je pouze jeho přední skleněná stěna s výhledem na moře. Kulatá otevírací okna, zasazená v prosklené stěně, jsou okna standardně používaná v lodním průmyslu. Aby nedocházelo k poškozování okolní krajiny, byly koupelna a kuchyň vytvořeny jako prefabrikáty a do domu přeneseny. Stavebníci také museli splnit podmínku, že ponechají ráz krajiny stejný a nezaloží okolo domu zahradu. Dům má podlahové topení a izolovaná opěrná zeď a střecha, společně s dvojitým zasklením čelní stěny v zimě udržují teplo a v létě brání přehřívání interiéru.

Kaplického tvorba směřovala do budoucnosti. Uvědomoval si, že jeho stavby budou užívat lidé i za několik desítek let, tedy v době, kdy jejich potřeby budou odlišné od současných. Budoucností byly pro Kaplického budovy využívající generátory a solární panely, jež je činí soběstačnými. Takovou stavbu představuje jeho návrh Zeleného domu z konce 80. let. Jedná

se o vyvýšenou kancelářskou budovu stojící na trojnožce, pod níž je ponechané místo pro zeleň. Budova má vnější a vnitřní plášť, mezi nimiž proudí vzduch, který umožňuje přirozené větrání. Tomu napomáhá i tvar budovy. Klesající chladný vzduch je rozháněn lamelami a následně je odvětráván žaluziemi u stropu. Není tak zapotřebí klimatizace. V chladnějším počasí dochází k recyklaci tepla. Světlo do budovy proniká celoproskleným pláštěm a do centra budovy je odráženo sestavou zrcadel a deflektorů, čímž bylo maximalizováno využití denního světla.



Obrázek 23: dům ve Walesu



Obrázek 24: Zelený dům

Kaplický čerpal inspiraci z přírody a její barevnosti, neboť barvu vnímal jako důležitý prvek designu a architektury. Obdivoval Le Corbusierovy barevné stavby a ostatním architektům zazlival jejich budovy šedivé zvenčí i uvnitř. Také byl přesvědčen, že příroda poskytuje velké množství ekologicky přijatelných materiálů a Future Systems provedly pod jeho vedením několik výzkumných projektů zabývajících se novými formami a stavebními technikami. Zdrojem inspirace pro něj byly rovněž různé lidské výrobky, například křídla letadel. Při své práci využíval technologie z jiných odvětví, zejména z loďařského průmyslu. Přednost dával organickým materiálům. Domníval se, že v architektuře žádné nové materiály neexistují, a že architektonická technologie se dosud nachází na primitivní úrovni a tvary typických staveb jsou hrubé. Jeho projekty nevycházely vždy z místa umístění, někdy je jejich pojetí zcela autonomní.

4 Empirická část

Součástí bakalářské práce je projekt zaměřený na výtvarnou výchovu a skládá se z vyplnění vědomostního dotazníku a vyrobení makety rodinného domu. Projekt byl realizován ve druhém ročníku (sekundě) Gymnázia profesora Jana Patočky, na adrese Jindřišská 36, Praha 1 a zúčastnilo se jej 15 studentů ve věku okolo 17 let, sedm dívek a osm chlapců. Projekt byl rozdělen do dvou bloků, přičemž každý blok byl tvořen dvěma vyučovacími hodinami. Na začátku prvního bloku byl studentům objasněn postup při vyplňování dotazníku zaměřeného na oblast umění a architektury. Dotazník byl vyplňován anonymně, studenti si pouze nakreslili symboly na horní okraj jeho první strany. Vlastní vyplňování trvalo 20 až 25 minut. Po něm následovala druhá část projektu, která se týkala výroby makety rodinného domu. Dům měl odpovídat představám studentů o jejich bydlení a výběr použitých materiálů byl ponechán na jejich úvaze. Studenti se samostatně rozdělili do dvojic a jedné trojice a na konci prvního bloku již byli členové jednotlivých skupin domluveni na podobě makety a z jakých materiálů ji zhotoví. Některé skupiny si vytvořily nákres a jedna skupina již rozpracovala vlastní maketu.

Druhý blok byl zahájen rozdělením vyhodnocených dotazníků, ve kterých byly uvedeny správné odpovědi. Studentům byly zodpovězeny doplňující otázky. Větší prostor byl věnován otázce číslo 10. Zde se měli studenti vyjádřit k fotografiím staveb Casa Batlló od Gaudiho a Farnsworth house od Miese van der Rohe a uvést, zda se jim tyto stavby líbí, případně nelíbí a svůj názor zdůvodnit. Z odpovědí studentů vyplynulo, že pouze třem se Casa Batlló líbila, ocenili zejména její originalitu. Devíti studentům se nelíbila z důvodu absence rovných linií a dům jim připadal přezdobený, některým až kýčovitý. Dvěma studentům se dům nelíbil, ocenili pouze jeho umístění v centru města, což by pro ně byl jediný důvod k nastěhování. Jeden student na stavbě ocenil originalitu a architekturu samotnou, ale výrazně se mu nelíbila barva a zdobení omítky. Farnsworth house se čtyřem studentům líbil, ocenili jeho otevřenost a propojenost s okolní přírodou. Pěti se nelíbilo, že je dům celý prosklený, což u nich vyvolávalo pocit nedostatku soukromí a zároveň je odrazovala odlehlost domu od další zástavby. Na otázku, jaká je představa jejich vlastního bydlení v dospělosti, odpovědělo devět studentů, že by se jim líbil byt v centru Prahy, který by dva z nich později vyměnili za rodinný dům. Šest studentů by chtělo rodinný dům a dva z nich, aby byl na pláži v nějaké teplé oblasti. Na dotaz, zda této představě odpovídá jejich

současné bydlení, odpovědělo pět studentů kladně, sedm záporně a tři, že částečně. Jeden ze studentů ke své odpovědi připojil popis osobní návštěvy Casa Batlló, která jej velice zaujala svojí fasádou a netradičními interiéry.

Po vyjádření všech studentů k otázce č. 10, pokračovaly skupiny ve zhotovování maket. Někteří studenti si přinesli vlastní materiály, mezi kterými bylo pletivo, katalog oděvní značky Desigual, papírové XXL kelímky z McDonaldu a podobně. Realizace jednotlivých maket probíhala bez větších komplikací a během tohoto bloku jich bylo postupně dokončeno pět. Následně probíhaly skupinové prezentace, z nichž vyplynulo, že studenti si během prvního bloku důkladně promysleli podobu maket (což vyplývá i z nákrešů), použití materiálů i vlastní postup. Z hodnocení ostatních studentů bylo zřejmé, že se všechny makety studentům líbily, kritizovány byly pouze drobnosti, například skvrny od lepidla a nerovně zastřižené okraje.

Realizací projektu bylo prokázáno, že studenti mají dobré všeobecné znalosti z oblasti umění, ale i architektury a jejich práce při výrobě makety byla kreativní a promyšlená, proto probíhala bez větších problémů.

V současné době se využívání projektů na středních školách rozšiřuje, neboť tato činnost napomáhá studentům vyzkoušet si, a prakticky použít vyučované znalosti a dovednosti. Praktickou aplikací učiva na řešení projektu studenti lépe pochopí danou problematiku a navíc jim poskytuje příležitost rozvíjet široké spektrum dalších kompetencí, kterými jsou například kompetence k řešení problémů, kompetence pracovní, komunikativní, sociální a personální. Rozvíjení těchto kompetencí v rámci předmětu výtvarná výchova vyplývá i ze školního vzdělávacího programu Gymnázia profesora J. Patočky.

Důležitou součástí projektu byla práce ve skupinách. Praxí bylo ověřeno, že při tomto způsobu výuky se aktivně zapojí až 90 % studentů. Při realizování dalšího projektu v této třídě by bylo vhodné složení jednotlivých skupin změnit, aby všichni studenti měli možnost navzájem se dobře poznat a naučit se spolupracovat i s jinými spolužáky. V opačném případě by hrozilo, že ustálené skupinky budou mezi sebou komunikovat pouze omezeně, nebo téměř vůbec, a tato situace by mohla trvat celé studijní období.

Tento projekt je možné v daném znění aplikovat na studenty prvního až čtvrtého ročníku střední školy a při provedení drobnějších úprav v dotazníkové části i na žáky druhého stupně základní školy.

5 Závěr

Bakalářská práce se věnuje architektuře první poloviny 20. století a význačným architektům tohoto období, kteří svou tvorbou ovlivnili nejen práci svých tehdejších kolegů po celém světě, ale mnohdy stáli i za zrodem nových architektonických stylů, jež mají výrazný podíl na podobě současné architektury.

Práce rovněž popisuje vlivy, které způsobily, že se podoba architektury, jež byla po celá staletí téměř neměnná, tak rychle a zásadně změnila. Jsou jimi zejména rozmach vědy a techniky, který na počátku 20. století způsobil pokrok ve všech oblastech, včetně architektury. Rovněž sem patří velké změny politické a sociální, jenž vedly k celospolečenskému rozkvětu a v neposlední řadě se objevila nová generace architektů, která se snažila svým dílem vymezit vůči práci svých starších kolegů. Popsané aspekty měly určující vliv na radikální změnu podoby architektury. Nově objevené materiály a technologie pomohly vzniku staveb, které by před tím nebylo možné postavit. Jedná se o stavby, které se významnou měrou podílejí na současné podobě měst a tvoří naše hmotné prostředí.

Z bakalářské práce vyplývá, že architekti, jejichž dílo popisuje, byli na svou dobu velmi pokrokoví a jejich tvorba inspiruje i současnou generaci architektů. Mnozí z nich byli výbornými teoretiky, sepsali manifesty, které stály za zrodem různých architektonických stylů, vymysleli nové formy staveb a zavedli nové architektonické prvky. Byli výbornými učiteli a z jejich škol vzešli další význační architekti. Někteří z nich se soustředili také na urbanismus a významně ovlivnili výstavbu měst.

Architektura je umění, stejně jako hudba, obrazy nebo sochy a je důležitou součástí naší kultury a historie, kterou bychom měli znát. Důvodem, proč jí věnovat více prostoru při výuce na základních a středních školách je však její zásadní význam pro naši budoucnost. Na základě záběrů naší planety, pořízených v roce 1968 z paluby lodě Apolllo 8, došlo k nastartování zájmu o ekologické otázky. Postupně se toto téma stalo běžnou součástí života lidí a všech pracovních profesí. Také architektura, ovlivněná dílem Franka Lloyda Wrighta, se začala ekologií zabývat. Jednou z nejdůležitějších ekologických otázek se stala spotřeba energie a provedenými průzkumy bylo zjištěno, že zhruba polovina energie spotřebované v Evropě je využita na provoz budov. Nově se tak mezi cíle architektury zařadilo produkování energeticky úsporných staveb.

Na základě zpracované bakalářské práce lze předpokládat, že vývoj architektury směřuje k tomu, aby se stala nástrojem, kterým chce společnost řešit své globální problémy. Do budoucna by měla zajistit bydlení pro všechny bez rozdílu a zároveň produkovat stavby odpovídající udržitelnému rozvoji. Je tedy zřejmé, že jako se na počátku 20. století rozpadly velké historické slohy, na počátku 21. století již není tak důležité, v jakém architektonickém stylu bude stavba postavena, ale zda se bude jednat o stavbu, která pomůže zlepšit, nebo alespoň udržet životní podmínky příštích generací.

6 Seznam použitých informačních zdrojů

Monografie

SARNITZ, August. *Adolf Loos: 1870 - 1933: architekt, kritik, dandy*, Praha: Slovart, 2004. ISBN:80-7209-613-3.

KAPLICKÝ, Jan. *Album*, Praha: Labyrint, 2005. ISBN: 80-85935-64-3.

CRIPPAOVÁ, Maria Antonietta. *Antoni Gaudí*, Praha: Slovart, 2005. ISBN: 80-7209-674-5.

SLÁDEČEK, Jaroslav. *Architekti CZ*, Praha: Grada Publishing, a.s., 2015. ISBN: 978-80-247-5404-8.

GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSEROVÁ, Gabriele. *Architektura 20. století*, Praha: Slovart, 2003. ISBN 3-8228-2568-9.

HAAS, Felix. *Architektura 20. století*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN: 14-598-78.

HÁJEK, Václav. *Architektura: Klíč k architektonickým slohům*, Praha: Grada Publishing, a.s., 2000. ISBN: 80-7169-722-2.

SYROVÝ, Bohuslav; PECHAR, Josef; POŠMOURNÝ, Josef a kol. *Architektura – svědectví dob*, Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974. ISBN: 04-720-74.

NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*, Praha: Prostor, 1998. ISBN: 80-85190-70-2.

LUKEŠ, Zdeněk; HAVLOVÁ, Ester. *Český architektonický kubismus*, Praha: Galerie Josefa Fragnera a Dan Merta, 2006. ISBN: 80-239-8368-7.

ZEMÁNEK Jiří. *Ejhle světlo*, Brno: Nakladatelství Kant, 2003 ISBN: 80-86217-61-2 a Moravská galerie v Brně, 2003. ISBN:80-7027-118-3

TICHÁ, Jana; spolupracující KAPLICKÝ, Jan. *Future Systems*, Praha: Zlatý řez, 2002. ISBN: 80-901562-6-6.

KONEČNÝ, Dušan. *Futurismus*, Praha: Odeon, 1974. ISBN: 01-530-74.

- MARTINOVÁ, Sylvia. *Futurismus*, Praha: Nakladatelství Slovart, 2006. ISBN: 978-80-7209-874-3.
- HENSBERGEN, Gijs van. *Gaudí*, Praha: Nakladatelství BB art, 2003. ISBN: 80-7257-955-X.
- ZERBST, Rainer. *Gaudí*, Praha: Nakladatelství Slovart, 2010. ISBN: 978-80-7391-388-5.
- RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: malíř-král v pěti podobách: síla umění*, Praha: Slovart, 2004. ISBN: 80-7209-529-3.
- ŠLAPETA, Vladimír; PRELOVŠEK, Damjan; KARASOVÁ, Daniela a kol. *Jan Kotěra: 1817-1923: zakladatel moderní české architektury*, Praha: Obecní dům; KANT, 2001. ISBN: 80-86339-08-4.
- LUKEŠ, Zdeněk; PANOCH, Pavel; KARASOVÁ, Daniela., a kol. *Josef Gočár*, Praha: Titanic, 2010. ISBN: 978-80-86652-44-3.
- LE CORBUSIER. *Kdysi a potom*, Praha: Arbor vitae, 2003. ISBN: 80-86300-37-4.
- HUSE, Norbert. *Le Corbusier*, Olomouc: Votobia, 1995. ISBN: 80-85885-73-5.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier: 1887 - 1965: lyrismus architektury ve věku strojů*, Praha: Slovart, 2005. ISBN: 80-7209-669-9.
- SITNÁ, Dagmar. *Metody aktivního vyučování: spolupráce žáků ve skupinách*, Praha: Portál, 2009. ISBN: 978-80-7367-246-1.
- ZIMMERMANOVÁ, Claire. *Mies van der Rohe: 1886-1969: Struktura prostoru*, Praha: Slovart; Köln: Taschen, 2007. ISBN: 978-80-7209-928-3.
- GLANCEY, Jonathan. *Moderní architektura*, Praha: Albatros, 2004. ISBN:80-00-01304-5.
- ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN: 80-85605-84-8.
- ŠLAPETA, Vladimír; Zatloukal, Pavel. *Slavné vily Čech, Moravy a Slezska*, Praha: FOIBOS BOOKS, s.r.o. a FOIBOS a.s. ve spolupráci s FOIBOS BOHEMIA o.p.s. a Národním památkovým ústavem, 2010. ISBN: 978-80-87073-28-5.
- TEIGE, Karel. *Stavba a báseň*, Praha: nakladatelství Vaněk & Votava, 1927.

HRŮZA, Jiří. *Svět architektury*, Praha: Aventinum nakladatelství, s.r.o., 2003, vydání druhé. ISBN: 80-7151-224-9.

Periodika

PRUŠKA, Martin; MACHÁČEK, Julius. Michael Reynolds – architekt odpadu. *Architekt*. 2011, roč. 57, č. 2, s. 34 - 37. ISSN: 0862-7010.

HORSKÝ, Jiří. Jan Kaplický / Future Systems. *Architekt*. 2003, roč. 49, č. 11, s. 36-39. ISSN: 0862-7010.

ACKERMAN, Kubi. Udržitelnost v architektuře. *Architekt*. 2008, roč. 54/10. ročník měsíčníku listopad 2008, s. 2. ISSA 0862-7010.

Nepublikované texty

DOSTALÍK, Jan. *Estetika organické architektury: ohlas díla F. L. Wrighta na Moravě*. Brno, 2007. 65 s. Bakalářská diplomová práce (Bc.). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky

Internet:

Nová organická architektura – NOA. *Archiweb.cz* [online]. Praha, 2010. Poslední změna 13.06.10 16:20 [cit. 29.10.2015]. Dostupné z: http://www.archiweb.cz/blog.php?blog_id=54177&id_article=120&

Fallingwater. *Fallingwater* [online]. Pennsylvania, 2015. Poslední změna neuvedena [cit. 30.10.2015]. Dostupné z: <http://www.fallingwater.org/>

Vila nad vodopádem. *Archizone.cz* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 30.10.2015]. Dostupné z: <http://www.archizone.cz/stavby/vila-nad-vodopadem/>

Reynolds, Michael. Interview. In: *Na plovárně*, TV, ČT2, 13.listopadu 2011. Poslední změna neuvedena [cit. 1.12.2015] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/211522160100025-na-plovarne-s-michaelem-reynoldsem/>

Michael Reynolds. In: *Avatar07.cz* [online] © 2011. Poslední změna 18.06.2012 12:46 [cit. 01.12.2015]. Dostupné z: <http://www.avatar07.cz/news/michael-reynolds-o-prazske-zemelodi-a-velkych-zadcich/>

Earthship – Reynolds: Simple survival model earthship. In: *YouTube* [online]. Poslední změna 22.02.2012 [cit.01.12.2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8YL3A5OGIjQ>

Zemělod' pluje. Česká televize [online] © 1996–2015. Poslední změna neuvěděna [cit. 02.12.2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10374876133-zemelod-pluje/21256226133/>

MARINETTI, Filippo Tommaso. Futuristický manifest. In: *Csdocz.com:Document publishing service* [online]. Poslední změna neuvěděna [cit. 07.01.2016]. Dostupné z: <http://csdocz.com/doc/83/futuristick%C3%BD-manifest>

7 Seznam příloh

1. Dotazník
2. Vyhodnocení dotazníku
3. Náčrty maket
4. Fotografie maket
5. Seznam obrázků
6. Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce před její obhajobou
7. Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce (evidenční list)

1. Dotazník

Dotazník

S vývojem lidstva šel ruce i vývoj kultury. Všechny umělecké slohy, vyjma jednoho, vycházejí z antiky.

1) Pokuste se chronologicky seřadit následující umělecké slohy, uveďte jejich období a odhadněte, který z nich nevycházel z antiky: baroko, gotika, renesance, románský sloh

1. 3.
 2. 4.

z antiky nevycházel styl:

2) Doplňte k níže uvedeným znakům příslušný stavební styl:

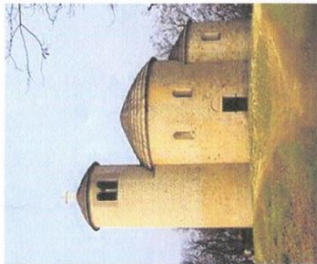
- a) lomený oblouk, žebrovaná klenba, okna zasklená malými skleněnými tabulkami jasných barev, vzájemně propojenými olověnými pásky -
- b) různé typy kleneb, ovál, štuk, zlato -
- c) křížová nebo valená klenba, jednolodní, třílodní nebo pětিলodní stavby, vnitřní omítky bohatě zdobené freskami -
- d) pravouhlé tvary, sgrafito, sloupové řady -

3) Poznáte stavby na obrázcích?

a)



b)



c)

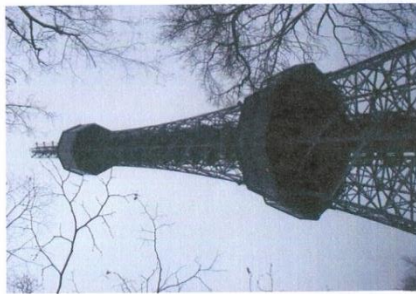


d)



4) Pokuste se ke každé stavbě uvedené pod otázkou č. 3 uvést o jaký architektonický styl se jedná a kde stavbu najdete

Členové Klubu českých turistů se na světové výstavě v Paříži natolik nadchli Eiffelovou věží, že se rozhodli obdobnou stavbu postavit v Praze. Petřínská rozhledna byla postavena při příležitosti Zemské jubilejní výstavy. Její ocelová konstrukce váží 175 tun a jejím středem jezdí výtah, okolo kterého vedou dvě schodiště, každé s 299 schody. Petřínská rozhledna měří 63,5 m a z podobných staveb je nejvýše postavena.



6) Víte, kdy byla Petřínská rozhledna postavena? Uveďte rok, případně alespoň století.
.....

Dokážete odhadnout, jak dlouho stavba trvala? (zakroužkujte správnou odpověď)

- a) 4 měsíce
- b) 1 rok
- c) 4 roky

- a).....
- b).....
- c).....
- d).....

Obrazy, sochy, domy apod. byly v minulosti vytvářeny vždy s určitým záměrem. Slovní spojení „umělecké dílo“ se začalo používat až v nedávné době.

5) Dokážete určit, k jakému účelu původně sloužily:

- a) Jeskynní malby
- b) Sochy egyptských vládců
- c) Obrazy v kostelech

- a).....
- b).....
- c).....

Do počátku 19. století byl vývoj lidstva „pomalejší“. V 19. století pak došlo k akceleraci různých vynálezů a technologických postupů, které urychlily, mimo jiné, i vývoj architektury a stavebnictví vůbec. Začaly se využívat nové materiály, např. železné a později i ocelové konstrukce. Do popředí se začala prosazovat čistota tvorby.

c)



d)



Významný pro rozvoj architektury 20. století byl objev železobetonu, patentovaný v roce 1867 francouzským zahradníkem J. Monierem.

Tančící dům je stavba, která ve své době rozdělila pražany na dva tábory. Vznikala v letech 1994 až 1996 na pravém břehu Vltavy, na rohu Jiráskova náměstí a Rašínova nábřeží. Původně na místě stával činžák, který byl ornylem zasažen americkou bombou, od té doby bylo místo prázdné. Budova je postavena, tak jako většina staveb 20. století, ze železobetonové konstrukce a její interiéry zařizovala slavná česká architektka, žijící ve Velké Británii, Eva Jiřičná.

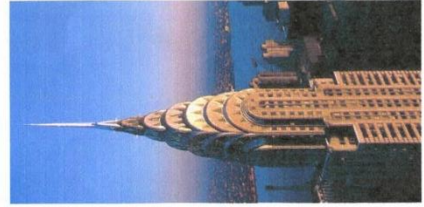
Podle jednotlivých stavebních slohů jako byla např. gotika, renesance apod. se stavělo i po dobu několika staletí. Díky technickým vynálezům a novým technologickým postupům z 19. století se 20. století vyznačuje zrychlením cyklu formových proměn a četností stylů.

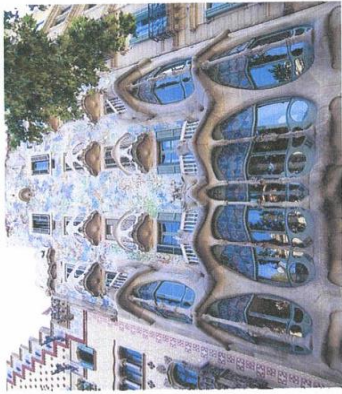
7) Dokázali byste vyjmenovat alespoň tři stavební styly 20. století?

.....
.....
.....

8) Poznáte stavbu na obrázku?

a) b)





Farnsworth house je jediný rodinný dům, který postavil německý architekt Ludwig Mies van der Rohe v USA. Dům je postaven bez základů ve výšce 5 stop nad zemí, aby byl chráněn před povodněmi. Stavba je ovlivněna japonským stylem a je zcela otevřena vůči svému okolí, pouze nejmírnější části domu jsou skryty uvnitř jádra domu.



Prohlédněte si fotografie obou domů a zamyslete se nad tím:

- co se vám na těchto domech líbí, případně nelíbí
- zda byste chtěli nebo nechtěli v takovém domě bydlet a svůj názor zdůvodněte
- jaká je představa vašeho bydlení v dospělosti (dům, byt, velikost, vybavení)
- zda vaše současné bydlení této představě odpovídá



9) Tančící dům má představovat (zakroužkujte správnou odpověď):

- a) dva tanečníky, tančící valčík
- b) tanečníky jménem Ginger a Fred
- c) nikoho, jedná se o přezdívku vzniklou na základě podobnosti domu s tanečníky

10) Slavný španělský architekt Antoni Gaudí se podílel na přestavbě domu Casa Batlló v Barceloně. Jeho fasáda je zdobena úlomky kachlí a má připomínat šupiny, balkóny vypadají jako otevřená rybí ústa a větší okna jsou rozdělena holenními kostmi. Komíny na střeše připomínají mimozemšťany a střecha samotná vypadá jako hřbet pravěkého dinosaura. Interiér domu odpovídá jeho exteriéru a nejsou zde žádné pravé úhly a přímé linie.

Casa Batlló

.....
.....
.....

Farnsworth house

.....
.....
.....

Představa mého bydlení

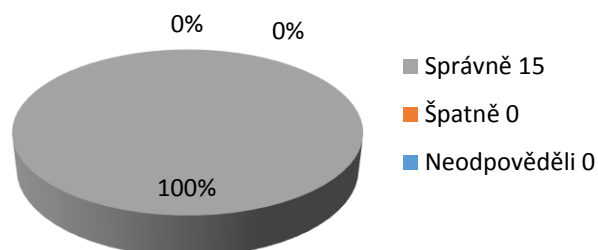
.....
.....
.....

Zda odpovídá, či neodpovídá vaše současné bydlení představě vašeho bydlení v dospělosti

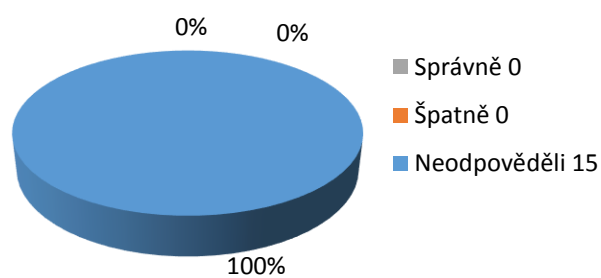
.....

2. Vyhodnocení dotazníku:

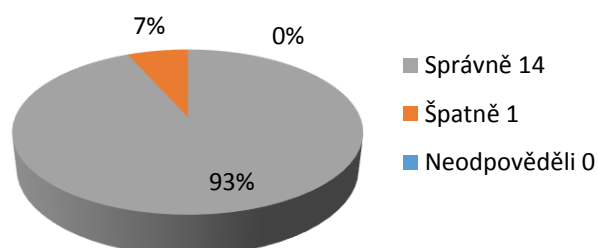
1) Chronologické seřazení uměleckých slohů



Období jednotlivých slohů



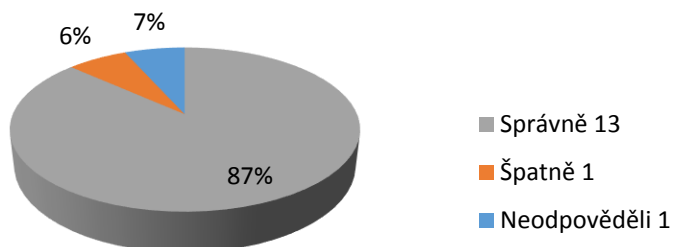
Odpověď: správné seřazení slohů: románský sloh 10-13 stol., gotika 12-14 stol., renesance 15-16 stol., baroko 16-18 stol.



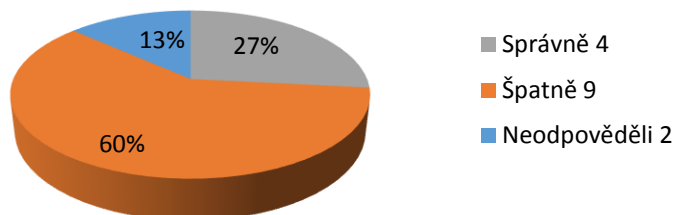
Z antiky nevycházela gotika. Pouze 1 student chybně uvedl, že to byla renesance.

2) Název stavebního stylu

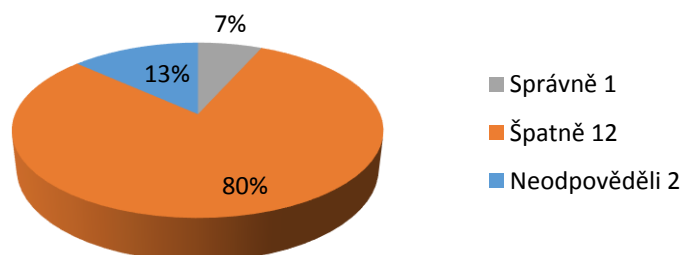
a) gotika



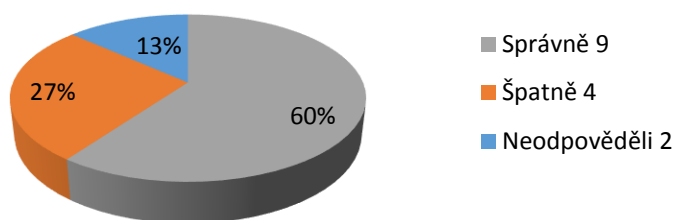
b) baroko



c) románský sloh

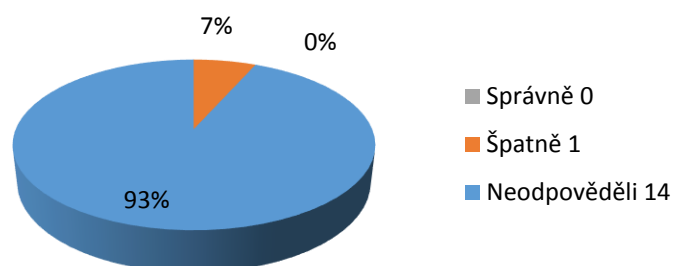


d) renesance

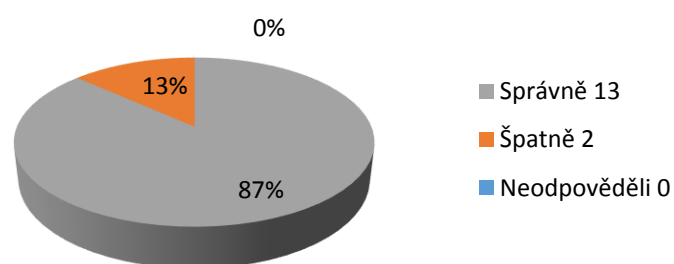


3) Název stavby na obrázku

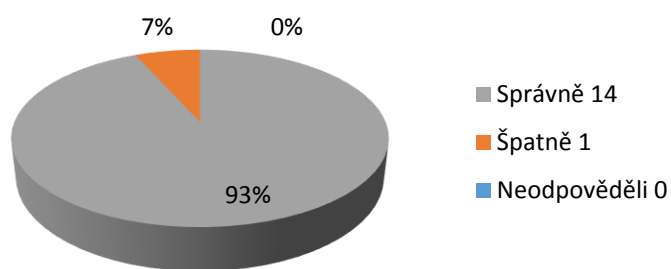
a) Břevnovský klášter



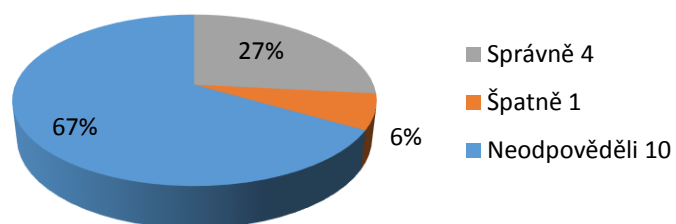
b) Rotunda sv. Jiří



c) Katedrála sv. Víta

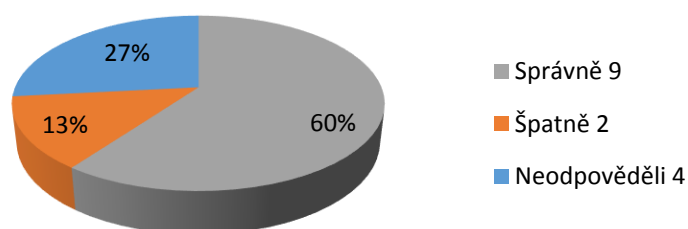


d) Letohrádek královny Anny

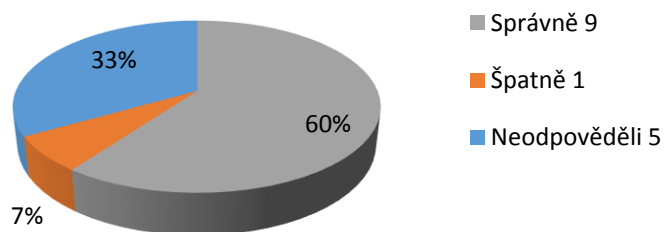


4) Architektonický styl staveb uvedených pod otázkou č. 3

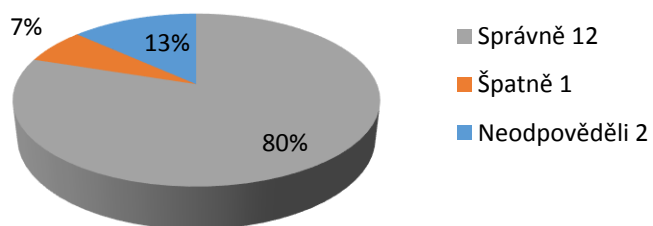
a) baroko



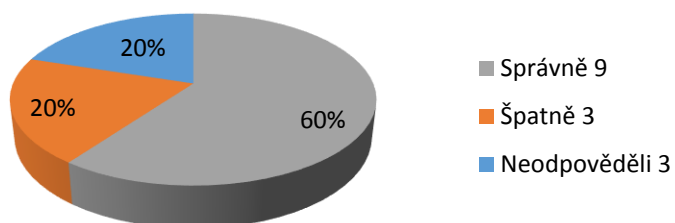
b) románský sloh



a) gotika

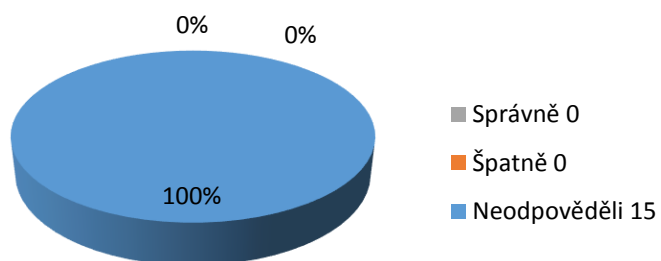


b) renesance

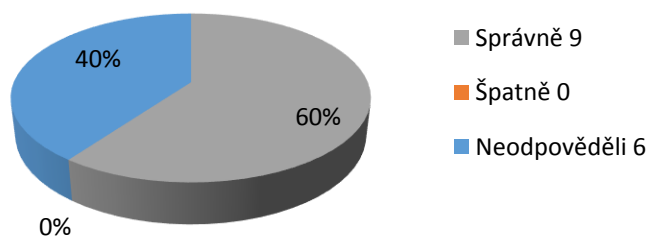


kde stavby na obrázcích pod otázkou č. 3 najdete

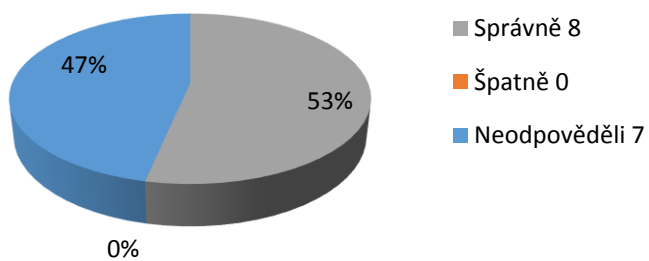
a) Praha – Břevnov



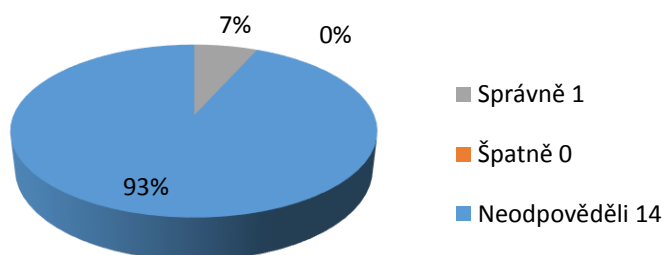
b) Hora Říp



c) Praha – Pražský Hrad

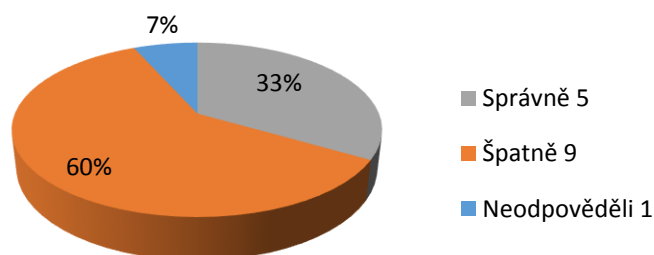


d) Praha – Pražský Hrad

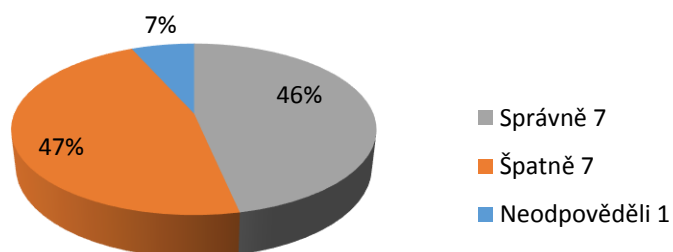


5)

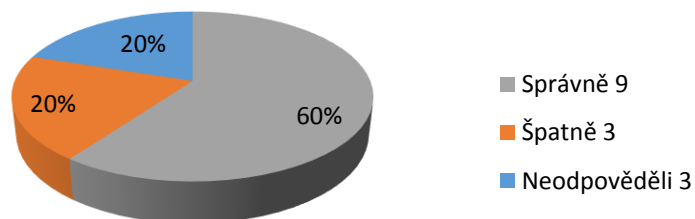
a) Jeskynní malby sloužily k tomu, aby zobrazené zvíře v reálném světě snáze podlehl svému lovcovi.



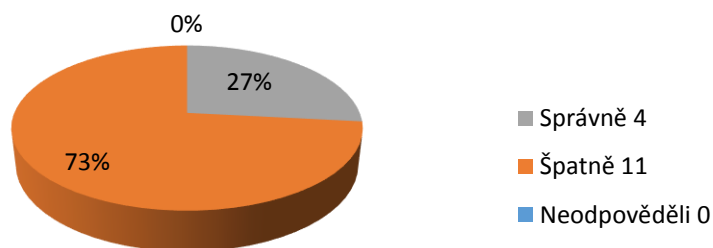
c) Sochy egyptských vládců sloužily k tomu, aby jejich duše mohla žít věčným životem.



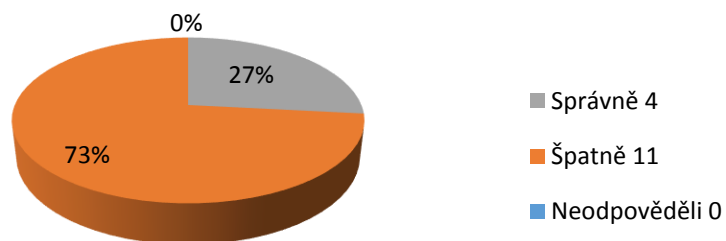
c) Obrazy v kostelech sloužily k šíření a pochopení víry v době, kdy lidé neuměli číst.



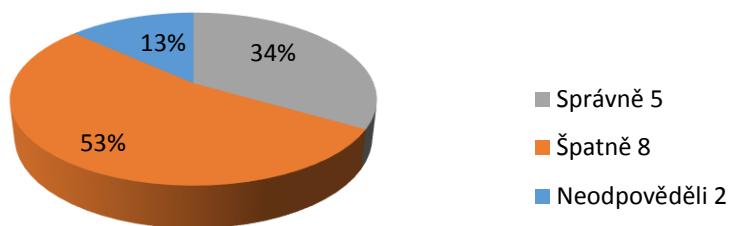
6) Petřínská rozhledna byla postavena v 19. stol., konkrétně v roce 1891. Správný rok uvedli dva studenti



Stavba trvala 4 měsíce

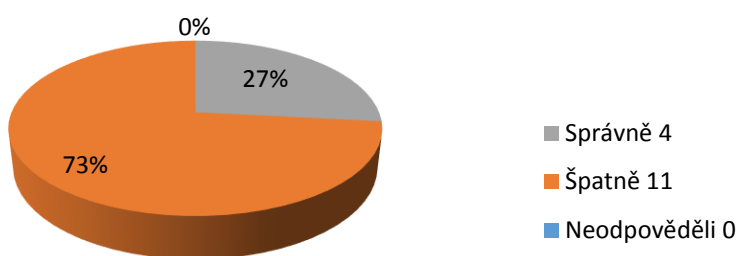


7) Tři stavební styly 20. století

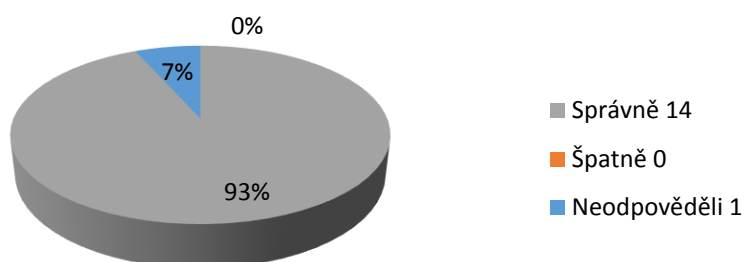


8) Stavba na obrázku

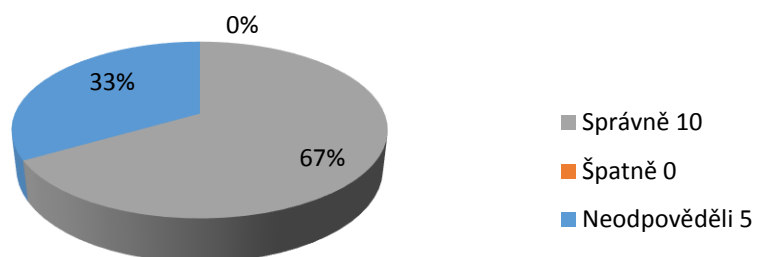
a) Chrysler Building



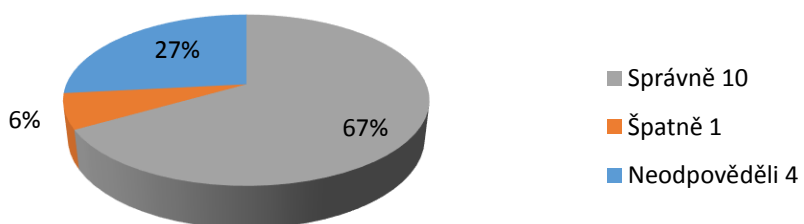
b) Státní opera v Sydney



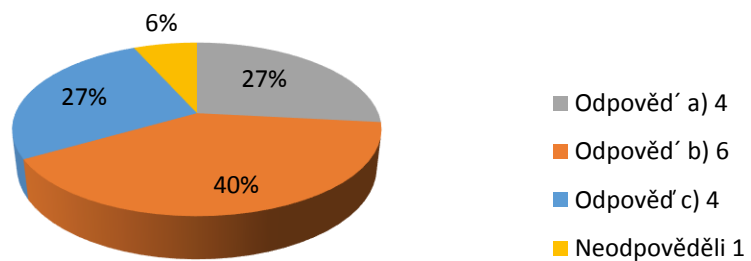
c) vila Tugendhat



d) Dům u Černé Matky Boží



9) Tančící dům má představovat tanečnický pár jménem Ginger a Fred, správně odpověď b)



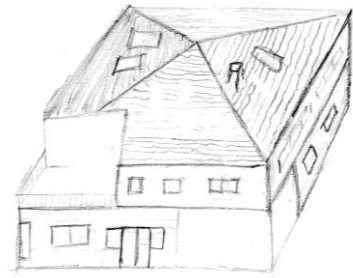
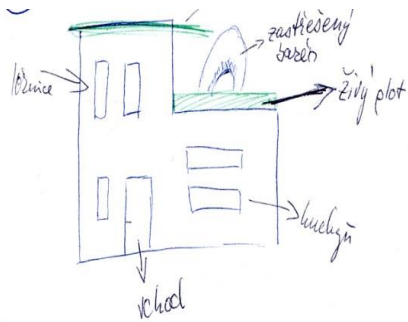
3. Náčrty maket

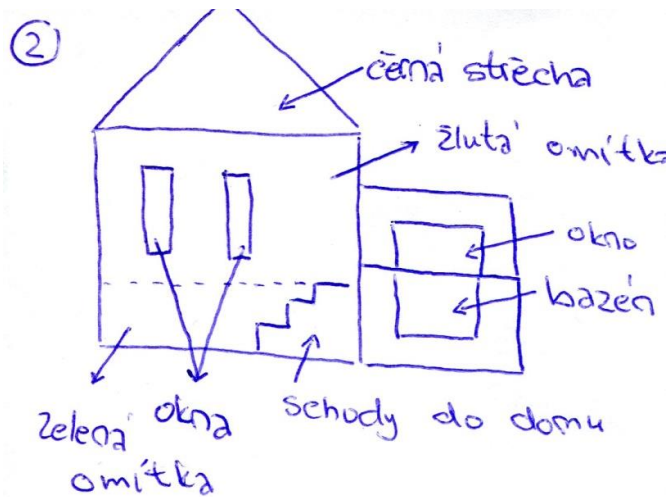
4) 14 let

Model domu je zpracován v moderním designu. ~~Material~~ Material, který jsme použili je latexový od firmy Designal a dvě mísy od McDonaldu. Dům je dvoupatrový.

9) 16 let

~~Model domu~~ Dům by měl sloužit jako astronomická observatoř a pohodlný dům sáromeu.





5) Dům z 28. století navrhnutý úvalským prezidentem Kim-Čong Zapplealem. Jedná se o ekologický dům RÚOLDR.



4. Fotografie maket





5. Seznam obrázků

Obrázek 1: Městské muzeum v Hradci Králové. In: *Portalhradeckralove.cz* [online]. Poslední změna 12.08.2012 11:50:59 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://www.portalmest.cz/obrazky/muzeum-vychodnich-cech-v-hradci-kralove.jpg>

Obrázek 2: Mozarteum. In: *Lidovky.cz* [online]. Poslední změna 02.04.2016 12:51:59 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/foto.aspx?r=ln-bydleni&c=A130422_104940_ln-bydleni_ter&foto=TER4abd4f_mozarteum.jpg

Obrázek 3: Nové město. In: KONEČNÝ, Dušan. *Futurismus*, Praha: Odeon, 1974, str. 29. ISBN: 01-530-74.

Obrázek 4: studie k Novému městu. In: KONEČNÝ, Dušan. *Futurismus*, Praha: Odeon, 1974, str. 30. ISBN: 01-530-74.

Obrázek 5: schodiště u kostela Nanebevzetí Panny Marie. In: *Turistika.cz* [online]. Poslední změna 12.11.2013 20:14:52 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: http://foto.turistika.cz/foto/13416/18913/full_702703_f_normalFile1-280420092764.jpg

Obrázek 6: Gočárovo schodiště – detail. In: *Hkregion.cz* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:22:13 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://www.hkregion.cz/dr-cs/105122-gocarovo-schodiste-hradec-kralove.html>

Obrázek 7: dům U Černé Matky Boží. In: *Digital-guide.cz* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:25:52 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://www.digital-guide.cz/cs/poi/kubismus-1/dum-u-cerne-matky-bozi/>

Obrázek 8: kostel sv. Václava. In: *Prague.eu* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:27:11 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://www.prague.eu/cs/objekt/mista/1295/kostel-sv-vaclava-vrsovice>

Obrázek 9: vila Savoye. In: *Flickr.com* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:29:15 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: https://www.flickr.com/photos/thom_mckenzie/2461661966

Obrázek 10: kaple v Ronchamp. In: *Beninparis.wordpress.com* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:32:01 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <https://beninparis.wordpress.com/2011/04/27/ronchamp/>

Obrázek 11: kaple v Ronchamp – okno. In: *Inhabitat.com* [online]. Poslední změna 02.04.2016 23:35:10 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://inhabitat.com/le-corbusiers-ionic-ronchamp-chapel-damaged-beyond-repair-by-vandals/>

Obrázek 12: vila Tugendhat. In: *Hague.czechcentres.cz* [online]. Poslední změna 01.07.2013 14:01:51 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: http://hague.czechcentres.cz/public/galleries/44/43118/001_vt_copyright_david_zidlicky_zahradn-pr-el.jpg?e38d515da777Dda537504df344efed79

Obrázek 13: Müllerova vila. In: SARNITZ, August. *Adolf Loos: 1870 - 1933: architekt, kritik, dandy*, Praha: Slovart, 2004, str. 70. ISBN:80-7209-613-3.

Obrázek 14: Müllerova vila – velký salón. In: SARNITZ, August. *Adolf Loos: 1870 - 1933: architekt, kritik, dandy*, Praha: Slovart, 2004, str. 72. ISBN:80-7209-613-3.

Obrázek 15: Fallingwater. In: *Aspaceman.com* [online]. Poslední změna 01.01.2014 22:24:41 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: http://www.aspaceman.com/wp-content/gallery/blog_1/falling_water.jpg

Obrázek 16: Casa Milá. In: ZERBST, Rainer. *Gaudí*, Praha: Nakladatelství Slovart, 2010, str. 180. ISBN: 978-80-7391-388-5.

Obrázek 17: Sagrada Família. In: ZERBST, Rainer. *Gaudí*, Praha: Nakladatelství Slovart, 2010, str. 180. ISBN: 978-80-7391-388-5.

Obrázek 18: Střecha školy při Sagrada Família. In: HENSBERGEN, Gijs van. *Gaudí*, Praha: Nakladatelství BB art, 2003, str. 222. ISBN: 80-7257-955-X.

Obrázek 19: Earthship – [Earthship] In: *Insideflow.org* [online]. Poslední změna: 08.02.2016 v 18:26 [cit. 08.02.2016]. Dostupné z: <http://insideflows.org/project/2188/>.

Obrázek 20: Hundertwasserhaus. In: RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: malíř-král v pěti podobách: síla umění*, Praha: Slovart, 2004, str. 42. ISBN: 80-7209-529-3.

Obrázek 21: Hundertwasserovo schéma. In: RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: malíř-král v pěti podobách: síla umění*, Praha: Slovart, 2004, str. 31. ISBN: 80-7209-529-3.

Obrázek 22: vila Dall' Ava. In: *Architectes-paris.com* [online]. Poslední změna: 02.04.2016 v 23:54:01 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: <http://www.architectes-paris.com/projets/villa-dall-ava-5546.html>.

Obrázek 23: dům ve Walesu. In: *Media.tumblr.com* [online]. Poslední změna: 29.12.2012 v 19:16:56 [cit. 02.04.2016]. Dostupné z: http://41.media.tumblr.com/cbabad84309cf17305c3888539488ba6/tumblr_mft1g7utFo1qa944oo1_1280.jpg

Obrázek 24: Zelený dům. In: ZEMÁNEK Jiří. *Ejhle světlo*, Brno: Nakladatelství Kant, 2003. ISBN: 80-86217-61-2 a Moravská galerie v Brně, 2003, str. 334. ISBN: 80-7027-118-3.

Seznam obrázků – dotazník:

Obrázek k otázce č. 3 a) Břevnovský klášter. In: *Magickasvatba.cz* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: <http://magickasvatba.cz/sluzby/svatebni-obrad/prazske-pamatky/brevnovsky-klaster>

Obrázek k otázce č. 3 b) Rotunda na Řípu. In: *Cs.Wikipedia.org* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Rotunda_svat%C3%A9ho_Ji%C5%99%C3%AD_%28%C5%98%C3%ADp%29

Obrázek k otázce č. 3 c) Katedrála sv. Víta, foto©Branišová, v majetku autorky

Obrázek k otázce č. 3 d) Letohrádek královny Anny, foto © Branišová, v majetku autorky

Obrázek k otázce č. 6: Petřínská rozhledna, foto © Branišová, v majetku autorky

Obrázek k otázce č. 8 a) Chrysler Building. In: *Mid-day.com* [online]. Poslední změna 27.4.2012 [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: <http://www.mid-day.com/news/2012/apr/270412-Empire-State-Building-to-be-illuminate-pink-and-white.htm>

Obrázek k otázce č. 8 b) Státní opera v Sydney. In: *Tema.novinky.cz* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: <http://tema.novinky.cz/australie>

Obrázek k otázce č. 8 c) vila Tugendhat. In: *Tugendhat.eu* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: <http://www.tugendhat.eu/cz/unor-2012.html>

Obrázek k otázce č. 8 d) dům U Černé matky Boží. In: *Photo-prague.net* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: <http://www.photo-prague.net/cs/foto/dum-u-cerne-matky-bozi-2848>

Obrázek k otázce č. 9: Tančící dům. In: [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.4.2013]. Dostupné z: https://www.google.cz/search?hl=cs&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=610&q=tan%C4%8D%C3%ADc%C3%AD+d%C5%AFm&oq=Tan%C4%8D%C3%AD&gs_l=img.1.0.0110.204756.209994.1.212692.28.11.0.2.2.3.474.1712.1j4j2j0j1.8.0...0.0...1ac.1.9.img.lQYoxfUsomo#imgrc=MWOi3oUDBdQSaM%3A%3BBtSkGnOeDlneCM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.profimedia.cz%252Ffotografie%252Fceska-republika-praha-ginger-a-fred-budovy%252Fprofimedia-0006846763.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.profimedia.cz%252Ffotografie%252Fceska-republika-praha-ginger-a-fred-budovy-tancici%252F0006846763%252F%3B640%3B466

Obrázek k otázce č. 10: Casa Batllo. In: *Decofav24.wordpress.com* [online]. Poslední změna 05.09.2011 [cit. 13.04.2013]. Dostupné z: <http://decofav24.wordpress.com/2011/09/05/ncasa-batllo-uno-de-los-iconos-de-la-barcelona-modernista/>

Obrázek k otázce č. 10: Farnsworth house. In: *Cgarchitect.com* [online]. Poslední změna neuvedena [cit. 13.04.2013]. Dostupné z: <http://www.cgarchitect.com/2012/11/farnsworth-house5>