

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Disertační práce

2017

Mgr. Jiří Hanuš

Detail v architektuře

Výtvarné aspekty moderní architektury
a jejich aplikace do současných kontextů
výtvarné výchovy

Mgr. Jiří Hanuš

Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.
Studijní program, studijní obor: Výtvarná výchova
2017

Detail in architecture

Visual art aspects of modern architecture and its
application to contemporary contexts
of art education

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Detail v architektuře vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 16. 2. 2017

.....

podpis

Chtěl bych velmi poděkovat všem, kteří mi pomáhali při vzniku této práce a také těm, kdo mi poskytli vynikající pracovní a studijní podmínky. Děkuji vedoucímu mé disertační práce panu doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D., za trpělivost a čas, který mi věnoval při konzultacích, a především za cenné rady a připomínky. Zvláštní poděkování patří ak.soch. Věře Roeselové, doc. ing. Arch. Radomíře Sedlákové, CSc., doc. PaedDr. Janu Slavíkovi, CSc. a PaedDr. Heleně Hazukové, CSc. za jejich čas, vstřícný přístup a množství přínosných informací. Také děkuji svým rodičům a mým nejbližším za podporu a trpělivost, kterou se mnou měli.

Abstrakt

Architektura je nedílnou součástí (nejen) vizuálního světa a lidské existence. Její pozice se rozpíná mezi oblastí utilitární a umělecké funkce. Jaké však jsou její specifické vlastnosti, které jí spojují s výtvarnou kulturou? Je současná architektura vizuálně a prožitkově inspirativní?

Disertační práce rozvíjí úvahu nad tím, jak prostřednictvím práce s architektonickým detailem zprostředkovat moderní architekturu studentům na školách a trvale ji začlenit do vzdělávání. Propojení teoretického základu s autorovým individuálním pohledem na estetické kvality architektonického detailu je cílem, jehož účelem je nalezení didaktického východiska. Za prostředek k přiblížení a uchopení tohoto fenoménu je použita fotografie, která je zde chápána jako plynulý přechod mezi trojrozměrným a dvojrozměrným světem. Současně však funguje zcela autonomně.

Výzkumná metoda vychází z principu interpretativní fenomenologické analýzy, ve které se prostřednictvím interpretace výtvarných prací respondentů a komparace autorovy individuální výtvarné tvorby, hledají styčné body a nové možnosti pro výtvarnou výchovu. S architektonickým detailem je zacházeno jako s výtvarným jazykem a současně médiem, jež skýtá řadu alternativ, ale který doposud nenalezl své plné využití. Proto vyústění práce tvoří návrh kurikulární koncepce, která předkládá návrh na kreativní transformaci fenoménu architektonického detailu do výtvarné edukace.

Klíčová slova

Architektura, detail, fotografie, komparace, signatura, výtvarná výchova, výtvarný jazyk, interpretativní fenomenologická analýza

Abstract

Architecture is an integral part of the (not only) visual world and human existence. Its position expands between utilitarian areas and artistic functions. But what are the specific characteristics that connects it to the visual arts? Is the current architecture visually and experientially inspiring?

Dissertation develops a reflection on how, by working with architectural detail to convey a modern architecture to students at schools and permanently integrate it into the education. The goal is the linking with theoretical basis of the author's individual view of the aesthetic qualities of architectural detail with intention of finding didactic bases. As a medium to approach and grasp this phenomenon is used photography, which is seen as a smooth transition between two-dimensional and three-dimensional world. At the same time, however, it works completely autonomously.

The research method is based on the principle of interpretative phenomenological analysis, in which, through the interpretation of respondent's works of art and comparison of the individual artistic creation, looking for points of contact and new possibilities for art education. The architectural detail is treated as an artistic language and also as the medium, which offers a number of alternatives, but has so far not found its full utilization. Therefore, the result leads to proposal of

curricular concept, which offers an idea to transform the phenomenon of creative architectural detail in art education.

Key Words

Architecture, detail, photography, comparison, signature, art education, visual language, interpretative phenomenological analysis

Obsah

Obsah	10
Úvod	12
1 / Výtvarné aspekty detailu v architektuře... 15	
1.1 Definice architektonického detailu	16
1.1.1 Úvod – co je architektonický detail?	16
1.2 Detail ve vztahu k uživateli a formě.....	26
1.2.1 Detail ve vztahu k uživateli – hledání neklasického přístupu	26
1.2.2 Detail ve vztahu k formě a prostoru	35
1.3 Detail z hlediska funkce a symboliky	43
1.3.1 Detail jako prvek s dvojitou funkcí a přízvučený protiklad.....	43
1.3.2 Symbolická funkce detailu	51
1.4 Volný detail	54
1.5 Závěr	59
2 / Psychologický a filozofický aspekt vnímání architektury ve vztahu k detailu	61
2.1 Psychologický aspekt vnímání detailu v architektuře	62
2.1.1 Smysly a jejich role při vnímání architektury.....	62
2.1.2 Architektonický detail v urbánním prostředí a jeho vliv na člověka.....	68
2.2 Filozofický aspekt vnímání architektonického detailu	77
3 / Architektura v dvourozměrném zobrazení.. 81	
3.1 Úvod.....	82
3.2 Význam kresby v oboru architektury / geneze vztahu výtvarného umění a architektury	83
3.3 Specifika transformace architektonického prostoru a detailu v díle světových malířů	93
3.4 Závěr.....	107
4 / Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu	109
4.1 Úvod.....	110
4.2 Fotografie jako skica.....	112
4.3 Role detailu.....	114
4.4 Samostatný detail	116
4.5 Kompozice a šedý prostor.....	120
4.6 Fantaskní prostor	125
5 / Architektonický detail ve fotografii.... 129	
5.1 Úvod.....	130
5.2 Fotografie jako „odraz skutečnosti“	132
5.3 Fotografie jako další dimenze reality.....	135
5.4 Konfrontace – fotografie vs. skutečnost	137
5.5 Fotografování a jejich svět architektury	139
5.6 Fotografie architektury ve výtvarné edukaci	143
6 / Didaktická a výzkumná část..... 145	
6.1 Úvod.....	146
6.2 Výzkumná metoda.....	147
6.2.1 Obecná metoda kvalitativní analýzy.....	147
6.2.2 Interpretativní fenomenologická analýza (IPA).....	150
6.2.3 Fenomenologický výzkum	154
6.3 Výzkum.....	155
6.4 Grafické znázornění fází výzkumného projektu	156

6.4.1	I. fáze: Vstupní před-porozumění.....	157	7.1.3	I. fáze: Typ detailu a jeho kvantitativní výskyt v dotaznících Chyba! Záložka není definována.	
6.4.2	I. fáze: Vyhodnocení dotazníků	160	7.2	Příloha II.	Chyba! Záložka není definována.
6.4.3	II. fáze: Výtvarná interpretace detailu	161	7.2.1	III. fáze: Typ detailu a jeho popis.....	Chyba! Záložka není definována.
6.4.4	II. fáze: S. B. – vyhodnocení	165	7.2.2	III. fáze: Vyhodnocení dotazníků / typ detailu a jeho popis v kontextu tvaru, metafory/kontextu, velikosti a materiálu	Chyba! Záložka není definována.
6.4.5	II. fáze: E. E. – vyhodnocení.....	170	7.2.3	III. fáze: Typ detailu a jeho kvantitativní výskyt v dotaznících	Chyba! Záložka není definována.
6.4.6	II. fáze: L. H. – vyhodnocení.....	174	8	/ Literatura a internetové zdroje	230
6.4.7	II. fáze: A. H. – vyhodnocení	177	8.	Literatura a internetové zdroje:	231
6.4.8	II. fáze: K. J. – vyhodnocení.....	181	8.1.1	Internetové odkazy	235
6.4.9	II. fáze: O. K. – vyhodnocení	185			
6.4.10	II. fáze: A. L. – vyhodnocení.....	189			
6.4.11	II. fáze: M. R. – vyhodnocení.....	193			
6.4.12	II. fáze: E-A. S. – vyhodnocení.....	198			
6.4.13	II. fáze: M. Š. – vyhodnocení	206			
6.4.14	II. fáze: J. T. – vyhodnocení	209			
6.4.15	II. fáze: Fenomenologicko-interpretáční analýza – závěrečné celkové vyhodnocení výtvarných interpretací	211			
6.4.16	III. fáze: Změna před-porozumění	214			
6.4.17	I. + III. fáze: Vyhodnocení dotazníků.....	215			
6.5	Závěr	220			
6.5.1	Návrh úkolů na téma architektonického detailu ve výtvarné edukaci.....	223			
7	/ Přílohy	chyba! záložka není definována.			
7.1	Příloha I.	Chyba! Záložka není definována.			
7.1.1	I. fáze: Typ detailu a jeho popis	Chyba! Záložka není definována.			
7.1.2	I. fáze: Vyhodnocení dotazníků / typ detailu a jeho popis v kontextu tvaru, metafory/kontextu, velikosti a materiálu	Chyba! Záložka není definována.			

Úvod

„Architektura je umění, technologie ji pouze podporuje.“¹

Architektura je nedílnou součástí (nejen) vizuálního světa a lidské existence. Její pozice se rozpíná mezi oblastí utilitární a umělecké funkce. Jaké však jsou její specifické vlastnosti, které ji spojují s výtvarnou kulturou? Je současná architektura vizuálně a prožitkově inspirativní?

Disertační práce rozvíjí úvahu nad tím, jak prostřednictvím různorodé práce s architektonickým detailem zprostředkovat moderní architekturu žákům a trvale ji začlenit do vzdělávání.

Práce je strukturovaná do šesti základních částí, které na sebe přirozeně navazují. Pohled na architekturu je zde „omezen“ na její detail, jehož prostřednictvím je studována a podrobena určité analýze. Neznamena to však, že by na základě tohoto hlediska docházelo k absenci širšího a holistického pohledu na problematiku architektury. Naopak. V tomto případě platí známá teze, že skrze detail jsme schopni pochopit celek. Architektonický detail je zkoumán z více úhlů pohledu, které by nám

o něm měly podat plastičtější obraz. Protože však při tomto způsobu analýzy hrozí nebezpečí jisté roztržitosti a povrchnosti, je použita specifická optika aktivního výtvarníka a výtvarného pedagoga (nikoli architekta, inženýra nebo uměleckého teoretika), kterou je celý problém nazírán. V některých částech práce je nicméně pohled a názor teoretika či vědce důležitý a nevyhnutelný. Dokonce má pro směřování práce zásadní význam.

První nejobsáhlejší kapitola s názvem **Výtvarné aspekty detailu v architektuře** otevírá celou práci otázkou, co vlastně architektonickým detailem rozumíme a co si pod tímto pojmem můžeme představit. Důraz je kladen na proměny obsahu termínu s příchodem moderny začátku 20. století a především na jeho současnou definiční neuchopitelnost a nejednoznačnost. Text popisuje různé funkce a podoby práce s detailem u vybraných architektů, ve kterých se nevyhýbá právě ani zmíněným přesahům do teoreticko-architektonických úrovní pohledu.²

Druhá kapitola **Psychologický a filozofický aspekt vnímání architektury** nabízí stručnou úvahu nad tím, jakou roli hrají smysly a naše vědomí při vnímání architektonického prostředí. Text nepostrádá podkapitolu zabývající se rolí detailu v současném

¹ KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 110

² Na tomto místě je nutné podotknout, že v této kapitole často pracuji mimo jiné také s obrazovou dokumentací staveb, které jsem osobně neviděl. Stavby, jejichž popis se zakládá na mých osobních zkušenostech, jsou tyto (tak, jak jdou za sebou v textu): Auditorium na Tenerife (S. Calatrava), Tančící dům (Gehry & Milunič), Pavilon Secese

(J. Olbrich), Židovské muzeum v Berlíně (D. Libeskind), Centre Pompidou (Piano & Rogers), Arabský institut v Paříži (J. Nouvel), postmoderní budova v Bruselu, Victoria Tower (Sir Ch. Barry), mauzoleum Brion jsem nenavštívil, ale práci Carla Scarpy znám z Benátek, kostel Nejsvětějšího Srdce Páně (J. Plečnik), Fakulta architektury ČVUT (A. Šrámková).

exteriérovém urbanistickém prostředí, neboť jeho funkce je v tomto kontextu odlišná oproti interiérovým řešením. Zřetel je brán na pohyb pozorovatele a jeho rychlost, vzdálenost atd.

Filozofický pohled předestírá a zamýšlí se především nad rolí paměti, vzpomínek a dotýká se metafyzických úvah nad detailem v jeho širším kontextu ve vztahu k člověku jako lidské bytosti.

Kapitola **Architektura v dvourozměrném zobrazení** je zacílena na krátký nástin vztahu architektury jako oboru a „volného“ výtvarného umění. Následuje část, jež přibližuje možnosti přenosu trojrozměrného architektonického prostředí do plošného výtvarného způsobu vyjadřování. Na příkladech děl vybraných autorů demonstrují pestrost přístupů v interpretaci architektury a jejího detailu.

Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu je název kapitoly, jež organicky navazuje na část předchozí. Zde podrobuji rozboru svou výtvarnou práci nazíranou z různých úhlů pohledu, ve kterých zkoumám potenciál architektonického detailu zobrazovaného v klasickém grafickém médiu. Nechybí úvaha nad tím, zdali technika suché jehly má v současné době co říci a zdali stále hovoří aktuálním jazykem.

Architektonický detail ve fotografii tvoří pátou část disertační práce a je reakcí na dvě předcházející kapitoly. Fotografie je zde vnímána jako plynulý přechod mezi trojrozměrným a dvojrozměrným světem, jež ale současně funguje zcela autonomně. Kapitola je členěna na základě dvou názorových proudů, které představují hlavní myšlenkové linie a současně

otázky: je fotografie odrazem skutečnosti nebo její další dimenzí? Na závěr jsou představeni někteří inspirativní fotografové, pro jejichž tvorbu je charakteristická práce s detailem.

Didaktická a výzkumná část řeší pedagogickou rovinu této problematiky. Kapitola zabývající se didaktikou připravuje půdu pro začlenění architektonických námětů do výtvarné edukace. S architektonickým detailem je zacházeno jako s výtvarným jazykem a současně s médiem, jež skýtá řadu alternativ, ale který doposud nenalezl své plné využití.

Výzkumná metoda vychází z principu interpretativní fenomenologické analýzy (IPA), kdy na základě reflexe autorovy individuální výtvarné tvorby hledá styčné body a nové možnosti v komparaci tvorby žakovské. Těžiště výzkumu tkví v základní orientaci studentů v současných architektonických směrech a tendencích a v jejich následné výtvarné interpretaci prostřednictvím architektonického detailu.

1 / Výtvarné aspekty detailu v architektuře

1.1 Definice architektonického detailu

1.1.1 Úvod – co je architektonický detail?

„Je načase, abychom uvažovali o tom, jestli geometrické formy jako takové mohou dát vzniknout architektonickému pocitu. Jsou vůbec formy skutečnými základními elementy architektury? Jsou takové prvky stavby jako zdi, okna nebo dveře skutečnými jednotkami architektonického působení?“³

Problematika definice architektonického detailu, má své počátky na přelomu 19. a 20. století a trvá v podstatě dodnes. Otázku, co je architektonický detail?, si kladlo – a stále ještě klade – velké množství teoretiků a historiků, až po architektky samotné. Co přesně rozumíme architektonickým detailem? Formulovat takovou definici není vůbec jednoduché, poněvadž každý člověk, ať už teoretik, stavitel nebo umělec, si pod pojmem architektonický detail představí něco zcela odlišného. Podstatné je, stanovit si v tomto textu individuální hranice uchopení tohoto pojmu, abychom si vymezili pole, na kterém se budeme pohybovat.

Jak již název práce napovídá, řeč bude především o pohledu na architektonický detail s převažující optikou výtvarníka. Ta je nicméně podložena teoretickými architektonickými studii s přihlédnutím ke

³ ZLATÝ ŘEZ 18, *Juhani Pallasmaa – Geometrie pocitu*, str. 5, 1998

konstrukčním a funkčním řešením. Příklady architektury obsažené v textu jsou vybrány v první řadě na základě mých osobních preferencí a zkušeností, a také z hlediska nesporných výtvarných a estetických kvalit, které tyto stavby obsahují.⁴ Charakteristiky architektonického detailu z pohledu výtvarníka na jedné straně a teoretika architektury na straně druhé se budou přirozeně rozcházet. Cílem této práce však není nalezení jejich společného jazyka. Každá z těchto oblastí má svá kritéria svým způsobem pečlivě stanovená dle svých vlastních měřítek, která jsou odvislá od rozdílného způsobu nazírání na svět. Přesto se v této práci pokusím použít pohledy obou stran a vytvořit z nich své osobité hledisko aplikované na tuto problematiku. Zvolená metoda spočívá v poměrně jednoduché technice, kdy na původních teoretických základech (kterými jsou základní architektonické pojmy a jejich přesná interpretace) stavím příklady staveb, na kterých se snažím ukázat jejich výtvarnou a estetickou kvalitu.

Co vlastně si můžeme představit pod pojmem architektonický detail dnes? Obecně je za detail považován určitý architektonický prvek a výsek z větší části stavby. Tím může být plastické členění stěn nebo okenních říms, struktura stěny, barva nebo struktura materiálu, úmyslné

⁴ U některých příkladů chybí osobní setkání s uvedenou architekturou a pracuji pouze s obrazovým materiálem (jako jsou fotografie a film), teoretickými studii a komentáři architektů samotných.

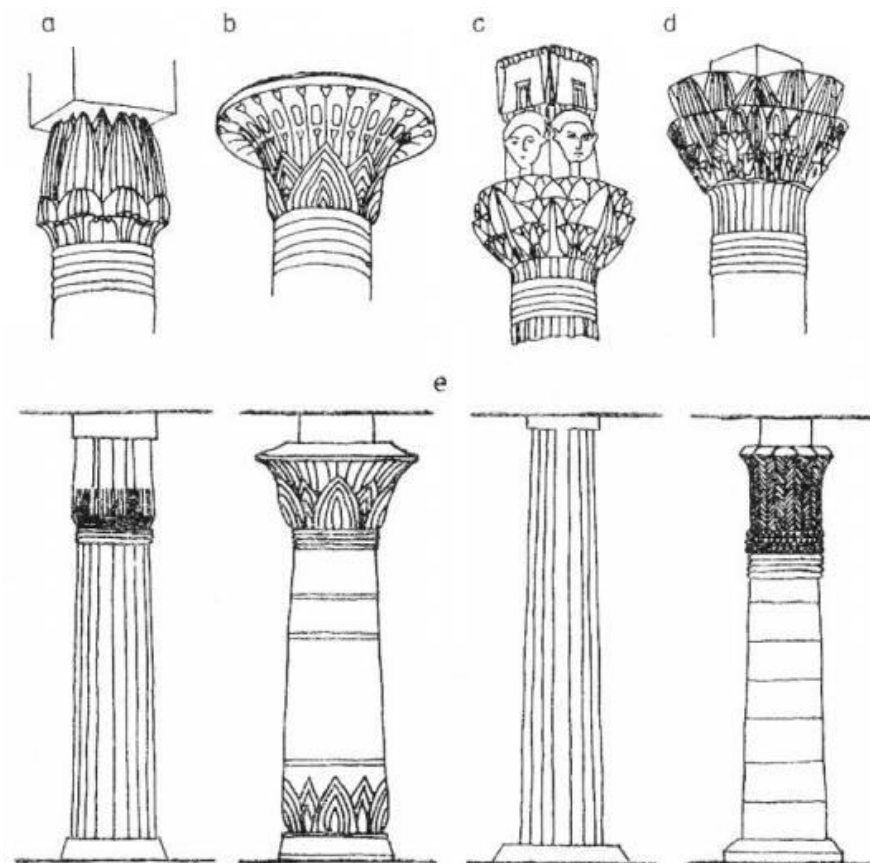
nebo záměrně vybrané povrchové členění, rohy místnosti, kde se střetávají kontrastní materiály, část schodiště nebo dveří, okna, okapy, prvek konstrukce apod. Volba těchto prostředků a jejich použití závisí plně na architektovi, jehož rukopis je tak díky tomu charakteristický a rozpoznatelný. Je to podobné jako u malíře či sochaře, kterého snadno rozpoznáme podle specifického rukopisu nebo plastického členění formy. Každá kvalitní stavba v sobě nese pečeť svého tvůrce ve formě specifické a originální práce s architektonickým detailem, který je tak současně umělcovou signaturou. Architekt tím vyjadřuje nejen svůj profesní, nýbrž také výtvarný názor.

K architektonickému detailu řadíme rovněž další tradiční prvky, jež stavbu doplňují a podtrhují její charakter. Těmi jsou například okna a jejich členění, dveře, kliky, okapy, dešťové svody apod.⁵

1.1.1.1 Rozostření obsahu termínu architektonický detail v historickém kontextu

Nejasné obrysy hranice co je v architektuře považováno za detail a co již ne, mají svůj počátek na konci 19. století v období velké průmyslové revoluce, která započala výrazné změny snad v každé životní oblasti. Široká paleta stavebních možností a materiálů, která se v této době objevila, naprosto rozbila původní stavitelskou koncepci, jež se až do té doby řídila,

⁵ V této práci se jimi však podrobněji zabývat nebudeme, neboť by se rozsah tohoto textu příliš rozšířil. Druhým důvodem je zaměření se na typy detailů, které jsou přímo

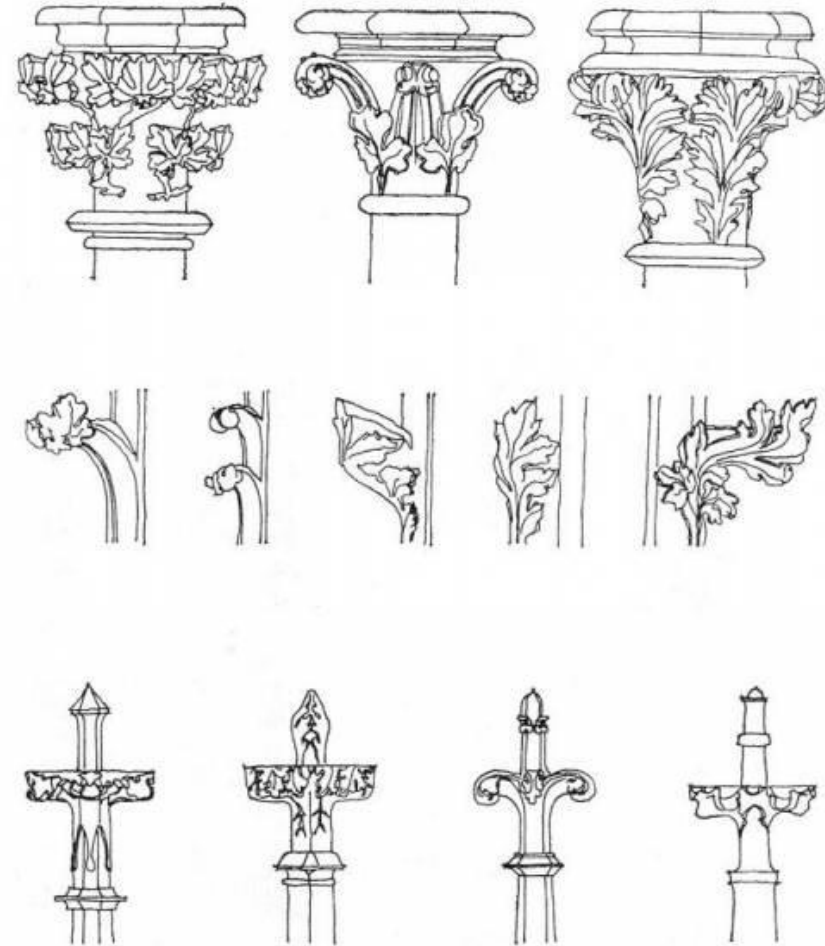


Obr. 1 Egyptské sloupové hlavice: a – lotosová se zavřeným kalichem, b – papyrusová s otevřeným kalichem, c – hlavice s portrétem bohyně Hathor, d – lotosová s otevřeným kalichem, e – egyptské sloupy.

„včleněny“ do stavby a které jsou jistým způsobem řešeny „netradičně“ s důrazem na jejich výtvarný nebo symbolický charakter.

do jisté míry neměnnými principy, které určoval stavební řád nebo sloh. S tím se pojil tzv. řádový detail. Řádovým detailem⁶ máme na mysli prvky, které jsou slohem předdefinované a o jejichž předem jasném umístění řádový systém rozhoduje. Dórský sloup, vlysy nebo lizény musely být vždy na svém předem určeném místě a až do období historismu nepřipadalo v úvahu, že by byly aplikovány na jinou část stavby. Do této množiny lze zahrnout architektonické styly existující cca do druhé poloviny 19. století. Pojem řádový detail se objevuje prakticky s výskytem prvních vyspělých civilizací období starověku. Již egyptská říše měla své typické lotosové, papyrové nebo kompozitní hlavice, jejichž podoba se takřka po celé období trvání existence této mimořádné civilizace prakticky nezměnila.

Románské architektonické detaily vycházely především z řeckých a římských řádů. Bohatší tvarovou proměnou však prošly dřívky sloupů a rovněž se rozšířil repertoár patek a hlavic, ve kterých převládají rostlinné motivy. Setkáme se však rovněž i s figurálními náměty. Oba motivy se v období tohoto slohu pravidelně střídaly. Za pozornost stojí také nové pojetí sloupových dřívků, které se mohou pochlubit výraznou tvarovou rozmanitostí. Objevují se například dosud nevídané dynamické tvary tordovaných sloupů (které se poté znovu objevily až v baroku), jež jsou příjemně osvěžující v jinak celkově poměrně těžkopádné a staticky pojaté



Obr. 2 Gotika: hlavice, kraby, listy, kytky

⁶ Patky, hlavice sloupů, dřívky, vlysy, pilastry, polosloupky, oblouky, klenby, římsy, portály, fiály a další specifické prvky určující konkrétní řád nebo sloh.

architektuře. V případě oken nechybí typicky obloukovitě valený tvar inspirovaný okny římskými.

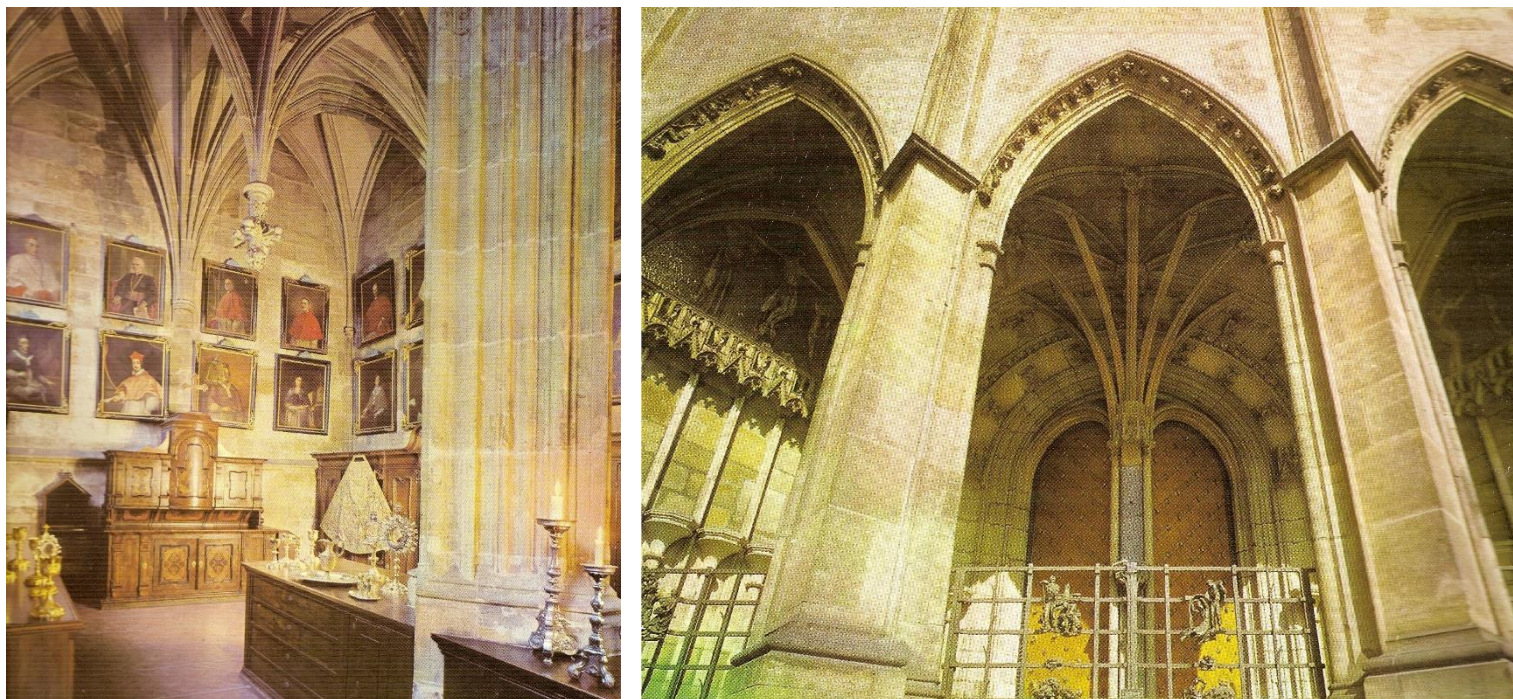
Podstatnější rozšíření tvarosloví detailu a jeho rozšíření, přineslo období gotiky. S výraznou změnou proporcí staveb směrem k subtilnějším vertikálním konturám přišlo i obohacení vnějšího opěrného systému, vnitřních prostor, věží a oken (která tentokrát dostala tvar lomeného oblouku a byla často zdobena jako krajka jemnými kružbami) o fiály, kraby a další, tvarově velmi často komplikované prvky. Detail hraje v těchto dobách především konstrukční roli, za jehož podobu vděčíme novým konstrukčním možnostem. Architekti a sochaři měli navzdory tehdejší situaci – relativně konzervativního myšlení tehdejší společnosti – poměrně velkou míru svobody invence. Ve srovnání s románskou architekturou byly však sloupy nahrazeny svazkovými pilíři⁷, jenž umožňují plynulé propojení klenby s pilíři.

Prostor pro originální fantazii, která se vymykala tehdejším stavitelským zvykům a konvencím, se objevil na přelomu pozdní gotiky a počátku renesance ve střední Evropě v podobě raritní sklípkové (diamantové) klenby. Tento typ detailu je krásným příkladem použití neobvyklých plastických krystalických forem. Do českých zemí byla tato klenba zavedena ze Saska. Jejím základem je tvar některé z klasických kleneb v půdorysu rozdělený na pravidelné geometrické obrazce. Mezi

⁷ Což by v tomto případě mohlo být považováno spíše za oslabení detailu, jakým byly u románských sloupů výše zmíněné hlavice.



*Obr. 3 Sklípková (diamantová) klenba z počátku 16. stol.
Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Nezamyslice, ČR.*



Obr. 4-5 Katedrála Sv. Víta v Praze: vlevo ukázka visutého svorníku. Vpravo nahoře volná žebra v jižní předsíni.

hranami obrazců vznikají duté prostorové protáhlé útvary – sklípky vyzděné z cihel. Žebra tak zcela mizí v plasticky působivém kontrastním sestavení ploch a plošek klenebních kápí. Příklady jejího mistrovského použití můžeme vidět například na lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie v Nezamyslicích nebo v podloubích a mázhauzech měšťanských domů v jihočeských Slavonicích. Další ukázky klenby nalezneme v klášteře v Kadani, Ostrově nad Ohří, Chomutově, Jáchymově, Bechyni nebo Soběslavi.

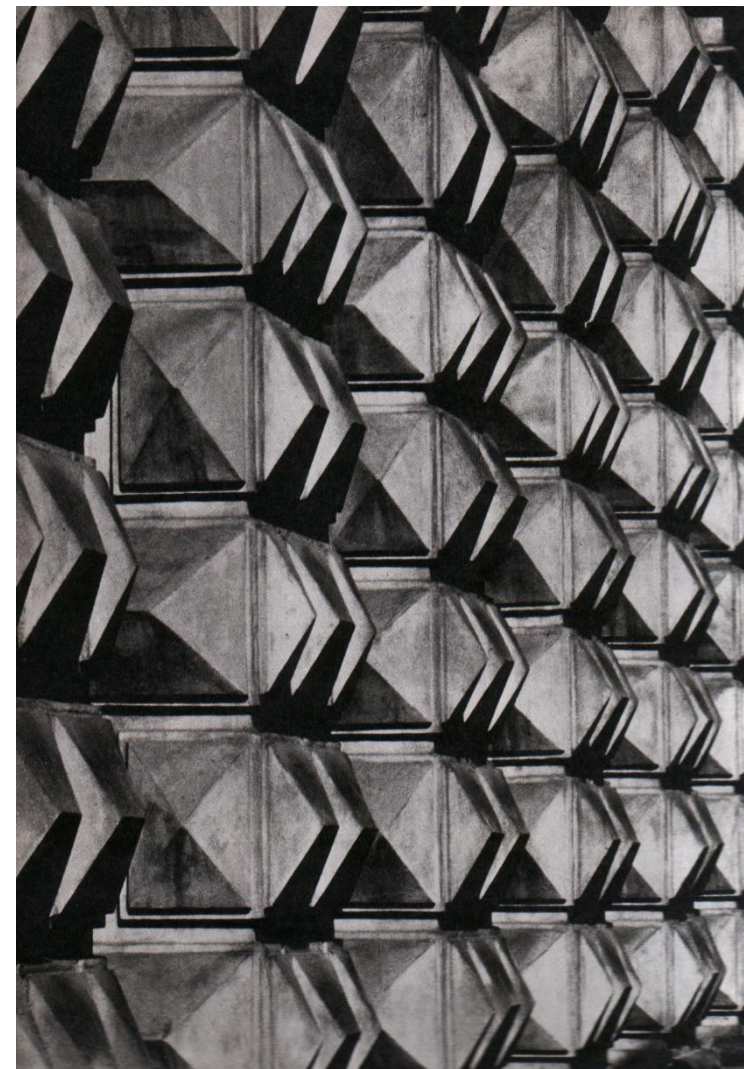
Nesmírně vynalézaví byli taktéž angličtí architekti (zejména ve 14. století). Ti vymysleli výrazné detaily jako je např. visutý svorník, který má svou tektonickou funkci, na jejíž místo se dostává prostorová aktivizace jako dramtizace vnitřního prostoru; podobně je to i s volnými žebry. Oba případy můžeme vidět např. v katedrále sv. Víta v Praze.

Barokní idea bohatě zakřivených a rozvlněných tvarů se projevila v náročně modelovaných detailech, které

plynule člení plochu stavby – často z ní organicky vystupují – aniž by příliš ostře narušovaly tvarovou koherenci. Baroko přišlo, mimo již dlouhá staletí existujících a zavedených rostlinných motivů hlavic a volut, s novými a invenčními krystalickými formami, které jsou v kontextu s převažujícími dynamickými linkami v ostrém kontrastu. Jedná se zejména o geometricky působící bosáže Francesca Carattiho, aplikované například na fasádě Černínského paláce. Caratti navrhl pro podnož Černínského paláce ostře

řezanou diamantovou rustikou. Celý sokl rytmezují pilíře, které do celé podnože vnášejí hloubku, kde se střídají dvojice a trojice fazet různých tvarů. Celek je rozčleněn do složité hry stereometrických těles, jehlanů, trojúhelníků a kosodélníků. Při prudkém osvětlení sluncem přibývají do této komplikované diamantové skladby ploch a objemů další vržené a vlastní stíny, takže z určitých pohledových úhlů dochází k působivé hře světla a stínů, které podléhá celá stěna.

Později s příchodem nových technických možností 19. století a množství architektů s originálním a osobitým přístupem k architektuře, lze hovořit o jisté autonomii a osvobození detailu od řádu. Problematické, ale významné období historismu chtělo řádový detail nejprve osvobodit a vyčlenit jej ze svých starých, původních souvislostí, nicméně bohatý repertoár klasických prvků a slavná otázka Heinricha Hübsche „*Im welchem Stile sollen wir bauen?*“ (V jakém stylu máme stavět?) dala prostor eklektickému užívání historického formálního repertoáru. Historismus v architektuře – ale v celém umění obecně – představuje úmyslný návrat k minulosti a k používání či oživení starých architektonických či uměleckých slohů v moderním stavitelství a umění. Tento přístup se samozřejmě nemohl neodrazit také v zacházení s detailem, který ve většině případů neplní jinou než čistě ornamentální funkci. Vypůjčené a převzaté vzory byly navíc často používány zcela bez vztahu ke svému původnímu konkrétnímu místu určení, pro který byly vytvořeny.



Obr. 6 Francesco Caratti: Bosáž fasády Černínského paláce na Hradčanech, 1669 – 1694, Praha, ČR.

Osobnosti jako John Ruskin a Eugène Viollet-le-Duc začali chápat detail izolovaně a vytvořili bohatý slovník architektonických prvků a profilací, který se stal významným milníkem v chápání detailu a v jeho aplikaci. Navzdory výše řečenému bychom však i zde mohli nalézt jistý systém v zacházení s architektonickými řády. Například neogotické prvky byly téměř vždy určeny pro sakrální stavby, které ale často vznikaly kompletně celé od koncepce v neogotickém stylu. Nezřídka však nalezneme například okenní kružby aplikované i na činžovních bytových zástavbách, jakými jsou třeba některé domy na pražských Vinohradech. Ze stejného důvodu, jakým byly neogotické prvky používány pro bydlení, se neobarokní detaily buď přidávaly na divadla, banky, muzea nebo byly v tomto stylu stavěny kompletně celé stavby. Někdy tyto formy lidé upřednostňovali i pro své domy.⁸ Dalším příkladem určité systematičnosti může být – nahlíženo optikou té doby – progresivní uchopení neorenesance, kdy se v tomto stylu v Čechách stavěly význačné a národně reprezentativní budovy.

Přelom 19. a 20. století je tak možné bez nadsázky označit za období, které probíhalo v tomto svobodném duchu. Na uvolněné období moderny a celého 20. a současného 21. století vůbec lze nahlížet jako na pestrou přehlídku velmi výrazných individuálních architektonických

rukopisů. Po staletích dostali stavitelé volnou ruku a dali průchod tvůrčí imaginaci, která se projevuje tím, že originalita a rukopis jsou obsaženy v práci s detailem a tvoří určitou osobitou signaturu architekta – umělce.

Nicméně se zásadní proměnou architektonického paradigmatu musí zákonitě přijít také změna pohledu na to, co nazýváme architektonickým detailem. Jeho definice by tak měla být na základě nových přístupů poněkud přeformulována. Problém je však ten, že pregnantnější teorie detailu v architektuře 20. století doposud nebyla předložena.

20. století projevilo značnou péči o detail prakticky hned od svého počátku. S příchodem nových stavebních materiálů a otevírajících se výrazových možností, se objevily nové cesty v práci s detailem a jeho tvaroslovné formulaci. *„Scarpova prostorová okna“ Gipsotéky v Possagnu, Wittgensteinův výstupek zdi ve vídeňském domě Margarety Wittgenstein, kterému Jan Turnovský věnoval celou knihu, 15 000 aluminiových hlaviček hřebíků Wagnerovy Postsparkasse ve Vídni, řešení nároží Miese van der Rohe, 500 či více způsobů řešení baluster, jež vytvořil Plečnik ve své Ljubljani, sloup jako mrakodrap projektu Adolfa Loose, hrany prosklených nároží Faguswerke Waltera Gropia, Scharounovy zvlněné balkony, „pavučiny“ Richarda Neutry, „motýlí“ střecha Le Corbusierova, zlatá televizní anténa*

⁸ Připouštím, že tento názor je relativní, protože i historismus má své výtečné představitele, kteří velmi inovativně přispěli k rozvoji architektonického tvarosloví. Za všechny lze zmínit např. J. Fantu, A. Wiehla nebo J. Zítka.

Roberta Venturiho na domě kvakerů a onyxová stěna Miese van der Rohe, Miese, kterého jmenujeme už podruhé, neboť on je pravděpodobně původcem výroku „Bůh je v detailu“ (nebo „v detailech“) a podle mnohých kritiků přispěl jako nikdo jiný k velké péči o detail – architektura 20. století zrušila řádovost klasických řádů a ornament prohlásila za zločin proto, aby konečně vytvořila prostor pro nalezení nových detailních a výzdobných forem“⁹

V kontrastu s tím, jak se 20. století vyznačuje důrazem na péči o detail, narazíme při pečlivějším průzkumu na směr, který neměl příliš dlouhého trvání, leč zanechal po sobě hlubokou a nesmazatelnou stopu. Tímto směrem byl kubismus, jenž díky svým několika málo představitelům, ale vynikajícím realizacím, vděčí za stálé místo v české historii architektury. Na některých příkladech kubistické architektury si můžeme názorně ukázat, jak se proměnilo chápání architektonického detailu. Někteří kubističtí architekti totiž nahradili tzv. klasické členění hmoty tím, že s ní pracovali přímo – sochařsky. Izolované detaily v „pravých“ kubistických stavbách téměř nenajdeme, neboť plocha stěny se plynule transformuje do krystalických abstraktních celků, ze kterých se posléze volně vrací opět do plochy. Tyto prostorové, reliéfní formy jako takové, byly inspirovány nejen výtvarným kubismem Pabla Picassa a krystalickými přírodními tvary, ale také architekturou pozdní gotiky nebo Santiniho barokní gotikou. Architekt Pavel Janák, Josef Chochol, Josef Gočár a jiní

mohli být ovlivněni nejen výše uvedenými styly, ale také některými studii a detaily, jež se v architektuře objevily již před rokem 1911. „*Také některé příklady staveb z období tzv. geometrické secese (cca 1905-14) nesou motivy polygonů, krystalů nebo faset a zešikmených ploch.*“¹⁰ Cílenou práci s krystalickými formami, které rozehrávají světelně-stínové efekty, nalezneme již také na některých manýristických a barokních fasádách a nárožích. Za všechny příklady lze uvést výše zmíněné fascinující bosované zdivo Černínského paláce od Francesca Carattiho.

Ukázkovým příkladem kubistické realizace je činžovní dům v Neklanově ulici od Josefa Chochola na pražském Vyšehradě, který je, kromě fasády, výrazný štíhlým nárožním pilířem a prolamovanou římsou. Zde se autor snažil vytvořit jakýsi prostorový prvek sestavený ze šikmých ploch. Celá plocha fasády je zrytmizována krystalickými fasetami, které při ostrém osvětlení vyvolávají až magické efekty. Žádná jiná fasáda

⁹ KEMP, W.: Das architektonische Detail, str. 58 – 59, in: *Architektur analysieren*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2009, překlad: Jakub Synecký

¹⁰ LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: *Český architektonický kubismus*, Galerie Jaroslava Fragnera, 2006, str. 15



Obr. 7 Josef Chochol: Činžovní dům v Neklanově ul., 1914, Praha, ČR.

neupoutala do roku 1913 takový rozruch, jako právě tato Chocholova. Do kubistického systému zapojil symbol stromu jako nosného článku.

V pozdější fázi kubistické výstavby se objevily tendence k separaci krystalických a fazetových forem a k jejich přesnému tvarovému ohraničení. V konečné fázi zůstává mnoho staveb po stránce architektonické tradiční a bývá „kubizována“ pouze v detailech na fasádě

¹¹ LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: *Český architektonický kubismus*, Galerie Jaroslava Frágnera, 2006, str. 14

¹² Byla to právě architektura, kde byl poprvé použit termín postmoderna – postmodernismus. Architekti o ní psali dříve než filozofové. Běžně se sice uvádí, že je

„(...) kubisté vytvářeli pouze obal stavby, zatímco interiér byl řešen tradičně a konvenčně.“¹¹

Určitý návrat k původnímu významu označení architektonický detail, je možné nalézt v architektuře postmoderny¹², kde stavební tvarosloví a jeho části odkazují k různým stylům minulosti, jejichž prvky se však používají v naprosto nových souvislostech. Architekti s detailem zachází tak, že si skutečně vypůjčují různé formy z historické architektury nebo dokonce i z jiných kultur podle toho, jaký význam pro ně osobně mají nebo dle toho, co má která stavba představovat.

U současné architektury je stanovení určité definice architektonického detailu velmi problematické, nicméně jisté možnosti, jak na něj nahlížet nebo o něm uvažovat, se nabízejí. Určité autorské přístupy si na vybraných ukázkách představíme v následujících kapitolách.

Na chvíli se ještě zastavme u současné architektonické produkce obecně. Pro přehlednost a správné pochopení směru textu je nezbytné stanovit si rozsah termínu architektura. Je to z toho důvodu, aby bylo jasné, o jakých stavitelských počinech bude ve většině příkladů řeč. Převážná část příkladů a ukázek ze světové architektury je z produkce architektů, jejichž renomé je již plně respektováno a jejichž místo na architektonické špičce mají jisté. V mimořádných případech se zmíním o realizacích, které do

poprvé použil J.-F. Lyotard v knize *O postmodernismu* (1. vyd. fr. 1979), ale je doloženo, že jej použil Joseph Hudnut již v r. 1945 v článku *Postmoderní dům*. Americký architekt Charles Jencks napsal knihu *Řeč post-moderní architektury* také dávno před Lyotardem.

zmíněné skupiny nepatří, ale je nutné je uvést z hlediska pochopení kontextu. Protože je práce zaměřena na rozbor termínu architektonický detail, nedostanou v textu prostor aktuální trendy developerských projektů satelitních městeček a nákupních středisek, jejichž vztah k detailu je takový, že je spíše degradují. V těchto případech chybí promyšlený záměr práce s detailem, který by byl unikátní, navržený cíleně pro konkrétní stavbu a nesl by rukopis autora (architekta).

1.2 Detail ve vztahu k uživateli a formě

1.2.1 Detail ve vztahu k uživateli – hledání neklasického přístupu

Práce s detailem ve vztahu k uživateli, je předmětem úvah architektů, kteří se zaměřují především na velmi jemné, subtilní působení citlivě volených materiálů, které jsou v úzkém sepětí s místem a funkcí stavby. V jejich pojetí je důležitá nepřítomnost jakékoli okázalosti nebo zbytečné a prvoplánové efektnosti, která by zastíňovala jemné nuance a pocit celistvosti z konkrétní stavby.

Vybranými architekty, na jejichž tvorbě si výše řečené představíme, jsou Američan Louis Kahn a finský architekt Alvar Aalto, jejichž tvorba spadá do počátku 2. pol. 20. stol., a nakonec současný švýcarský architekt Peter Zumthor.¹³ Spojujícím prvkem tvorby těchto umělců je, vedle jejich nezařaditelnosti do jakéhokoli architektonického směru nebo tendence, především jejich silný zájem o člověka a jeho vztah k prostoru a místu. Všechny zde zmíněné architekty navíc spojuje jistá filozofická linie uvažování o tvorbě a člověku, která dává zásadní směr a podobu jejich práci. V neposlední řadě je pro ně navýsost důležitá kultivovaná vizuální a estetická složka, jež je pečlivě propracovaná a velmi inteligentně, po

¹³ Nutno dodat, že rozbor je proveden na základě fotografické a filmové dokumentace staveb od uvedených architektů, nikoli osobní zkušenosti autora tohoto textu.

douškách podávána návštěvníkovi, čímž v něm zanechá trvalý dojem. Detail je v realizacích těchto tří vybraných architektů obsažen ve zdánlivých maličkostech, ze kterých se však skládá celek. U každého z nich jsem se mimo jiné zaměřil také na práci s pohledovým zdivem nebo fasádou, která je ve všech případech velmi zajímavá a stojí za menší rozbor.

LOUIS KAHN / živá struktura betonu a kouzlo geometrické konstrukce

Jako prvního uvádím amerického architekta Louise Kahna, který ve svých stavebách hojně využíval především cihlu a beton. Inspirován starověkými monumenty a kresbami Giovanni Battisty Piranesiho, tvořil své velkolepé stavby s různě členěnými prostory, bohatými na rafinovanou hru světla a stínu. „*Jednou budeme stát před zázraky z betonu a oceli. Z ducha architektury víme, že jejich vlastnosti se musí dostat do souladu s prostory, které mají vzniknout, a vyvolat to, čím mohou tyto prostory být.*“¹⁴

Kahnova architektura je architekturou robustních geometrických forem, kde se kouzlo detailu nachází ve větších celcích. Detaily jeho staveb jsou zajímavé v kontrastu materiálů a tvarů, obohacené o jedinečnou atmosféru, vyvolanou pronikajícím světlem v členitých průhledech. Kahnova filozofie byla silně zaměřena na člověka a jeho pozici

¹⁴ KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 21

vůči architektuře a naopak. Ve svých projektech vždy myslel na to, kdo bude jeho stavby obývat nebo navštěvovat a s tímto ohledem řešil veškeré konstrukční a materiálové otázky. Navíc se v jeho projektování nezapřel nesporný výtvarný talent, který citlivě vyvažuje přímé působení některých „neotesaných“ materiálů a monumentálních forem. Výrazné výtvarné detaily lze nalézt na celé řadě Kahnových staveb, ale pro ilustraci jsem vybral dva příklady, na kterých mohu demonstrovat širší rozpětí architekta uvažování o architektonickém detailu.

Na příkladu projektu Salkova institutu je patrná jeho snaha zvolit takový druh betonu, jenž by byl sám o sobě zajímavý svou strukturou a porézností a který by určoval charakter celého komplexu. Efekt atmosférického betonového povrchu¹⁵ se táhne přes velké plochy, které jsou rytmicky přerušovány geometrií stínů vržených jednotlivými, sériově se opakujícími bloky domů. Charakteristická hrubost betonu přímo vybízí k haptickému prozkoumání – k tělesnému prožitku. Vnější a vnitřní zdi a stěny díky své struktuře, stopách po dřevěném bednění, pravidelné perforaci a celkovému půdorysu udávají rytmus a obsahují jistý punc nekonečnosti a věčnosti. Beton je velmi živá hmota, se kterou se dá pracovat různými způsoby. V Salkově institutu nechává Kahn rozehrát



Obr. 8 Louis Kahn: Salkův institut pro biologická studia, 1967, La Jolla, Kalifornie, USA.

Famózní hra světla a stínu v geometrických rytmických tvarech a členitých prostorách vyvolává v člověku pocit nadpřirozena. Klidná síla minimalistických forem a studeného, nepohnutého betonu dělají z tohoto místa prostředí kamenného města, kde se člověk možná zamyslí nad otázkami věčnosti a lidské existence. Síla tohoto místa je navíc podpořena výjimečnou lokalitou. Laboratoře se totiž nacházejí na vrcholku kopce, ze kterého je fantastický výhled na nekonečnou hladinu oceánu.

¹⁵ Povrch betonu je rozrušen nepravidelnou strukturou tmavších a světlejších skvrn a prasklin, které vytvářejí efektní obrazové asociace podobné krajinám, zvířatům apod.



Obr. 9-11 Louis Kahn: Yale University Art Gallery, 1951-53, New Haven, Connecticut, USA.

(zleva doprava) bubnové trojúhelníkové schodiště pro veřejnost / trojúhelníkový betonový podhled / struktura stropního podhledu v prostorách galerie.

dialog mezi betonovou, veskrze nepravidelnou strukturou, prasklinami a odstíny šedi a naproti tomu přísnou pravoúhlou a diagonální geometrií, která rytmicky diriguje a člení jednotlivé šedivé panely. Výrazný vliv na celkové emocionální vyznění architektury institutu má přirozeně světlo. Ostré kalifornské slunce vykresluje geometrické kontury budov na

rozlehlém nádvoří a celé toto monumentální minimalistické seskupení evokuje jakési bezčasí, které je tolik charakteristické například pro metafyzické malby Giorgia de Chirica.

Betonovou materialitu, chladnost a syrovost Kahn využíval také společně s železobetonovými konstrukcemi, jež mu umožňovaly vytvořit

nová, odvážná a invenční řešení. Tyto technologie dohromady s variací jednoho a téhož motivu, uplatnil Kahn mimo jiné na realizaci galerie Yale Art Center v americkém Connecticutu. Galerii dominuje výrazné schodiště, které je pozoruhodné v tom, že mimo to, že je obklopeno betonovým válcem, je navíc koncipováno do tvaru trojúhelníku a spirálovitě stoupá až na vrchol, kterému vévodí majestátní střešní podhled ve formě betonového trojúhelníku, který je vsazen do kruhové střešní nadstavby. Po jejím obvodu jsou umístěny řady luxferových oken, kterými proudí slunce a dramaticky osvětluje monumentální trojúhelník, který proti světlu vnímáme ostře ohraničený a tmavý. Způsob pojetí detailu je konceptuálně sochařský a patrně i velmi prožitkový. Kahn pravděpodobně uvažoval tak, že návštěvník, stoupající po schodišti v trojúhelníkové trajektorii, tak vlastně stále vepisuje do prostoru tentýž tvar, který vidí zhmotněný nad sebou a ke kterému se blíží. Masivní trojúhelník se neustále zvětšuje až do okamžiku, kdy návštěvník dosáhl cíle a vystoupá na poslední schod. Silná působivost vězí také ve výrazné fyzičnosti a hmotnosti tohoto detailu, která je navíc podpořena světelnou atmosférou, jež jeho tíhu znásobuje. *„Všechno je drama: primitivní fyzičnost váhy a hmoty, kterou Kahn vytvaroval pomocí neopracovaných trámů do základních geometrických tvarů a pak ji vyzvedl pomocí ocele. Kahn toto drama umocnil doplněním přírodního světla, architektonickým šerosvitem, který v těžké betonové pastózní malbě zdůrazňuje každý znak a dodává pohledovým trojúhelníkům bouřlivou*

ozvěnu. Je to svět živlů, v němž člověk vnucuje svou vůli neústupným materiálům a kde se i prostý akt vystoupení na schod stává hrdinskou výpravou“¹⁶

Kahn rozvíjí motiv trojúhelníku v Yale Art Center ještě dále na stropu galerie, jehož strukturální konkávní dynamiky je docíleno rovněž díky ocelovým výztužím v betonu. Pravidelné rytmické opakování jednoho a téhož motivu po celé ploše stropního podhledu, kdy jen místy z některého trojúhelníku pronikne denní světlo, činí z Kahna mistra abstraktní architektonické kompozice. Divák se s tímto plastickým obrazem seznamuje pomocí zraku a pohybu současně během procházení výstavními prostory. Fyzický prožitek a teorie o vnímání architektury všemi smysly se zde potvrzují v každém směru.

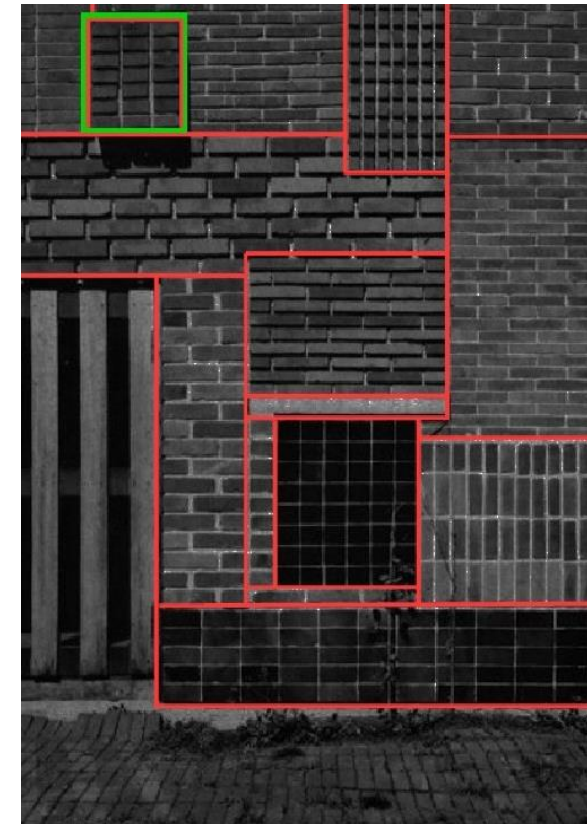
¹⁶ CADWELL, M.: *Zvláštní detaily*, Archa, 2012, str. 168

ALVAR AALTO / krajiny stěn

Finský architekt Alvar Aalto je příkladem architekta, jenž pracoval s detailem i tam, kde to obvykle řada jiných architektů opomíjí. S ohledem na výše řečené je nezbytné představit zde jeho práci s pohledovým zdivem, která dosáhla nesmírné popularity a stále je inspirací pro další generace architektů. Na tomto místě bychom mohli použít slova Johna Summersona, jenž popisuje některé Aaltovy fasády jako nepřetržitě souvislý soubor nápadů.¹⁷

V pohledovém zdivu Aalto často záměrně používal zkřivené, vadné cihly, které se obvykle vyhazují, čímž pak z hladkého spojení vznikaly jakési krajiny stěny.¹⁸ Dával dohromady nejrůznější hladké a glazované obklady, rozličné druhy cihel a kombinoval odlišné styly spárování. Vytvořil tak povrchy, jejichž charakter se trvale, i když jemně, mění s pohybem a intenzitou slunce. Díky těmto decentním, ale zároveň neotřelým detailům je jeho architektura osobitá a snadno identifikovatelná.

„Ve své epizodické architektuře Aalto potlačuje dominanci jediného vizuálního obrazu. Je to



Obr. 12-13 Alvar Aalto: stěna experimentálního letního domu, 1952, Jyväskylä, Finsko. Aalto zde se zdivem pracuje tak, že jej člení do různých, pevně ohraničených polí. V jedné stěně na každé pole používá cihly jiné velikosti, druhu, barvy a s jinými spárami. Někde nechá působit kontrast světla a stínu, hned vedle tvoří naprosto hladkou plochu. Současně, pro akcentování ještě výraznějšího kontrastu, Aalto vytvoří plastický prvek, vystupující výrazně nad plochu fasády (vyznačeno zeleně).

¹⁷ SHEPHEARD, P.: *Co je architektura?*, Archa, 2011, str. 39

¹⁸ Podobně pracoval např. také Antonio Gaudí.

architektura, která není diktována vůdčí koncepční myšlenkou až do posledního detailu; roste postupně z jednotlivých architektonických scén, epizod a propracovaných detailů. Celek neдрží pohromadě intelektuální koncept nýbrž stálost emocionální atmosféry, která funguje jako jakýsi architektonický klíč.“¹⁹

Chytrým a rafinovaným použitím cihel, vápence, mramoru, patinované mědi, dřeva a betonu – materiálů na pohled poněkud drsných a necivilizovaných – na fasádě domu, je jednou z možností, jak dosáhnout krásného a vizuálně silného výsledku. Důležitou podmínkou je však dodržení určitého řádu. *„Jedna cihla může být drsná a tmavá, druhá růžová a nevinná, třetí tvrdohlavě malá, čtvrtá může barvou i strukturou připomínat ořechový chléb. Ale všechny tyto rozdílné povahy se usadí bok po boku do krémové malty a poddají se stejnému hlavnímu plánu, perfektně vyváženému mezi jedinečností a souzněním.“²⁰*

PETER ZUMTHOR / materiálnost přírody

Propojení architektury a filozofie ve smyslu kladení důrazu na detail, je patrné v práci švýcarského architekta Petera Zumthora. Hlavní zásady jeho tvorby spočívají v souznění budovy s prostředím, ve kterém se nachází. Člověk by ji měl vnímat tak, jako by tam byla odjakživa. Měla by být

naprosto v souladu s potřebami člověka a neměla by mu být cizí. Užití materiály musí být voleny velmi opatrně. Podstatné je souznění s místem vzniku domu, který musí umět stárnout společně se svým okolím a s uživatelem. *„Architektonické bohatství pochází z kamene, oceli, dřeva a skla, které přijímají stopy lidského života.“²¹*

Protože si architektura žádá vytvoření celku z nesčetných detailů, které jsou svým způsobem naprosto různorodé, liší se funkcí, tvarem, materiálem i velikostí, hledá architekt vhodné konstrukce a formy, které dokážou vytvořit jemné mezistupně uvnitř velkých proporcí stavby. Detaily Petera Zumthora nerozptylují, neodvádí pozornost, ale vedou k pochopení celku. Při objevování detailů v jeho budovách člověk zvyšuje svou vnímavost k celku a podléhá kouzlu propojenosti a dokonalému sladění. Budova, která je dobrá, musí mít svou příjemnou a inspirující atmosféru – zejména v tom spočívá způsob tvorby Petera Zumthora. Většina jeho staveb v člověku zanechá hluboký dojem. Interiéry jsou tak důkladně promyšlené, že je člověk vnímá až sakrálním způsobem. Zejména je to patrné u (na první dojem jednoduchého) interiéru poutní kaple v *Bruder Klaus*, či u *Kolumby, uměleckého muzea kolínského arcibiskupství v Kolíně nad Rýnem*. Myšlenka vyhořelého bednění kaple ve formě 77 stromů, které následně vytvoří

¹⁹ ZLATÝ ŘEZ 30, *Architektura pro všechny smysly* / Juhani Pallasmaa – Křehká architektura, str. 7, 2008

²⁰ DE BOTTON, A.: *Architektura štěstí: Tajné umění zařít si život*, Kniha Zlín, 2010, str. 179 – 182

²¹ TICHÁ, J. (ed.): *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, 2009, str. 53

úžasnou atmosféru doplněnou prosvítáním světla otvory po konstrukčních spojích, je vskutku originální, až geniální.

Pro Kolumbu byly vytvořeny originální pálené cihly, které byly skládány speciálním nástrojem s mezerami tak, aby vytvořily až duchovní atmosféru vnitřku tohoto muzea. Celým interiérem se klikatí lávka nad vykopávkami, kde na konci této architektonické procházky je umístěna unikátní místnost, takzvaná obývací, ve které si mají návštěvníci možnost odpočinout od umění a třeba si i uvařit čaj. Velmi klidná, až asketicky zenová atmosféra tohoto místa vyvolává v člověku pocity, které dozajista nesou charakterovou a povahovou pečeť samotného autora. Není totiž možné, aby tohoto stavu bylo dosaženo jinými prostředky.

„Úkolem detailů je vyjádřit, co základní myšlenka návrhu na daném místě stavby vyžaduje: sounáležitost nebo rozdělení, napětí nebo lehkost, tření, pevnost, křehkost...

Detaily, pokud se nám podaří, netvoří dekoraci. Neupoutávají pozornost, neslouží k rozptýlení, naopak vedou k pochopení celku, jsou součástí jeho bytí. V každé v sobě uzavřené tvorbě přebývá magická síla. Je to, jako bychom podlehli kouzlu vrcholného architektonického objektu. Možná padne náš pohled nejdřív na detail a strne v údivu: dva hřebíky v podlaze držící ocelové desky vedle opotřebovaného prahu. Hladina pocitů stoupá. Něco na nás působí.“²²



Obr. 14 Peter Zumthor: termální lázně ve Valsu, 1996, Švýcarsko. Zumthor pracuje s přírodními materiály, které úzce souvisejí s místem vzniku stavby, aby docílil užšího sepětí člověka s prostředím. V tomto případě použil kámen, který se vyskytuje ve Valsu. Stavba je zasazena do svažitého terénu a navenek působí jako obrovský porézni kámen, čímž nikterak nenarušuje okolí. Naopak, vypadá, jakoby tam stála odjakživa.

²² ZUMTHOR, P.: *Promýšlet architekturu*, Archa, Zlín, 2013, str. 13 – 15

Zásadní roli v Zumthorově práci hraje, jak už bylo řečeno, materiál. Když architekt začíná pracovat na jakémkoli projektu, jeho první představa je spojená s vhodným materiálem. Jeho pečlivý výběr vychází z prostředí, pro které je objekt určený. Prostřednictvím materiálnosti navozuje tvůrce propojenost mezi budovou a jejím okolím. V textu o svých termálních lázních ve Valsu architekt vysvětluje: *„Budova přijímá formu velkého kamenného objektu pokrytého trávou, zasazeného hluboko ve svahu hory, vystavěného z hory, existujícího uvnitř hory – naše pokusy dodat tomuto sřetení slov architektonickou interpretaci... vedly náš návrh budovy a postupně mu dávaly formu.“*²³

Co však dále stojí za pozornost, je technické zpracování vnitřního a vnějšího zdiva, které se nejlépe ocení v detailu. Bloky horniny jsou totiž nařezány na co nejtenčí plátky a postupně vrstveny na sebe, čímž vzniknou velmi husté a pevné bloky, které jsou rovněž vizuálně velmi zajímavé. Autor sám svůj způsob tvorby komentuje slovy: *„I understood that, out of the thinnest elements possible, I needed to build the massiveness and homogeneity of a block of rock. Like in woven fabric: the thinner the thread you use and the more densely you press them together, the more solid, smoother fabric you get.“*²⁴

Estetická a výtvarná funkce přírodních materiálů je více než zřejmá. Architekt může nechat promluvit přirozenou strukturu materiálu samotnou, téměř bez vnějšího zásahu (Mies van der Rohe, Louis Kahn) nebo z nich tvořit různé konfigurace a struktury dle své invence (Alvar Aalto, Peter Zumthor).

²³ Peter Zumthor, Stone and Water, in: Thermal Bath at Vals. The Architectural Association, London 1996, s. 9 – 10, in: *ARCHITEKTURA: TĚLO NEBO OBRAZ?*, Texty o moderní a současné architektuře III, Zlatý řez, Praha, 2009, str. 52

²⁴ „Pochopil jsem, že z co možná nejtenčích prvků, potřebuji vybudovat masivnost a homogenitu bloku horniny. Podobně jako u tkanin: čím tenčí vlákno, které používáte a hustěji tisknete dohromady, tím pevnější, jemnější tkaninu získáte.“ In: http://www.architectour.net/opere/opera.php?id_opera=224

KOMPARACE: rozdíly v zacházení s pohledovým zdívem /
Kahn, Aalto, Zumthor, Calatrava



Obr. 15 Louis Kahn: Salkův institut pro biologická studia. Kahn pracuje s náhodnou strukturou betonu a jeho jemnými rozdíly v odstínech šedi. Zjevné jsou rovněž stopy po bednění, které v betonu zanechávají plastické linie, které vrhají stín a jejichž náhodné oprýskání Kahn nikterak neskrýval, ani neopravoval. Stěny si díky tomu uchovávají rukodělný charakter.

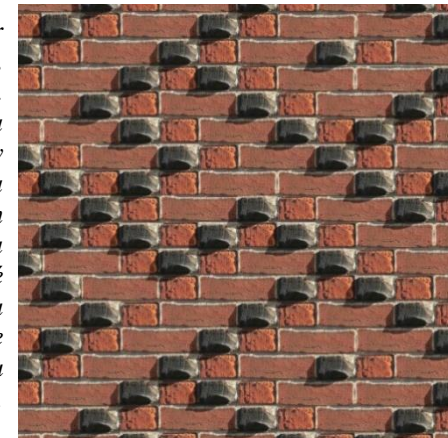


Obr. 17 Peter Zumthor: stěna v termálních lázních ve Valsu. Vnější i vnitřní stěny jsou vytvořeny z nařezaných a postupně vrstvených plátků horniny. Důvod je jednak praktický (stěny získají větší hustotu a pevnost) a také estetický (díky různým tloušťkám a způsobu skládání vzniká vizuálně atraktivní detail). Jednotlivé plátky mají odlišný odstín zbarvení, stupeň žíhání apod. Také míra a druh osvětlení v interiéru má vliv na jejich vnímání. Pokaždé na nás působí jinak.

Obr. 16 Santiago Calatrava: povrch fasády auditoria na Tenerife, 1991 – 2003, Španělsko. Tento detail na Calatravově stavbě je velmi subtilní. Při pohledu z dálky máme pocit, že vnější skořepinové jádro organického tvaru budovy má zářivé bílý, jednoduše lesklý povrch, ne náhodou připomínající keramickou glazuru. Při bližším zkoumání zjistíme, že fasáda je tvořena mozaikou z drobných úlomků bílé keramiky. Střepty jsou k sobě lepeny v náhodných úhlech bez předem daného systému.



Obr. 18 Alvar Aalto: Baker House, 1947 – 1948, Cambridge, UK. Na tomto pohledovém zdívu Aalto kombinuje tři druhy cihel a tvoří haptickou strukturu stěny s abstraktním motivem. Nenahraditelnou roli hraje slunce, které dokresluje plasticitu některých prvků. Patrná je také vědomá práce s barvou ve formě odstínů cihel.



1.2.2 Detail ve vztahu k formě a prostoru

Tato podkapitola by měla pojednávat o vztahu detailu k celkové formě stavby. Je zaměřena na popis toho druhu architektonického detailu, který díky své výraznosti a také nápaditosti architektury dominuje. Zcela tím naplňuje obsah slov označující detail jako výraznou signaturu umělce. Pro demonstraci této teorie jsem si vybral architektky, kteří jsou svým výrazným rukopisem dobře identifikovatelní a hlavně, jejichž tvorba má nezpochybnitelné výtvarné kvality. Jejich umělecký přístup je zaměřen mimo jiné na hledání netradičních architektonických forem, které jsou stále odvážnější, jak po stránce vizuální, tak statické. V tomto případě je řeč především o architektuře řadící se ke směrům jako je dekonstruktivismus nebo hi-tech.

Motivace těchto architektů je často směřována k docílení co možná nejsilnějšího dojmu z technické dokonalosti (která je často na hranici uvěřitelnosti), k efektní kombinaci použitých materiálů a perfektní konstrukční a tvarové konfiguraci.

To, čím tyto realizace bezpečně přitáhnou pozornost diváka, je především jejich nevšednost a originalita vybočující z běžného stavebního rámce, na který jsme v evropské urbanistické zástavbě zvyklí. Expresivita, zdánlivá nestabilita a neotřelost společně s nejmodernějšími ušlechtilými

materiály a konstrukcemi (které si člověk běžně spojuje s přísně logickými a jasnými realizacemi z oblasti letectví a kosmonautiky nebo automobilovým průmyslem) vnáší do našeho prožívání vzrušení a napětí, které je vyvoláno stále novými a překvapivými pohledy a nápady, které jsou skryty především v architektonických detailech stavby. A je to opět detail, v němž se ukrývá celé kouzlo této nevšední a hravé architektury a který dohromady – jeden vedle druhého – tvoří komplexní homogenní útvar. I ty nejodvážnější, nejvýstřednější projekty např. od Franka Gehryho jsou, dle názorů odborníků, téměř ve všech případech výjimečně kompaktní a vyvážené, což může laikovi a běžnému uživateli těchto staveb znít jako velmi odvážné až nadsazené tvrzení.

V těchto stavbách, jsou často proti sobě postaveny zcela protichůdné tvary (např. křivky vs. kolmice), jejichž účelem je zcela jistě v člověku vyvolat extrémní reakci. Tou může být buď bezmezná nadšenost, nebo naopak naprosté odmítnutí. Práce s protikladnými prvky a většinou celky v architektuře však není v historii stavitelství nic nového. Úmyslné porušování určité „harmonie“ je dokonce ku prospěchu věci, protože vnáší do vnímání a prožívání objektu více napětí a potřebného momentu překvapení.²⁵ Obecně ale můžeme říci, že charakteristika

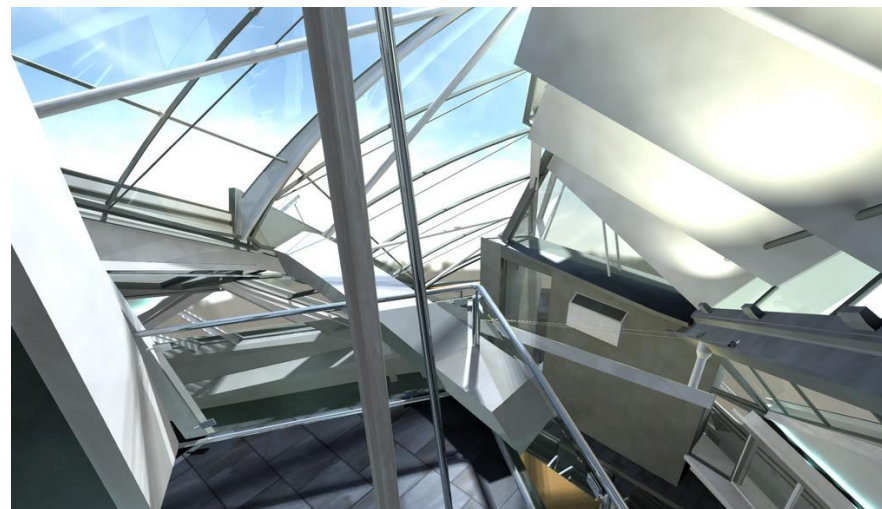
²⁵ Více se této problematice věnuje Robert Venturi ve své nestárnoucí prvotině *Složitost a protiklad v architektuře*, kterému je věnována část kapitoly 1.3 Detail z hlediska funkce a symboliky, str. 43 – 53

dekonstruktivismu je obsažena v pojmech jako nejistá stabilita, roztržštěná konzistence, popraskaná celost.

Pokud bychom se chtěli zaměřit na vztah detailu a formy z pohledu architektů a teoretiků architektury jako Robert Venturi nebo Wolfgang Kemp, kteří se shodnou v tom, že kontrast posiluje význam a že výrazné disharmonické detaily jsou v jinak harmonickém řádu stavby důležité v tom, že by bez nich harmonie nevynikla, lze o architektuře dekonstruktivismu směle tvrdit, že naopak hledáme harmonii v celkově disharmonickém systému. To znamená, že tento architektonický směr jde proti jakýmkoli doposud zavedeným klasickým řádům a teoriím. Určitá nová teorie by se velmi volně dala definovat slovy, že Frank Gehry a jiní dekonstruktivisté, se snaží vyjádřit vztah architektonických článků nikoli ve statické rovnováze, ale jako by právě vznikaly.

COOP HIMMELB(L)AU / dekonstruktivní expresivita

Příkladem takové stavby, ve které má člověk pocit vznikání a neustálého pohybu a kde imaginace poněkud převzala vládu nad funkcí a kompaktností celku, je projekt ateliéru Coop Himmelb(l)au ve Vídni, který je považován za první dekonstruktivistickou realizaci v Evropě. Díla tohoto ateliéru jsou „čistou iracionalitou“ a jsou tím nejradikálnějším, co dekonstruktivismus nabízí. Možná i z tohoto důvodu bylo (a možná ještě stále je) jejich dílo tak provokující a šokující. Půdní vestavba na domu v ulici Falkestrasse byla pravděpodobně inspirována právě jménem ulice



Obr. 19 Coop Himmelb(l)au: Půdní nadstavba vlastního architektonického ateliéru v ulici Falkestrasse, 1989, Vídeň, Rakousko.

(der Falke = sokol). Byl zde využit motiv křídla a pohybu, které je patrné z celkového pohledu.

Střecha je rozlomená, nesouvislá, kompaktní forma je poškozena, nikoli však zničena. Ačkoli je forma narušena, zůstává pevná, protože je držena ocelovou konstrukcí. Současně je však na první pohled zřejmé, že je zde něco jinak. Forma a materiál nekorrespondují s okolním prostředím; prvek zde působí cize. Historická zástavba je v silném kontrastu s velmi moderní, expresivní formou vestavby. Použitý materiál je ocel a sklo, přičemž barva interiéru je bílá. Roztržštěnost tvarů způsobuje jejich určitou neuchopitelnost a rozostření pojmu detail. Množství různých průlomů, fazet a spojů, vytváří detaily, jež na klasicky pojatých stavbách, kterým

věvodí veskrze pravý úhel, nenajdeme. Při pohledu z určitých úhlů se oko diváka nemá možnost chytit něčeho konkrétního, tvary jsou rozbité a nic není na svém místě.

Principiálně má tento přístup blízko k výtvarné expresivní architektuře hnutí Der Sturm z 20. let 20. stol., jejíž na tehdejší dobu poněkud divoké kulisy jsou dobře známé ze snímku Roberta Wieneho *Kabinet dr. Caligariho*. S trochou nadsázky lze říci, že expresionistické vnímání města bylo dekonstruktivisty zrealizováno – a díky novým technologickým možnostem a materiálům dotaženo – do konce. Také jistou tvarovou a myšlenkovou spřízněnost s dekonstruktivisty můžeme nalézt rovněž u představitele dadaismu Kurta Schwitterse a jeho Merzbau – bizarně pojaté prostory, které byly přetvořeny v expresionistickém a konstruktivistickém duchu. Jednalo se o jakési skulpturální instalace plné ostrých, krystalických a geometrických forem, zabudovaných do původně pravoúhlých bytů a rozmanitě rozmístěných po stěnách a stropěch. Byl to utopický prostor jeskynního charakteru, kuboexpresionistická struktura (která obsahovala také různě vložené předměty, písmena atd.), jenž vznikala ve Schwittersově permanentním tvůrčím procesu. Také zde na vnímání těchto prostorů nelze aplikovat nic z naší všední každodenní zkušenosti. Merzbau byla kompaktní sochařská díla, kterými člověk plynule procházel a postupně odhaloval další nové tvary a jejich překvapivé konfigurace, které se volně přelévají jedna do druhé.



Obr. 20 Kurt Schwitters: Merzbau, 1933, Hannover, Německo.

GEHRY & MILUNIČ / domy v pohybu

Projekt Tančícího domu na pražském nábřeží od Franka Gehryho a Vlada Miluniče je charakteristický svými rozevlátými formami, které výrazně narušují pravidelný horizontálně-vertikální rytmus řadové zástavby domů přelomu 19. a 20. století. Jeho křivky nás odkazují zpět kamsi k architektuře baroka a současného dekonstruktivismu. Frank Gehry si na této stavbě ověřil výhody a možnosti využití 3D počítačového modelování, bez kterého by jeho geometrie volných forem nemohla být realizována. Na Tančícím domu nás na první pohled zaujme rozdíl dvou tvarů, které evidentně patří k sobě, ale každý je pojat architektonicky odlišným způsobem. Antropomorfní koncepce dvoj-domu, dle vyjádření autorů samotných, vychází z inspirace filmovou taneční dvojicí Ginger Rogers a Freda Astaira. Tato skutečnost možná zapříčinila výběr a použití materiálů na jednotlivé části domu, na kterých nalezneme řadu působivých detailů. Dům-žena má skleněné opláštění, pod kterým můžeme vidět betonovou vnitřní konstrukci s okny. Řady skleněných tabulí se vlní v secesních křivkách po celé téměř kompaktní ploše, kde jediným rušivým prvkem je balkón, vystupující ven z této souvislé plochy. Zakřivené kontury vnitřního válcovitého podlaží se plynule přelévají do jeho téměř obdélníkového tvaru, na jehož vnějších rozích je podpírán dvěma zakřivenými nohama.

Když putujeme pohledem po siluetách charakteristického „cibulovitého“ tvaru věže blízkého Mánesa, menších dekorativních věžiček

a bání okolní historizující zástavby, narazíme najednou na nekompaktní a naprosto anti-architektonický motiv, který z ostatní okolní zástavby vybočuje. Je jím plastika s názvem Medúza vévodící jednomu z vrcholů Tančícího domu. Díky tomuto expresivnímu pojetí je patrně nejzajímavějším detailem celé stavby a podobně jako ona, je také v pohybu. Drátěná koule potažená kovovou sítovinou, ze které dráty trčí na všechny strany, připomíná explozi. Tento detail má velice sochařský charakter a teoreticky by mohl fungovat také samostatně (např. jako instalace ve veřejném prostoru) bez vztahu k domu. Takto je však nedílnou součástí budovy a doplňuje její antropomorfní vzhled. Při pohledu na siluetu nábřežní zástavby je zřejmé, že živelná expresivní forma plynulou křivku klasických tvarů budov a jejich kupolí a věžiček výrazně narušuje. Současně však přitahuje pozornost a svým neotřelým pojetím podává informaci o tom, v jakém časovém období se zrovna nacházíme a jak se proměnila tvář architektury. Gehry s Miluničem však jistě neměli v plánu negovat historickou okolní zástavbu, nýbrž naopak, zavedli s ní velmi důležitý mezigenerační dialog. Pohyblivá fasáda Tančícího domu provokativně škádlí střízlivou a přísnou rytmiku historizujících činžovních domů v těsném sousedství a roztráštěná neforemná plastika reaguje na uměřené a důstojné zakončení věže budovy nedalekého Mánesa. Ježatý vrcholek stavby obsahuje notnou dávku vtipu, hravosti, určité ležérnosti a nenucenosti, která je pro současnou architekturu typická. Pokud bychom



Obr. 21-22 Frank Gehry & Vlado Milunič: kupole Tančícího domu, plastika Medúza, 1996, Praha, ČR (vlevo). Josef Olbrich – pavilon Secession, 1898, Vídeň, Rakousko (vpravo).

se podívali zpět do historie, tak nalezneme s Gehryho detailem jistou paralelu např. ve formě zlaté kupole z rostlinných ratolestí, jež vévodí střeše vídeňského Pavilonu secese od Josefa Olbricha. Ta byla ve své době ikonickým detailem, který tuto stavbu symbolizoval. Honosná zlatá koule z listoví ztělesňuje mimo jiné bohatost a vážnost, kterých se tento sluh těšil.

DANIEL LIBESKIND / atonální architektura

Daniel Libeskind proslul zejména přehodnocováním tradičních přístupů k architektuře a k jejímu vnímání v celé její komplexnosti. Libeskindova tvorba je výjimečně kompaktní nepostrádající bohatou výtvarnou složku a invenci. Ostré formy jeho staveb – přestože vyvolávají na první pohled pocit, že jsou v naprostém rozkladu a chaosu jaksi náhodně poslepané – obsahují základní koncepční myšlenku a filozofii autora, který vždy promýšlí každý detail ve vztahu k člověku. Ten není zpravidla nijak okázale vystavený očím návštěvníků, ale chytře zakomponovaný do celku stavby, kde na něj pozorný divák narazí v průběhu prohlídky jaksi „mimoděk“, například v různých meziprostorech a spojovacích chodbách, kde ale má svou záměrnou funkci a není tam přítomný nikterak samoučelně. Procházíme-li jeho Židovským muzeem v Berlíně, narážíme na stále nové prvky a nápady, které nás příjemně překvapí. Libeskind vše navíc podává velmi moderním a neotřelým způsobem. S citlivostí a ohleduplností. *„Architektura tedy musí vytvářet prostředí, které bude podporovat uvědomování si bytí člověka ve světě a zakotví jej v plynoucím čase a kultuře.“*²⁶

Libeskindovo Židovské muzeum v Berlíně je jednou z několika jeho realizací věnovaných židovskému národu. Architekt se opravdu inovativně a s citem zamýšlí nad historií a současností tohoto etnika, takže není

náhoda, že se výstavbou židovských muzeí ve světě zabývá právě on. On sám, žid polského původu, se tohoto úkolu zhostil s osobním zaujetím a berlínské muzeum pojal jako satisfakci židovskému národu za jejich tragickou historii, která je vylíčena s velkým pochopením. Myšlenka ztvárnění by se dala přirovnat ke konceptuálnímu umění s absencí zbytečného sentimentu.

*„Libeskind svůj návrh nazval osudově ‚Between The Lines‘ (Mezi liniemi). Linie je pro Libeskinda reprezentantem spojení dvou fenoménů, zde především bydliště obětí holocaustu, jejichž spojnice vytváří základní půdorysnou matici muzea. V několika částech muzea je patrný motiv židovské Davidovy hvězdy, kterou Libeskind rozkládá a deformuje. Rozvržení okenních otvorů se řídí skladbou rakouského hudebníka židovského původu Arnolda Schönberga (...).“*²⁷

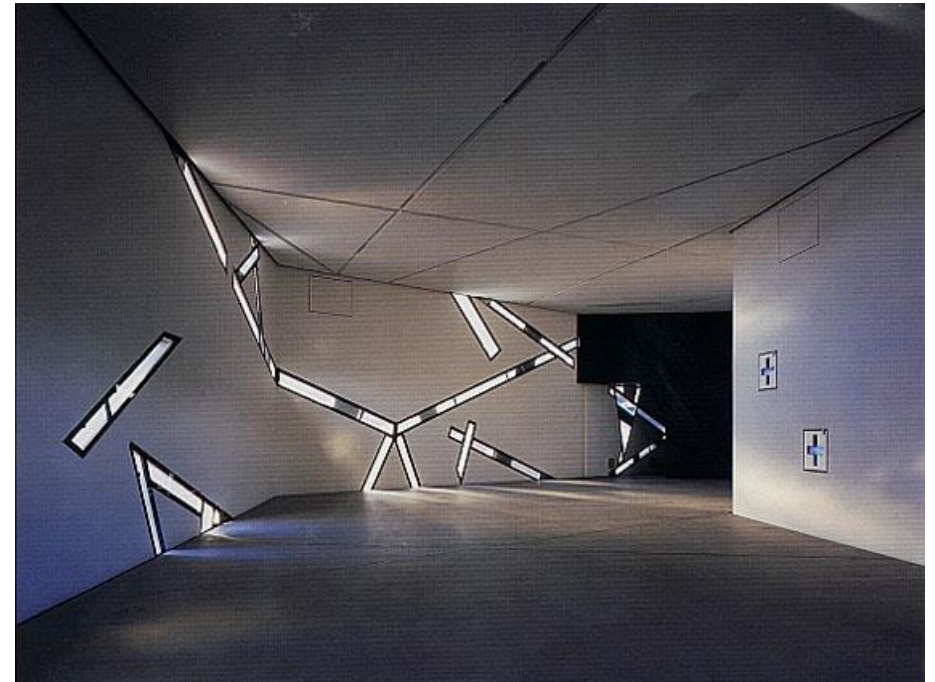
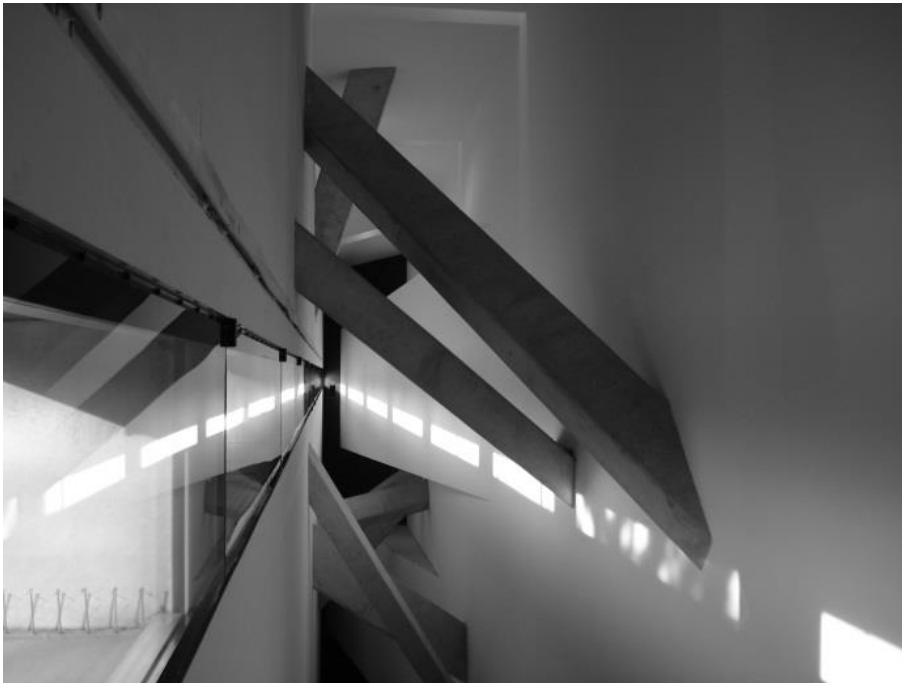
Souvislost s atonální Schönbergovou hudbou je zřejmá a zcela na místě. Stejně jako skladatelé tohoto skladebného slohu záměrně potlačují a popírají tradiční harmonicko-melodické tonální vztahy, tak podobně Libeskind řeší (dekonstruktivistickým způsobem) pojetí architektonického prostoru a tvaru. S trochou nadsázky by se dalo tvrdit, že „zhmotňuje“ atonální kompozici, která je založená na vzájemných vztazích melodických motivů. Mohli bychom říci, že podstatou jeho architektury je pravděpodobně spontánnost vnitřního řádu opřená

²⁶Zdroj: http://www.archiweb.cz/blog.php?blog_id=18&id_article=130&action=show&id=130

²⁷ Zdroj: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=52>

o vytříbené hudební citění a architektonické myšlení nahrazující běžná schémata. Libeskind se při navrhování židovského muzea inspiroval nedokončenou Schönbergovou operou Mojžíš a Áron, jejíž třetí dějství nemohl skladatel dopsat z důvodu dramaticky se vyvíjejících událostí v Berlíně vedoucích nakonec k holocaustu.

Celá expozice židovského muzea má kromě řady silných, také několik mimořádně silných míst, které jsou bohaté na architektonické detaily, jež umocňují už tak hluboký zážitek. Především interiér je minimalisticky syrový a prolamované okenní otvory skýtají nádherné průzory z muzea. Rovněž zajímavým prvkem jsou betonové sloupy protínající stěny na spojovacích schodištích. Pilíře „prorůstají“ v různých



Obr. 23-24 Daniel Libeskind: interiéry Židovského muzea v Berlíně, 1999, Německo. Prorůstající betonové sloupy vyplňující prostor nad spojovacím schodištěm / ostře lomená chodba koresponduje s nepravidelně prolamovanými okenními průzory.

úhlech a množství stěnami a sochařsky tak člení prázdný a jinak nevyužitý prostor. Na jakémsi druhém rozcestí narazíme na cestu vedoucí k architektonickému ztvárnění holocaustu, který nabývá podoby věže – komínu na půdorysu nepravidelného pětiúhelníku. Interiér je tichý, temný a prázdný, vytvořený ze syrového betonu a jen v horní části je úzký průzor, kterým prosvítá světlo světa. Symbolicky cesta holocaustu protíná cestu exilu a strhává její část do vražedného konce.

Druhým emotivním momentem je betonový, abstraktní meziprostor (kterých je v muzeu více, ale jen tento je přístupný), jakýsi světlík, jehož podlaha je plně pokryta kovovými tvářemi – maskami s grimasami strachu a zděšení, po kterých člověk musí chtě nechtě přejít, aby se dostal do další expozice, přičemž skřípající kov vyluzuje strašidelné a nepříjemné zvuky, které se rozléhají prázdným prostorem. Toto expresivní divadlo, jehož je návštěvník sám hlavním účastníkem, nám podává zprávu, že jsme to vlastně my všichni, kdo se podílí na metaforickém pošlapání lidských práv a svobod židovského národa.

Instalace byla vytvořena cíleně pro tento prostor izraelským umělcem Menashem Kadishmanem, který ji nazval „schachelet“ neboli

„spadlé listí“. Přes 10000 kovových obličejů má upomínat na zavražděné židovské oběti, přičemž kovový zvuk je jejich hlasem...²⁸

Autor sám ke své práci na muzeu dodává: „*Schoenberg's emptied form was not a mere metaphor for me in designing the Jewish Museum. I endeavoured to enter the aporia of Moses and Aaron by constructing a concrete architectural space that is acoustically hollow, and also accessible in its emptiness. The concrete space of the void that cuts through the Jewish Museum is traversed by 60 bridges that follow the ever-growing remoteness of rhythm and voice in the music of the city. The "Memory Void" is the final chord in which the unwritten word of Schoenberg's Moses develops an unexpected resonance with its own silence - a silence that reflects back into Berlin's bustling development.*“²⁹

²⁸ Zdroj: <http://www.jmberlin.de/main/EN/01-Exhibitions/04-installations.php>

²⁹ Zdroj: <http://www.theguardian.com/books/2002/jul/13/featuresreviews.guardianreview5>

Schönbergova vyprázdněná forma nebyla pro mě pouhou metaforou při navrhování Židovského muzea. Snažil jsem se vstoupit do pochybností Mojžíše a Árona tím, že postavím betonový architektonický prostor, který je akusticky dutý a také přístupný ve

své prázdnotě. Betonový prostor prázdnoty, který proplovává Židovským muzeem je propojen 60 mosty, které sledují stále rostoucí vzdálenosti rytmu a hlasu v hudbě města. ‚Memory Void‘ je konečný akord, ve kterém se nezapsané slovo Schönbergova Mojžíše rozvine v neočekávanou rezonanci s vlastním tichem – tichem, které se odráží zpět do berlínské rušné zástavby.“

1.3 Detail z hlediska funkce a symboliky

1.3.1 Detail jako prvek s dvojí funkcí a přizpůsobený protiklad

„Složitá a protikladná architektura má ovšem zvláštní závazek vůči celku: svou pravdu musí vyjadřovat celistvostí, anebo alespoň navozením celistvosti. Musí ztělesňovat nesnadnou jednotu zahrnování namísto snadné jednoty vylučování. Více není méně.“³⁰

Do tohoto momentu jsme zde popisovali pozici architektonického detailu pouze z pohledu výseku z určitého celku ve vztahu ke stavbě, člověku nebo z roviny psychologické. Nicméně doposud o detailu nebyla řeč z pohledu výlučně architektonického, kdy je chápán z hlediska funkce a účelu, ale současně zůstává prvkem estetickým a výtvarným.

Americký architekt a teoretik Robert Venturi, se ve své publikaci *Složitost a protiklad v architektuře* velmi zevrubně zabývá funkcí a pozicí detailu ve vztahu k možnostem jeho použití. Uvádí příklady tzv. „prvku s dvojí funkcí“, což v jeho podání znamená, že architektonický prvek může mít dvojznačný účel. Také používá označení „to i to“. „...prvek s dvojí funkcí se vztahuje více k jednotlivostem účelu a konstrukce, kdežto princip ,to

i to‘ odkazuje silněji na vztah části k celku. ,To i to‘ vyzdvihuje dvojí význam nad dvojí funkcí.“³¹ Venturi se zde snaží rozlišit významy jednotlivých označení a jejich správný obsah, který je zakotven v termínu „dvojí funkce“. Dále objasňuje a vysvětluje důvody pro své tvrzení na konkrétních příkladech, skrze které se pomalu dostává až k detailu a vysvětlení jeho dvojznačné funkce.

„Prvkem s dvojí funkcí může být i detail. Manýristické a barokní budovy oplývají okapovými římsami, z nichž se stávají parapety, okny, z nichž se stávají niky, ornamentálními římsami přijímajícími okna, bosovanými nárožími, která jsou i pilastry a kladími tvořícími oblouky. Pilastry Michelangelových nik ve vstupu do Laurentiánské knihovny vypadají jako krakorce. Borrominiho profilace na zadní fasádě paláce Propaganda Fide jsou nejen okenními rámy, ale i frontony. Lutyensovy komíny na sídle Grey Walls přímo skulpturálně zdůrazňují vchod; deštění v Gledstone Hall je pokračováním podstupnice v téže místnosti a schodišťová podesta v Nashdome je zároveň místností.“³²

O další funkci architektonického detailu se Venturi zmiňuje také v kapitole *Přizpůsobený protiklad*, což je, jak už samotný název napovídá,

³⁰ VENTURI, R.: 1. Nejednoznačná architektura: Vlídny manifest, in: *Složitost a protiklad v architektuře* Arbor Vitae, 2003, str. 15

³¹ VENTURI, R.: 5. Protikladné roviny, pokračování: Prvek s dvojí funkcí, in: *Složitost a protiklad v architektuře*, Arbor Vitae, 2003, str. 30

³² Tamtéž, str. 34

situace, kdy se určité architektonické prvky přizpůsobují svým protikladným funkcím. „Účelným prostředkem veškeré anonymní architektury, jež je závislá na silném konvenčním řádu, je detail. Je uplatňován tak, aby upravoval řád podle nahodilostí, které jsou vůči němu protikladné: tyto nahodilosti jsou často svázány s místem.“³³

Detail zde jinými slovy plní takovou funkci, jež je – navíc s funkcí dekorativní – spjata s jistou tektonickou nebo jinou účelovou rolí. Zastupuje tedy více rolí, než jen ty, pro které byl sám o sobě vytvořen. Nejlépe nám to přiblíží příklady vybrané autorem samotným: „Podpěra na domě v Domegge plní funkci napjatého přechodu ze symetrické fasády k symetrickému štítu a zároveň přijímá asymetrický přesah na pravé straně. Živá hra řádu a nahodilostí je vlastně typická pro veškerou italskou architekturu, která se vyznačuje výraznými protiklady monumentality a účelnosti. Uprostřed portálu chrámu ve Vézelay je osa směřující k oltáři přerušena ornamentálním sloupkem, jenž podpírá lunetu. Je to účelný, smysluplný prostředek.“³⁴

V moderní architektuře je možné nalézt patřičný ekvivalent k těmto definicím, spjatým s takto funkčním a zároveň výtvarným účelem architektonického detailu, například v architektuře postmoderny, jejímž představitelem Venturi byl. On sám s výše popsány prvky pracoval. V postmoderní architektuře obecně se objevují detaily, jež plní dvojí funkci nebo fungují jako přizpůsobený protiklad. Zde se do architektury znovu

dostávají symetrie, antikizující sloup, obloukové okno, dekorace a podobně. Vzniká postmoderna retrospektivní – zatímco postmoderna progresivní se snaží využívat tvarosloví i techniky soudobé, ale zcela odlišné od klasické moderny. Objevují se hříčky typu předdimenzovaných průlomů, římsy dělící plochu nebo zdůrazňující vstup, jak to vidíme na domě postaveném pro Venturiho matku v Pensylvánii v roce 1964. Venturi v duchu svého přesvědčení, že stavba může být uspořádaným celkem díky tomu, že vztah jejích jednotlivých částí je navzájem „komplexní“ i „protikladný“, dosazoval do svých realizací takové prvky a detaily, kterými



Obr. 25 Robert Venturi: Vanna Venturi House, 1962, Filadelfie, Pensylvánie, USA.

³³ VENTURI, R.: *Složitost a protiklad v architektuře*, Arbor Vitae, 2003, str. 45

³⁴ Tamtéž.

„narušoval“ harmonický celek. Ve *Vanna Venturi House* je to, mimo zmíněné římsy, asymetrické umístění komínu a okna, která mají po obou stranách jinak symetrického vstupu rozdílnou velikost a členění.

S detaily, které plnily současně několik funkcí najednou, pracoval mimo jiné také Mies van der Rohe, jako jeden z nejvýznamnějších představitelů funkcionalistické architektury. Pro stavby, řadící se k tomuto revolučnímu směru, je typický detail, pro jehož vnímání je zapotřebí naše plná pozornost. Funkcionalistické detaily jsou totiž často velmi subtilní – nenápadně a chytře zakomponovány do celku architektury. Miesova rovina uvažování se odvíjela směrem od celkové koncepce stavby, až k řešení vnějších a vnitřních detailů, které však byly neméně důležité, a na kterých architekt pracoval rovněž s velkou pečlivostí. Mezi nejzajímavější příklady některých jeho skvostných detailů patří mimo jiné stěny z makassarského ebenu a onyxu ve vile Tugendhat. Druhá jmenovaná je dekorativním a zároveň funkčním prvkem, jenž plní funkci dělicí, kdy přepažuje a člení určitý prostor a současně v zimních slunných dnech vyniká onyx zvláštní schopností. „Když se dodatečně ukázalo, že kámen je průsvitný a že určitá místa kresby na zadní straně rudě září, jsou-li zepředu osvětlena zapadajícím sluncem, bylo to i pro něho (Miese) radostným překvapením.“³⁵

Dalším skvělým detailem z Miesovy dílny je poměrně známé řešení nároží budovy Alumni Memorial Hall IIT v Chicagu. Také tento prvek lze



Obr. 26 Ludwig Miese van der Rohe: Detail onyxové stěny. Vila Tugendhat, 1928-30, Brno, ČR.

³⁵ Zdroj: <http://www.tugendhat.eu/dum/materialy.html>

vnímat vícero způsobů a připouští zcela různé způsoby čtení, které se ale navzájem nevyklučují. Charles Jencks pojmenoval řešení tohoto rohu *„full visual stops“*. Zdůrazňuje tím jeho rámuující, v doslovném slova smyslu definující (*de-finire*), tedy hranice určující funkci. (...) Tým detail byl skupinou anglických architektů a Miesových exegetů interpretován zcela odlišně. Roh Alumni Hall, tvrdí, *„přehlédneme, pojmáme-li budovu jako celek. Je přímo protikladný rustikovaným nárožním pilastrům renesance, je utvářen tak, že tenduje k ne-existenci. Ustupuje za průběh linií fasád a rozpadá se v jednotlivé rohy a plochy. Tímto způsobem je ale zachována kontinuita obou zdí – jedna nemůže přesáhnout přes druhou, což zastavuje jejich imaginární pokračování do nekonečna.“*³⁶

K. F. Schinkel – Miesův velký vzor – tvrdí, že nárožní pilastry mají být pojednány co nejvýrazněji, a jejich charakter musí nahrazovat domu nárožní věže či pilíře. Miesův nárožní pilíř je tedy předveden jakoby v pouzdře, do dvou stran otevřeném. Tyto dvě strany odpovídají posledním decimetrům k rohu dobíhajícími bočními zdí, takže tváří v tvář tomuto zahloubenému zářezu lze hovořit o negativním rohu. V kritickém místě je obnažena (hluboko vložená) primární konstrukce, která je předložena vrstvou ocelového rámu s cihlovými a okenními výplněmi. Skutečná struktura budovy je tak přiznaná, ačkoli je zároveň skrytá. Základní formu



Obr. 27 Ludwig Miese van der Rohe: Alumni Memorial Hall IIT, 1945-46, Chicago, Illinois, USA.

³⁶ Llewelyn-Davies, John Weeks, Leslie Martin, 1951, citováno podle Jenckse (pozn. překl.) in KEMP, W.: Das architektonische Detail, str. 66 – 67, in: *Architektur analysieren*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2009, překlad: Jakub Synecký

z ocelové konstrukce tak Mies opakuje formou uměleckou prostřednictvím pohledové konstrukce.³⁷

PIANO & ROGERS / síla industriálního detailu

Příkladem architektury, která by se dala považovat za přizpůsobený protiklad, je realizace dvojice architektů Renza Piana a Richarda Rogerse Centre Pompidou v Paříži. Tato stavba ve stylu hi-tech se celá skládá ze skla a oceli. Je výrazná tím, že veškerá technická konstrukce je odhalena, protože není kryta žádnou fasádou. Návštěvníka zde okamžitě zaujme hlavní schodiště, kryté ve skleněném tubusu, které kaskádovitě probíhá všemi patry a také nekonečná konstrukce barevných trubek, traverz a nosníků, ve kterých se okamžitě ztrácí. Jedná se v podstatě o způsob stavění „naruby“. Technické vybavení stavby se tradičně umísťuje do vnitřních stěn budovy, aby nevadilo fasádě. Zde jsou však veškeré rozvody vyvedeny také vně a stávají se charakteristickým znakem stavby a klíčovým prvkem fasády, kterou tak vlastně suplují. Skelet tedy plní především funkci nosnou a současně ochranou a „dekorativní“. Kovové potrubí se stává směsicí různých industriálních detailů, které jsou navíc po vzoru vnitřních rozvodů v průmyslových objektech, různě barevně odlišený, takže se ke slovu dostává také složka výtvarná. Možná je trošku překvapivé, že je stejný princip aplikován i v interiéru, kde jsou veškeré rozvody a konstrukce



Obr. 28 Piano & Rogers: Centre Pompidou, 1977, Paříž, Francie.

rovněž odhaleny a nechány na odiv návštěvníkům galerie. Odstíny barev jednotlivých potrubí, kabelů, schodišť atd. mají navíc jednoduchý řád. Modře je označena vzduchotechnika a klimatizace, bíle větrání podzemních prostor, zeleně voda, červeně průchody a spojovací chodby

³⁷ KEMP, W.: Das architektonische Detail, str. 66, in: *Architektur analysieren*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2009, překlad: Jakub Synecký

a žlutě elektřina. Budova tím nabírá velmi osobitý industriální charakter, který má v sobě nepopiratelnou sílu a výraz. Podobný princip odhalené konstrukce Rogers uplatnil také na známé budovy pojišťovny Lloyds v Londýně či v případě administrativní zástavby Daimler Chrysler v blízkosti Potsdammerplatz v Berlíně. Člověk není schopen na první pohled ihned vnímat celistvý tvar stavby díky její členitosti, seznamuje se

s ní postupně, prostřednictvím pozorování jednotlivých detailů, jenž k sobě postupně přiřazuje a v mysli si utváří finální obraz. Dalo by se možná říci, že charakter jeho staveb tak není zakotven tradičně v komplexním tvaru, siluete nebo případně půdorysu, nýbrž ve výrazné konstrukci a kontrastu tvarů a materiálů různých elementů.



Obr. 29-30 Příklady barevného řešení rozvodů na budově Centre Pompidou. Vlevo modré potrubí vzduchotechniky v interiéru, vpravo pohled na vnější konstrukci.

JEAN NOUVEL / tradiční ornament v nevšední podobě

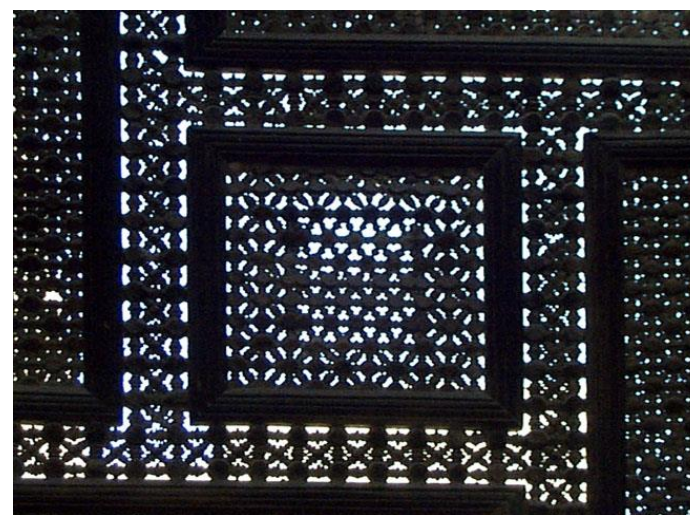
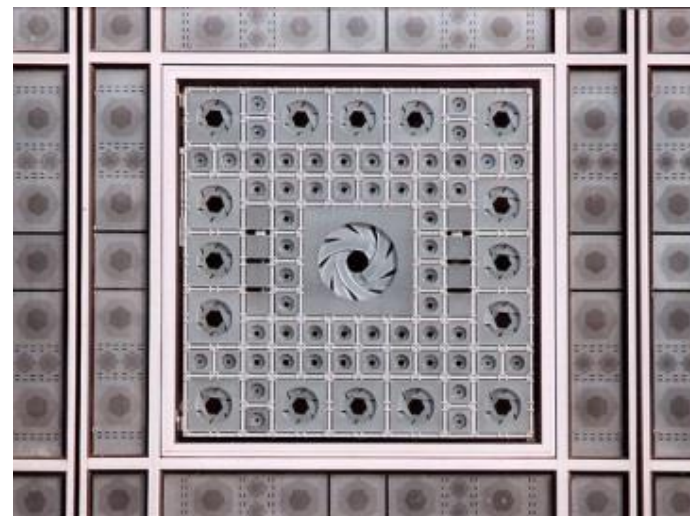
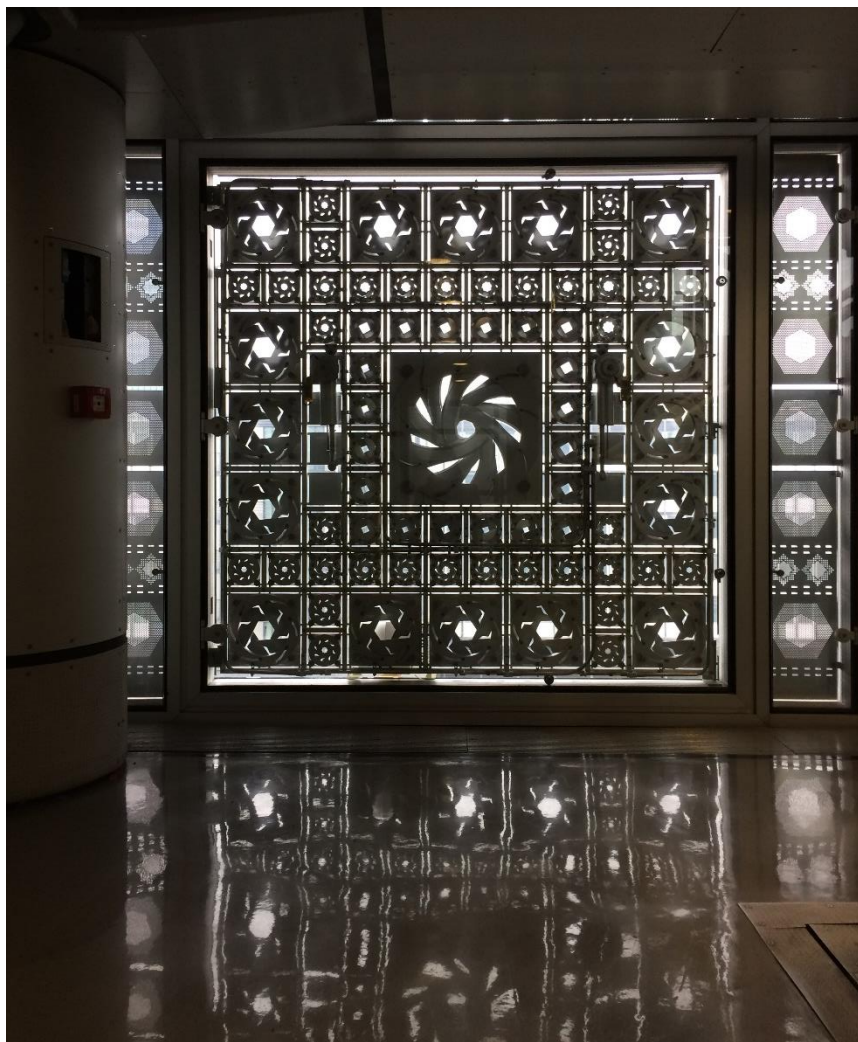
Prvek s dvojitou funkcí lze nalézt také na stavbách z dílny architekta Jeana Nouvela, který má velmi vytříbený smysl pro objemy a materiály, zejména pro sklo. Hraje si s představou a myšlenkami pomocí virtuality, která umocňuje výsledný dojem a účinek jeho architektury posouvá leckdy až za hranice všedních zkušeností. Jeho stavby probouzejí imaginaci – cíleně pracují s iluzí, která je vytvořena díky určitým vlastnostem přesně zvoleného materiálu. Prolamují materiální omezení a pronikají až do sféry obrazu. „Podobně jako filmový tvůrce i Nouvel vytváří závratný prostor iluze, která se prolíná s realitou tak, že jedna bez druhé neexistují.“³⁸ Architekt pracuje s celkem a jeho stavby se v převážné většině vyznačují jasným jednoduchým tvarem, jehož design podtrhují high-tech materiály, barevnost a také efektní nasvícení. U Nouvela nelze přímo hovořit o cílené práci s detailem. Jeho architektura se vyznačuje silným smyslem pro celistvost – kompaktnost, kde se detail projevuje ve formě barvy, kontrastu a vlastnosti materiálů. Najdou se však výjimky. Za příklad ojediněle cílené práce s drobnějším detailem, lze uvést prvky na *Arabském institutu v Paříži*. Architekt zde technicky nápaditě vyřešil slunolamy na fasádě domu. Tvoří je otvory, které se v prosklené fasádě chovají podobně jako clona u fotoaparátu; žaluzie jsou pohyblivé a opatřené fotosenzitivními panely

reagujícími na světlo a otevírají a uzavírají se tak, aby regulovaly množství světla dopadajícího do budovy. Velmi citlivě se zde snoubí jednoduché výrazové prostředky moderní evropské architektury s interpretací klasických arabských ornamentů. 240 ocelovo-skleněných desek má totiž tvar geometrických obrazců typických pro arabské umění – moucharábíí – dekorativních, vyřezávaných mříží na oknech tradičních arabských domů. Středově symetrický motiv obrazce je zde pojat velmi moderně. Díky pronikajícímu světlu se odráží na podlaze a jiných okolních předmětech a rozehrává tak velmi pěkné světelně-stínové divadlo, odkazující nás k principům mřížoví v muslimských mešitách. Pohyb clon je tak více patrný zevnitř, kde způsobuje více dramatických světelných proměn, zatímco zvenjšku jsou subtilní změny lamel někdy stěží postřehnutelné. Nicméně při pohledu na venkovní fasádu působí optické clony velice plasticky. Dvojitou funkci lamel je tedy více než zřejmá, velmi sofistikovaně pracují se světlem a současně dekorují skleněnou plochu fasády a interiéru. Ornament je rytmicky opakován ve stejné podobě po celé ploše fasády tvarově velmi jednoduché budovy, jejíž jedna část je přísně kubická.³⁹ Jednoduchý minimalistický monolit stavby příjemně souzní s poměrně složitým geometricky-ornamentálním motivem lamel.

je zakřivena do oblouku a tvoří příjemný kontrast k přísně geometrické hlavní budově ve tvaru hranolu.

³⁸ TICHÁ, J. (ed.): *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, 2009, str. 11

³⁹ Komplex budov Arabského institutu se skládá ze dvou částí, které jsou prostorově odděleny, ale současně vzájemně provázány propojujícím koridorem. Vstupní budova



Obr. 31-33 Jean Nouvel: slunolamy na Arabském institutu v Paříži, 1987, Francie. Vlevo vnitřní pohled, vpravo vnější. Vpravo dole, ukázka tradičního arabského dekorativního mřížoví.

1.3.2 Symbolická funkce detailu

Další z výrazných rolí architektonického detailu, která se objevuje v některých architektonických směrech a tendencích 20. a 21. století, je role symbolická. Symbolikou je myšlena skutečnost, že s detailem lze pracovat podobně jako v jiných druzích výtvarného umění (kterými je mimo kresby a malby také grafický design, typografie apod.). Architektonický detail v sobě může obsahovat podobné významy jako logo, značku, postavu zobrazenou v určité poloze, barvu atd. Jedním z prvních směrů 20. stol., který začal se symbolem v architektuře cíleně pracovat, byla již zmíněná postmoderna s jejím představitelem Philipem Johnsonem.

Postmoderna se často obrací pro inspiraci do historie a vypůjčuje si formy nejen z bohatého tvarosloví řádového detailu, které velmi inovativně používá, ale pracuje rovněž se symbolikou a metaforou. Funkce domu je doplněna fikcí, historií, odkazy a sémantickým významem, který dům neomezuje pouze na corbusierovský "stroj na bydlení"⁴⁰, nýbrž zohledňuje rovněž její významovou složku.

Philip Johnson, jako tvůrce prvního postmoderního mrakodrapu začleňoval do svých architektonických forem výrazné prvky a detaily, které (nejen díky nim) dodaly stavbám tvář a svůj typický charakter. Jeho budovy se vyznačují jasností, jednoduchostí a komplexností, kterým dominují detaily, jenž prostřednictvím moderní formy hovoří klasickým jazykem, který je navíc obohacen o další významy. Jako příklad lze uvést známý prolomený trojúhelníkový fronton na střeše budovy Sony a mohutné pilastry v základu stavby, kterou Johnson postavil společně se studiem Burgee Architects. Johnson s detaily pracuje velmi velkoryse a odvážně, přičemž výrazný prvek se stává typickým znakem a symbolem budovy. Tyto prvky (ve kterých lze vystopovat vliv neoklasicismu a modernismu reprezentovaném Miesem van der Rohe), daly stavbě jasnou a rozpoznatelnou tvář, která nabývá až antropomorfní podoby.

„Fronton... vrcholí symbolickými odkazy, závislými na druhu výkladu, k mříži chladiče automobilu, vysokým stojacím hodinám, prádelníku na vysokých nohách ve stylu Chippendale⁴¹, nebo jako vtip pro zasvěcené, kteří v něm vidí monumentální odkaz na prolomený trojúhelníkový štít použitý Venturim v domě pro jeho matku...“⁴²

⁴⁰ Postmoderna byla reakcí na funkcionalismus a internacionální styl.

⁴¹ Styl pojmenovaný podle londýnského návrháře rokokového nábytku Thomase Chippendalea z 18. století.

⁴² Zdroj: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=1439>

Dalším ukázkovým příkladem práce Philipa Johnsona je nepřehlédnutelná prosklená budova PPG Place v Pittsburghu, která je vedle současného křehkého „kabátu“ korunována množstvím klasických věžiček v moderním podání, ve kterých důvtipný pozorovatel může nalézt odkaz na architekturu historismu. Mimo jiné se Johnson zcela vědomě inspiroval neogotickou věží Victoria Tower londýnského parlamentu. Navzdory těmto klasickým výpůjčkám nelze označit Johnsonovu architekturu za vysloveně dekorativní. Prvky mají vždy své přesně určené místo a člověk nemá pocit jejich nadbytečnosti. Johnsonovy stavby detaily završují a dodávají jim potřebnou svěžest, které je navíc docíleno moderní stylizací.

Rovněž stavby již zmíněného Roberta Venturiho obsahují výraznou autorskou signaturu a symbolickou rovinu jejich detailů. Na rozdíl od Johnsona a ostatních moderních architektů se Robert Venturi zaměřuje na dekorativnost svých staveb. Venturiho dekorace celek stavby nenarušují, respektive jednotlivé prvky stavby skládá tak, aby celek byl soudržný a vizuálně jednoduše uchopitelný. Věří, že by celková podoba stavby a její dekorace měly být oddělenými entitami a zdobné prvky by měly odrážet kulturu, ve které existují. To je patrné jak ve výše řečeném Vanna Venturi House, tak na jeho další realizaci, jakou je například dům seniorů Guild House. V komentáři Wolfganga Kempa je, myslím, řečeno vše podstatné.

„Na místo akroterie osadil na domě seniorů Guild House z let 1960-1963 televizní anténu z eloxovaného aluminia, a to přesně na převyšené



Obr. 34 Příkladem architektury, která pracuje s detailem jako symbolem a nositelem sémantického významu, může být ojedinělá postmoderní výstavba belgického Bruselu. Zde na příkladu jsou vidět ozdobné kovové věžičky, odkazující nás kamsi ke gotickým katedrálám a zároveň evokující některé projekty Philipa Johnsona (například PPG Place v Pittsburghu nebo budova banky v Houstonu). Budova má však celistvým tvarovým pojetím velice blízko ke gotické katedrále.

střední ose a přímo nad velký společenský pokoj s televizí. Této akroterii porozuměl stavebník i publikum okamžitě. Musela být odstraněna, neboť objednavatelům stavby, kvakerům, se takto otevřeně na nejvyšším místě užitý ‚symbol hlavního obsahu života našich starých‘ ani v nejmenším nezamlouval‘.⁴³



Obr. 35-36 Sir Charles Barry: Victoria Tower, Londýnský Parlament, 1834, VB (vlevo).

Philip Johnson: budova PPG Place, 1984, Pittsburgh, Pensylvánie, USA (vpravo).

⁴³ KEMP, W.: Das architektonische Detail, str. 74, in: *Architektur analysieren*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2009, překlad: Jakub Synecký

1.4 Volný detail

Jednou z mnoha podob architektonického detailu, se kterou se můžeme setkat a která je z výtvarného hlediska velmi atraktivní, je detail, který není úzce vázán na architektonický systém. Jinými slovy, jeho podoba nemusí vycházet z formální podoby stávajícího architektonického systému, ke kterému přináleží. Může k němu být volně přiložen a objevit se, řečeno s mírnou nadsázkou, prakticky na kterémkoli místě budovy nebo tvořit určitou souvislou strukturu a rastr bez ohledu na funkci stavby nebo její tektoniku. Tato nezávislost architektovi umožňuje pracovat s detailem velmi svobodně a kreativně.

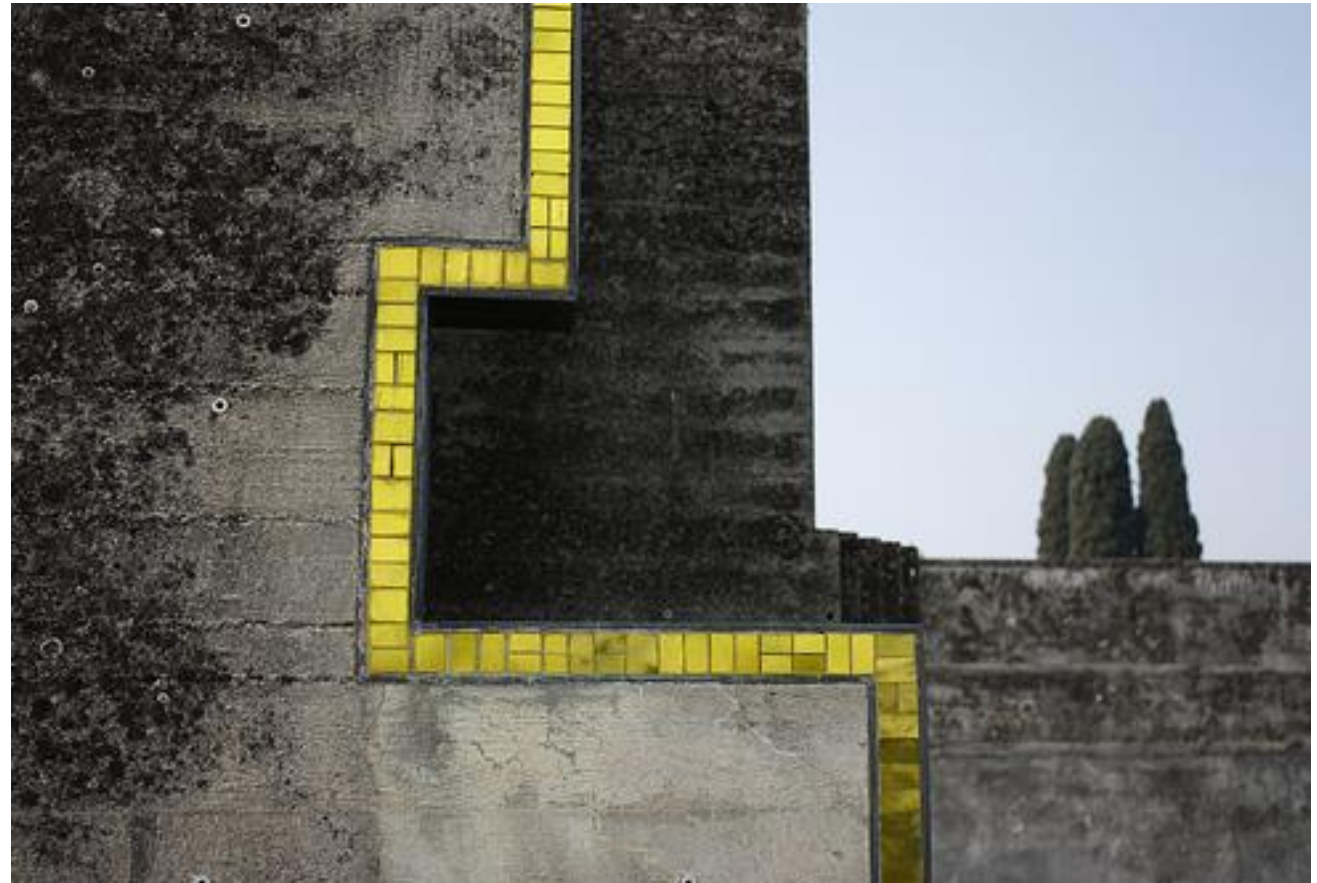
CARLO SCARPA / mocná síla jemné geometrie

S volným detailem často pracoval významný italský architekt Carlo Scarpa. Ten si obecně velmi zakládal na detailech svých budov, ve kterých často používal různé, často syrové materiály. Dokázal dokonale pracovat s ocelí, mramorem, dřevem, mědí a hlavně se sklem. Scarpova pozornost k detailu je téměř nesrovnatelná mezi moderními architekty. Jeho pochopení řemesla ho často vedlo k vášnivému zaujetí pro nejmenší detail. Například v mauzoleu Brion v San Vito d'Altivole, kde je Scarpa pohřben, jsou malé plastické geometrické obrazce včleněny do fasády takovým způsobem, že na ně často narazíme zcela neočekávaně. Tyto dekorativní konfigurace jsou ve většině případů umístěny tak, že by mohly být kdekoli jinde, na kterémkoli jiném místě stavby, přičemž na jejím celkovém vyznění by to

(možná) nic nezměnilo. Záleží jen na architektovi samotném, kam se rozhodne je zasadit. Konkrétně na stavbě hrobky Brion se opakovaně objevuje motiv stupňovité pyramidy, stupňovitých čtverců, schodů apod. Geometrický ornament je rozmanitě variován v různých částech stavby. Ústupkový motiv se tak objeví např. ve formě římsy, ve stříšce nade dveřmi, ve dveřních portálech nebo v rohovém profilu, kde na sebe bere podobu negativu apod.

Z určitého úhlu pohledu vykazují Scarpovy detaily až konceptuálně sochařský charakter, který je navíc inspirován tradiční japonskou minimalistickou estetikou. Ta je však v tomto případě transformována do „evropského“ stylu. Na některých místech stavby, nechává Scarpa zaznít také barvu, se kterou pracuje stejně minimalisticky jako s jinými stavebními prvky a která, jinak převážně šedivý odstín architektury, příjemně oživuje. Tato barevná linie navíc vytváří vizuálně atraktivní efekt společně s dřevěnou hranolovitou stavbou na kovových pilotech ve středu dvora, kdy se její spodní hrana s linií opticky setkávají.

Další detail v podobě malého kovového prvku vloženého do svislé rýhy v betonové zdi má záměrně zaměřit pozornost pozorovatele na město San Vito d'Altivole.



Obr. 37-38 Carlo Scarpa: detaily fasády mauzolea Brion, 1978, San Vito d'Altivole, Itálie.

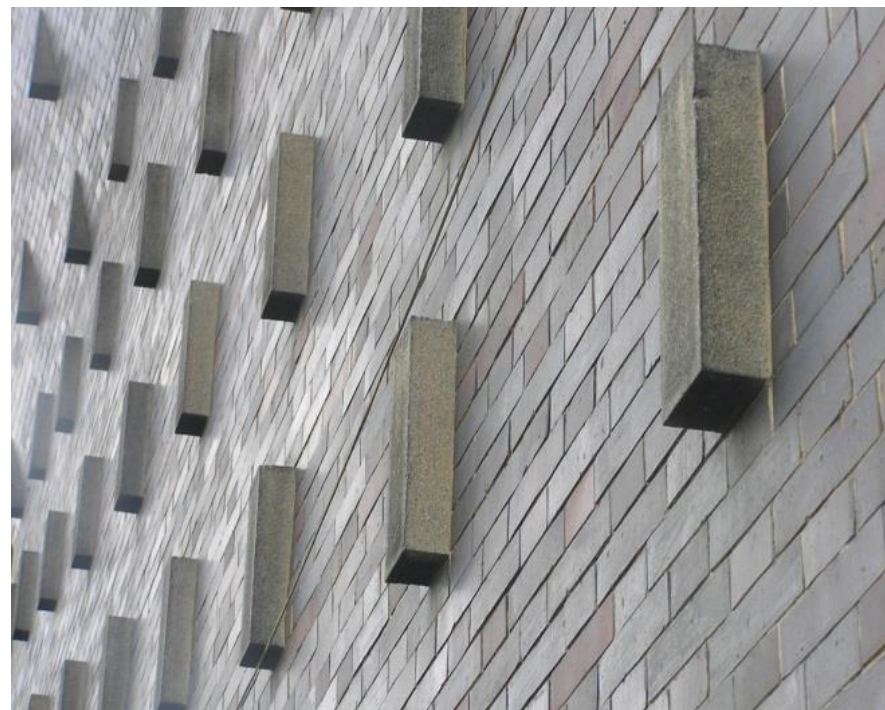
Barevnou glazovanou keramiku užívá Scarpa především ve velkých betonových plochách pro zdůraznění okrajové linie stěny, vnitřního „rámu“ kruhových oken nebo jako kontinuální horizontální linii procházející po vnitřním obvodu betonové stěny centrálního dvora mauzolea.

JOSIP PLEČNIK / rytmická hra světla a stínu

Za první příklad, který jsem pro ilustraci tohoto aspektu vybral, je fasáda kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze od Josipa Plečnika. Stavba byla realizována formou tzv. rezného zdiva, což je typ kamenného nebo cihlového zdiva, které je pouze vyspárováno, nikoli však omítnuto. Fasáda, která je tvořena hnědě polévanými cihlami, je osázena ze všech čtyř stran po celé ploše kvádríčky z umělé žuly, s rovnoměrnými rozestupy. Kvádry plasticky člení celý povrch fasády v pravidelném ostinatním rytmu. Jejich plasticita se nejlépe projeví při slunečním osvětlení, kdy plastické prvky vrhají stín a zřetelněji vystupují.

ALENA ŠRÁMKOVÁ / osamělá důstojnost

Následující příklad se týká volného detailu, pro který je označení volný snad nejpřiléhavější. V tomto případě se jedná o osamělý betonový pylon před budovou ČVUT – Fakultou architektury od Aleny Šrámkové. Budova ČVUT má čtvercový půdorys s jedním prázdným rohem. Pylon se čtvercovou základnou tak kompozičně vyplňuje protilehlý roh čtvercového půdorysu. Použité materiály, kterými jsou cihla a beton, navíc vizuálně dotvářejí a uzavírají kompaktní, z ptáčích perspektivy příjemně asymetrický celek. Pylon tedy postrádá jakoukoli praktickou funkci a plní tedy funkci čistě kompoziční. Mimo to by však mohl obsahovat i daleko hlubší symboliku a odkazy, které mohou sahát hluboko k podstatě a historii architektury. Osamocený vertikální pylon evokuje jednak představu



Obr. 39 Josip Plečnik: Fasáda kostela Nejsvětějšího Srdce Páně, 1928-32, Praha, ČR.

jakéhosi menhiru – první megalitické stavby pravěku, který však v současnosti, díky svému geometrickému profilu, nabývá moderní podoby. Stává se jakýmsi menhirem 21. století, symbolem současné

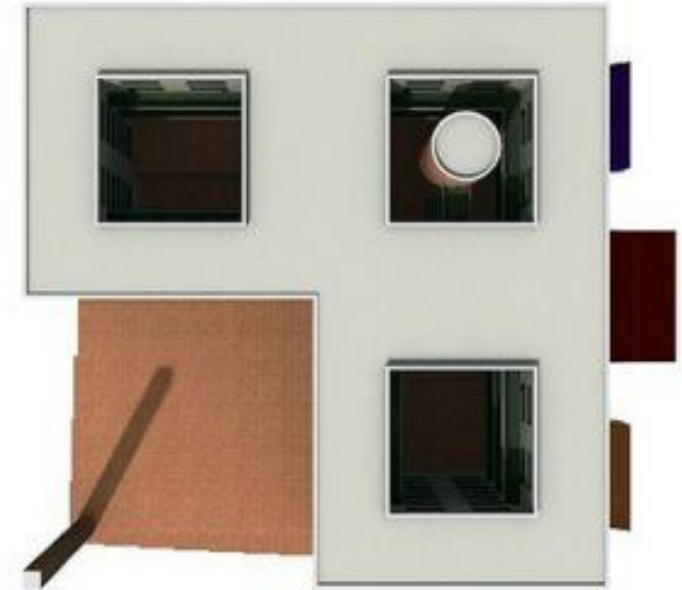
architektury. Díky svému umístění by tak ještě více mohl upozorňovat na to, čím je a co pro vývoj architektury znamenal první vztyčený kámen, dnes betonový sloup. Je možné, že se časem může stát symbolem budovy Fakulty architektury samotné.

JEAN NOUVEL / hra barev

Dalším dílem Jeana Nouvela, o které bude v této práci řeč, je jeho budova Torre Agbar ve španělské Barceloně, která vykazuje jasný, velkorysý kompaktní tvar bez jakéhokoli zbytečného členění. Kde se však v tomto případě projevuje Nouvelova hravost a smysl pro výtvarný detail, to je v již zmíněné práci s barvou. Nouvel je příznivcem současných high-tech efektů a virtuálních iluzí, přičemž barva a rozličné efektní nasvícení, o kterých padla již zmínka, zaujímají v jeho architektuře důležité postavení. V budově Torre Agbar pracuje Nouvel s různými odstíny modré, červené a bílé barvy. Vnější okenní lamely v pastelových barvách jsou díky zavěšení odděleny od vnitřní fasády a vytváří tak iluzi prchavého vzdušného prostoru, který je navíc podpořen jemnými polotóny barevných odstínů. Nouvel tak vytváří



Obr. 40-41 Alena Šrámková – budova Fakulty architektury ČVUT, 2010, Praha, ČR. Celkový pohled na budovu fakulty s nepřehlédnutelným pylonem (vlevo). Vizualizace stavby z ptáčí perspektivy, ze které je patrné, že hranolovitý pylon není jen vyvažujícím kompozičním prvkem, nýbrž prvkem, jenž tvarově doplňuje vnitřní betonový buben kruhové základny (vpravo).



téměř neskutečnou atmosféru, která má navíc odlišnou podobu ve dne a v noci, kdy je celá budova efektně nasvícena. V těchto momentech na sebe stavba bere podobu sci-fi objektu z budoucnosti.



*Obr. 42-43 Jean Nouvel: Torre Agbar, 2005, Barcelona, Španělsko.
Pohled na hru barev v noci (vpravo). Detail fasády za denního osvětlení (vlevo).*

1.5 Závěr

Výtvarné aspekty detailu v architektuře je téma velmi rozsáhlé a jistě by se o něm dalo psát daleko šířeji a zevrubněji. Cílem této práce však není vyčerpání všech možností pohledu na toto téma – to by byl úkol minimálně na celou publikaci – nýbrž nastínění této problematiky v jejích základních výtvarně-teoretických rysech a na vhodných – pečlivě vybraných ukázkách – ji názorně demonstrovat. Práce s detailem se u každého z architektů výrazně liší. Tato různorodost se odvíjí od autorovy invence a citlivosti, profesní zkušenosti a vztahu k prostředí k prostředí až k čistě osobnostním rysům architekta. Nelze říci, že všichni významní architekti jsou obdařeni stejnou mírou citlivosti pro práci s detailem. Někdo se na něj zaměřuje více, jiný méně, pro každého znamená něco jiného a každý na něj klade větší či menší důraz. Jak moc si je vzdálená filozofie a práce s detailem takového Petera Zumthora od Jeana Nouvela nebo Franka Gehryho, o tak velký kus se člověku rozšiřuje škála možností, jak uchopit hmotu, prostor, prostředí a také – architektonický detail. Kouzlo současné architektury spočívá mimo jiné v této rozmanitosti a rozdílnosti stavitelských a uměleckých přístupů k architektonické tvůrčí práci. Je to právě smysl pro jisté výtvarné kvality, co spojuje v textu zmíněné architektky, ale i mnohé další, neméně významné osobnosti, kteří zde nemohli dostat prostor.

Práce s detailem vyžaduje schopnost a cit pro jemné zacházení s drobnějšími architektonickými prostředky, často na bázi sochařského nebo malířského vyjádření. Celá řada špičkových architektů byla a jsou

rovněž vynikajícími umělci s výtvarným talentem nebo vzděláním a vše záleží na jejich osobnosti. Oni jsou tím, kdo stavbě natrvalo vtisknou svou pečeť. V detailu se skrývá velmi mnoho z celkového vyznění stavby. S čím větší upřímností a fantazií k němu přistupují, tím lepší bude výsledek ve formě kvalitní a inspirativní architektury.

Architektonický detail je z výtvarně-pedagogického pohledu vnímán jako něco, co nazýváme výtvarným jazykem, jehož prostřednictvím lze uchopit hlubší problematiku, kterou architektura nesporně je, a pochopit ji v jejích širších souvislostech. Je to jazyk (nebo diakritická znaménka nad slovy, která tvoří architektura?), kterým k nám architekti promlouvají a je na nás – divácích, návštěvnicích – abychom se pokusili jejich řeči porozumět. Pokud budou architekti používat pestrý a bohatý slovník, jinými slovy, soustředit se na detail a jeho jemné nuance, tak mají více šancí k navázání pozitivního kontaktu s návštěvníkem. Široký výrazový rejstřík ve formě vhodných výtvarných prvků funguje podobně jako bohatá slovní zásoba.

Každá architektura, i ta špatná, obsahuje jisté výtvarné hodnoty, liší se pouze jejich míra. Stavby s vysokou mírou výtvarné kvality mají schopnost zvyšovat v člověku kreativitu a zanechat v něm trvalé dojmy. Taková architektura by měla především obohacovat život, vzbuzovat v nás nové impulsy, evokovat snění a imaginaci a podporovat smysl pro uvědomění si sebe sama a svého místa ve světě.

2 / Psychologický a filozofický aspekt vnímání architektury ve vztahu k detailu

2.1 Psychologický aspekt vnímání detailu v architektuře

2.1.1 Smysly a jejich role při vnímání architektury

„Architektura je jako katalyzátor proměn, který nenápadně, ale zároveň velmi účinně formuje všednodenní lidskou zkušenost prostřednictvím materiálů a detailů. Čím intenzivnější je její smyslové prožívání, tím více se ke slovu dostává také její psychologický rozměr.“⁴⁴

Architektura se řadí mezi umělecké disciplíny, u kterých je nepostradatelná osobní zkušenost a fyzický prožitek. Na rozdíl od jiných forem vizuálního umění má však přesah do sfér zdánlivě naprosto neuměleckých (jakým je například účel a funkce), kdy by se mohlo zdát, že zajímavá vizuální stránka nehraje naprosto žádnou roli.⁴⁵ Nebo také naopak, v některých případech je na vizuální podobu kladen tak přehnaný důraz – ve snaze se zalíbit – až se architektura dostává na hranici podbízivosti, líbivosti a kýče.⁴⁶ U těchto staveb bývá problematická jejich funkční a dlouhodobá užitelnost. Nicméně existuje celá řada skvělých staveb, na kterých lze názorně demonstrovat, že lze spojit obojí v jeden fungující organický celek. Tento zážitek je však možné plně vychutnat pouze v případě osobní fyzické

⁴⁴ Steven Holl: *Paralaxa*, Era, Brno, 2003, str. 71, in: TICHÁ, J. (ed.): *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, 2009, str. 9

⁴⁵ Už římský architekt Vitruvius v 1. stol. př. n. l. napsal, že stavba musí splňovat tři kritéria k tomu, aby byla zdařilá: pevnost, účelnost, krásu.

zainteresovanosti člověka. Pouze díky tělesné interakci s budovou, její velikostí, vnitřní dispozicí a prostorem lze adekvátně pochopit její rozmanitost (detailnost) a zároveň kompaktnost. Jedině celým tělem a jeho pohybem jsme schopni plně prožívat celek architektury. Bohužel, v dnešní přemedializované době na tento fakt často zapomínáme, přesněji řečeno, zapomínáme na to, že architektura není určena jen pro vizuální vnímání – jako věc ležící před námi, od níž máme odstup – ale že jsme v ní, že „jsme jí obklopeni a v této situaci se nadvláda zraku stává pouze iluzorní. Nemůžeme obsáhnout celek jediným pohledem, nemáme nad ním kontrolu, jsme ponořeni ve skutečnosti architektury, která je kolem nás.“⁴⁷

Mělo by tomu tak být. Nicméně v současnosti, která je tolik zaměřena na rychlost a výkon, člověk na tento fakt zapomíná nebo si jej vůbec neuvědomuje. Často nejsme schopni si uvědomit, že bychom měli architekturu prožívat celistvě, nejen zrakem, nýbrž všemi smysly současně. Preference zraku je do jisté míry logická, protože např. dle Jonase (1966) povaha zraku umožňuje pojmout simultánně celé zrakové pole a svobodně si zvolit, z jakého odstupů budeme objekt nebo scénu pozorovat a na jaký detail se zaměříme.⁴⁸ Jiné smysly (snad ještě s výjimkou hmatu) nám toto nedovolí.

⁴⁶ Zde mám na mysli především developerské projekty, které nabývají podoby např. šablonovitých domků v „satelitních městečkách.“

⁴⁷ TICHÁ, J. (ed.): *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, 2009, str. 14

⁴⁸ Kolektiv autorů: *Město: proměnlivá ne/samozřejmost*, Pavel Mervart, Masarykova univerzita, Brno str. 199

Ve většině případů, při „prožívání architektury“ jsme vedeni nějakým účelem, máme konkrétní cíl (například každodenní cesta do práce), za kterým jdeme a ten držíme po celou dobu, až po jeho dosažení v hlavě. Často také závodíme s časem a nemáme kdy se kochat architektonickými krásami a být si vědomi svých tělesných a psychických stavů, jimi vyvolaných. Mezitím však, ve větší míře nevědomky, můžeme mít cestou spoustu architektonických prožitků, kdy projíždíme tramvají ulicemi mezi domy, procházíme pasážemi a podloubími, kráčíme křivolakými uličkami a náměstími atd. až k cíli naší cesty, kterým je samozřejmě také nějaký dům, budova, která na nás rovněž působí. Toto působení je jistě ve velké míře ovlivněno naším záměrem a smyslem cesty, kterým je v tomto případě práce, jenž může mít do velké míry vliv na naše smyslové prožívání. Jinými slovy, nemusíme být tak úplně v psychickém komfortu (napětí z budoucích událostí, apod.), abychom se soustředili na to, jak na nás různé domy působí a jak se v nich cítíme.

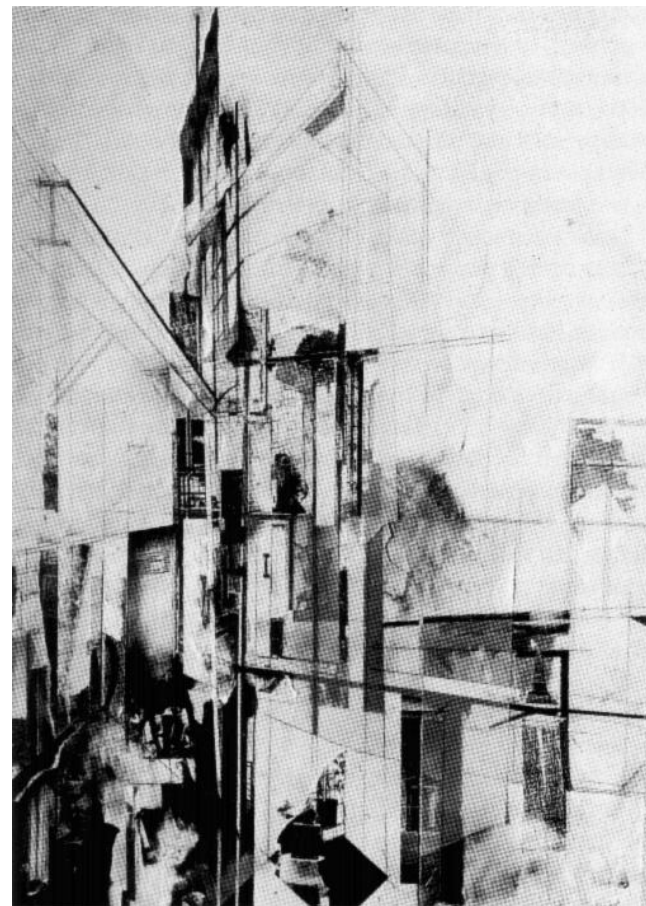
V jiných situacích, kdy například ve volném čase absolvujeme procházku po městě a dokážeme lépe a citlivěji vnímat své okolí, jsme schopní definovat naše pocity při vstupu do různých objektů. Na tyto pocity má vliv celá řada různých faktorů, od velikosti prostoru, přes jeho osvětlení, barevnost, až po hlučnost a prostorové řešení. Často se člověku

stává, že se po vstupu do nějakého objektu objeví nepříjemný pocit, jehož příčiny si není často vědom. Vliv na případnou náhlou nevolnost, stísněnost nebo podrážděnost, která se vyskytuje v lidských obydlích a jiných objektech, má často například intenzita světla – je ho buď příliš málo, či mnoho, těsný, nebo naopak rozsáhlý prostor, bez přepažení znemožňuje soukromí, suchý, prašný, hlučný, viditelný z veřejného prostranství nebo postrádající vyhlídky stává se při trvalém obývání psychologicky nesnesitelným.⁴⁹

⁴⁹ Teoretik Jiří Kulka považuje za významný prvek, jenž významně definuje lidské chování vzájemný vztah architektury a prostředí. Chování člověka se projevuje v závislosti na tom, v jakých typech budov, institucích (škola, úřad, nemocnice, supermarket) a prostředí (venkov, velkoměsto) se nachází. V souvislosti

s environmentální psychologií, která se zabývá prostředím jako takovým, se ukázalo, že prostředí výrazně ovlivňuje lidské chování. Umělé architektonické prostředí má důležitý podíl na tvorbu, směrování a určování nových způsobů lidské existence.

Pokud jde tedy o prožitek z pobytu v nějaké stavbě, která na nás zapůsobila, dala by se tato nepřenositelná osobní zkušenost zjednodušeně popsat tak – s přihlédnutím k textu teoretika architektury Dalibora Veselého, že se naše celistvé – komplexní – vnímání skládá z množství jednotlivých pohledů – sekvencí, jež by se zároveň daly nazvat slovem detaily. Jako předběžná ilustrace nám může posloužit srovnání různých zkušeností z téže budovy. Vzpomínka na nějakou budovu, kterou jsme viděli dříve, může být přesvědčivá a živá, a to nejen celkově, ale i pokud jde o detaily. Přesto ji však ve vzpomínce nevidíme s příliš velkou přesností, mnohé stránky budovy zůstávají zahalené a nedostupné a od jejího obrazu nás odděluje jistý pocit vzdálenosti. Je například obtížné vybavit si přesný počet jednotlivých prvků – oken, sloupů apod. *„Situace je zcela jiná, když se díváme na fotografii, kresbu nebo na model téže budovy; ale i tady jsme do značné míry zajatci abstrahovaného a zprostředkovaného pohledu. Můžeme se sice soustředit na různé věci a vidět je přesně, ale jen když si vypomůžeme svou představivostí, která je tím hlavním zdrojem konkrétnosti a tělesnosti viděného. Jen tehdy, když se naše aktuální zkušenost opírá o přímé vnímání, můžeme stavbu pozorovat volně a v úplnosti, prozkoumávat ji, obcházet ji; přerušovat obhlížení tím, že zavřeme a zas otevřeme oči; pokračovat v průzkumu jindy, aniž bychom pochybovali, že vnímáme tutéž stavbu. To vše jsou možnosti, která pouhá představa nenabízí. Představa má jinou hloubku trvání (časovost). Není dostatečně stálá, aby mohla být zkoumána. Většinu*



Obr. 1 Ilustrační obrázek. David Weston-Thomas: Budova politických aktivit, metaforická studie muzea a výstavního prostoru. Takto podobně by mohlo vypadat výtvarné znázornění našich vzpomínek na konkrétní dům, který si snažíme vybavit. Některé místnosti a stěny mají jasné kontury a detaily, jiné jsou naprosto zamlžené a nejasné. Také jejich dispozice v rámci celku jsou neurčitě. Vše je trochu zpřeházené a často nepropojené, s fragmentárním charakterem.

*pozornosti a energie spotřebujeme na to, abychom ji vůbec udrželi před očima.*⁵⁰

Takto sugestivně a velmi jasně se Dalibor Veselý pokusil popsat proces vybavování si obrazů a vzpomínek na konkrétní architekturu, která nás oslovila. Člověk si v tom okamžiku snaží vybavit a navodit pocity, které prožíval v momentě, kdy se nacházel uvnitř nebo vně stavby, kdy s ní byl v přímé interakci. To by tedy měl být důkaz, že na prožívání a vnímání architektonického prostoru a architektury obecně se podílejí všechny naše smysly; bez toho aniž bychom se snažili stanovit míru každého z nich. Přesto je ale zřejmé, že největší množství vnějších informací přijímáme zrakově. Zrak je naším nejsilnějším a nejpoužívanějším smyslem, přesto však nelze ostatní smysly brát méně vážně. I ony mají velký podíl na tom, jak se kde cítíme, často možná větší, než by se na první zamyšlení mohlo zdát...

Tento způsob fungování paměti a následného vybavování si vizuálních vzpomínek, potvrzuje dokonce také básník R. M. Rilke, který vzpomínky a minulost popisuje jako tekuté. Člověk se v této tekutosti rozpouští a splývá ve ztraceném domě, který si snaží postupně vybavit: „*Už nikdy od těch dob jsem nespatriil ten podivuhodný dům (...) Tak jak jej shledávám ve své dětsky modelované vzpomínce, nemá tvar budovy; je ve*

⁵⁰ VESELÝ, D.: Povaha komunikativního prostoru, str. 45 – 46, in: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*, Academia, 2008

*mně zcela rozčleněn; zde místnost, tam jiná a zde úsek chodby, která však nespojuje obě ty místnosti, nýbrž je uchována o sobě jako fragment. Takto je ve mně všechno rozptýleno – pokoje, schodiště, která se svažovala tak rozvláčně, a jiné úzké točité schody, jejichž tmou jsme stoupali jako krev v tepnách.*⁵¹

Jak je z předchozího textu zřejmé, tak vizuální vzpomínky na architekturu jsou složeny z jednotlivostí, z úseků, které se libovolně proplétají a prakticky na sebe nenavazují. Jsou to části vytržené z kontextu a v paměti utkvěly díky silnému zážitku, na kterém se podílely ještě další smysly. Přestože tyto vzpomínky v sobě nosíme často jako jednotlivosti bez přesného kontextu, existují lidé s vynikající vizuální pamětí, kteří si jsou schopní i po mnoha letech vybavit prostorové řešení domu, ve kterém strávili v dětství třeba jen krátký čas. Dokážou naprosto přesně popsat, kde byl který pokoj, kuchyň, chodba apod. Zároveň si vybaví různé detaily, které jim utkvěly v paměti a které dokážou velmi přesně lokalizovat.

Prožívání architektury všemi smysly se zabývá ve svých teoretických reflexích finský architekt a teoretik architektury Juhani Pallasmaa. Tvrdí, že zážitek z architektury musí být vícesmyslový, přičemž všechny smysly lze chápat jako rozšíření hmatu, jež jsou rozhraním mezi kůží a prostředím. I oko se dotýká okolí pohledem a dobrá architektura

⁵¹ R. M. Rilke, *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, přel. Josef Suchý, Praha, Mladá fronta 1994, s. 25 (Pozn. překl.), in: BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*, Malvern, 2009, str. 75 – 76

nabízí tvary a plochy pro příjemné spočinutí oka. Dobrá architektura se navíc musí zabývat i metafyzickými a existenciálními otázkami bytí člověka ve světě.

„Architektura je obvykle chápána jako vizuální syntax, ale může být uchopena také jako sekvence lidských situací a setkání. Autentické architektonické prožitky vyplývají spíše ze skutečných nebo idealizovaných tělesných střetnutí, než z vizuálně pozorovaných jevů. (...) Vizuální obraz dveří není architektonickým obrazem, ale vstupování do dveří a vycházení z nich jsou architektonické prožitky. Podobně není okenní rám architektonickou jednotkou, zatímco hledění z okna nebo pronikání denního světla jsou autentická architektonická setkání.“⁵²

Dobrá a kvalitní architektura by v nás měla být schopna probudit náležitě pozitivní pocity inspirace a zbystřit naše smysly. Architektura by měla především obohacovat život, vzbuzovat v nás nové impulsy, evokovat snění a imaginaci a podporovat smysl pro uvědomění si sebe sama a svého místa ve světě. Proč tomu však často není? Proč se v současné době setkáváme spíše s architekturou, která se nám odcizuje, kterou nechápeme a spíše odmítáme? Příčin tohoto stavu může být samozřejmě více a ne všechny musí být zaviněny přímo architekturou či architekty samotnými. Jeden takový důvod může být, že člověk si zpravidla těžko zvyká na něco

nového, zvláště pokud mluvíme o takovém fenoménu, jako je současná architektura, jejíž existence nemá zatím příliš dlouhého trvání. Situace je také dost odlišná v různých zemích s rozdílnou kulturou a historií. Přesto mají všechny země, kde soudobá architektura vzniká, něco společného. A tím je právě rozpačité přijetí různých nových projektů a realizací širokou veřejností.⁵³ Další důvod může být ten, že architektura (resp. její zpodobňování) se v poslední době stává objektem více vizuálním, než prostorovým a stále častěji je upřednostňována a dávana na odiv její fotogenická stránka, než plastická a funkční.⁵⁴

Tento názor podporuje rovněž Pallasmaa, jenž se v poslední době zaměřuje na kritiku tohoto současného trendu v přístupu k architektuře, kterým je, dle jeho názoru, preference zrakového vnímání architektury na úkor ostatních smyslů. Převládá architektura navrhovaná pouze pro potěchu oka. Podle Pallasmy je dnešní stav důsledkem současného stavu upřednostňování zrakového vnímání světa. Jak sám popisuje, zrak byl chápán v evropském kulturním kontextu jako dominantní smysl již od dob starověkého Řecka, nicméně nikdy ne zcela na úkor smyslů ostatních. Nástupem nových technologií a jejich neustále se zrychlujícím vývojem dochází k izolaci zraku (a v menší míře i sluchu) od ostatních smyslů, které

⁵² Alvar Aalto, rukopis přednášky v Turíně, Miláně, Janově a Římě v roce 1956. Částečně otištěno v: Alvar Aalto „Problemi di architettura“, Quaderni ACI, Edizione Associazione Culture Italiana, Turin, 1956, in: ZLATÝ ŘEZ 30, *Architektura pro všechny smysly* / Juhani Pallasmaa – Křehká architektura, str. 7, 2008

⁵³ Projevy nesouhlasu s novými architektonickými trendy nalezneme mnohokrát již v minulosti. Terčem posměchu a odmítání se stal např. Jan Kotěra nebo Adolf Loos, kteří jsou dnes považováni za pionýry moderní architektury.

⁵⁴ Viz část 5/ Architektonický detail ve fotografii, str. 129 – 144

jsou považovány za něco méněcenného a archaického – s výjimkou specifických situací, jako je například požitek z jídla.

Jak popisuje dále, tak s tímto souvisí preference zaostřeného pohledu místo periferního vidění, které dokáže člověka vtáhnout do prostoru. Zaostřený pohled posouvá pozorovatele do role pouhého diváka. Umělci a architekti minulosti tvořili tak, že díky ztotožnění se s dílem byli schopni na něj nahlížet z obrácené perspektivy vycházející ze sebe sama. Současný trend ve smyslu spoléhání se na počítače jako výlučného nástroje pro tvorbu, dělá z celého procesu návrhu pouze pasivní vizuální manipulaci s obrazem.

Výsledkem je skutečnost, že velké množství architektury z poslední doby je projevem narcistického pohledu. V takové architektuře autoři pouze vyjadřují sebe sama, diváka a uživatele tak izolují a nesnaží se zasazovat dílo do širšího kulturního rámce.⁵⁵ Stavby poté nevyvolávají pocit blízkosti, intimity, nepůsobí věrohodně a uživatel se nedokáže identifikovat s prostředím – neumožňují tedy jiné vnímání architektury, než z odstupu, tzn. zrakem. Architektura ztrácí svou plasticitu, stává se pouze obrazem.

„Často si říkám, proč se tak málokdy pokoušíme o to, co je nejvíce nasnadě a zároveň obtížné? Proč v mladších architektonických dílech

nalézáme tak málo důvěry v to, co je architektuře nejvlastnější, co dělá architekturu architekturou: v materiál, konstrukce, v to, co nese a podpírá, v zemi a nebe; a důvěry v prostor, který může být opravdovým prostorem; kde si dáváme záležet na tom, co a jak ho obepíná a tím vymezuje, jaká prostorotvorná hmota ho formuje, jaká je jeho výduť, prázdnota prostoru, světlo, vzduch, vůně, kapacita a rezonance?“⁵⁶

⁵⁵ Již funkcionalisté považovali architekturu za vědu, které rozumí jen architekti samotní. Mies van der Rohe z diskuze o stavbě vylučoval každého včetně stavebníka, který má prý jen stavět, nikoli zasahovat do stavby samotné.

⁵⁶ ZUMTHOR, P.: *Promýšlet architekturu*, Archa, Zlín, 2013, str. 32

2.1.2 Architektonický detail v urbánním prostředí a jeho vliv na člověka

„Zacházení s detaily je rozhodujícím faktorem v upotřebitelnosti venkovních prostor. Jestliže budeme věnovat dostatečnou pozornost detailům veřejných prostor, dává jim to velkou šanci být funkční a oblíbené. Zpracujeme-li je však nedbale nebo je vůbec vynecháme, zápas nevyhnutelně ztratíme.“⁵⁷

Také otázka urbanismu a územního plánování se psychologickou (a také především sociologickou) problematikou lidského chování v architektonickém prostředí a jeho vlivem na nás zabývá. Především co se rozměrů budov, náměstí, šíře ulic a jiných městských a veřejných prostranství týká. K tomu je zapotřebí dobrá znalost lidských smyslů a toho, jak a v jakých oblastech fungují. To dokládá i následující komentář dánského architekta Jana Gehla z knihy *Život mezi budovami*.

„Protože zrak a sluch souvisí s nejúplnějšími venkovními společenskými aktivitami – vizuálními a sluchovými kontakty – způsob, jakým fungují, je přirozeně základním faktorem plánování. Znalost lidských smyslů je nezbytnou podmínkou také pro porozumění všem ostatním formám přímé komunikace a tomu, jak člověk vnímá prostorové podmínky a dimenze.“⁵⁸

⁵⁷ GEHL, J.: *Život mezi budovami: Užívání veřejných prostranství*, Nadace Partnerství, 2000, str. 132

⁵⁸ Tamtéž, str. 65

Podstatný je v tomto kontextu také důraz kladený na práci s architektonickým detailem, jenž významně ovlivňuje lidské chování, jeho aktivity a pocity vyvolané architektonickou a městskou zástavbou vůbec.⁵⁹ Propracovanost architektury do nejmenších podrobností s vědomím toho, komu a k čemu bude objekt sloužit, by měl mít architekt během plánování vždy na paměti. Protože k čemu a komu jinému by mělo být navrhování podřízeno, než zájmu a spokojenému užívání lidí – obyvatel? Cílem by mělo být, aby se lidé cítili mezi budovami dobře, aby je bavilo ve městě žít a měli možnost provádět zde různé rozmanité individuální a společenské aktivity. To je podmíněno kvalitou vnitřních, ale především venkovních prostor. Existuje totiž těsný vztah mezi kvalitou venkovního prostředí a venkovními aktivitami. Vhodnou úpravou a citlivým plánováním a projektováním materiálního prostředí lze ovlivnit modely aktivit ve veřejných prostorách měst a v obytných čtvrtích. Pro rozvoj těchto interakcí je však potřeba více než jen architektura samotná; pro takovou interakci je vhodný rovněž design, který jí napomáhá, a který přímo navazuje na detail.

Dlouhodobý pobyt v (kulturním) prostředí určitého typu, má také nesporně vliv na to, co bychom mohli nazvat estetickými preferencemi a pro co máme označení krása nebo krásné. „(...) „*například vývoj jedince*

⁵⁹ Uvedené příklady ilustrující popisovanou problematiku jsou vybírány a popisovány primárně ve vztahu k detailu, přičemž vyjádření mého názoru a teorie nemusí být objektivní pravda. Jde pouze o předložení jedné z více teorií.

v tzv. tesařském prostředí, s pravoúhlými dispozicemi budov hnanými do výšky, v západních velkoměstech posiluje vnímání vertikály (...)“⁶⁰

2.1.2.1 Měřítko

Vnímání detailu na základě měřítko stavby je jedním z klíčových problémů městské architektury. Během plánování by mělo být jasně definováno, z jaké vzdálenosti bude architektura většinu času vnímána. To znamená, že je možné klást důraz na některé požadované body, ale současně se musí počítat s pohledy odjinud.

Smysly, o kterých bylo hovořeno v první části, zaujímají při vnímání detailu a architektonických částí nejdůležitější místo. Protože veškeré smysly jsou orientovány převážně čelně, je jeden z nejdokonalejších smyslů – zrak výrazně horizontální. To také vysvětluje způsob uvažování při výstavbě některých výškových budov. Za příklad může posloužit vzdálenost brána v úvahu při navrhování rozsáhlých prostor s výškovými budovami, jejichž tvar lze nejlépe ocenit při pohledu zdálky. Pro názornost lze uvést typické siluety Manhattanu nebo panorama pražských Hradčan, které lze plně vychutnat jedině zdálky. Dominantní tvarosloví některých staveb dokonce přispělo k tomu, že se staly jakýmsi symbolem a poznávacím znamením určitého města nebo místa. Mimo již zmíněné Hradčany můžeme uvést třeba Westminsterské opatství

v Londýně s výrazným Big Benem, operu v Sydney s její nezaměnitelnou střechou⁶¹, Eiffelovu věž v Paříži, atomium v Bruselu a řadu dalších.

Již samotný tvar stavby se, mimo jiné, sám o sobě podílí na vyvolání a probuzení patřičných emocí a psychických stavů. Ostré a špičaté hrany na nás mají nepochybně jiný dopad než tvary ladné, zaoblené a kulaté. Úzká a dlouhá věž do špičky někomu zvedne tlak více, než třeba nízká hranolovitá budova ze skla. Architekti pracují s těmito psychologickými teoriemi již od nepaměti a je možné je demonstrovat především na stavbách starých slohů. Uvedeno na konkrétních případech gotických katedrál se svojí subtilností, lehkostí, a výškou vyhnanou až k nebesům měly symbolizovat církev vítěznou, která chce povznést oči člověka k Bohu a barokní tvarová měkkost, ale současně robustnost, komplikovanost a dynamika opatřená množstvím zdobných detailů, velkolepostí a majestátností, dokázala probudit pocit oddanosti a působit na city věřících.

⁶⁰ ZUSKA, V.: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, 2001, Triton, str. 82

⁶¹ Viz 6/ Didaktická a výzkumná část / kapitola 6.3. Výzkum / 6.4.3 II. fáze: Výtvarná interpretace detailu, str. 161 – 162



Obr. 2 Silueta New Yorkského Mannhattanu.

Tyto principy jsou využívány dodnes. Nicméně přidaly se k nim ještě mnohé další. Na velkých rozlehlých prostranstvích, kde jsme vše schopni přehlédnout pouze z dostatečného odstupu, bývá zastoupena práce s architektonickým detailem tak, že k budovám, které vidíme z dálky, se postupně přibližujeme a detail by se měl postupně zjemňovat. Vedle takových se ale objevují stavby, které se vyznačují uniformitou a monotónností s rytmicky členěnou fasádou bez významnějšího charakteristického rukopisu. Stavby jsou již předem projektovány s tím záměrem, že budou vnímány zpravidla z velké dálky, proto je jejich vnější design hrubý. Fasádu tvoří okna v pásech bez jakéhokoli individualismu, zasazená do hranolovitých budov. Za příklad mohou posloužit třeba některá stereotypní panelová sídliště z období totality.⁶²

Na druhou stranu prostory, které jsou navrhovány v lidském měřítku pro prožívání na blízkou vzdálenost a v delším časovém období (tzn. za pomalé chůze) často oplývají stavebními prvky a detaily, které jsou určeny pro to, aby byly vnímány z blízka. S takovým přístupem se můžeme setkat především v italských městech s malými rozměry, jako jsou například jihoevropská města nebo historické centrum Prahy.

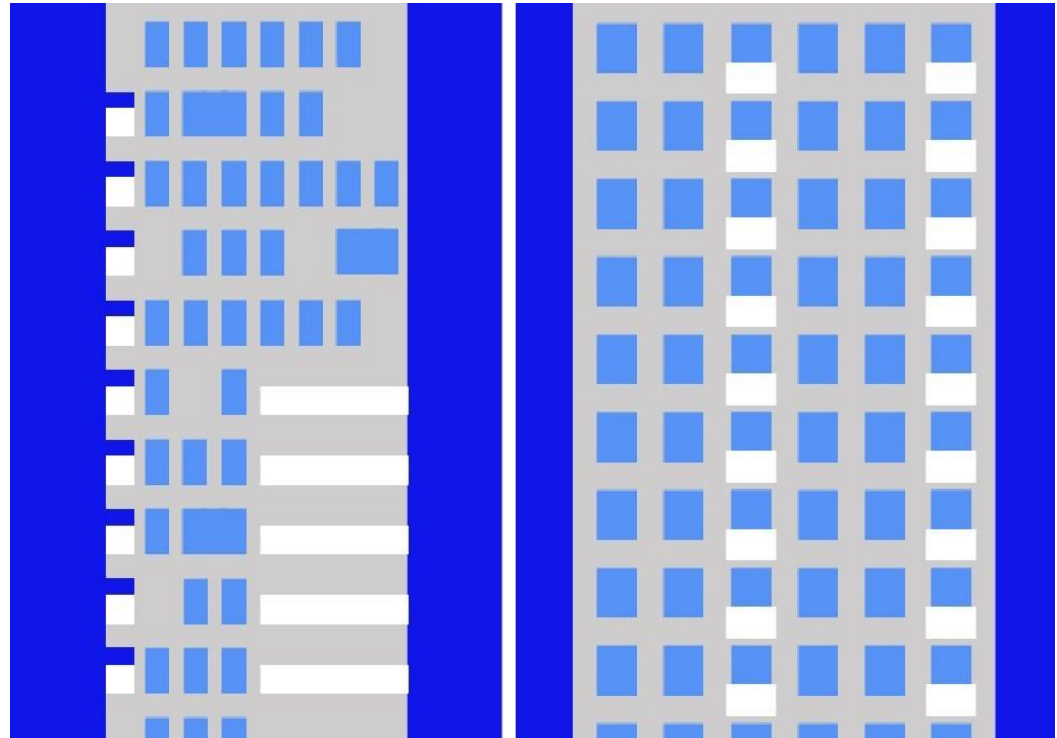


Obr. 3-4 Pohled na panorama americké Atlanty, jejíž zástavba je koncipována převážně na pohled z dálky, v tomto případě především ze silnice. Proto je zde patrná absence detailu (vlevo). Tvary jsou velkorysé a hrubé, možná až skulpturální. Naproti tomu architektura Benátek, přestože se jedná zpravidla o historickou architekturu, oplývá mnoha detaily, které jsou určeny k podrobnější analýze. Na obrázku vidíme kostel Sv. Marka. Roli zde hraje také rychlost, kdy se liší vnímání z jedoucího auta a naproti tomu kráčejícího člověka.

⁶² Ne každé panelové sídliště z období normalizace je špatné. V současné době probíhá projekt zkoumající specifické hodnoty panelových sídlišť v České republice jako součásti městského životního prostředí. Více na webu <http://panelaci.cz/>



Obr. 5-6 Ukázka kontrastu rytmů oken u výškových bytových domů. Vlevo komplex domů Orion v Brně od architektonické kanceláře Rudiš-Rudiš, které pracují s nepravidelným rytmem oken, který vnáší patřičné oživení do fasády. Pohled na domy díky tomu nenudí a člověk tak může ve zdánlivě chaotickém uspořádání oken hledat logický systém.



Obr. 7+8 Grafické zpracování rytmu oken obou typů budov, jejichž odlišnost je tím ještě více zdůrazněna. Navíc se nám zde projeví v podobě asymetrie určité výtvarné kvality. Za pozornost jistě také stojí nápadité rozmístění balkonů v domě Orion (vlevo), které nemusejí být vždy jen v jednom pásu pod sebou.

Výše řečené shrnují slova architekta Jana Gehla: „*Ve městech a stavebních celcích se skromnými rozměry, úzkými ulicemi a malými prostranstvími jsou budovy, stavební detaily a lidé, kteří se pohybují v těchto prostorách, prožívání na blízkou vzdálenost značně intenzivně.*

*Taková města a takové prostory jsou pocíťovány jako intimní, teplé a osobní. Naproti tomu stavební celky s velkými prostranstvími, širokými ulicemi a vysokými budovami jsou často pocíťovány jako chladné a neosobní.*⁶³

Většina současné architektonické produkce nevybízí po stránce detailní propracovanosti k soustředěnému a kontemplativnímu zastavení a spočinutí na originálním a vkusném detailu. Faktem také je, že běžný člověk procházející městem upírá svůj zrak nejčastěji přímo před sebe nebo případně otáčením hlavy do stran vedle sebe. Vnímá tedy okolní zástavbu jen do parteru budov. Málokterý chodec je zvyklý putovat pohledem do vyšších pater a zkoumat stavbu v celé její komplexnosti.

Převaha vizuálního vnímání před jinými smysly, o kterých byla řeč výše, dala podnět k tomu, aby se ve velké míře uplatnily materiály a stavební principy, které jsou velmi efektní a zdůrazní takové vlastnosti stavby, které diváka okamžitě osloví. Tak se můžeme setkat se stavbami, které jsou po tvarové stránce velmi bizarní, aby ihned prvoplánově

zapůsobily, ale po funkční stránce nebo po stránce práce se zajímavým a promyšleným detailem nejsou propracované.

Na tomto místě si dovoluji menší srovnání dvou architektonických projektů, řešících design tramvajových zastávek. Pro ilustraci uvedu síť šesti tramvajových zastávek v Praze Hlubočepy – Sídliště Barrandov od architekta Patrika Kotase. Zastávky jsou řešeny poměrně ambiciózně, až možná pompézně, bez lidského měřítka. Rozměrově daleko přesahují míru klasických tramvajových zastávek. Člověk může mít pocit, že se nachází spíše na vlakovém nádraží – kterému by takováto velikost jistě slušela více – než na tramvajovém nástupišti. Do jisté míry má však tato skutečnost jisté opodstatnění. Rozlehlost a terén barrandovského sídliště s nedalekým Prokopským údolím nabízí tramvajové lince a jejím zastávkám možnost jistého orientačního bodu. Nadlidské měřítko konstrukce nástupišť má v tomto ohledu tedy svůj praktický důvod. Na druhou stranu, z pohledu uživatele čekajícího na spoj, zde chybí potřebná intimita a jakási blízkost, která by měla být obsažena právě v měřítku a citlivém materiálu. Konstrukce, zastřešení a design jsou poměrně komplikované, na sebe upozorňující a vyznačující se všudypřítomností kovu – kotevních lan, trubek a oblouků.

⁶³ GEHL, J.: *Život mezi budovami: Užívání veřejných prostranství*, Nadace Partnerství, 2000, str. 71



Obr. 9+10 Kotas vs mmcité – (vlevo) tramvajová zastávka Geologická od Patrika Kotase.

Měřítko stavby je možná vzhledem k místu a člověku výrazně předimenzováno. Vpravo pokus o hypotetickou vizualizaci s použitím zastávky, kterou navrholo zlínské designové studio mmcité (Karásek, Hegmon), které navrhuje mimo jiné zastávkové přístřešky, lavičky, osvětlení apod. Rozdíl je patrný na první pohled. Celé prostředí je najednou světlejší a otevřenější s lepším výhledem do okolí.

Detailů zde návštěvník nalezne mnoho, přičemž řada z nich se na dalších nástupištích opakuje, což v celkovém kontextu na sebe navazujících zastávek a stejného prostředí dává smysl. Některé možná stojí za to vyzdvihnout a to např. barevné řešení jednotlivých zastávek včetně zajímavých blikajících světel (oznamujících příjezd tramvaje), která jsou zabudována v zemi nástupního ostrůvku.

Druhým projektem, a v jistém smyslu protipólem, který je možné komparovat s Kotasovým přístupem, jsou tramvajová nástupiště v německém Hannoveru, jejichž realizace se ujalo architektonické studio *Despang Architekten*. Ty jsou charakteristické tím, že všechny zastávky, které se skládají z „uniformních“ skleněných přístřešků, spojuje stejný design a velikost. Ta je velmi příjemná tím, že v sobě nese lidské měřítko. Vkusné řešení je navíc podtrženo výborným, minimalistickým řešením odlišnosti jednotlivých zastávek, ve formě nápaditého použití různých

materiálů na každé zastřešení. Na celé tramvajové trase tak můžeme narazit na přístřešky jen z neopracovaného kamene nebo dřeva, kombinovaných materiálů, případně o kus dále vystoupíme na zastávce vytvořené z leštěné žuly. Toto úsporné, ale zároveň formálně i obsahově velmi silné řešení dokazuje, že lze vytvořit příjemné a zábavné prostředí s minimem materiálu a vložených investic, podpořené navíc pocitem, že lidé budou nutný čas trávit na místě, které se snaží být co nejpříjemnější a nejbližší člověku.

2.1.2.2 Materiál

Podobného výsledku lze také dosáhnout v rozmanitém zacházení s okny a dveřmi nebo s podlahou. Zajímavý účinek nabízejí například



Obr. 11 Despang Architekten – Tramvajové zastávky linky D v Hannoveru. Konceptně a designově velmi silné řešení, které nepostrádá nápad a vtip, podpořené navíc citem pro skromnost a neokázalost.



Obr. 12-13 Ukázka použití barvy na výškových budovách v různých formách. Vlevo bytový komplex od Sergeye Kisseleva and Partners v Moskvě, kde architekt používá jak nepravidelný rytmus oken a balkonů, tak rozmanitou barevnost fasády od polotónů, až po jasné zářivé odstíny. Celý dům má navíc nepravidelný „bramborovitý“ půdorys.

Vpravo vidíme fasádu výškové budovy Torre Agbar v Barceloně od Jeana Nouvela, který s barvou pracuje velmi rafinovaně. Okenní lamely v pastelových barvách, tím, že jsou na zavěšené fasádě odděleny od vnitřní fasády, vytváří prchavý vzdušný prostor, který je navíc podpořen jemnými polotóny barevných odstínů. Nouvel tak vytváří téměř neskutečnou atmosféru, která má navíc jinou podobu ve dne a jinou v noci, kdy je celá budova efektně nasvícena. V těchto momentech na sebe stavba bere podobu sci-fi objektu z budoucnosti.

Z hlediska psychologie je barva v architektuře velmi vítaným prvkem, jistě není třeba však připomínat, že je potřeba ctít určité meze a vkus. Vhodný výběr barev na stavbách, které k tomu vybízejí (jaké vidíme na příkladech) dokáže v člověku vybudit pocity navozující patřičné optimistické nálady, což zkvalitňuje život člověka ve městech. Trend užívání barev v architektuře je dnes patrný i u nás, kde jsou názorným příkladem sídliště, které stále více září barvami.

nehoblované dřevěné podlahy plné suků a nedokonalostí, začleněné do dokonalého minimalistického interiéru. Podlahy a chodníky z neopracovaných kamenů, které můžeme vidět například v domech F. L. Wrighta nebo ve Stone House architektonického duu Herzog & Meuron, se výborně doplňují s moderním designem a okolním prostředím.

Oživujícího napětí mezi řádem a chaosem se vedle použití rozmanitých materiálů, může dosáhnout také pomocí tvarů a umístění. Přísný pravidelný řád ve formě stejné výšky a šířky budov, který nemusí zaujmout, je možné porušit například nesouměrným rytmem oken, jejich stylem nebo třeba změnou výšek podlaží.

2.2 Filozofický aspekt vnímání architektonického detailu

„Architektura je směřování k pravdě.“⁶⁴

Role smyslů a naše vědomí jejich aktivity a jejich vlivu na prožívání architektury, která nás přímo bytostně ovlivňuje v našem chování, nás přivádí k vědomí propojenosti všech složek naší tělesné osobnosti se složkami psychickými a konečně i s těmi metafyzickými, duchovními nebo transcendentálními. Přestože architektura, jako velmi hmotná a materiální součást našeho života, kterou běžně míváme často bez povšimnutí, je většinou vnímána, především dnes, jako čistě funkční a účelová, inspiruje člověka k filozofickým úvahám a hlubšímu zamyšlení nad tím, co pro nás vlastně znamená a jak se k člověku a člověk k ní vztahuje. Jednou z forem tohoto vztahu by mohla být relace člověk vs. architektonický detail. Protože, jak bylo již zmíněno, především prostřednictvím detailů a částí domů jsme schopní si sestavit celistvou vzpomínku nebo se ponořit do úvahy nad výrazem a atmosférou určité stavby. Teprve prostřednictvím činnosti a zkušenosti těla vůči nějaké architektonické části můžeme docílit prožitku a bytostného pocitu k architektuře jako celku a jejímu hlubšímu významu. Architektura má ve svém tvarosloví, uspořádání, společenské a kulturní historii a nepopíratelné symboličnosti až antropomorfní povahu. Je to právě symboličnost architektonických prvků a detailů, co

nám architekturu přibližuje a zlidšťuje. Jedním z příkladů takového přiblížení je funkce schodů a schodišť, které nám dle Gastona Bachelarda prostřednictvím scházení a stoupaní symbolizují minulost, snění, samotu apod. *„Z prvního do třetího nebo čtvrtého podlaží vedou schody. Schody pokaždé něčím odlišné. Po schodech do sklepa vždy scházíme. Ve vzpomínkách uchováváme právě scházení, scházení charakterizuje snovost těchto schodů. Po schodech do pokoje vystupujeme a scházíme. Je to banálnější cesta, je všední. (...) A ještě schody na půdu, příkřejší a omšelejší, po kterých vždy stoupáme. Nesou znak výstupu k neklidnější samotě. Když se vracím snít na půdu minulosti, nikdy nesestupuji.“⁶⁵*

Schody jsou taktéž prvkem, který se často objevuje ve vzpomínkách z dětství. Schody do vyššího patra, kam jsme jako děti nesměly, vrzající schody vedoucí na strašidelnou půdu, opředenou tajemstvím a domnělým nebezpečím, schody do našeho pokoje, společně s dveřmi s ohmatanou klikou apod. jsou architektonické momenty, které ilustrují naše silné dětské prožitky.

⁶⁴ KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 50

⁶⁵ BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*, Malvern, 2009, str. 48

Významová symbolika schodů se projevila v samotném architektonickém přístupu. Například stavitelé renesance a baroka s nimi zacházeli tak, aby přímo vyjádřili význam stavby, ke které schodiště stoupalo. Nejzřetelněji se tento fakt projevuje u palácových schodišť, po kterých musel návštěvník vystoupat, než se dostal ke svému hostiteli. Akt stoupaní měl v sobě obsaženou hlubokou psychologickou symboliku, která mimo jiné měla demonstrovat bohatství a aristokratické postavení majitele, ke kterému jeho návštěvníci po schodech přicházeli. Při pomalém stoupaní po mramorových nebo pískovcových blocích, měl člověk dostatek času si tyto skutečnosti uvědomit. Architekti tak měli příležitost dokázat své umění, které spočívalo především v kreativním zacházení s konkrétním materiálem a jeho přirozenými vlastnostmi.

Jednu z nejdůležitějších rolí v tom hrála kombinace materiality s jejími optickými vlastnostmi. Jejich vhodnou rafinovanou kombinací vznikaly naprosto úžasné optické hry a vizuální dramata podpořené navíc vhodným přírodním osvětlením, se kterým architekti předem počítali a cíleně pracovali. Teoretik Milan Pavlík velmi živě a poeticky popisuje práci barokních architektů s pískovcem, (jenž je zde na stavbách z tohoto období asi nejvíce zastoupen) a fascinující účinek jeho vlastností, které můžeme obdivovat dodnes. *„Jeho povrch je zrnitý a jeho jadrná drsnost vnáší do interiérů i na průčelí působivý kontrast k měkké a hladké bělosti vápenných štukových omítek. (...)Přitom vydává světlá hra zachycující se na zdrsněné povrchové struktuře pískovce zvláštní estetický efekt: světlo tu*



Obr. 14 Anonymní schodiště, které může obsahovat hlubokou symboliku. Někomu mohou tyto schody evokovat vzpomínky nebo prožitky z minulosti.

neoblévá hladce a plynule vypukliny, ani se neukrývá do prohlubní v hlubokých, nezčeřených jamkách tmy, nýbrž se drobounce třepí a drolí, jak každé zrnko tohoto materiálu si „pointilisticky“ bere svou vlastní světelnou mikrohodnotu, což v celkovém účinu jednou vyvolá tvary v ostrém jiskření, jindy je rozehraje do melodického pásma šerosvitných polotónů.“⁶⁶

Na takovýchto příkladech lze velmi dobře demonstrovat zájem tehdejších skvělých architektů o působení architektury na člověka. Období baroka tím bylo samozřejmě proslulé, a proto se ještě dnes mohou současní architekti citlivými a nápaditými přístupy tehdejších tvůrců stále inspirovat.

Nicméně, vedle schodů nalezneme ještě další architektonické prvky a detaily, které obsahují výraznou symboliku a významy a které jsou silně provázány s lidskými prožitky a vzpomínkami.

Jedním z takových prvků je klika u dveří, která patří mezi detaily, který podobně jako dveře nebo okno, vyjadřuje určitou funkci. Dle Gastona Bachelarda klika znázorňuje především funkci otevírání. *„Pouze logický duch může namítat, že slouží stejně tak k zavírání jako k otevírání. V říši hodnot klíč spíše zavírá, než otevírá, a klika spíše otevírá, než zavírá. Pohyb, který zavírá, je vždy zřetelnější, silnější, kratší než pohyb, který otevírá.“⁶⁷*

Tato významová symbolika je zvláště patrná především v kresbách a malbách dětí, které se vyjadřují zcela spontánně a tuto symboliku si sotva

uvědomují. Velikost a výrazné znázornění určitých prvků pro dítě hraje velmi významnou roli. Každá věc na obrázku nese zcela jasné poselství. Důležité prvky a části jsou často předimenzované a nejsou znázorněny v přesném měřítku, což je dáno tím, že funkce má přednost před veškerou starostí o velikost. Tímto jevem se zabývala také francouzská psychologka Françoise Minkowska, která studovala dětské kresby domů, ve kterých dle jemných nuancí a detailů byla schopna odhalit jejich psychologii. Lze o ní říci, že byla opravdovým „psychologem domu“. *„U jednoho domu, namalovaného osmiletým dítětem, si Françoise Minkowska všímá, že u dveří je ‚klika; lidé do domu vstupují, žijí v něm‘. Není to jen dům-konstrukce, je to dům-bydliště‘. Klika u dveří zjevně označuje určitou funkčnost. Kinestezie je vyznačena tímto znakem, tak často opomenutým v kresbách ‚nepoddajných‘ dětí.“⁶⁸*

V dětských kresbách se často můžeme setkat ještě s jinými částmi a prvky architektury, které jsou nadsazené a nesou v sobě značnou symboliku, nicméně, obecně lze říci, že dům je opatřen všemi náležitostmi, které dítě považuje za důležité, ale jen některé nadsadí, jiné dle důležitosti potlačí nebo úplně vynechá. Pedagog a psycholog Jaromír Uždil popisuje své zkušenosti s dětským výtvarným projevem následovně. *„Dům, ať už je jeho výchozí typ jakýkoli, je vždycky vybaven těmi vlastnostmi, které souvisejí s jeho užíváním, s bydlením – má okna, zpravidla i komín (nejčastěji se z něj*

⁶⁶ UHER, V., PAVLÍK, M.: *Dialog tvarů – architektura barokní Prahy*, Odeon, 1974

⁶⁷ BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*, Malvern, 2009, str. 89

⁶⁸ Tamtéž, str. 89

kouří), dveře opatřené klikou. Nechybějí ani takové domy, jejichž přední stěna je jaksi ‚zamlčena‘, aby tím spíš bylo vidět, co se děje v domácnostech. Mnohaposchod'ové domy děti zpočátku zobrazují zřídka, daleko spíš se setkáváme s takovými, které upomínají na venkovské stavby s trojúhelníkovým štítem. Třeba však dodat, že grafický typ domu se vyvíjí s dobou a s architekturou, která v okolí dítěte převládá.“⁶⁹

⁶⁹ UŽDIL, J.: *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: Výtvarný projev a psychický život dítěte*, Portál, 2002

3 / Architektura v dvourozměrném zobrazení

3.1 Úvod

Cílem této kapitoly je přiblížení tématu architektury v kontextu světového výtvarného umění se zaměřením na plošnou tvorbu, jakou je malba, kresba a grafika. Na úzkém výběru autorů a jejich díle se pokusím ukázat, jak rozmanité mohou být přístupy k tomuto námětu, ale současně, jaké společné pohledy a způsoby uvažování můžeme u některých umělců zaznamenat.

Kapitolu otevírá část s názvem *Význam kresby v oboru architektury / geneze vztahu výtvarného umění a architektury*, ve které s přihlédnutím k textu Patrika Schumachera nabízím krátkou úvahu nad rolí kresby a malby v architektonickém procesu navrhování a nad tím, jak moc je v tomto odvětví důležitá. Předkládám krátké zamyšlení nad vztahem volného výtvarného umění a architektury, který je v některých případech velmi úzký. Jak je z textu patrné, překotný vývoj výtvarného umění 20. stol. a současnosti ovlivňuje podobu architektury více, než si možná dokážeme připustit.⁷⁰

Ústřední, nejdelší část s názvem *Specifika transformace architektonického prostoru a detailu v dílech výtvarných umělců*, je pojata formou komparace, v níž porovnávám kresebná, malířská a grafická

výtvarná díla vybraných světových a tuzemských umělců, jejichž hlavním námětem je architektura. Jejím prostřednictvím kladu jak architektonické, tak obecněji umělecké a lidské otázky. Autory komparuji mezi sebou ve dvojicích či trojicích, v námětově blízkém pojetí časově nelineárně – napříč stoletími. Pokouším se porovnat jejich přístup k tématu, zvolenou výtvarnou techniku, specifickou transformaci z třetího do druhého rozměru a především výsledný dojem, který by měl jít ruku v ruce s jejich cílem. Výběr autorů je podmíněn tím, do jaké míry se jednotliví umělci zabývali (nebo zabývají) ve své tvorbě architekturou jako samostatným tématem a jak se jejich přístup k námětu vzájemně liší nebo naopak přibližuje. V některých případech se také zamýšlím nad tím, na kolik se autor zaměřil na detail a zda s ním pracoval cíleně či nikoli.

⁷⁰ Například přechod od moderny k postmoderně se odehrál dříve v architektuře, než ve volném výtvarném umění nebo filozofii. Termín postmoderna – postmodernismus byl vůbec poprvé použit v souvislosti s architekturou, a to daleko dříve než u J.-F. Lyotarda v knize *O postmodernismu* (1. vyd. fr. 1979), jak je často uváděno. Je

doloženo, že jej použil Joseph Hudnut již v r. 1945 v článku *Postmoderní dům*. Běžně tento termín začal používat americký architekt Charles Jencks ve své knize *Řeč postmoderní architektury*.

3.2 význam kresby v oboru architektury / geneze vztahu výtvarného umění a architektury

„Architektura jako navrhování je disciplína odlišující se od fyzického aktu stavění a ustavuje se na základě kresby. Obor architektury se vyvíjí a odděluje od stavitelského řemesla diferenciací kresby, která se stává nástrojem a je sférou odbornosti, která existuje mimo materiální proces stavění a předchází jej.“⁷¹

Nedílnou součástí vývoje každého architektonického projektu byla od nepaměti kresba. Ta hraje velmi důležitou (ba dokonce zásadní) roli v architektově návrhu a je nepostradatelná minimálně v počáteční koncepci. Kresba je vyjádřením architektonických myšlenek, jež na papíře dostávají konkrétní podobu; bez skic a návrhů nelze pokračovat dále k modelům či počítačovým vizualizacím. Vyjádřeno slovy teoretika Robina Evanse: „architekti nestaví, architekti kreslí“.⁷² Význam kresby v architektuře je docenitelný již od dob starověkého Řecka a Říma, kdy se kresebné návrhy (ale také dokumentační apod.) velmi významně podílely na šíření římské antické architektury dále a jejich význam od dob renesance neustále vzrůstal.

Nicméně především během modernismu dvacátých let 20. století se projevil veškerý potenciál kresby jako velmi výkonného media

k uvolnění invence, které přišlo spolu s abstraktním uměním. Dle slov Patrika Schumachera kresba urychluje vývoj architektury a ten je do jisté míry závislý na procesech odehrávajících se ve výtvarném umění.⁷³ Svoboda a nová kompoziční a výrazová volnost vnesly nový impuls pro novátorské tvůrčí a umělecké konstrukce.

S nástupem moderního abstraktního umění se po staletí nehybný status quo zásadně proměnil a tato změna se odrazila mimo jiné rovněž v architektuře, kdy ruští konstruktivisté, futuristé a avantgardní skupiny typu De Stijl nebo německý Bauhaus, byli schopni tento moment zužitkovat pro svou experimentální architekturu. Výrazné ovlivnění architektury volným uměním se však objevilo již o něco dříve, a to v kubismu. Obrazy Pabla Picassa a George Braqua měly nepochybný vliv na formální stránku architektury, kterou představovali Josef Gočár nebo Pavel Janák. Rozklad konkrétního předmětu na ostré fazety světlých a tmavých odstínů barev – světla a stínu - se objevuje rovněž ve formě detailů na domech Josefa Chochola. Je téměř jisté, že bez existence kubistických obrazů a jejich geometrických forem by se tyto ojedinělé a unikátní architektonické realizace vůbec neobjevily. „*Jednotlivé hmoty vypadají jakoby špachtlí nebo dlátem seříznuté, okosené nebo jako v diagonálním směru jiným tělesem*

⁷¹ Schumacher, P.: Grafický prostor, in: TICHÁ, J. (ed.): *Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II*, Zlatý řez, Praha, 2006, str. 67

⁷² Tamtéž, str. 67

⁷³ Tamtéž, str. 67

*prostoupené.*⁷⁴ Jde tedy o pojetí vysloveně plastické, jehož 2D podobu můžeme spatřit právě na Picassových plátnech.

Vliv malířského kubismu, ale i jeho prvotní architektonické podoby, má překvapivě dlouhodobější vliv, než by se původně čekalo. Kouzlo krystalicky prolamované fasády znovuobjevili architekti již v 60. a 70. letech. A to nejen v Československu, ale i jinde v Evropě. Nicméně také v současnosti můžeme narazit na překvapivou vlnu zájmu o tento styl ze strany architektů a designérů. Dvojice švýcarských architektů Mathias Müller a Daniel Niggli ze studia EM2N vyprojektovala v Praze Karlíně administrativní budovu Keystone, jejíž fasáda nese výrazné tvarové členění, které je jednou z novodobých interpretací českého kubismu. Zajímavostí tohoto řešení je, že – jak jej popisuje architekt Zdeněk Lukeš – autoři záměrně zvolili zcela jiný materiál, než tradiční zdivo nebo beton. Průčelí je pokryto panely, jejich povrch tvoří eloxovaný plech. Ve výsledku je tu však dosaženo podobného efektu, jak jej známe třeba ze staveb nejradikálnějšího kubisty Josefa Chochola. Je to hra faset, obrácených pod různými úhly ke světlu a vytvářejících tak impozantní geometrický obraz.⁷⁵ *„Když jsme přijeli do Prahy, objevili jsme český kubismus a zjistili jsme, že je opravdu úžasný a unikátní. Třebaže tento směr vznikl už na začátku minulého století, dokáže nabídnout dnešní architektuře nové impulzy. Proto*

⁷⁴ GÖSSEL, P., LEUTHÄUSEROVÁ, G.: *Architektura 20. století*, Slovart, 2006, str. 145

*jsme se rozhodli zkoumat jeho estetické možnosti,*⁷⁶ říká k návrhu jeden z autorů Mathias Müller. O pár let dříve Christoph Langhof, Thomas Hänni a Alfons Wening pojali kubisticky fasádu administrativní budovy vodohospodářské společnosti v Berlíně. Kubisticky netradičně vyřešili i vstupy, které jsou na nárožích budovy. Dveře mají plastické členění a futuristický způsob otevírání zasouváním do stěny.

⁷⁵Zdroj: http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-na-vlnach-kubismu-dm4-/p_architekt.aspx?c=A121104_230242_p_architekt_wag

⁷⁶ Zdroj: <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=1&id=8401>



Obr. 1 Pablo Picasso: Harmonikář, 1911 (vlevo).

Obr. 2 Josef Chochol: Hodkův dům, 1913 (uprostřed).

Obr. 3 Mathias Müller a Daniel Niggli: Administrativní budova Keystone, 2009, Praha (vpravo).

Podobně tomu bylo v Holandsku 20. – 30. let 20. stol. v případě skupiny de Stijl a neoplasticismu Pieta Mondriana. Plynule navazují na kubismus a rozvíjejí jeho základní ideu. „V roce 1917 už Mondrian prohlašoval hnutí de Stijl za dotažení kubistické logiky do míst, kam se sami kubisté neodvažovali. To byla v jisté míře pravda; umělci ze skupiny de Stijl kubismus očistili a vyextrahovali z něj systém. (Právě prostřednictvím tohoto systému zapůsobil kubismus na architekturu).“⁷⁷ Konkrétní výsledek syntézy malířství a architektury můžeme vidět ve formě Schröderova domu Gerrita Rietvelde, který je nejen velmi funkční, ale funguje hlavně jako inspirace, jež představuje nové kompoziční možnosti, které mají kořeny právě v Mondrianových dvouzměrných plochách. Základními prvky stylu skupiny byla přímice, pravý úhel, kříž, bod, pravoúhlé roviny, plastický, plně přizpůsobitelný prostor a tři základní barvy (červená, modrá, žlutá, bílé pozadí a černé linie). Těmito abstraktními prvky se umělci hnutí snažili zachytit a vybudovat základní harmonii. Rietveld a architekt a stavitel Van Eesteren ji nacházeli ve formální vyváženosti a v nepřímě vyjádřeném sociálním významu, jehož chtěli v konkrétním díle dosáhnout.⁷⁸

Zajímavé jsou studie dalších členů skupiny, Thea Van Doesburga a právě výše zmíněného Cornelise Van Eesterena, kteří se ve 20. letech

zabýval architektonickými studii inovativního domu Maison Particuliere, který měl vytvořit jinou realitu a „nový život“ pomocí nového, radikálního prostorového pojetí. K jeho realizaci však nedošlo, tento dům existuje pouze v návrzích a trojrozměrném modelu. Tyto nadčasové návrhy jsou inspirací pro holandské architekty doposud.

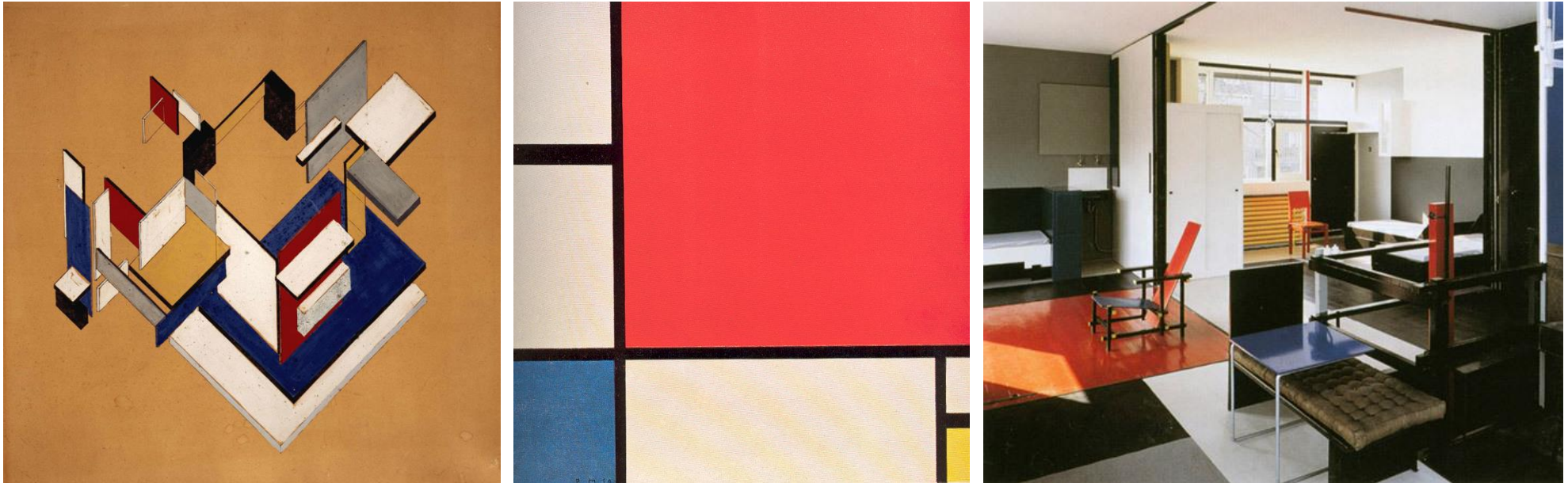
Velmi volně s architektonickými formami zacházel také ruský konstruktivismus, v němž hrají zásadní roli formy a myšlenky a který současně uvažoval o vazbách a vzájemném působení jednotlivých uměleckých odvětví. Abstraktní práce Vladimira Tatlina nebo El Lisického vynikají výraznou kompozicí, ve které převažují barvy, linie a tvary vyjádřené v odpovídajícím médiu. Konstruktivisté se považují spíše za inženýry a konstruktéry než za umělce a věnují se experimentům spojeným s konstrukcí, barvou a linií.⁷⁹ Lisického architektonické formy (které nazýval „prouny“) jsou rytmicky členěny, pohybují se před nekonečnými prostory, na různých rovinách obrazu, vodorovně, svisle a diagonálně, prostory se kříží a jsou stavěny proti sobě. Lisickij do svých obrazů vnáší axonometrii – způsob rovnoběžného promítání prostorových útvarů na plochu.⁸⁰ Umění pro něho nakonec nebylo ničím jiným než „přestupní stanicí k architektuře“. Také obrazy Ljubov Popovové, nazývané *Malířské architektoniky*, vykazují zájem o konstrukci

⁷⁷ BERGER, J.: Článek víry, in: *O pohledu*, Fra, Praha, 2009, str. 143

⁷⁸ Tamtéž, str. 138 – 139

⁷⁹ Mimo to se konstruktivisté považovali za konstruktéry nového způsobu života.

⁸⁰ Všechny linie, které jsou rovnoběžné v prostoru, jsou rovnoběžné i na obraze. Neexistují úběžníky, takže nepřitahují pozornost diváka a jeho pohled může po obraze volně putovat.



Obr. 4 Theo Van Doesburg: *Counter-construction* – axonometrická studie pro *Maison Particuliere*, 1923 (vlevo).

Obr. 5 Piet Mondrian: *Kompozice s červenou, žlutou a modrou*, 1930 (uprostřed).

Obr. 6 Gerrit Rietveld: *Schröderův dům*, 1924, Utrecht, Holandsko (vpravo).

abstraktních forem, které spojuje do kompaktního celku. Popovová v těchto monumentálně působících plátnech hledá možnost, jakým způsobem abstraktní kompozice – jedná se především o různé čtyřúhelníky ležící na sobě – zcela vepsat do vnitřního prostoru obrazu.

Mimo Lisického nebo Popovovou se vztahem architektury a malířství zabýval především Kazimir Malevič, který trvale usiloval o nalezení nové suprematické architektury. Ve svých architektonech

odhaluje rysy, kterými by se dle jeho názoru měla vyznačovat nová architektura a jejich prostřednictvím nachází jisté formující elementy, jenž jsou typické pro klasickou architekturu, ale které dostávají novou podobu. Malevič porovnává suprematismus s „novou západní архитектурou“ a také s архитектурou „klasickou“ a dospívá k závěru, že „všechna nová architektura dvacátého století se ocitá ,na cestě k suprematickým architektonům‘. Společným jmenovatelem pro architekturu Theo van

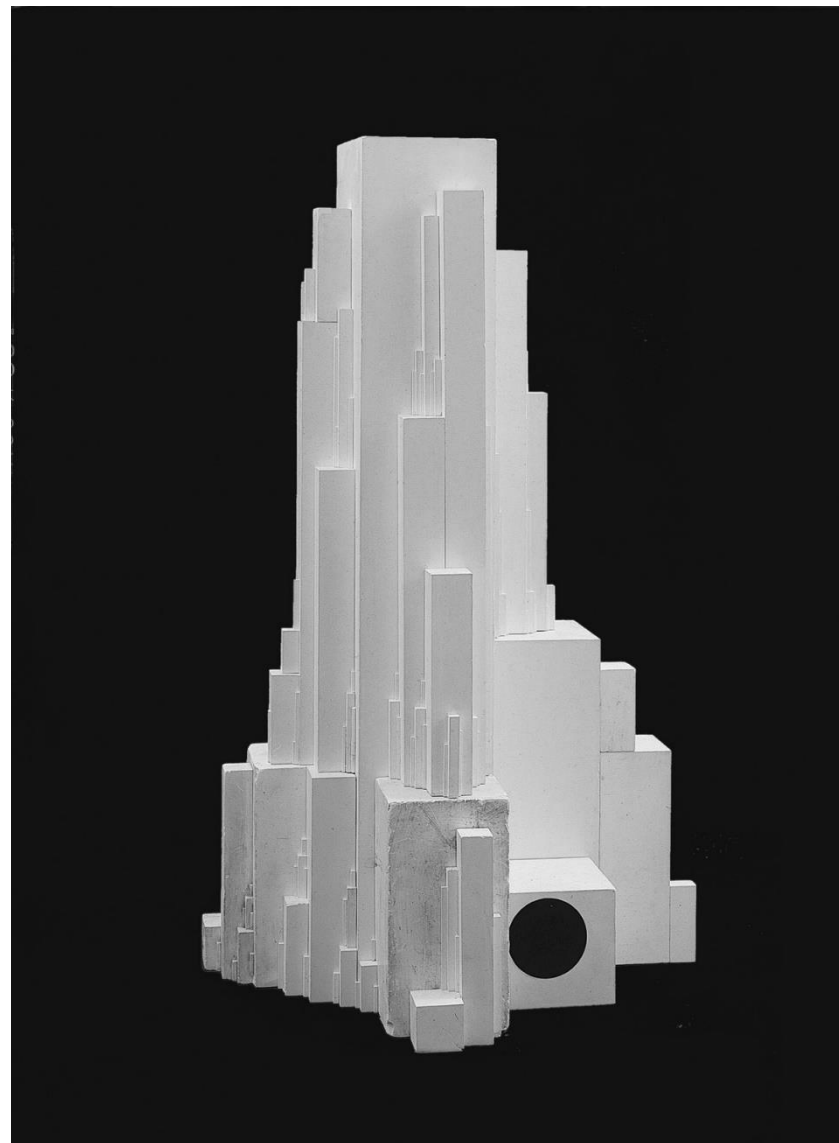
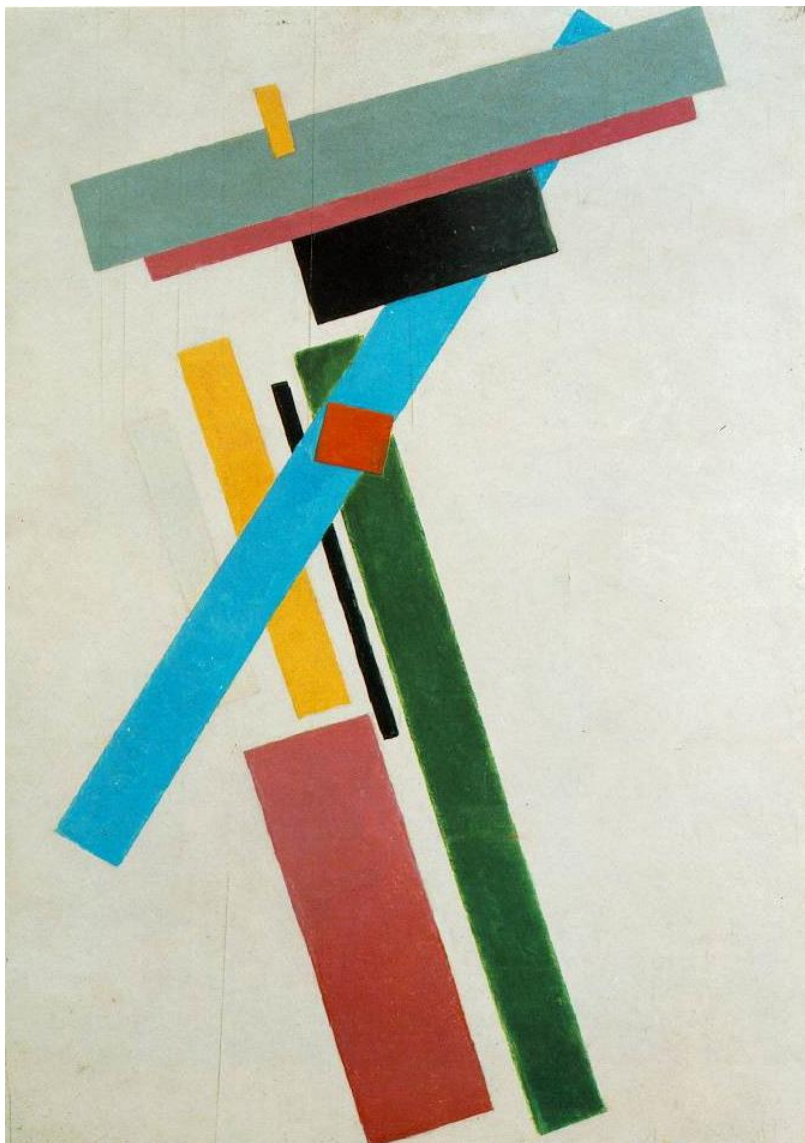
Doesburga, Le Corbusiera, G. T. Rietvelda, Waltera Gropia, Arthura Korna je pro Maleviče plocha (plane). Jejich architektura pochází z „plošného malířství, tj. z umělecké formy obsahující plošný element“.⁸¹ Pro architekturu to znamená, že z malířství získává smysl (feeling) pro „dvojdímenzionálnost“, s kterou pak architekt „musí pracovat na svém architektonickém masivu“.⁸²

Dle Petra Rezka, je tedy pro architekturu – jež pracuje s hmotou – zásadní zvládnutí vztahů v ploše, rovině, která je základem malířství. Z toho vyplývá, že vnímatel zakouší architekturu jako sestavu ploch. Malevičovy architektury je tedy nutné chápat jako studijní objekty, na kterých jsou aplikovány zákonitosti (vztahy), které byly vymezeny v ploše. Objekty (masy) umožní studovat tyto vztahy v další dimenzi.⁸³

⁸¹ Painting and the Problem of Architecture, in: K. S. Malevich, *Essays on art 1928-33*, vol. II, Copenhagen 1971, str. 7 – 18 in REZEK, P.: *Architektonika a protoarchitektura*, Filosofía, Galerie Ztichlá klika, 2009, str. 129

⁸² REZEK, P.: *Architektonika a protoarchitektura*, Filosofía, Galerie Ztichlá klika, 2009, str. 129

⁸³ Tamtéž, str. 130



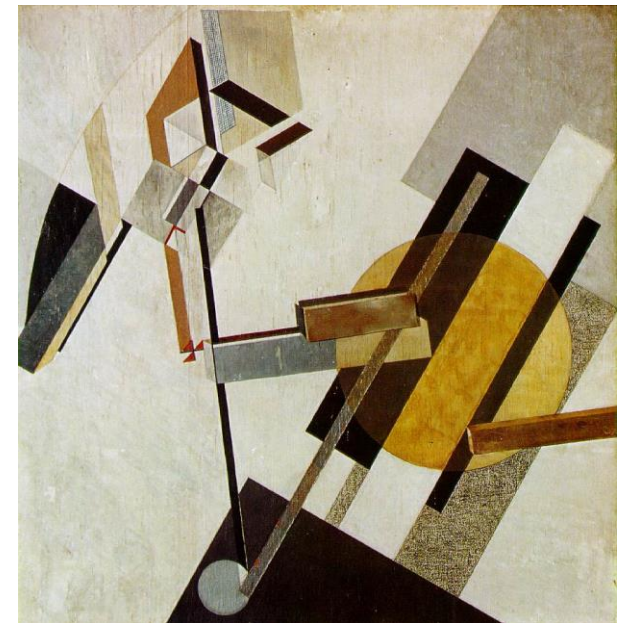
Obr. 7-8 Kazimir Malevič: *Suprematismus*, 1915 (vlevo), *Architekton Gota*, 1923 (vpravo)

Podobně, jako je Schröderův dům G. Rietvelda považován za tehdejší příklad nových kompozičních možností, může být např. realizace Hasičské zbrojnice Vitra od architektky Zaha Hadid (která vznikla o 69 let později) vnímána jako pokus o pokračování „nedokončeného projektu modernismu“⁸⁴. Svě dílo takto označuje sama autorka a přiklání se právě k odkazu ruského konstruktivismu spíše než ke skupině De Stijl z důvodu kladení většího důrazu na formální inovace. Obě stavby radikálně porušují dobové typologické a tektonické normy a mají odvahu vystoupit s kompozičními postupy, které architektura do té doby neznala. Mohou být také vnímány jako zrození nového typu prostoru.⁸⁵

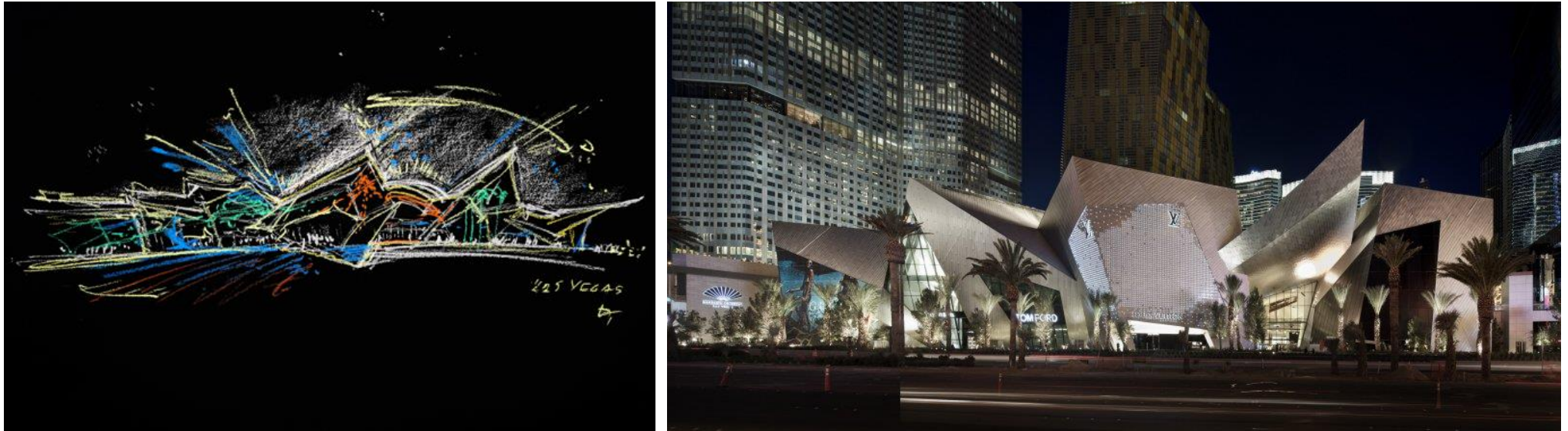
To je, zdá se, klíčem k celé akceleraci architektury počátku 20. století, totiž plné zužitkování media kresby a malby jakožto média invence, bez toho aniž bychom vše ihned interpretovali jako prostorovou reprezentaci. Architektura toto bere v potaz. Bez nutnosti zobrazovat vždy cosi určitého dává volný průchod hře a toku různých námětů s vědomím, že ne všechny návrhy musí vždy končit stavbou. Mohou zůstat na papíře do doby, než jsou převedeny v realizované stavby spolu s dalšími projekty. Pro příklad můžeme sáhnout hlouběji do historie 20. století a uvést slavného italského architekta futurismu (1909 – 1914) Antonia Sant'Elia. V jeho vizionářských plánech na přestavbu města Milána působí monumentálně nepřetržitě proudy vertikální a horizontální frekvence

⁸⁴ Schumacher, P.: *Grafický prostor*, in: TICHÁ, J. (ed.): *Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II*, Zlatý řez, Praha, 2006, str. 71

Obr. 9 Zaha Hadid:
Hasičská zbrojnice Vitra,
Weil nad Rýnem,
Německo, 1993 (nahore)
Obr. 10 El Lisickij: Proun
19d, 1922 (dole).



⁸⁵ Tamtéž, str. 71



Obr. 11-12 Daniel Libeskind: Skica k projektu *The Crystals* v Las Vegas (vlevo). Realizace, 2009 (vpravo).

a jejich prostorová šíře. Z jeho projektů nebyl realizován ani jeden, nicméně i přesto Sant'Elia byl (a stále je) inspirací pro další generace architektů, kteří se k jeho odkazu hlásí.

Dnes je hlavním pracovním nástrojem architekta počítač, kde se architektonické experimenty a koncepty rodí ve virtuálním prostoru. Díky možnostem programů, užívaných k 3D modelování, se nabízí nový způsob

práce, který v sobě propojuje intuitivní možnosti tvorby „skutečného“ fyzického modelu s přesností a nehmotností kresby. Tyto programy navíc obsahují celou řadu funkcí a operačních postupů, které jsou inspirativní pro nové architektonické tvarosloví a konceptuální rozpracování architektonické kompozice. Velmi zřetelně to můžeme vidět na realizacích např. Franka Gehryho, Santiaga Calatravy, Daniela Libeskina a mnohých

dalších, pro jejichž práci jsou nové technologie nepostradatelné.⁸⁶ Umožňují jim realizovat nová a odvážná invenční řešení, která by dříve nebyla možná. Není však v možnostech ani cílem této práce detailněji rozebírat veškeré možnosti architektonických programů. Navzdory jejich velmi širokým potenciům však počítač nepředstavuje mozek, nýbrž stále jen nástroj tvůrčího procesu architekta.

„V souvislosti s formulováním nových konceptů navrhování, jako je morfing, nebo nových pojetí prostoru, mezi něž patří hladké přechody, „prostorové pole“ a „prostor uskutečňování“ (Eisenman), zde na významu nabývají i malířské techniky jako jsou například barevné modulace, odstínování od tmavých po světlé tóny či pointilistická technika rozpouštění předmětů na pozadí. Tyto nové koncepty se plně rozvinuly teprve s nástupem nejmodernějšího softwaru pro digitální 3D modelování a animace.“⁸⁷

To vše jsou však stále jen možnosti, inspirace a pomocné berličky, které však nikdy nezaručí, že konečná fyzická konstrukce bude tak funkční a dokonalá jako na obrazovce počítače nebo v modelu malého měřítko. Vždy záleží na samotné osobnosti architekta, jak tyto možnosti použije a využije. Nové technické možnosti a prostředky spolu s novými materiály a technologiemi však velmi obohacují a urychlují vývoj architektury jako oboru.

⁸⁶ Za pozornost určitě stojí také přípravné skici a kresby těchto osobností. Mimořádnou výtvarnou kvalitu mají především akvarely Santiaga Calatravy.

⁸⁷ Schumacher, P.: *Grafický prostor*, in: TICHÁ, J. (ed.): *Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II*, Zlatý řez, Praha, 2006, str. 69

3.3 Specifika transformace architektonického prostoru a detailu v díle světových malířů

„Kritika posledního půlstoletí se často zmiňuje o tom, že obraz, který se jeví jako plochý, nejenže předkládá podobu objektů vyskytujících se v trojrozměrném prostoru, ale dokonce zdokonaluje náš smysl pro objem a prostorové vztahy.“⁸⁸

Tématem architektury se ve volném výtvarném umění zabývali cca od 17. století pouze jednotlivci, nikoli skupiny nebo dokonce celé směry či hnutí. Tvorba těchto solitérů v některých případech nezapadá do žádného stylu nebo tendence definující určité časové období. Jejich dílo vykazuje živý zájem o architekturu, o její prvky a detaily, které vycházely jak ze staveb skutečných, tak imaginárních, které existovaly pouze v představách výtvarníka. Na níže uvedených příkladech si formou komparace ukážeme, jakým způsobem jednotliví umělci na architekturu nahlízejí, jaké specifické problémy je zajímají a jakou formou je zpracovávají.

SAENREDAM / OSTANIEWICZ

Výtvarný projev holandského malíře **Pieter Jansz Saenredama** (1597 – 1665) bychom mohli směle označit za realistický, neboť se řadí k umělcům, jež jsou výrazně inspirováni vizuální skutečností (stylově je řazen

k baroknímu realismu). Věrohodně – někdy až dokumentárně popisně – zobrazuje rozsáhlé interiéry holandských gotických kostelů a katedrál. Precizní a dokonalá technika malby (některé obrazy a skici svou přesností připomínají architektonický návrh) způsobuje, že výjevy působí někdy poněkud chladně a sterilně. Malířův přístup se podobá přístupu vědce, který z odstupů a s chladnou věcností zkoumá a analyzuje kvality architektonického prostoru. Jeho obrazy stojí na klidné, promyšlené a vyvážené kompozici, ve které jemné a rozptýlené světlo vyvolává potřebnou atmosféru. Architektonický prostor je vybudován přesvědčivě až iluzivně. Velký podíl má na tom i citlivá práce se světlem. Saenredam si všímá detailů, které charakterizují architektonický styl, ve kterém je zobrazovaný kostelní interiér postavený. Detaily jsou podány s pečlivou přesvědčivostí a smyslem pro každou sebemenší drobnost a také s citem pro vystižení kvality materiálu. Malíř se však nesoustředí na každý detail zvlášť, ale vždy s ohledem na celek obrazu. Výsledkem jsou téměř fotorealistické pohledy do kostelních prostorů s loděmi a klenbami, v nichž je patrný důraz na popis architektonické struktury. Stejnou péči věnuje rovněž vyjádření měřítko a monumentality stavby, která je umocněna přítomností lidských postav.

⁸⁸ KESNER, L.: Vizuální teorie H&H, 1997, str. 72



Obr. 13-14 Pieter Jansz Saenredam: Nieuwekerk, Haarlem, 1652 (vlevo celkový pohled, vpravo detail).

Pokud bychom chtěli porovnat způsob tvorby barokního malíře se současným umělcem, pak stojí za pozornost tvorba polské architektky a malířky **Klary Ostaniewicz** (*1983). Ta ve svých volných kresbách projevuje zaujetí současnou architekturou posledních cca dvaceti let. Způsob provedení zdůrazňuje zájem o vnitřní nebo vnější prostor

skutečných staveb, které ji slouží jako zdroj inspirace. Citlivé realistické kresby, sestávající z přediva jemných linií, dokládají autorčin cit a schopnost pro tvorbu iluze prostoru, jenž se projevuje také v práci s tužkou, při které umělkyně využívá celou škálu šedí a černí k docílení téměř dokonalé iluze. Ta však není záměrně úplná, protože autorka

úmyslně přiznává kresebný charakter práce a místy principiálně narušuje její fotografický nádech tím, že některá místa ponechá pouze v obrysové linii a skice. Důvod je více než zřejmý – přílišný důraz na dokonalost a iluzivnost podání by mohl narušit tolik přitažlivou svěžest kresby, která stojí především na dokonale zvládnuté technice šrafury. Ojedinelá přítomnost postav – podobně jako u Saenredama – informuje diváka o rozlehlosti a velikosti stavby. Ostaniewicz neusiluje o žádné „přikrášlení“ zobrazovaných výseků architektury, ani o jejich „ozvláštnění“ zásahy vlastní invence. Soustředí se na relativně přesné zachycení vybraných architektonických prvků a výseků, na jejich plastické hodnoty a objem, reflexní povrchy a především na konkrétní prostor. Vzdušná a lehká kresba prostorové dojmy patřičně vyvolává. To je také vlastnost, která práce obou umělců spojuje – úspěšně docilují (každý pomocí svých vyjadřovacích prostředků) efektu prostoru: Ostaniewicz kresbou a Saenredam akvarelem. Autorka však, na rozdíl od holandského mistra, rezignuje na detailní propracování každé části obrazu. Vše je podřízeno celku v tom smyslu, že pohledy do rozsáhlých interiérů nejsou rozdrobené na jednotlivosti. Nepodrobuje zobrazovanou architekturu vědecké analýze (navzdory faktu, že je sama architektka), ale snaží se o navození dojmu celistvosti a kompaktnosti. Její práce dýchají a jsou uvolněné, zacílení na detail se objevuje pouze místy a navíc s tím záměrem, že je součástí celku, tudíž na sebe nepoutá rušivou pozornost.



Obr. 15 Klara Ostaniewicz: Frank Gehry – Guggenheim museum, Bilbao, 2011.

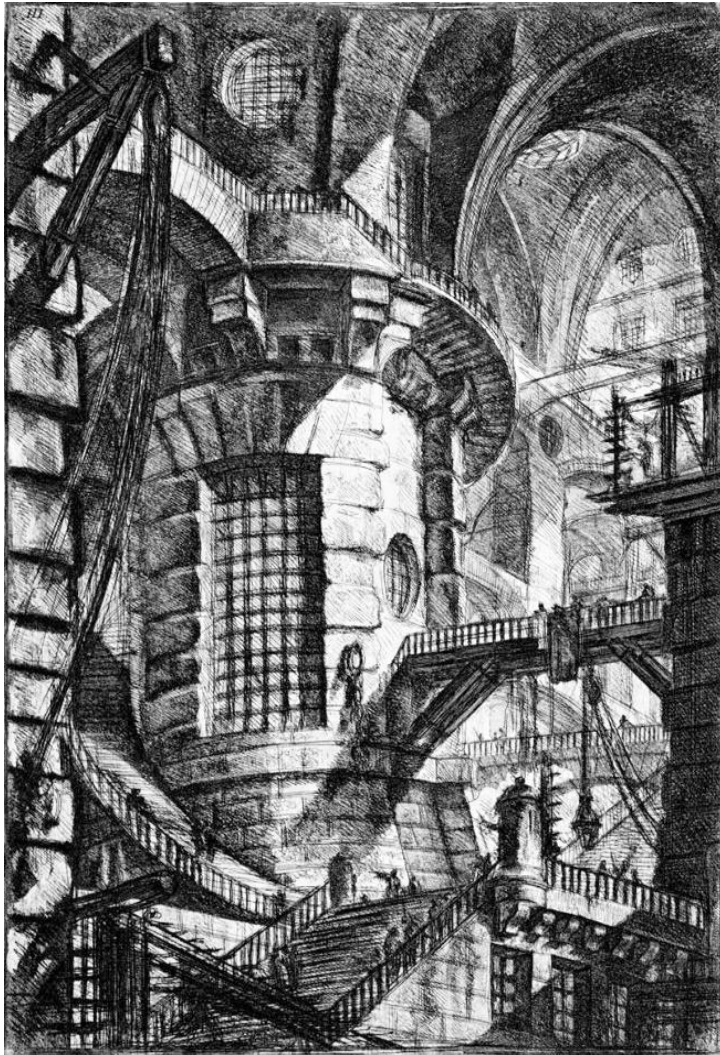
PIRANESI / SCHMÖGNER

Italský malíř a grafik **Giovanni Battista Piranesi** (1720 – 1778) ve své práci využíval jak svou vlastní představivost, tak vizuální skutečnost; jeho tvorba tak osciluje na pomezí těchto dvou světů. Proslavil se především kresbami a lepty vedut římských antických ruin, barokních chrámů, paláců a náměstí, ale také imaginární architektury. V Římě a Neapoli kreslil antické zříceniny a cykly skutečných i fantaskních vedut spojující klasicismus s preromantickým pojetím.

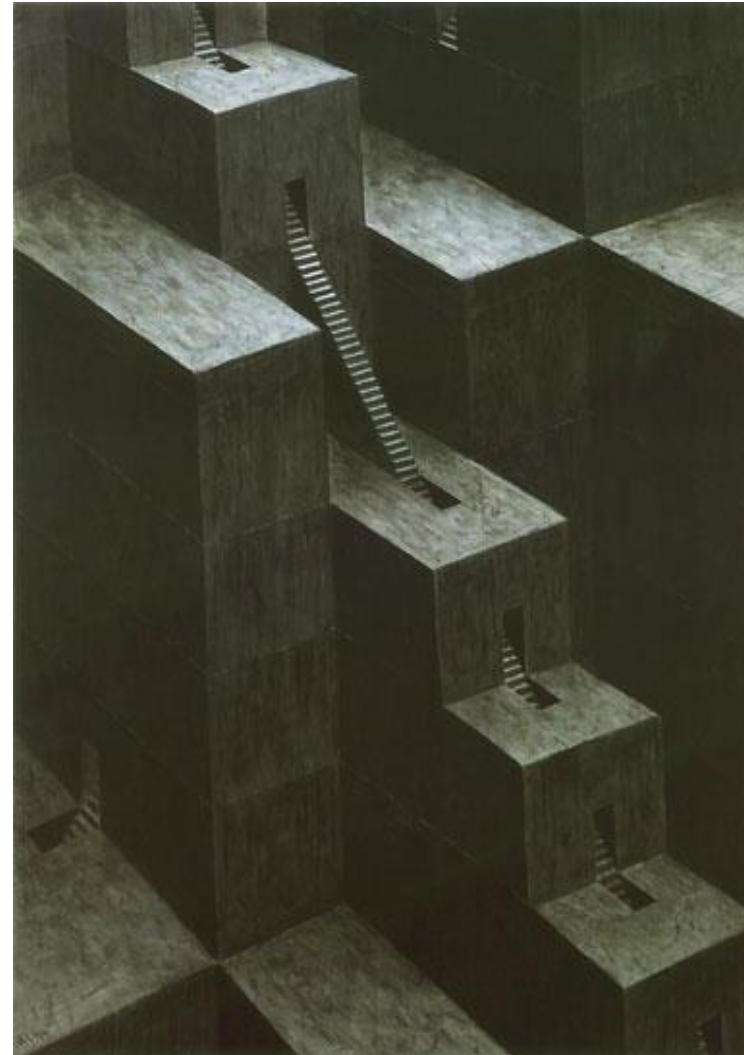
Grafický cyklus *Carceri d'Invenzione* (Imaginární žaláře) je výtečnou ukázkou kombinace reálných a fantazijních seskupení prvků vězeňské architektury. Tajemná a zneklidňující atmosféra nekonečných chodeb a schodišť těchto starověkých vězení přitahuje pozornost již od dob romantismu. Piranesi zde pracoval cíleně s detailem. Spojil dohromady rozličné architektonické prvky odpozorované ze skutečnosti s prvky zcela novými – vymyšlenými – tak, že vznikají nové, temné fantaskní světy, jež staví původní detail do nových souvislostí. Jeho vězeňské labyrinty jsou jakousi autorskou kompilací detailů, se kterými je zacházeno zcela kreativně. Možná poprvé v historii výtvarného umění byly použity jako ústřední motiv a ne jako „dekorace“ pro témata zcela odlišného významu. (Nikoli náhodou se stala inspirací pro obrazovou složku filmu, natočeného podle románu Umberta Eca *Jméno růže*.) Piranesiho *Žaláře* jsou nekonečně rozsáhlé několikapatrové prostory protkané klenbami, sloupy, mosty, kladkami a schodišti. Uhrančivá expresivita grafického

pojetí se funkčně spojuje s námětem. Ostrá šrafura plasticky modeluje temný prostor, který je ostře kontrastně nasvícen.

Toto pojetí a členění prostoru přibližuje Piranesiho k výtvarnému projevu německého malíře, kreslíře a tvůrce objektů **Waltera Schmögnera** (*1943). Schmögner vytváří fotorealistické akrylové malby chladných, betonových prostorů, prostoupených mrazivou atmosférou. Fantastické prostory na diváka působí neskutečnou monumentalitou, bez vztahu k reálně existujícímu objektu. Na žádném z jeho obrazů, patřících do cyklu architektonických maleb, není nejmenší stopa lidské přítomnosti; prostor působí naprosto opuštěně a cize. Nicméně vše je předvedeno s maximální precizností a technickou zručností v iluzivním podání těchto neexistujících prostorů. Na celé řadě vyobrazení se často v různých variacích opakuje jeden motiv, který je pro monumentální prostory typický – motiv schodiště. To, a ještě mnohé další, spojuje Schmögnera s Piranesim a jeho věznicemi. Schmögnerovy prostory – přestože neobsahují žádné prvky, které by je spojovaly s vězeňským prostředím, tak, jak je známé – mohou být ve skutečnosti také vězeními. Nekonečná schodiště se různě proplétají a nevedou k žádnému viditelnému cíli. Nacházíme se tak ve skutečném labyrintu, který může být až děsivě fatální. V některých podobách nám jeho schodišťové konfigurace mohou evokovat také grafiky Escherovy, ve kterých si tento holandský mistr hraje



Obr. 16 Giovanni Battista Piranesi: Válcová věž (z cyklu Žaláře), 1749-1761 (vlevo).



Obr. 17 Walter Schmögner: Výřez s velkým schodištěm, 1994 (vpravo).

s divákovým vnímáním a s časoprostorovou relativitou. Nicméně plátina Schmögnerova tuto optickou dimenzi postrádají a usilují spíše o maximální iluzivnost zobrazení v šedé monochromatické tonalitě, kde hraje hlavní roli světlo dopadající převážně shora a vytvářející tak lomy světla a stínu na ostrých hranách kubických tvarů. Tyto tvary, členící společně se schodišti celou plochu obrazu, tak pravidelně rytmizují celou kompozici a do (většinou) statických motivů (kubus) se tak dostává tolik potřebná dynamika (diagonála). Při bližším pohledu na Schmögnerovu tvorbu totiž zjistíme, že autor pracuje pouze s jedním prvkem – a tím je pravoúhlé „těleso“ - krychle a kvádr - a jejich variabilní multiplikace, jejíž jednou z podob je schodiště, které nabírá podobu zmíněné diagonály. Architektonickým detailem je v tomto případě, na tvarově velmi minimalistických výjevech, opakovaný motiv schodů.

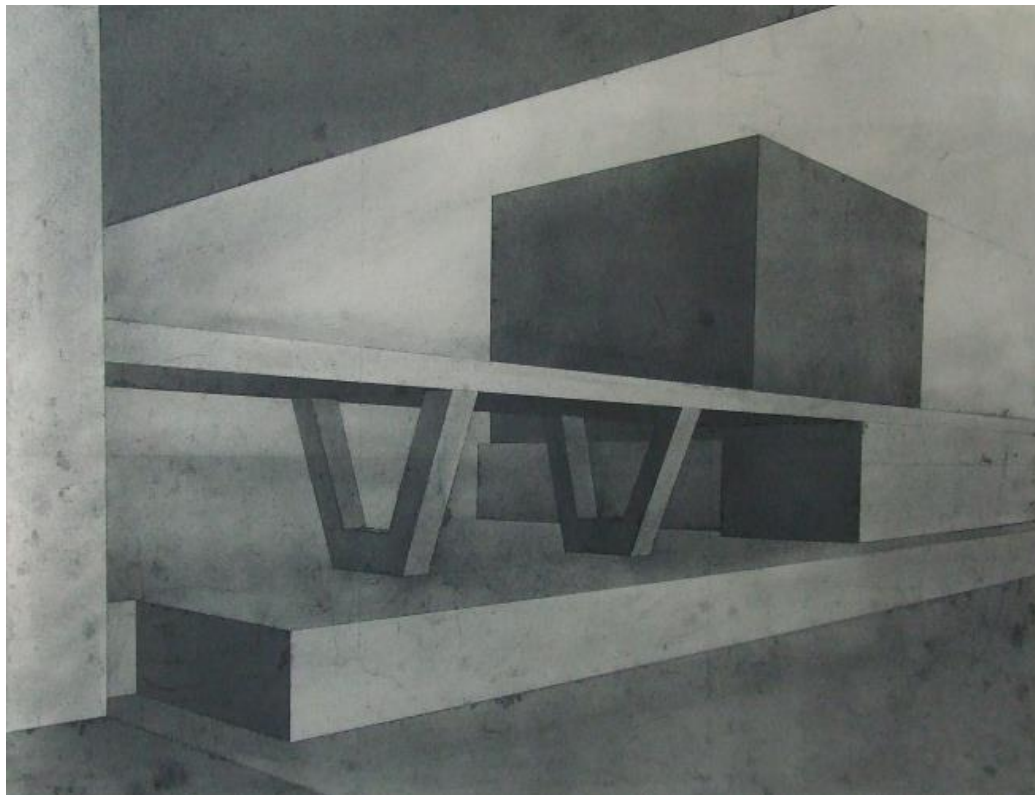
VETENGL / JOHNSON

Ze zástupců nejmladší generace stojí za pozornost práce absolventa pražské Akademie výtvarných umění **Luboše Vetengla**. Černobílé uhlové kresby, zobrazující jakési otevřené krajiny s fragmenty nebo celky monumentální architektury s různými vstupy do podzemí, jsou plně pronikavě zneklidňující atmosféry bez slunečního svitu. Některé stavby vypadají, jakoby ani nebyly z této planety a patří spíše do říše sci-fi, přičemž na většině z nich je patrné, že nejsou určené k obývání – vidíme torza, která postrádají okna nebo dveře - a tím se nám ještě více odcizují. Jiné kresby v nás mohou vyvolat dojem, že hledíme na teprve rozestavěné

stavby – budovy, mosty, dálnice apod. V krajině se ostře rýsují detaily betonových a kovových nosníků, traverz, sloupů a jiných architektonických prvků. Díky černobílé škále, rozlehlosti prázdných prostorů a chladné monumentalitě staveb je Vetenglova poloha blízká tvorbě Schmögnerově. I jeho rozlehlé fantazijní stupňovité prostory plné ostrých hran a studeného materiálu jsou opuštěné a bez lidské přítomnosti. Další společnou vlastností tvorby těchto dvou autorů je geometrie. Rovněž práce Vetenglovy jsou většinou přísně minimalistické, plné fazet a ostrých lomů světla. Pocitu prostoru je docíleno především výrazným perspektivním zkrácením a pak především stínováním s přesnými poměry šedí a černí na plochách architektonických útvarů.

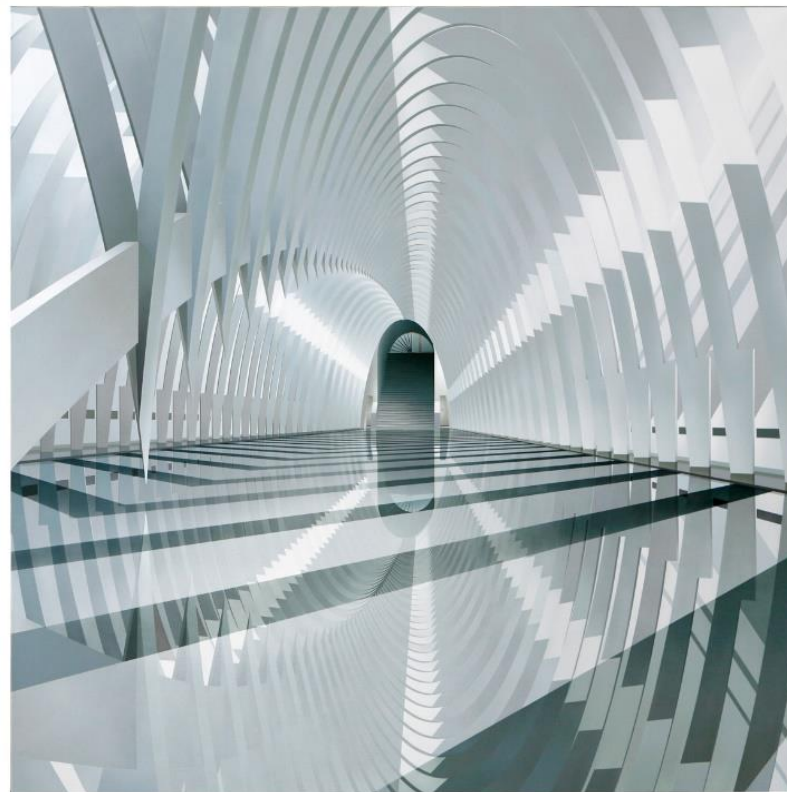
Vzdálenou příbuznost s tvorbou Luboše Vetengla naznačují malby britského malíře **Bena Johnsona** (*1946). Jeho práce oscilují na pomezí hyperrealismu a osobité stylizace. Na rozdíl od Vetenglových jsou více prostoupeny světlem a jakousi „optimističtější atmosférou.“

Jeho precizní malířský projev obsahuje více poloh, kdy některá plátina vykazují silně hyperrealistickou notu, jindy malíř neváhá zabrousit dále do minulosti a následovat například odkaz pointilismu. Nejčastěji se však uchyluje k realisticko-stylizovanému rukopisu, který má blízko k „počítačové estetice“. Malby tohoto typu jsou velice čisté až „sterilní“ a architektura na nich zobrazená může působit až éterickým



Obr. 18 Luboš Vetengl: Bez názvu, 2009 (vlevo).

Obr. 19 Ben Johnson: Connecting space, 2010 (vpravo).



dojem, jaký známe např. z novodobých sci-fi filmů. Vzhledem k tomu, že Johnson volí téměř výhradně symetrické kompozice s častým motivem různých odrazů, reflexivních ploch, transparentních povrchů a s bohatým zdrojem světla, působí jeho architektura téměř nehmotně, až efemérně. V obrazech je přítomná jistá „modernistická spiritualita“⁸⁹, které je docíleno výše zmíněnými malířskými prostředky společně s citem pro vyjádření prostorových kvalit a čistotu precizního malířského rukopisu.

To, co má Johnsonova tvorba společné s díly Vetenglovými jsou naprosto přesně a ostře vysoustruhované architektonické formy bez jakýchkoli spojů, takže vypadají, jakoby ani nebyly dílem lidské ruky. Dalším společným znakem a důvodem, proč jeho prostory působí takto „neskutečně“, je absence jakýchkoli struktur, rastru nebo přirozené kvality a patiny materiálů, ze kterých se zobrazovaná architektura skládá; interiéry tak promlouvají poněkud neosobním dojmem – není zde ani stopa po lidské přítomnosti. Vypadá to, jakoby tyto prostory ani nebyly určeny pro obývání, nýbrž jen samy pro sebe.

BRIX / REYNOLDS

Český architekt **Michal Brix** (*1946) je nejen autorem řady významných staveb, ale i vynikajícím kreslířem a malířem. Se Schmögnerem nebo Piranesim má společný smysl pro fantazii a fantaskní imaginaci, ale ve své

nespoutanosti a tvarové rozmanitosti se inspiroval zcela odlišným prostředím.⁹⁰ Na jeho kresbách a malbách vidíme jakési „architektonické“ útvary a objekty vycházející z organické přírody, které jako by samy vybuchly z krajiny, ale stejně tak dobře by mohly být architekturou stvořenou člověkem. Některé obrazy jeho biomorfních měst, složených z válcovitých věžovitých domů, evokují podivné rostliny, hnízda hmyzu nebo schránky rozsívek, známé z bioniky. Jejich tvary a struktury mají blízko například k realizacím Antonia Gaudího nebo „architekta odpadu“ **Michaela Reynoldse**. Jeho stavby z odpadu (PET lahví, plechovek, pneumatik atd.), energeticky soběstačné ve spotřebě vody a elektrické energie jsou známé po celém světě odedávna i u nás.

Jeho architektonické útvary a některé detaily jsou občas tak podobné Brixovým bioutopistickým vizím, že vypadají, jakoby se jimi inspiroval. Ve skutečnosti Brix uvažuje pomocí obrazů nad tím, jaké formální výrazové možnosti architektura nabízí. Jeho pohled je pohledem utopistického vizionáře – futuristy. V širším slova smyslu jde o úvahu nad architekturou obecně, nad tektoničností, která je přítomna všude kolem nás – v přírodě,

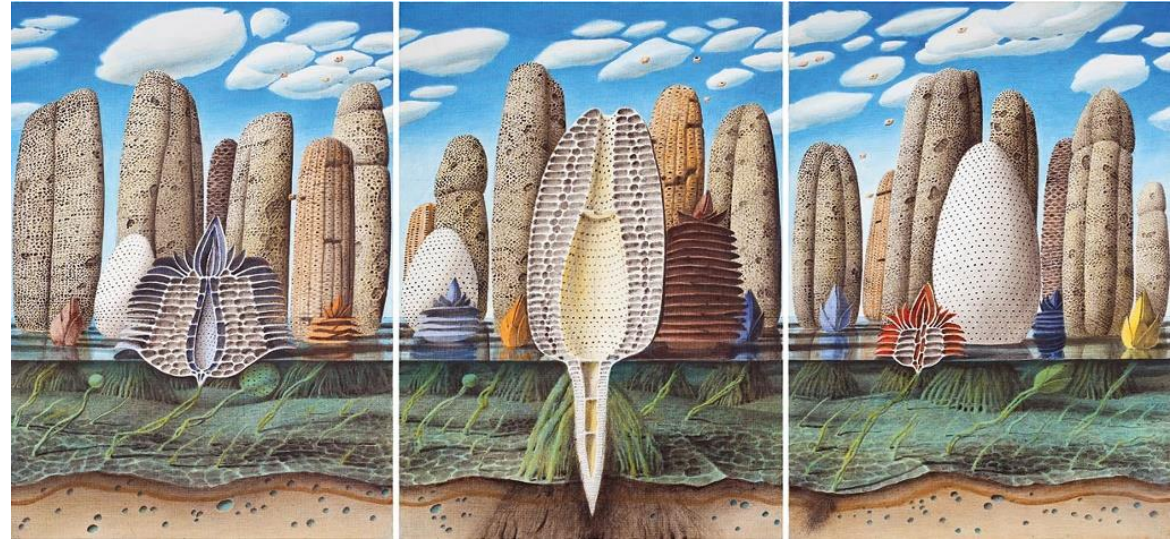
⁸⁹ FOSTER, N., JENCKS, CH., GOODING, M.: Ben Johnson / Foster in View, Prestel, 2009, str. 9

⁹⁰ Je zajímavé, že Brixovy malířské vize nemají s jeho skutečnými architektonickými realizacemi nic společného. Minimálně po formální stránce jsou naprosto protichůdné.



Obr. 20 Michael Reynolds: Samoudržitelný dům „earthship“, Florida (USA), vlevo.

Obr. 21 Michal Brix: Fantaskní město, 2011 (vpravo).



v lidské tvorbě apod. Na základě této myšlenky buduje autor účelově také obrazový prostor, který bývá velmi různorodý. „Od plošně budovaných kompozic, respektive od barevně neutrálně plochých pozadí, z nichž vystupují objemově formované útvary, až ke spletíým prostorám labyrintů žil či klenebních žeber. Sférické či cylindrické tvary se kroutí, vytvářejí něco na způsob tordovaných sloupů, člení se, povrch těchto útvarů není dekorativní, ale funkční.“⁹¹

Brixův malířský styl není vysloveně iluzivní, přítomná je jistá míra sympatické stylizace, která by se dala považovat za určitou formu nadsázky a humoru. Na některých výjevech můžeme dokonce vidět řez zemí, který nám odhaluje jakési „stavební základy“ nebo ukazuje barvy a složení půdních sedimentů. (Viz obr. 13 barevné přílohy.) Někdy jsou tomuto vertikálnímu průzkumnému řezu vystaveny i samotné „stavby“ – objekty, které odhalují jejich nitro. Na jiných obrazech se setkáme i s tím, že jsou stavby část po části rozkládány větrem a cihla po cihle mizí v dáli.

⁹¹Zdroj:<http://www.uzemneplany.sk/sutaz/kresby-a-obrazy-2010-2012-michal-brix>

BLABOLILOVÁ / KOVÁŘÍK / PÁLKA

Naproti tomu malířka a grafička **Marie Blabolilová**, (*1948) své náměty od počátku čerpá ze svého nejbližšího okolí. Zobrazuje civilizovanou přírodu, všední městské pohledy, interiéry, zátiší. Její výtvarný projev je velmi citlivý, téměř až intimní.

Grafické listy provedené většinou technikou čarového lepu přiznávají vliv Jiřího Johna i autorčina vrstevníka Michala Ranného. Příznačná pro tyto práce je velká míra zjednodušení, která u některých prací (např. lepty *Kuchyňské zátiší* nebo *Knihovna*) přechází téměř do schématu zobrazovaných předmětů. Svě městské pohledy a interiéry nejčastěji tvoří pomocí perspektivního sbíhání úběžníků a ortogonál, kterými konstruuje pevný tvar a obrazový prostor buduje pomocí přísné modelace nepatrného rastru. Tato signifikantní „konstruktivnost“ nejlépe vyzní především v jejích architektonických motivech. Prostory jsou opuštěné a nehostinné a divák při pohledu na ně může prožít silné existenciální hnutí. A to i přesto, že obrazy postrádají vysokou míru iluzivního realismu, ale „(...) *reflektují s meditativní intenzitou existenciální prostor tzv. ‚obyčejného‘ života.*“⁹² V podání architektonického prostoru se autorka nepokouší o vyvolání dojmu trojrozměrnosti – obrazy působí více plošně než díla jiných zde zmíněných autorů. Nicméně i přesto jsme do obrazového prostoru vtahováni. Jedním z důvodů může být perspektivní

zkreslení (úběžníky a poměrová změna velikosti prvků směrem od diváka) a stínování. Architektonické tvary jsou stylizovány až na samotnou dřev, přičemž autorka se v některých listech zaměřuje přímo na detail, který někdy zobrazuje izolovaně (*Sloup, 1992, Most*), někdy ve větším výřezu (*Podchod I, II, 1996, Lešení, Velký interiér, 1989*). „*Upozorňuje na nepovšimnuté kouty lidského obydlí a úseky lidského putování, které přes svou všednost až neviditelnost představují všudypřítomný lidský domov, metaforického ‚němého společníka‘ příběhu našeho života.*“⁹³

Od roku 1984 maluje Blabolilová souběžně technikou vaječné tempery, obrazy se váží k intimnímu světu autorky, odkrývají metafyziku naší každodennosti. Objevuje se na nich běžné vybavení každé domácnosti a části interiérů jako je například osamocená židle či knihovna. „*Výjevy jsou tedy jakoby vytrženy z kontextu běžného vnímání a zobrazované předměty tak dostávají naprosto nové významy; předměty žijí svým samostatným životem bez vazby na svou konkrétní funkci, pro kterou byly vyrobeny.*“⁹⁴

Z mladší generace se tvorbě Blabolilové blíží práce **Vojtěcha Kovářika** (*1976), jehož témata vychází, podobně jako například u Skupiny 42, z městské periferie a běžného, všedního života – z míst, která sama o sobě nejsou nikterak přitažlivá. Na Kovářikových rozměrných listech vidíme interiéry dílny, chodby, prosklené dveře, stěny v ocelových

⁹² Zdroj: <http://www.grapheion.cz/ikg/grafika2003/vb2003.htm>

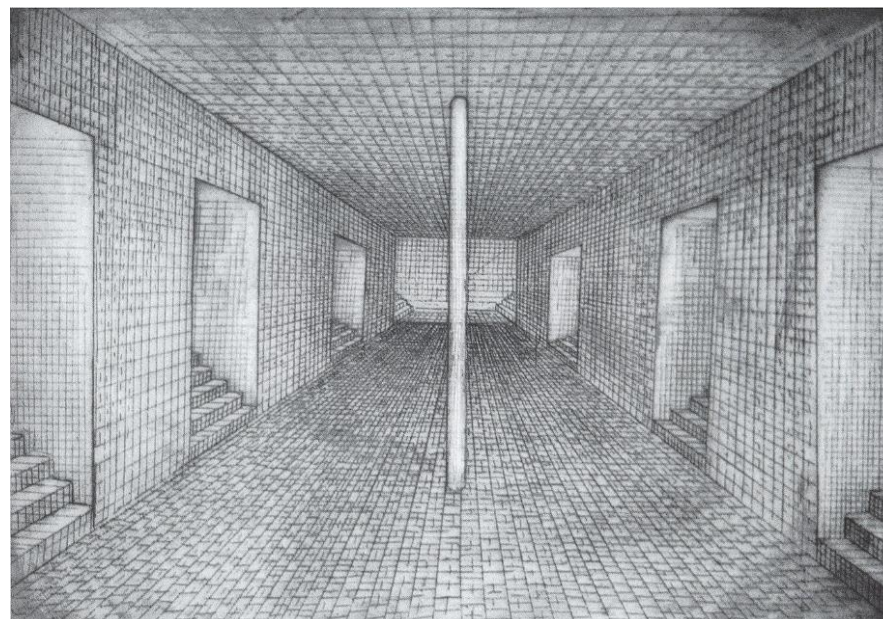
⁹³ Zdroj: <http://www.grapheion.cz/ikg/grafika2003/vb2003.htm>

⁹⁴ Zdroj: <http://www.sca-art.cz/artists/list/36.htm>

rámech.⁹⁵ Umělec se věnuje převážně linorytu a sítotisku a prostor se pro něj stává základním tématem. „*Stále mě zajímá, co se stane, když se trojrozměrný prostor přenesse do dvojrozměrného, a působení světla.*“⁹⁶

V současných listech Kovařík zachycuje vnitřní prostory, které nejsou pevně ohraničené a mohou pokračovat mimo obrazový rámec – divák si může představovat, že se nalézá v samotném obraze (tomu napomáhá i lehce „nadživotní“ formát jeho grafik). Skrze prosklené stěny či spletité konstrukce hledíme do dalších prostorů, které se za nimi otvírají. Důležité je, že tento druhý prostor jenom tušíme. Mříž oken nebo skleněné luxfery pravidelně člení plochu obrazu a zároveň tvoří rámec světlu, které k nám proniká (Tesla, 2004; Tesco, 2005). Poodhaluje se tak jiný svět, schovaný za tím, který zřetelně vidíme a ve kterém pevně stojíme. Architektonický detail zde tedy ve většině případů slouží jako jakási „brána“ (dveřní rám, okno, detail střechy...) do dalšího prostoru, která přesně vymezuje divákovu místo a podněcuje jeho zvědavost.

Za předlohu většiny grafických listů mu slouží fotografie. Sám k tomu dodává: „*Její přenášení krotí sklon podléhat manýře.*“ Někdy



Obr. 22 Marie Blabolilová: *Podchod II*, 1996.

⁹⁵ Podobně jako Kovařík se tématem periferie a zobrazováním industriálních prostorů zabývá slovenský výtvarník Ján Lastomírsky, jenž vytvořil celý cyklus

velkoformátových linorytů zobrazujících prostory Wannieckovy strojírenské továrny v Brně, které jsou poměrně věrným přepisem interiérů stavby.

⁹⁶ KOVÁŘÍK, V.: Galerie Klatovy/Klenová, 2006, str. 6



Obr. 23 Vojtěch Kovářik: Proti světlu, 2003.

předlohu v počítači upravuje, pořízuje výřez nebo zvýrazňuje některé proporce, jde však spíše o výjimky.

V sítotiscích s názvem *Odrazy* (2003) Kovářík zachycuje zvláštní motiv ostrého světla. Na některých listech je světlo jen jednou z působivých komponent, jinde je jediným prvkem, na který se upíná veškerá pozornost. Motiv světla a práce s ním patří k tomu, co po staletí určuje vývoj výtvarného umění. Důležité je, že se tu světlo, které oslňuje, objevuje v součinnosti s jeho odrazy, jejichž vlivem se původní přehledná skladba obrazu bortí a zároveň se znovu objevuje, má svá vlastní pravidla.

U rozměrných barevných linorytů je třeba zaostřit oči, poodstoupit a vrátit se, abychom je spatřili v celém jejich účinku. Chceme vidět, co zobrazují, a zároveň zkoumat, jak je to celé vytvořené. Metoda rozostřeného soutisku barev je sice na první pohled efektní, ale nejde jen o samoučelnou technickou záležitost. Výjev na obraze se nám skrývá pod jakýmsi závojem, který nikdy neprohlédneme a v celé jeho kráse ho prostě nespapáme (*Jídlna Starý Kolín 2005, Vchod, 2006*). Obrazy si tak uchovávají tajemství, které nás přitahuje a provokuje. Trochu jiným způsobem tak variuje starší černobílé linoryty s prosvítajícími a ustupujícími prostory, tentokrát však jako odrazy ve skle. „*Odras celý výjev násobí a znejasňuje jeho pravidla. Hledíme do skleněné výlohy a nevíme, jestli se díváme do ní nebo na svůj vlastní odraz i s celým okolím. Většinou je to obojí, něco tady a něco tam, jeden svět se odráží v druhém,*

skutečný se mísí s tím, který si jenom představujeme (Vestibul čtyřbarvotisk, 2004, Nemocnice, 2006).“⁹⁷

Také v sítotiscích čerstvého absolventa akademie výtvarných umění **Vojtěcha Pálky** (*1986) nalezneme jistý společný rys s grafikami Blabolilové a Kováříka. I jeho zajímá svět prázdných interiérů, čekáren nemocnic, ordinací, ateliérů apod. Nepopíratelně silnou stránkou je především velmi čistá artikulace prostoru, která z jistého pohledu může působit poněkud cize až strojově. To však může být chápáno jako záměr. Architektura institucí jako jsou nemocnice nebo lékařské ordinace může podobnou atmosféru vyzařovat. Nejsou to místa, kde se cítíme dobře, už jen proto, v jakých situacích tam obvykle přicházíme. Černobílá a přísně geometrická definice prostoru v divákovi vyvolává pocity sterility až tísně. Konstrukce prostoru se v mnohém podobá grafikám Blabolilové. Také Pálka pracuje s přísnou perspektivou, kterou artikuluje pomocí úběžníků. Tmavší a světlejší místa nestínuje šrafami, nýbrž hustším či řidším kladením rovnoběžek a kolmic vedle sebe. Nejsilněji nasvícená místa nechává nakonec prázdná. Takto úsporná technika nechává velký prostor divákově fantazii.

⁹⁷ KOVÁŘÍK, V.: Galerie Klatovy/Klenová, 2006, str. 8

Jestliže bychom se pokusili o komparaci prací M. Blabolilové, V. Kováříka a V. Pálky pak, nahlíženo historickou optikou, lze hovořit o pohledu tří generací výtvarníků. Pohled tří výrazných individualit, které spojuje zájem o architekturu, vnitřní prostor, světlo, atmosféru a architektonický detail. Po stránce obsahové bychom určitě společné rysy našli, některé byly zmíněny výše. Nicméně z hlediska použitých technologií a způsobů práce lze vystopovat i jisté rozdíly. Nejbližší formální příbuznost je zřetelná u grafik Blabolilové a Pálky. Oba definují prostor perspektivními úběžníky bez stínování a nadbytečných detailů, včetně absence povrchové struktury. Vše je zjednodušeno jen na prostou „sít“ světlejších či tmavších linií, podobně jako v současných PC programech, ve kterých architekti modelují své projekty. Oba výtvarníci se však rozcházejí v technologiích a vyjadřovacích prostředcích, které používají. Lept, kterým se Blabolilová vyjadřuje, je dnes již klasickou technikou, která je však v jejím podání stále velmi moderní. Pálkovy sítotisky nezapřou vliv moderních technologií, kterým je v jeho případě počítač. Horizontálně-vertikální struktura modelujících linií evokuje design soudobé plakátové estetiky. Zatímco u Blabolilové cítíme i přes konstruktivní syžet přítomnost „lidské ruky“, u Pálky tento pocit chybí. Charakter je více „umělý“ až strojový. Nepopíratelně je však autor přítomen v námětu a jeho pojetí.

Rukodělnost však rozhodně nechybí Kováříkovým linorytům. Poctivá řemeslná práce je patrná v každém řezu jeho velkoformátových



Obr. 24 Vojtěch Pálka: Čekárna, 2009.

tisků, přestože při pohledu z větší vzdálenosti se linie a plochy slévají v téměř fotografickou iluzi.

3.4 Závěr

Všechny příklady, uvedené v této kapitole – přes pestrou škálu individuálních rukopisů, bohatou diverzitu přístupu ke skutečnosti a k fantazii – vykazují určitý společný rys. A sice ten, že všichni uvedení umělci usilují o dosažení co možná nejpřesvědčivější iluze „skutečnosti“ v ploše malby, kresby nebo grafiky. Každý ze svého úhlu pohledu a každý svým autentickým výtvarným projevem a rukopisem, který je nezaměnitelný, zachází s motivem architektury osobitě a snaží se poukázat na její rozličné aspekty a problémy působení.

Architektura má v jejich podání mnoho různých podob: od věrné inspirace skutečností a její nápodoby až po fantastické vize imaginárních architektonických světů. Jazyk architektury slouží některým umělcům k tomu, aby skrze něj byli schopni vyjádřit svůj záměr. Kubisticky přísné geometrické tvary nebo naopak rozmanité organické formy probouzejí lidskou fantazii a podněcují uměleckou představivost k tvorbě nových, originálních světů plných netušených konstrukčních, prostorových nebo perspektivních možností, které by leckdy v tom skutečném světě nebyly realizovatelné. A v tom tkví právě jejich kouzlo – možnost zažít jinou realitu v jiném prostoru, prostřednictvím navození jisté iluze, do které je možné se přenést pouze díky vlastní aktivitě – zapojení vlastní představivosti. Nebo je možné prožít svět prostoru, světla a detailů, svět,

který máme přímo před svým nosem jinak a nahlédnout jej odlišnou optikou. Plošná výtvarná tvorba zobrazující architekturu sice postrádá třetí rozměr, který je pro její prožitek nepostradatelný, ale my si jej můžeme do obrazů a grafik dosadit. Vše záleží jen na míře naší představivosti a na našem úsilí.

„Prostorové zobrazení je tedy umožněno tím, že očima přejíždíme po ploše obrazu, jak znázorněné vypadá. Při tom jsme poslušni zvyku učinit ohraničený povrch výsadním předmětem své pozornosti, kterou si přizpůsobíme tak, abychom uviděli vzhled věcí tímto povrchem předkládaných, a akceptujeme veškerá omezení ohledně příbuznosti zážitků, jaké nám může poskytnout povrch obrazu na jedné straně a na druhé straně skutečný objekt.“⁹⁸

⁹⁸ KESNER, L.: Vizuální teorie H&H, 1997, str. 73

4 / Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu

4.1 Úvod

„Mezi námi a věcmi se utváří již nikoli ovládající vztah myslí k předmětu či prostoru, jenž prostě leží před ní, nýbrž ambivalentní vztah tělesné a omezené bytosti k světu plnému tajů, do něž tato bytost může poněkud nahlédnout, a dokonce se o to neustále pokouší, avšak vždy jen z určitých perspektiv, které ji právě tolik zahalují, jako odhalují. Z lidského pohledu na sebe všechny věci berou lidský ráz.“⁹⁹

V této kapitole nabízím svůj vlastní, osobitý pohled na problematiku transformace architektonického prostoru a detailu do druhého rozměru. Formálním výtvarným médiem je hlubotisk, technika suché jehly, jenž umožňuje rozvinout poměrně pestrou škálu odstínů šedi, které výborně definují iluzi prostorové hloubky. Linka samotná má navíc díky neostrým okrajům expresivní charakter, jenž je živý a svěží, takže zobrazené architektonické hmoty vyjádřené jemnou sítí linií nepůsobí suchým, sterilním dojmem.

V první části nazvané **Fotografie jako skica** představuji úlohu snímku v mé tvorbě, který je chápán jako východisko k další transformaci, nikoli jako výsledný produkt. Analyzován je zde po stránce procesu výběru vhodného obsahu a úhlu záběru.¹⁰⁰

V další části s titulem **Role detailu** se soustředím na popis svých úvah nad tím, jaké postavení architektonický detail v mé práci zaujímá

a jaké je členění obrazového prostoru a jeho kompozice, vzhledem k typologii detailu. Dále formuluji definici kritérií, dle kterých se řídí volba motivu, a nakonec se zamýšlím nad důvody, díky kterým dostane detail v obraze více prostoru či naopak. Proto je tu zvlášť přiblížena také problematika zobrazování **Samostatného detailu** a důvody pro jeho separaci. Mezi těmito vztahy je důležité zejména řešení otázek prostorových vztahů, způsob stavby a artikulace objemů pevných hmot těles složených z jemného šrafování.

V části **Kompozice a šedý prostor** přijde na řadu také otázka redukce barevnosti, která hraje důležitou roli nejen v celkovém působení obrazu, ale také v problematice stavby prostoru a perspektivy. Není zde opomenuta ani kompozice (a používané druhy kompozičních metod), jež je důsledně promyšlena při tvorbě kteréhokoli mého obrazu a která se výrazně podílí na budování hloubky prostoru. Z toho důvodu je kladen velký důraz na zacházení se světlem a stínem, se kterými pracuji – navzdory ryze grafickému jazyku – malířským způsobem.

Na závěr prozrazuji něco o způsobu tvorby dalších architektonických motivů, které se v mé grafické práci objevují. Komponované obrazy v kapitole **Fantaskní prostor**, složené z rozličných částí různých staveb do jednoho homogenního celku, tvoří poslední část mé grafické tvorby, která je zatím na počátku své cesty.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*, Oikoymenh, 2008, str. 34 – 35

¹⁰⁰ Podrobněji se problematice architektonické fotografie věnuji v následující části 5 / Architektonický detail ve fotografii, str. 129 – 144

Příznačným charakterem mých grafických listů je absence jakéhokoli života a obývání. Architektura je opuštěná a liduprázdná a promlouvá z nich zvláštní ticho. Důvodem je zájem o zdůraznění čisté geometrie forem a prostorové hloubky, do které by měl být pozorovatel vtažen a být prvním, kdo do prázdného prostoru vstoupí. Divák je tedy tím, kdo „zaplní životem“ do té doby chladný a temný interiér. Je to možná podobné tomu, jako když se v brzkých ranních nebo pozdních nočních hodinách ocitneme sami v budovách, které ještě před nedávnem kypěly životem. Budova spí nebo se probouzí. V grafických zobrazeních však již vše vypadá, jako by bylo opuštěné delší dobu a zůstává pouze prázdný neobydlený prostor, který čeká na to být obydlen.

4.2 Fotografie jako skica

V souvislosti s mou vlastní grafickou tvorbou nezaujímá fotografie pozici samostatného výtvarného díla, nýbrž její přítomnost na sebe bere roli přípravné skici. Slouží tedy jako inspirace pro další tvůrčí zpracování, jehož finálním produktem je grafický list. Snímky architektury stojí na samém počátku mé tvorby. Hledáček fotoaparátu je pro mě okem, jež komponuje a hledá nejvhodnější úhel záběru v okamžiku objevu zajímavé a inspirativní architektury. Fotografie jsou zastavený čas a trvalou pamětí – databankou, kam si ukládám zachycené pohledy a detaily.

V některých případech pořízené snímky upravuji v grafických programech, kde nejčastěji upravuji kompozici a poměr světla a stínu. Upravená fotografie slouží jako volná předloha pro následný přenos na kovovou desku. Ze snímku je v některých případech vybráno pouze „něco“ – jen například některé její fragmenty, které stojí za to graficky zpracovat a dát jim nový význam. Výběr konkrétních částí je podřízen jistým záměrem a účelem. Cíle bývají pokaždé různé a pramení především z typu a charakteru zachycené architektury. Pro některé typy staveb je vhodné zobrazit je ve větším celku a širším záběru, z důvodu vystižení určité „nálady“ jejich prostoru, jiným „svědčí“ detailní záběr, který z architektury představí pouze určitý specifický prvek, jenž může vzbuzovat tajemné

konotace a posouvat původní architektonické významy do zcela odlišných oblastí. V prvním případě je snaha o vystižení nálady a atmosféry místa motivována touhou o zachycení jistého *genia loci* určitého místa. Ten je mimo jiné obsažen v charakteru a typologii architektury. Konkretizace *genia loci* „(...) dochází prostřednictvím staveb, které shromažďují vlastnosti místa a přibližují je člověku. Základním počinem architektury je proto pochopení poslání místa.“¹⁰¹ Fotografie samotná samozřejmě nedisponuje takovými možnostmi, aby s její pomocí bylo možné přenést nebo přímo zachytit ducha místa a později si jej kdekoli jinde zpřítomnit. Snímek má



Obr. 1 Přípravná fotografie ke grafickému listu s názvem *Konstrukce V*, 2015

¹⁰¹ NORBERG-SCHULZ, CH.: *Genius loci. K fenomenologii architektury*, Odeon, 1994, str. 23

sloužit spíše jako jakýsi „památník“, záznamník vzpomínek a zážitků, prostřednictvím kterého si následně budeme schopni genia loci v paměti vyvolat a pokusit se přenést něco z něj do výtvarného díla.

V druhém případě se to, co bylo kdysi architekturou v novém (vytrženém) kontextu může stát něčím zcela novým – mysteriózním symbolem, sci-fi kulisami, tajemným klaustrofobním prostorem, minimalistickým objektem, nebo čímkoliv dalším, co si naše imaginace pod přísnými stereometrickými formami dokáže představit. Představivost diváka se u některých prostorů a konstrukcí může dostat až za hranice světa architektury. Mezi ty alternativní, kam lze dospět, může patřit říše sci-fi, hororů, surreálných antropomorfních bytostí, totemů, znaků a pradávných symbolů. Všechny a mnohé další konotace má tvorba vyvolává.

Cílem není zobrazení viditelné reality, ani její věrná nápodoba (mimésis), nýbrž vytvoření skutečnosti nové, zcela autonomní. Ta je však vytvořena z prvků, které se v našem světě nacházejí, a artikulována jazykem, jenž k vizuální skutečnosti odkazuje vším, co k ní patří (hmota a struktura, prostor, perspektiva, světlo a stín). Vidíme tedy pohledy a průhledy do industriálních světů, jenž mají vlastní atmosféru a skrývají mnohá tajemství.



Obr. 2 Přípravná fotografie ke grafickému listu s názvem Konstrukce IV, 2013

4.3 Role detailu

V mé výtvarné tvorbě zastává architektonický detail významné místo. Objevuje se v každé mé grafické práci a je často důvodem, pro který jsem si určitý motiv zvolil. Nepracuji s ním však pokaždé tak, že by tvořil ústřední téma. Nejvíce záleží na tom, zdali je pro mě konkrétní prvek sám o sobě vizuálně atraktivní či nikoli, a zdali je vhodný pro vyjádření osobního záměru.

Inspirojící jsou pro mě především detaily ze současné a moderní architektury, pro které je příznačná jejich multiplikace a rytmičtější tvary, jež v pravidelném rozestupu člení kompozici a vytváří perspektivní obrazový prostor, jsou nejčastějším motivem mých grafik. To je také jedna z příčin, proč se tolik nezaměřuji na detail, jako na samostatný motiv obrazu, ale na širší výřez architektonického prostoru s detailem v popředí. Důvodem je pochopení toho, že detaily jsou součástí architektonického prostoru. Proto je v některých případech – kdy si to žádá kompozice a zajímavé okolní prostředí – vhodné nechat detail zasazený ve svém původním kontextu. Lépe tak pochopíme jeho místo – funkci – v čistě architektonických souvislostech a jeho pozice je tak stabilní a ucelená. Detail je čistě tím, čím „má být“ a pro co byl stvořen, tedy prvkem, který hraje důležitou roli v širším architektonickém systému jako celku. Na druhou stranu jsou to „pouhé“ jeho obrazy a autorské interpretace, nikoli hmatatelná, trojrozměrná skutečnost, na kterou se díváme. Proto jako diváci máme volné pole působnosti k tomu, abychom jeho existenci – obraz



*Obr. 3 Konstrukce II, 2009
Příklad multiplikace a rytmičtější detailu.*

– obohatili o vlastní interpretace a percepční zkušenosti, které existenci detailu posouvají dále a rozšiřují ji o jiné úrovně. Nové světy, které tak vznikají, se mohou v myslích zainteresovaných diváků stát „metafyzickými krajinami“ naplněnými detaily, jenž nám připomínají něco důvěrně známého z našich životů, přesto je však něco tak trochu jinak. Samostatné prvky bez kontextu, častá absence pevného horizontu, svažující se stropy nebo pohledy do temných hlubin se zdůrazněnými úběžníky způsobují nezakotvenost pohledu a ztrátu kontroly nad povahou zobrazovaného. Jediné, co víme je, že se díváme na architekturu, která však obvykle vykazuje klaustrofobní rysy s pocity nejistoty, kde se vlastně nacházíme.

4.4 Samostatný detail

Na druhé straně důvod pro samostatné zobrazení detailu by měl být ten, že prvek musí obsahovat takové formální a tvarové kvality, aby byl výtvarně a esteticky přitažlivý a obstál sám o sobě i mimo své původní přirozené místo. Vytržením ze svého původního kontextu a zasazením do kontextu jiného dostane detail další, někdy zcela nečekané významy.

Samostatné detaily, které se objevují na mých grafikách nejčastěji, jsou převážně různé konstrukce a nosné části architektury (*Most*, 2012, *Konstrukce IV*, 2013, *Konstrukce V*, 2015), o kterých se domnívám, že tato kritéria splňují. Dalšími motivy jsou např. výklenky s reflexními materiály, které odráží okolní prostor a díky ostrým lomům materiálů tvoří ostrou hranici světla a stínu (*Výklenky II*, 2007, *Výklenky III*, 2008) a také perspektivně ubíhající průhledy do prostoru. Každá grafika (motiv) by měla být zacílena na konkrétní architektonický problém, který je převeden do výtvarného jazyka. „Problém“ by měl být natolik jasně artikulován, aby jej byl divák schopen identifikovat a nahlédnout jeho strukturu. Mezi tyto problémy patří např. vztah vertikála, horizontála a diagonála, průhledy a materiálové kontrasty, detail konstrukce, multiplikace detailu, tvar, atd.

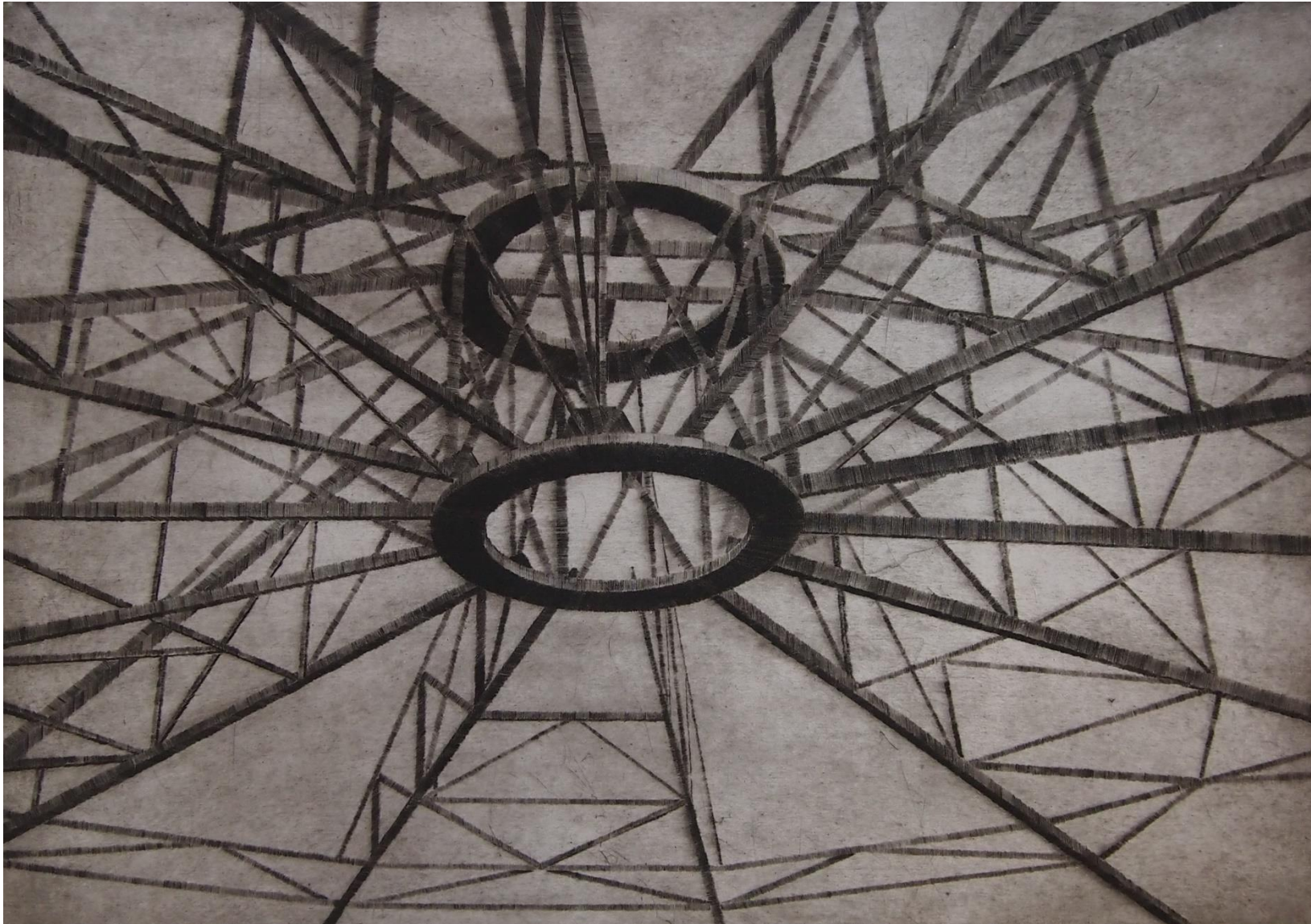
Motivy samostatných detailů jsou převážně prostorové vztahy mezi různými prvky a také hra s prostorovým a perspektivním znejistěním diváka prostřednictvím narušení jeho výchozího pozorovacího bodu. Na některých obrazech není zřejmé, na jakou část stavby se vlastně díváme a z jaké pozice, což může způsobit naši prostorovou dezorientaci

(*Konstrukce IV – V*). Tyto detaily nemají žádné těžiště (např. horizont, vertikálu stěny), které by je ukotvovalo a stabilizovalo v prostoru. Konstrukce jsou zobrazeny tak, že žádná nosná část není uchycena k další, která by byla výrazně zpevněná a fungovala jako základna, nosná stěna nebo pilíř (ani v *Konstrukci IV* nepůsobí středová vertikála dostatečně stabilním dojmem, neboť není ukotvena v základně). V *Konstrukci V* na sebe různé části stavby volně navazují, traverzy plují v prostoru a symetricky paprskovitě se rozbíhají od středové části k okrajům kompozice a vystupují mimo rámeček obrazu.

Dalším znejistňujícím faktorem je perspektiva, která v takto komponovaných obrazech tvoří prostor ještě více nereálným, což může být způsobeno jednak absencí prostorového měřítka a také poměrem světla a stínu, který bývá většinou výrazně kontrastní. U některých obrazů nemáme povědomí o tom, jak velké zobrazené detaily ve skutečnosti jsou a jak jsou jeden vůči druhému v prostorové kompozici. Tyto faktory mají za následek vytváření klamného dojmu relativních prostorových vztahů absentující pevnou fixací. Nacházíme se tak ve světě podobném perspektivním paradoxům grafika M. C. Eschera.

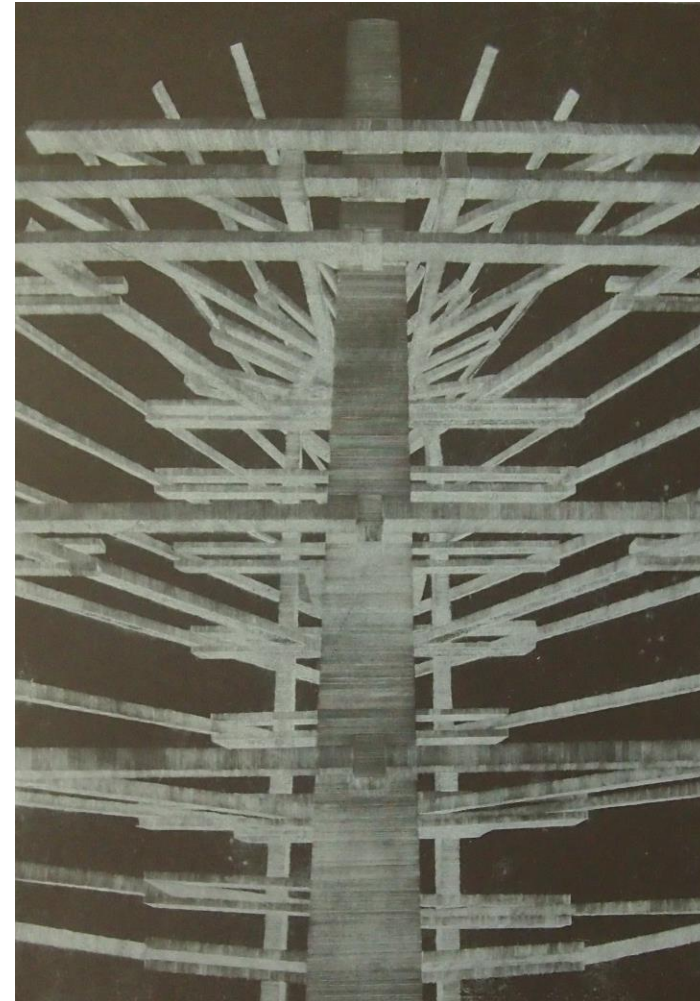
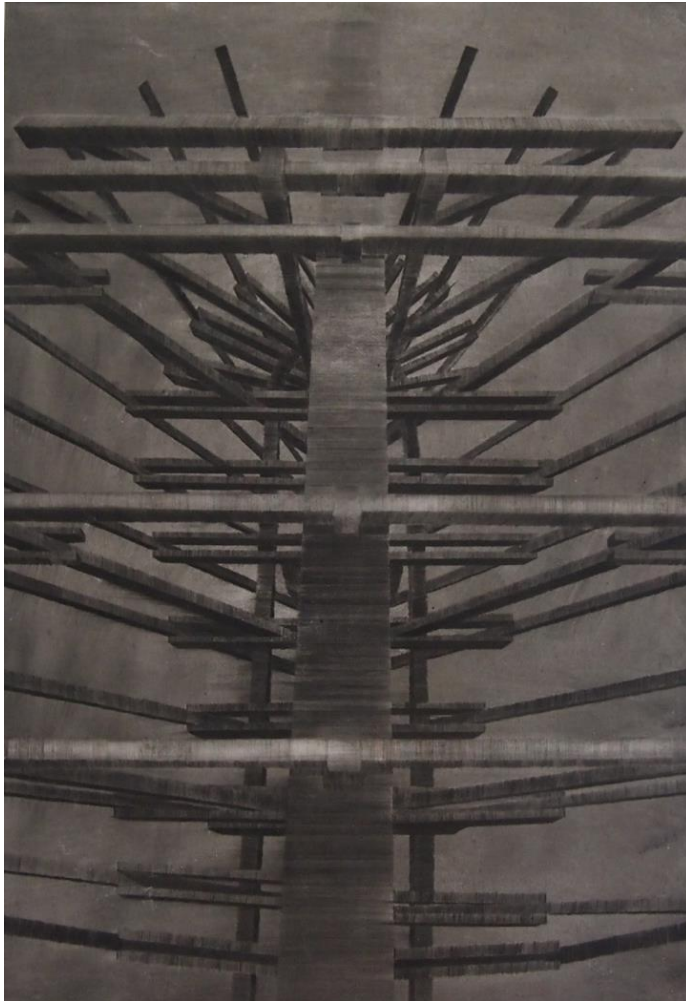


*Obr. 4 Most, 2012
Ukázka zobrazení samostatného detailu mostní konstrukce.*



Obr. 5 Konstrukce V, 2015

Různé části konstrukce na sebe volně navazují, traverzy volně plují v prostoru a symetricky paprskovitě se rozbihají od středové části k okrajům kompozice a vystupují mimo rámeček obrazu



Obr. 6-7 Konstrukce IV, 2013

Dvě verze téhož motivu. V „pozitivní“ verzi po levé straně se prostor díky světlým horizontálním překladům v popředí a tmavým ostatním částem konstrukce krovu, propadá do hloubky a působí plasticky. Vpravo je tisk bílou barvou na černý podklad – inverze. Prostorový efekt se promění a my jsme o to více znejistěni, na jakou část stavby vlastně hledíme... Negativní verze navíc působí méně prostorovým dojmem než pozitivní. Kosterní formy krovu mohou antropomorfní formou odkazovat k bájným bytostem, archetypálním symbolům nebo totemům.

4.5 Kompozice a šedý prostor

Nezanedbatelnou roli hraje také kompozice a úsilí o její dokonalé zvládnutí. Motivy jsou v některých případech tvarově poměrně členité, přičemž kompozice by měla být nejen promyšlená, ale také zajímavá a neotřelá. V mých motivech převažují vertikály, horizontály a diagonály, které preferuji, přičemž křivky jsou, až na ojedinělé případy, přítomny minimálně. V obrazech se objevuje několik druhů kompozičních metod – skladebných principů – které jsou poměrně lehce zaznamatelné. Jedním z nich je princip rytmu, který byl zmíněn již na začátku této kapitoly. Pro správný dojem rytmu musí být zobrazen určitý počet prvků a jejich odstupy – ty jsou určeny zpravidla již samotným charakterem architektury. Dále se tu objevuje princip symetrie, který, díky své nízké vizuální atraktivitě, je zde zastoupený poměrně řídko. Nakonec se v mém díle setkáme s hojně používaným principem kontrastu, který je definován jako vzájemné postavení dvou nebo více dostatečně rozdílných kvantit téže kvality.

Další z kompozičních metod, které lze se v mých obrazech vyskytnout, a které člení obrazovou plochu, jsou především lineární kompozice a tonální kompozice.

Lineární kompozice spočívá v tom, že linie a křivky zobrazují vizuální cestu, která oku umožňuje pohybovat se v obraze. Tato vizuální

trasa může mít vertikální, horizontální nebo diagonální směr. Často používám lineární sbíhání, protože lze jimi velmi účinně vyjádřit prostor – oko a mozek na základě sbíhání rychle identifikuje hloubku obrazu a divák je tak okamžitě vtažen do obrazu. Úhlopříčné linie používám rovněž k navození dojmu prostoru, ale také k vyjádření dynamiky, akce, pohybu a změny. Vedou oko diváka z rohu do rohu. Svislé linie, budí, zejména v architektuře, dojem výšky, síly, mohutnosti a vznešenosti (*Sloupová síň*, 2011).

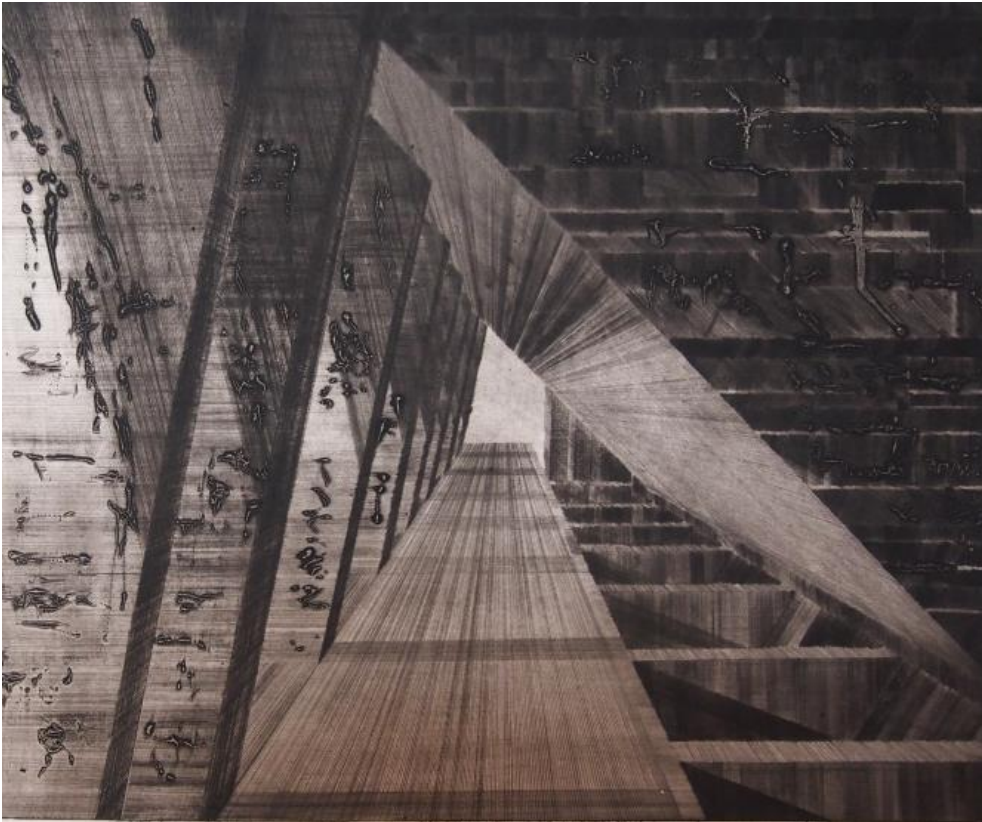
„Přemýšlejme o té velké události v architektuře, kdy se rozestoupily stěny a vznikly sloupy. Byla to událost tak krásná a podivuhodně hluboká, že z ní pramení téměř celý náš architektonický život.“¹⁰²

Tonální kompozice spočívá ve světlech a stínech, které ovlivňují jas a kontrast. Pro účinnější působení pomocí stínů rámuji světla a s pomocí světla rámuji stíny. Snažím se o to, aby hlavní motiv byl tonálně odlišený od svého okolí – nejčastěji tedy používám tmavé orámování světlejšího motivu, které zvyšuje dojem prostoru, případně naopak.

Jedním z rozhodujících faktorů, které se podílejí na tvorbě atmosféry obrazů, je absence barevnosti. Škála odstínů šedi velmi vhodně buduje obrazový prostor od nejsvětlejších po nejtmaší místa, která plasticky modelují tvary. Černá a bílá jsou také vhodné v smyslu, že neodvádějí pozornost od toho, co má být sděleno a na co se má soustředit divákova pozornost. Barva by v tomto ohledu byla nadbytečná, neboť by

¹⁰² KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 20

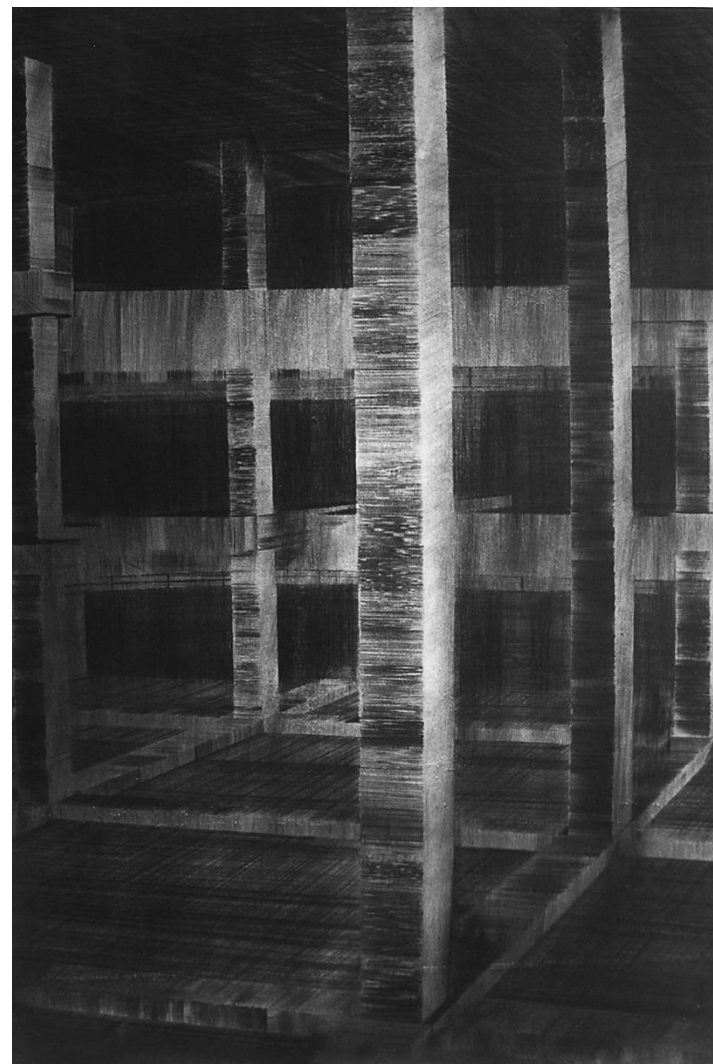
zde nefungovala jako nositelka informací, nýbrž by plnila pouze dekorativní funkci. Proto je ve světle této skutečnosti volba hlubotiskové grafiky velmi ideální, umožňuje variabilní práci s tiskařskou barvou, kterou lze do jisté míry v různém množství přidávat nebo ubírat na libovolných místech obrazu dle našeho záměru. Tím můžeme ovlivnit barevnou sytost a kontrast u každého tisku, což může mít za následek výrazné rozdíly mezi jednotlivými tisky jednoho motivu, který tak dostává pokaždé jinou podobu. Některé motivy jsou dále rozšířeny tím, že jsou vytištěny v „inverzním režimu“, tzn. bílou barvou na černý podklad, což má mimo jiné za následek změnu prostorové iluze kresby. Inverzní podoba motivu může vyvolat „noční“ nebo jiné asociace a konkrétní výjev je obohacen o další, předem netušené dimenze.



*Obr. 8-9 Prostor III, 2014
Dvě verze téhož motivu s různými barevnými poměry.*



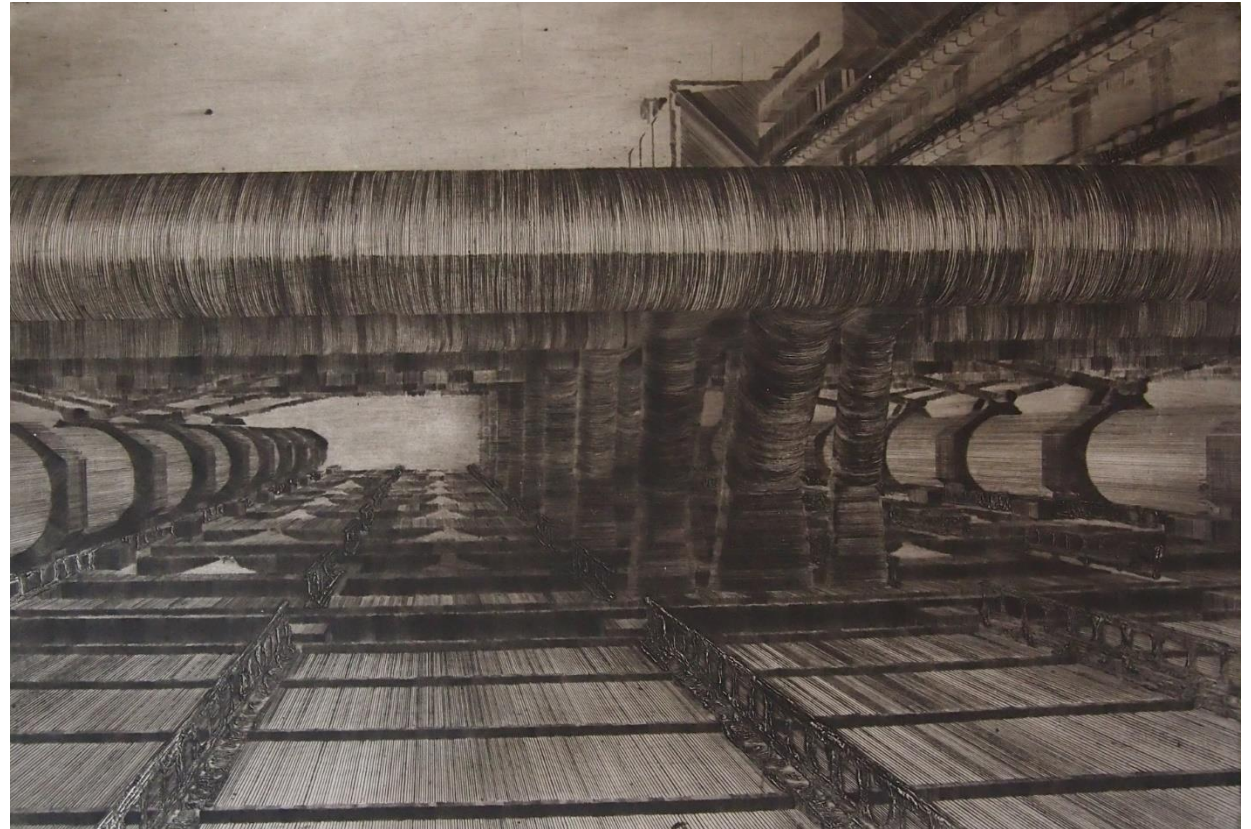
Obr. 10 Průhledy, 2010



Obr. 11 Sloupová síň, 2011



Obr. 12 Berlín V, 2010



Obr. 13 Hi-tech, 2014

Oba zobrazené motivy se zaměřují na formu a charakter industriální hi-tech architektury. Grafický list s názvem Berlín V zobrazuje daleko více celek stavby než její detail. Hledíme z pohledu na její válcovitou část, připomínající věž. Zdůrazněny jsou kvality a vlastnosti materiálů, jako je kov nebo sklo.

Druhá práce s názvem Hi-tech se soustředí na detailnější záběr prostoru tvořeného z trubek, různých rozvodů, ocelových nosníků a konstrukcí. Ten, může připomínat záběr z apokalyptického prostředí futuristického města nebo továrny. Perspektivní sbíhání vtahuje diváka kamsi do útrob nehostinného místa, kterému vládne všudypřítomné železo a ocel. Inspirace k této grafice pochází z hi-tech architektury Richarda Rogerse a jeho pojišťovny Lloyds v Londýně, která se stala předmětem didaktického výzkumu. Viz část 6/ Didaktická a výzkumná část.

4.6 Fantaskní prostor

Nakonec s architektonickými detaily pracuji velmi volně a svobodně takovým způsobem, že prvek z konkrétní stavby vkládám do zcela jiného prostoru, který si vytvořím ve své vlastní představě a snažím se jej zcela organicky spolu propojit. Takové obrazy se nachází na pomezí velmi volné interpretace detailu a fantaskní architektury, protože vytváří světy zcela nové a nejedná se již „jen“ o volný přepis a interpretaci skutečnosti a zkušenosti. Tyto architektonické „montáže“ vznikají podobně jako například grafiky žalářů G. B. Piranesiho – jednotlivé, zcela konkrétní prvky architektury jsou vyjmuty ze svého původního prostředí a volně – podobně jako při hře se stavebnicí – jsou vloženy do prostředí jiného, které je někdy rovněž vyjmuté ze svého dřívějšího působiště nebo zcela vzniklo v představě autora. Zcela nezbytné je, aby „koláž“ působila zcela přirozeně a organicky. Prvky k sobě musí vhodně pasovat a neměly by být každý z výrazně odlišné architektury. Vždy by měl být však přítomen nějaký prvek tajemství a znepokojení, který přitáhne divákovu pozornost.

Způsob této tvorby se svým způsobem provedení a působivou atmosférou obrazů – jež na nás dýchá jakýmsi blíže nespécifikovatelným nadpřirozenem – blíží metafyzickým malbám italských renesančních náměstí Giorgia de Chirica a jejich tajemné atmosféře. Taktéž jeho plátina obsahují architekturu a její fragmenty, které vyvolávají pocit odcizení, zastaveného času, záhadnosti a při jejichž pozorování se mohou vynořit existenciální prožitky osamělosti a smutku. Mé grafiky mohou na diváka

zapůsobit napětím na jedné straně výrazně geometrickým pojetím, kterým je definován prostor, a expresivními detaily skvrn a různých struktur vytvořené jinou technikou na straně druhé. Tato kombinace má za cíl posílit silné dojmy v divákovi. Zobrazovaná architektura by měla působit nepřístupně, cize a tíživě existenciálně, ale současně tajuplně a provokativně, vybízejíc k různým otázkám. Co znamenají tyto temné a opuštěné prostory budov? Proč jsou tak přísně geometrické a klaustrofobní prostory uzavřené? Mají být tyto obrazy poctou architektuře nebo její kritikou? Takové a mnohé další otázky mohou diváka napadat při pohledu na tato díla. O tajemnou atmosféru obrazů se stará především úsporné – divadelně „barokní“ osvětlení vytvořené cíleným nanášením barvy na konkrétní místa, která je potřeba buď zesvětlit, nebo naopak upozadit stínem, dle mého záměru.



Obr. 14 Giorgio de Chirico: Úzkostná cesta, 1913



*Obr. 15 Prostor I, 2013
Imaginativní prostor vytvořený kombinací dvou různých prostředí a prvků.*



Obr. 16 Prostor II, 2014

5 / Architektonický detail ve fotografii

5.1 Úvod

„(...) ani mechanická reprodukce slov v knize, ani reprodukce obrazu v ilustraci nebo fotografii nemohly nahradit reprezentativní funkci staveb, které naopak vstoupily do vztahu s reprodukcí svých obrazů, a potenciálního konkurenta tak proměnily ve virtuálního společníka.“¹⁰³

Fotografie hraje na poli architektury – jakožto převážně trojrozměrně zakoušeného světa – nesmírně důležitou roli. Zkoumání a prožívání architektury prostřednictvím fotografické optiky nabízí jinou – nikoli však méně hodnotnou – zkušenost a nepochybně pomáhá ke zdůraznění jejích estetických kvalit. Zaměření fotografie na detail umožňuje pochopit a odhalit její celek atd.¹⁰⁴

Nepopíratelným přínosem je užití fotografie ve výtvarné edukaci, kde je využívána jednak při seznamování žáků s architekturou, kterou například nemohou zakusit osobně, ale také nabízí velmi široké spektrum různých dalších kreativních způsobů užití v přímé výtvarné činnosti.

V odborných kruzích architektů samotných nebo teoretiků architektury se názory na roli fotografie v architektuře velmi různí. Zatímco jedna strana je toho názoru, že máme-li fotografii nějaké stavby, tak je to její pouhý obraz a nic víc, druhá skupina míní, že architektura a fotografie jsou dnes spíše společníky, než vzájemnými konkurenty.

„Reprodukce obrazu možná začala oslabovat pedagogickou nebo imponující funkci budov, ale nakonec obraz a stavba úspěšně dospěly k příjemnému spolužití.“¹⁰⁵

Každý z obou názorů má svoji logiku a jejich zastánci potřebnou argumentaci. Není smyslem dospět k jednoznačnému stanovisku a konsensu, nýbrž ctít pluralitu názorů a nabídnout možnosti, ze kterých si každý může vybrat. V tomto případě jsme v situaci, kdy je vhodné použít označení „to i to“. Fotografie je totiž skutečně „jen“ obrazem a architekturu ukazuje v jejích pouhých úsecích – fragmentech a nikoli v celku. Stavbu nemůžeme z fotografií „prožít“ všemi smysly a nemůžeme se v ní libovolně pohybovat dle vlastního rozhodnutí. Pocit architektonického prostoru, být v jeho útrokách či vnímat velikost stavby z exteriéru, kdy ji obsáhneme svým zrakem a celým tělem, je nenahraditelná zkušenost. Chybí reálné měřítko, které je relačním bodem. V případě snímků jsme odkázáni na informaci od fotografa, který nám předkládá své vlastní vidění světa skrze fotografickou optiku.

Na druhé straně, právě osobité vidění světa prostřednictvím fotografického aparátu a jeho funkcí je to, co patří k rozšiřujícím a obohacujícím prostředkům naší umělecké sféry. Měli bychom chápat, že

¹⁰³ Luis Fernández-Galiano: Fotografický aparát je také tvůrce, in: TICHÁ, J. (ed.) 2009. *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, str. 107

¹⁰⁴ Nicméně je nutné mít na paměti, že fotografie architektury není samotnou architekturou.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 107

fotografie nemá nahrazovat ani demonstrovat skutečnost, nýbrž rozšiřovat rámeček její existence o další alternativní úroveň.

Nakonec je důležité upozornit na výběr interpretů – fotografů, představených v kapitole s názvem *Fotografové a jejich svět architektury*, jenž je podmíněn osobními preferencemi a generační pestrostí s přesahem do mezinárodní účasti (zastoupené jedním příkladem).

„Fotografie není pouhým zobrazením (v tom smyslu, v jakém je zobrazením malba), není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, čímž, co bylo z reality bezprostředně překresleno – tak jako šlépěj nebo posmrtná maska.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Susan Sontagová *O fotografii*, Paseka – Barrister & Principal, Praha, 2002, in: BERGER, J.: *O pohledu*, Fra, Praha, 2009, str. 66

5.2 Fotografie jako „odraz skutečnosti“

„Vše co je fotografovateľné, ve skutečnosti nelze vyfotografovat. Imaginace přístroje je větší, než imaginace každého jednotlivého fotografa a všech fotografů dohromady. Právě to je průběžský kámen fotografa.“¹⁰⁷

Pokud bychom přijali názor první skupiny, tak jí musíme dát za pravdu, že prostřednictvím fotografie jsme ochuzeni o to, čím architektura ve skutečnosti je. Totiž o její skutečnou podstatu, kterou je prostor, monumentalita, fyzický prožitek světla a stínu, zkrátka komplexní interakce člověka pohybujícího se v prostoru stavby, kdy vše prožíváme nejen zrakem, ale současně také ostatními smysly. Skrze obraz nic z výše popsaného prožít nemůžeme – ze všech smyslů, které máme k dispozici, tak uplatňujeme jen zrak.

Fotografie, díky své absenci širšího záběru a prostoru, vytrhává stavbu ze svého kontextu, takže často nemáme komplexní představu o tom, kde a v jaké zástavbě se zobrazovaná architektura nachází.

Fotografové se také často snaží odstranit ze scény jakékoli stopy života. Což je právě u architektury paradox, protože má sloužit k obývání a známky života by měly být její přirozenou součástí. Tento fakt má za

důsledek vnímání stavby jako objektu nebo jako výtvarného díla či obrazové kompozice.¹⁰⁸

To znamená, že z celkového a čistě praktického úhlu pohledu jsou výsledné dojmy do jisté míry klamné nebo přinejmenším neúplné a je třeba s tím předem počítat. Nicméně přes všechny tyto výhrady není nutné roli fotografie předem devalvovat. Fotografie (ale i video) má nezastupitelné místo v informační a výtvarné výpovědi.

Existuje nespočet příkladů, kdy skvělí fotografové zachytili známé stavby a jejich detaily takovým způsobem, že i lidé, kteří je znali velmi důvěrně, byli těmito snímky nesmírně překvapeni a téměř byli schopni přísahat, že se jedná o zcela jinou stavbu. Jak známo, fotografie má magickou moc učinit ze zcela konkrétní věci, věc zcela jinou a fotografie architektury jsou toho ukázkovým příkladem. *„Prvotním úkolem fotografů specializovaných na fotografii architektury je přinést co nejuvěrohodnější vizuální zprávu o stavbě. Je to úkol nesplnitelný, protože do fotografovy snahy prostředkovat architekturu se vždy promítají mnohdy nepřiznané, či dokonce nevědomé estetické preference a kompoziční idiom. Navíc je vztah zobrazovaný dům versus zobrazující kompozice často převrácen ze služebného vztahu podání zprávy o architektuře v exhibici fotografa či přinejmenším v retuš všeho, co je na fotografované budově problematické.*

¹⁰⁷ FLUSSER, V.: *Za filosofií fotografie*, Hynek, 1994, str. 33

¹⁰⁸ Pro směřování této práce je tato skutečnost podstatná, jelikož v případě fotografie se budeme úžeji zabývat právě tímto jejím aspektem, kterým je fotografie architektury jako výtvarného objektu.

Rozpor mezi fotografovou interpretací stavby a jejím vyzněním pro pozorovatele, který dá přednost autopsii, je ve skutečnosti až nepochopitelnou propastí mezi fotografovanou a „skutečnou“ architekturou. Je to dáno také předsudkem shody mezi fotografií a stavbou, která je jejím obsahem. K fotografiím architektury musí mít zejména kritik či teoretik silnou nedůvěru, ale i potom zůstane v mysli kritika jisté reziduální ovlivnění vnímané stavby stavbou fotografovanou.“¹⁰⁹

To je potřeba mít na paměti, kdykoli k nějakému snímku architektury přistupujeme. Musíme být maximálně obezřetní a nevnímat zobrazenou stavbu jako věrný odraz skutečnosti. Máloco může být vzdálenější pravdě. Na podobu snímku má vliv mnoho faktorů – od aktuálního světla nebo umělého nasvícení objektu, přes nezvyklé úhly záběru, různé filtry, které fotografové používají při fotografování, až ke konečným případným retuším v grafických programech. Současné architektonické fotografie ve velké míře zobrazují velmi čisté objekty, téměř sterilní, kde působí materiály. Záměrně jsou stavby snímány tak, že jsou minimalizovány stopy života v nich a okolo, a vše je podřízeno výrazu materiálů, ale také tvarů, které mají primárně zaujmout. Stavba je tak osekána na objekt, který v tu danou chvíli plní pouze reklamní a estetickou funkci, která je zaměřena výhradně na zrak a my máme možnost na něj hledět v jeho naprosté „čistotě“ tak, jak ho pravděpodobně nikdy

nebudeme moci ve skutečnosti nikdy spatřit. Často jsou například eliminovány postavy, což má za následek jednak již zmíněné odosobnění stavby – architektura žije společně s člověkem, je pro něj vytvořena – ale také ji chybí měřítko. Pouze přítomnost člověka nám podává úplnou informaci o její velikosti. Někdy však ani to nepomůže.

Mezi odborníky se objevují názory, že existují stavby, které není možno vyfotografovat, protože nám snímky nikdy nemohou podat celistvou informaci o prostoru, kterým architektura nesporně je. Toto tvrzení je logické; fotografie, ani jiné medium (video disponuje lepšími technickými možnostmi) opravdu není schopna věrně reprodukovat prostorové kvality architektury. Architekt Ladislav Lábus komentuje tento názor následovně: „(...)existují totiž domy, které jsou nevyfotografovatelné, i když máte sebelepšího fotografa. Langhans se nedá nafotit, protože v reálu vidíte a cítíte i prostor za sebou, prostředí stavby. Žádný širokoúhlý objektiv, ani rybí oko to nedovede nafotit, prostě se otočíte a nadále cítíte i to, jak to vypadá za vámi. Je to o ponořování. Fotka se nedovede ponořit, vytváří pouze výřez reality a mně připadá, že současné stavby jsou často dělané pro tu fotku.“¹¹⁰

Nicméně přes všechny tyto výhrady není nutné roli fotografie předem devalvovat. Fotografie (ale i video) má nezastupitelné místo v informační a výtvarné výpovědi tohoto média a neměla by být chápána

¹⁰⁹ ZLATÝ ŘEZ 11, *Architektura před objektivem / Cestou k nekonečnu / Petra Růžičková / text Michal Janata, str. 70, 2008*

¹¹⁰ ZLATÝ ŘEZ, č. 30, *Architektura pro všechny smysly, Ladislav Lábus / Rozhovor, str. 33, 2008*

jako důsledný zprostředkovatel skutečnosti, nýbrž jako další její složkou, alternativou. Není jejím cílem realitu suplovat, ale ukazovat její další možnosti. Vždy však záleží na osobnosti fotografa, jakým způsobem k tomuto úkolu přistoupí.

5.3 Fotografie jako další dimenze reality

„Snad také interpretace obsahu architektonických kompozic prostřednictvím výtvarné fotografie má možnost odhalit ve stavbě, tvořící všední kulisu našemu pohledu, hodnoty rytmické, optické, kouzlo struktur, materiálů, krásu tvarů a jejich sestav.“¹¹¹

Názor druhé skupiny opírá své argumenty především o to, že fotografie architektury existenci trojrozměrné stavby spíše obohacuje, než že by ji nějakým způsobem ochuzovala. Vytváří další rovinu jejího bytí a prostřednictvím tohoto média ukazuje takové její stránky, které nejsme schopni jinou cestou nahlédnout. Tak je to však s každým jiným médiem, které umožňuje volnou interpretaci skutečnosti transformovanou skrze specifickou optiku autora (video, malba, kresba, grafika).

Filozof Roland Barthes tvrdí, že fotografie vždy přenáší zobrazované s sebou – nikdy se neliší od svého referentu a vždy je s ním úzce spojena. *„Fotografie jako taková (...) má v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou.“*¹¹² My můžeme dodat, že architektura je vždy architekturou. V praxi to znamená, že ani nejabstraktněji pojatá fotografie – např. detail nějaké anonymní budovy, který fotograf zachytí tak, že nebude zřejmé, o co z viditelného světa se

jedná – se nemůže stát něčím jiným. Vždy se bude jednat o architekturu, ať už je zachycena jakkoli.

Teoretik architektury Adrian Forty patří mezi zastánce fotografie architektury a svůj postoj dokládá zcela jasným příkladem. *„Skutečnost nějakého objektu se nevyčerpává jeho jevovou existencí, ale rozprostírá se i do všech jeho reprezentací. Jinými slovy, máme díla a máme jejich fotografie a neplatí, že by fotografie byly jen chabou náhražkou díla; jsou spíše další fazetou jeho bytí, o níž můžeme svébytně přemýšlet. Důsledkem je, že dílo není nikdy ‚dokončeno‘. Protože lze stále vytvářet další snímky stavby, stavba zůstává trvale ‚ve vývoji‘. Našemu pochopení fotografie jako součásti systému moderní architektury nejvíce přispěla Beatriz Colomina knihou *Soukromí a publicita i svými dalšími spisy.**

Módní reklama v posledním čísle časopisu Vogue předvádí jako pozadí dům Pierra Koeniga Case Study House 22 v Los Angeles – stavbu, která byla tématem jedné z nejslavnějších architektonických fotografií všech dob od Juliuse Shulmana. Uvažovat dnes o této stavbě bez Shulmanova snímku by bylo absurdní a reklama v časopise Vogue ho proto také připojuje. Toto dílo pro nás bez této fotografie neexistuje, což ale neznamená, že bychom o něm nemohli mluvit mimo ni.“¹¹³

¹¹¹ UHER, V., PAVLÍK, M.: *Dialog tvarů – architektura barokní Prahy*, Odeon, 1974

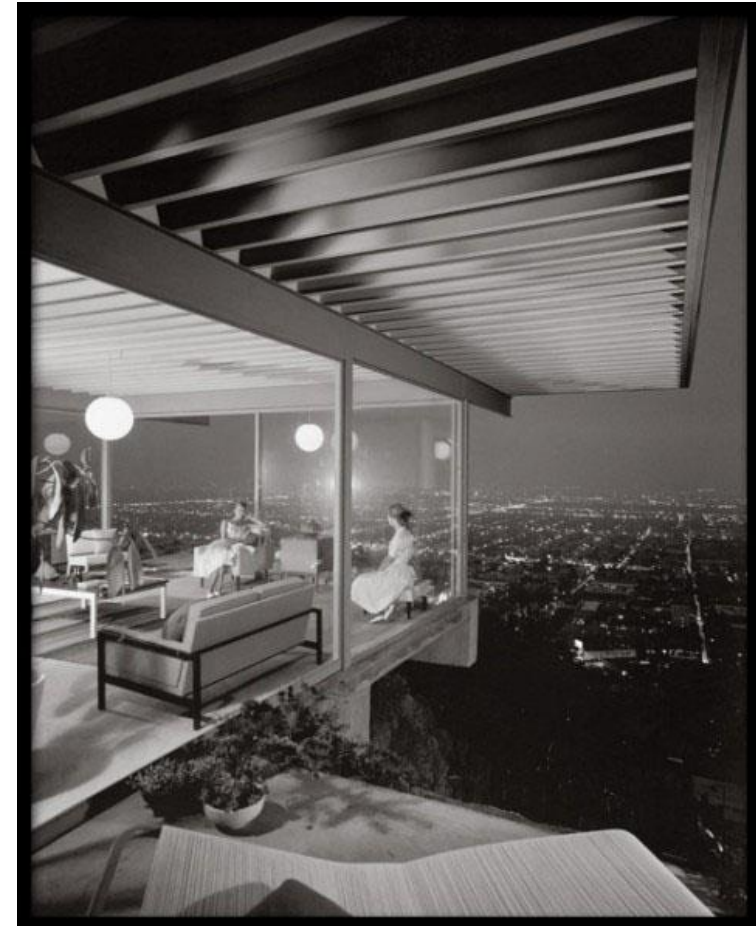
¹¹² BARTHES, R.: *Světla komora. Poznámka k fotografii*, Fra, Praha, 2005, str. 14

¹¹³ Adrian Forty, *Minulý čas nedokonavý („Past Imperfect“*, Architectural Design, 72, č. 2 březen 2002 s. 98 – 100.) in: KRATOCHVÍL, P.: *O smyslu a interpretaci architektury*, VŠUP, 2005

Přestože se v tomto případě nejedná o příklad fotografie architektonického detailu, tak tato slova jen potvrzují důležitost a nezbytnost obou zmíněných přístupů. Obě zkušenosti jsou nepostradatelné a nelze upřednostňovat jeden přístup před druhým, každý má svou důležitost a vzájemně se doplňují. Tvoří spojité nádoby a jsou jedním celkem.

Fotografie může mít mnoho podob a každá z nich je schopná podávat rozličné množství informací o jedné a téže věci. Například – jak je naznačeno výše – nás může upozornit na něco, co jsme po celou dobu „přímé“ zkušenosti přehlíželi a čeho jsme měli šanci si všimnout jen skrze konkrétní fotografii. Ukazuje nám tak „skryté“ pohledy na skutečnost, „neviditelné“ na první pohled a možná také ne jinak spatřitelné, než prostřednictvím fotoaparátu. A v případě architektonického detailu to platí dvojnásob. Někdy nás pouze fotografie zavedou do „neviditelného“ světa tajemných architektonických forem podobně, jako vědce snímky mikrosvěta zachytitelné pouze elektronovým mikroskopem.

Další specifikum fotografie spočívá ve schopnosti ukázat a nabídnout možnost prožít skutečnost „jinak“. Nehybná atmosféra architektonických forem evokuje pocit neexistence času a je schopna nás přenést do světa plného metafyzických otázek. Fotografická optika je tedy cenným pomocníkem, rozšiřujícím naši každodenní realitu o nové dimenze, a přináší nové kvality, které žádným jiným médiem



Obr. 1 Julius Shulman: Case Study House No. 22

pravděpodobně nezískáme. Architektuře se tak otevírá další prostor její existence.

5.4 Konfrontace – fotografie vs. skutečnost

Další z možností použití fotografie je její konfrontace se skutečností. Zde se však dotýkáme její samotné podstaty. Jak velmi se liší zobrazené detaily stavby od jejich skutečného měřítka a celkové podoby? Často velmi zásadně. Fotografie nepochybně potlačuje skutečné měřítka. Tento rozpor otevírá širší a obecnější debatu nad tím, na kolik je možné brát fotografii vážně. V čem spočívají její výhody a nevýhody a kde jsou její limity? Za konkrétní příklad k této otázce mohou posloužit výrazné originální realizace amerického architekta Franka Gehryho. Jeho Tančící dům, jehož jednomu z vrcholů vévodí „explodující“ kupole (ve skutečnosti se jedná o skulpturu s názvem Medúza), je patrně jednou z nejvhodnějších ukázek k demonstraci této problematiky. Skulptura je díky expresivně-sochařskému pojetí zřejmě nejzajímavějším detailem celé stavby a podobně jako ona je také v pohybu. Vhodně doplňuje antropomorfní vzhled budovy. Z reprodukcí (ale někdy ani při samotném pohledu z ulice) však nejsme schopni odhadnout její skutečnou velikost a působivost. Ve skutečnosti je totiž mnohonásobně větší, než se nám může zdát. Roli v tomto ohledu hraje více faktorů, jako je například vzdálenost, měřítka nebo už samotný fakt, že je umístěna na střeše budovy – vysoko nad úrovní očí.

Podobný kontrast je možné zažít při osobním setkání se stavbami španělského architekta Santiaga Calatravy. Organicky-skulpturální

charakter auditoria na Tenerife je vizuálně tak podmanivý, že při každém dalším pohybu mezi jeho stěnami jsme překvapeni novými pohledy a abstraktními tvary, které se mění v závislosti na osvětlení a perspektivě. Tyto jemné nuance nejsme schopni z fotografií postřehnout. Dalším překvapením je řešení obložení skořepinové konstrukce. Při pohledu z dálky máme pocit, že vnější jádro organického tvaru budovy má zářivé bílý, jednolitě lesklý povrch, ne náhodou připomínající keramickou glazuru. Při bližším zkoumání zjistíme, že fasáda je tvořena mozaikou z drobných úlomků bílé keramiky. Střepy jsou k sobě lepeny v náhodných úhlech, bez předem daného systému.



*Obr. 2-4 Santiago Calatrava: auditorium na Tenerife, 1991–2003, Španělsko.
(Zleva doprava) celkový pohled / bližší záběr na zakřivenou skořepinovou střechu, jejíž tvar se díky perspektivě výrazně mění. Budova je stále se proměňující abstraktní skulpturou / detail obložení skořepinové konstrukce.*

5.5 Fotografování a jejich svět architektury

Přední česká fotografka architektury **Ester Havlová** představuje svůj pohled na fotografování architektury během její výstavy v ambitu Arcidiecézního muzea v Olomouci na výstavě *Fragments* v roce 2009 těmito slovy: *„Fotografie na výstavu jsem vybírala s cílem ukázat krásnou architekturu na výtvarně působivých záběrech, často detailech. Klíčovým parametrem ale byla atmosféra a také trochu tajemství, kdy může být na první pohled přehlédnuto, o jakou stavbu se jedná. Poučený divák ale nakonec vždy pozná, o které architektonické dílo jde, a nepoučený má možnost najít informace v podrobných popiscích, ty jsou stejně důležité jako fotografie.“*¹¹⁴

Plní sice převážně zadání objednané architektem a slouží jeho interpretaci domu, ale špičková architektura současně vzbuzuje ve špičkovém fotografovi vlastní tvůrčí energii. *„Architekt s fotografem totiž musí fungovat dohromady, aby měla fotografická prezentace architektonického díla smysl. (...) Mě baví fotit dobrou, fungující architekturu a jsem ráda, když jí můžu posloužit tím, že udělám dobré fotografie,“* říká Ester Havlová. Architekt Roman Koucký k tomu podotýká: *(...) „Fotí všechny naše stavby a studie, bez ní by nebyla naše práce úplná. Zpočátku jsem měl tendenci jí říkat, co a jak chci vyfotit, kolik a kterých*



Obr. 5 Ester Havlová: AMO (Arcidiecézní muzeum Olomouc), 2009

¹¹⁴Zdroj: www.designmagazin.cz/.../8833-ester-havlova-vystavuje-architektonicke-fragments.html

*fotografií má být, jaký záběr bych si představoval, a co rozhodně fotit nemá. To už nedělám. S důvěrou se mohu spolehnout, fotky jsou vždy dokonalé, popisné i poetické. Celky i fragmenty. Fragmenty, se kterými si ráda hraje. Fragmenty zbavené kontextu i příběhu, které jsou čistou kompozicí, čistou hrou tvarů a někdy i barev...*¹¹⁵ Ráda si hraje s fragmenty, které jsou zbavené kontextu a příběhu a stávají se čistou kompozicí.

Fotografie Havlové jsou kompozičně přesně promyšlené a setkáme se na nich, jak s architektonickými detaily, tak rozsáhlejšími prostory (Opatovice), které jsou ostře vymezeny světlem a stínem nebo prostupují jeden do druhého (Besídka). Fotografa také mimo vnitřní prostory s oblibou ráda zobrazuje originální fasády domů (například od Franka Gehryho), které mají výraznou strukturu a plasticky člení povrch.

Kam až se dá ve fotografii architektury zajít, nejdříve vystihují slova designéra Františka Staňka komentující výrazný autorský styl fotografky Havlové: *„Je paradoxní, že velice střízlivou a kultivovanou prací s realistickými stavbami dosahuje výsledné dimenze, která nás odkazuje kamsi k virtuálním světům, k tomu nejlepšímu ze současné sci-fi. K nadreálným interiéřům a atmosférám vzdálených galaxií režisérů Camerona, Lucase nebo Spielberga.*¹¹⁶ Záměrně jsem použil tuto citaci, neboť nejlépe vystihuje podobu současného stavitelského trendu, jenž je

typický téměř pro celou architekturu 21. století. Zejména pro Future Systems a hi-tech architekturu.

Fotograf **Jiří Šebek** (1981) se zabývá fotografií architektury od roku 2004 a podobně jako Ester Havlová se zaměřuje především na komerční architekturu pro architektonická studia a stavební firmy. Ve volné tvorbě se soustředí na fotografii staré Prahy a detaily moderní architektury, kterými nás upozorňuje na její různé aspekty.

Šebkovy fotografie vykazují jistý osobitý rys, který bychom mohli označit za autorský rukopis. Série fotografií zaměřená na architektonický detail, vykazuje kompaktnost, jejíž příčina tkví mimo jiné v minimalistických kompozicích s monumentální atmosférou a černobíle tonalitě, jenž estetické kvality zobrazených detailů podporuje. Šebkovy architektonické detaily nepostrádají často výraznou prostorovou hloubku, kdy je u zobrazených objektů zřejmé, že jsou součástí mnohem většího celku a pokračují dále, jaksi mimo obrazový formát. Jsme silně vtahováni do nitra obrazového prostoru, abychom zakusili prostorovou zkušenost, kterou architektura jest.

„Mým cílem je zachycení zajímavého detailu. Druhým cílem je, aby fotografie byly čisté a jednoduché. I z tohoto důvodu upřednostňuji tvorbu fotografií v černobíle škále. Nejlépe tak vyniknou linie a struktura

¹¹⁵Zdroj: www.designmagazin.cz/.../8833-ester-havlova-vystavuje-architektonicke-fragmenty.html

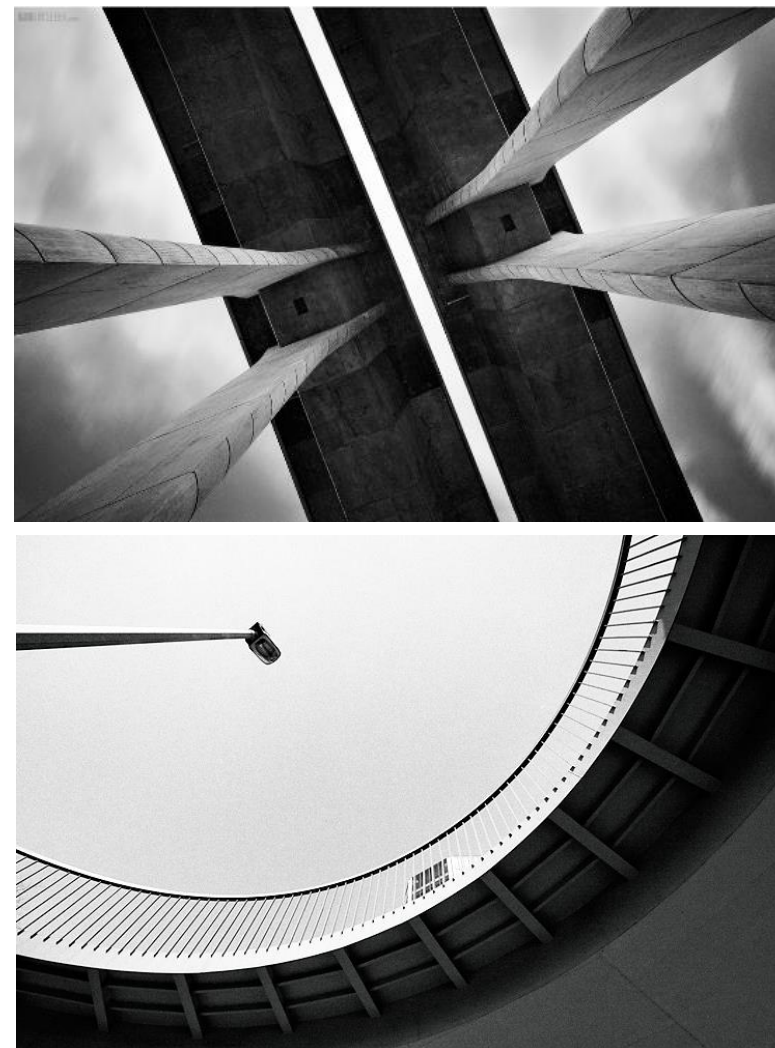
¹¹⁶ Zdroj: <http://archiv.ihned.cz/c1-41477610-zaostreno-na-detail>

*architektury či krajiny. Nevyhýbám se však ani barevným fotografiím, pokud usoudím, že barvy snímkům prospějí.*¹¹⁷

Dle svých vlastních slov, nachází autor inspiraci v současné architektuře proto, že vykazuje – oproti historické architektuře – již zmíněnou jednoduchost a přímočarost křivek a linií, které na fotografiích člení obrazový prostor. Tato sympatická geometrie však nepůsobí na snímcích suchopárně, nýbrž velmi dynamicky a živě. Některé snímky mají až grafický charakter.

Paul Clemence je významnými cenami ověřený fotograf a umělec, který zkoumá průřezy designu, umění a architektury. Vystavuje v okruhu mezinárodního výtvarného umění a účastní se akcí, jako jsou Fuori Salone v Miláně, Art Basel / Design Miami a Benátské bienále architektury. Jeho publikace „FARNSWORTH HOUSE Miese van der Rohe“ je doposud nejkompletnější fotodokumentace této ikony moderní architektury a bytového designu¹¹⁸. Vystudovaný architekt Clemence je původem z Rio de Janeiro a nyní žije v Brooklynu v New Yorku.

Clemence se ve svých snímcích zaměřuje mimo jiné rovněž na detail. Často pracuje se stíny, lomy světla na stěnách a jiných částech stavby a také s různými odrazy a tvarovými deformacemi ve skle nebo jiných reflexních plochách s mírně zakřiveným povrchem. Při fotografování budovy Muzea skla v New Yorkském Corningu se Clemence soustředil



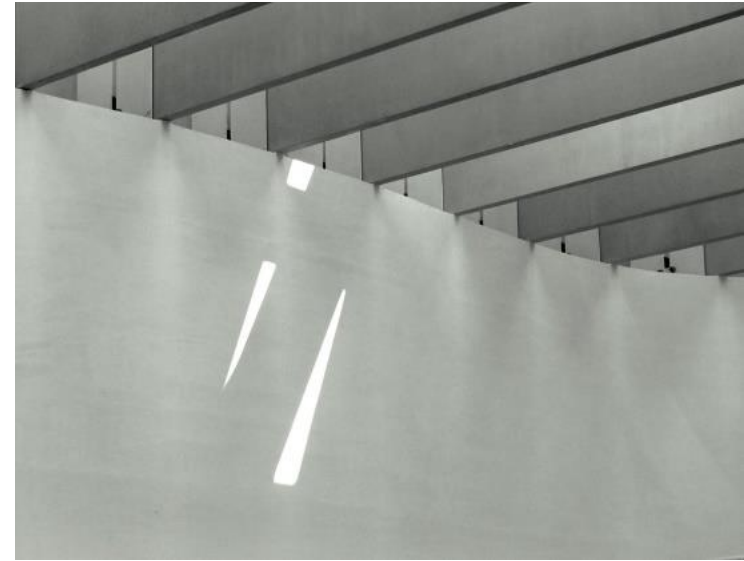
Obr. 6+7: Jiří Šebek: Radotínský most (nahore), Výšeč (dole).

¹¹⁷ Zdroj: <http://www.jirisebek.cz/fotograf.html>

¹¹⁸ Výběr z těchto fotografií je součástí Mies van der Rohe Archiv v MoMA v New Yorku.

především na geometrii a světlo definující tvary a objemy. Na minimalisticky čistých fotografiích převažují buď linie – vertikály a horizontály, nebo jsme fascinováni podmanivou hrou „skvrnitého“ světla, které proniká dovnitř skrze střešní překlady podobně, jako když sluneční světlo prochází větrovým stromů. Jiné snímky nás upozorňují na barvu nebo multiplikaci vertikály (*Streamsong Resort*). Případně se můžeme těšit působením iluze vrženého stínu části architektonické konstrukce na stěnu domu, který evokuje 3D objem mimo jiné díky přítomnosti plasticky vystupujícího detailu (*Abstract 2*). Fotografie tohoto druhu mají, jak už jejich označení napovídá, více či méně abstraktní charakter, prostřednictvím kterého nás odkazují ke konkrétním architektonickým tvarům a prvkům. V některých případech se však snímky pohybují na hranici rozpoznatelnosti. To nicméně nikterak nesnižuje jejich vizuální atraktivitu.

*Obr. 8+9 Paul Clemence:
Muzeum skla,
Corning, New York (nahore),
Streamsong
Resort (dole).*



5.6 Fotografie architektury ve výtvarné edukaci

Jedno z nejdůležitějších uplatnění nalézá fotografie architektury ve výtvarné edukaci. Žáci v rámci hodin výtvarné výchovy mohou pomocí fotografie nebo reprodukce pracovat s architekturou mnoha rozličnými způsoby.¹¹⁹ Prostřednictvím snímků nebo videa je možné studenty nejen seznámit s tímto rozmanitým světem budov, ale také například s tak obecnými pojmy, jako je perspektiva, geometrie, rytmus, kontrast a s mnoha dalšími výtvarnými kvalitami. Dále mohou přicházet na to, jak prostřednictvím dvourozměrného znázornění (kresby, malby apod.) architektonických forem vyjádřit objem a hloubku prostoru v plošném zobrazení. Skrze fotografii mohou pochopit, co je kompozice nebo struktura a jaké podoby na sebe – v tomto trojrozměrném světě – může vzít barva nebo linie.

Velmi důležitou roli v tomto ohledu hraje rozdíl mezi **barevnou** a **černobílou** fotografií. Černobílá škála je výhodná v tom, že pracuje s velmi úspornou tonalitou, kterou jsou odstíny šedé. Důsledkem tohoto „omezení“ je to, že fotografie může odhalit takové aspekty stavby – nebo jejího detailu – které třeba barevný snímek „zakrývá“. Díky absenci barvy dostane větší prostor světlo a stín, zvýrazní se kontrasty a vystoupí tvary,

¹¹⁹ Některé možnosti a nápady, jak pracovat s fotografií ve výtvarné edukaci, odkrývám v didaktické části této práce – Viz část 6 / Didaktická a výzkumná část / 6.5 Závěr /



Obr. 10 Aldo Rossi: *Quartier Schützenstrasse*, 1998, Berlin, Německo

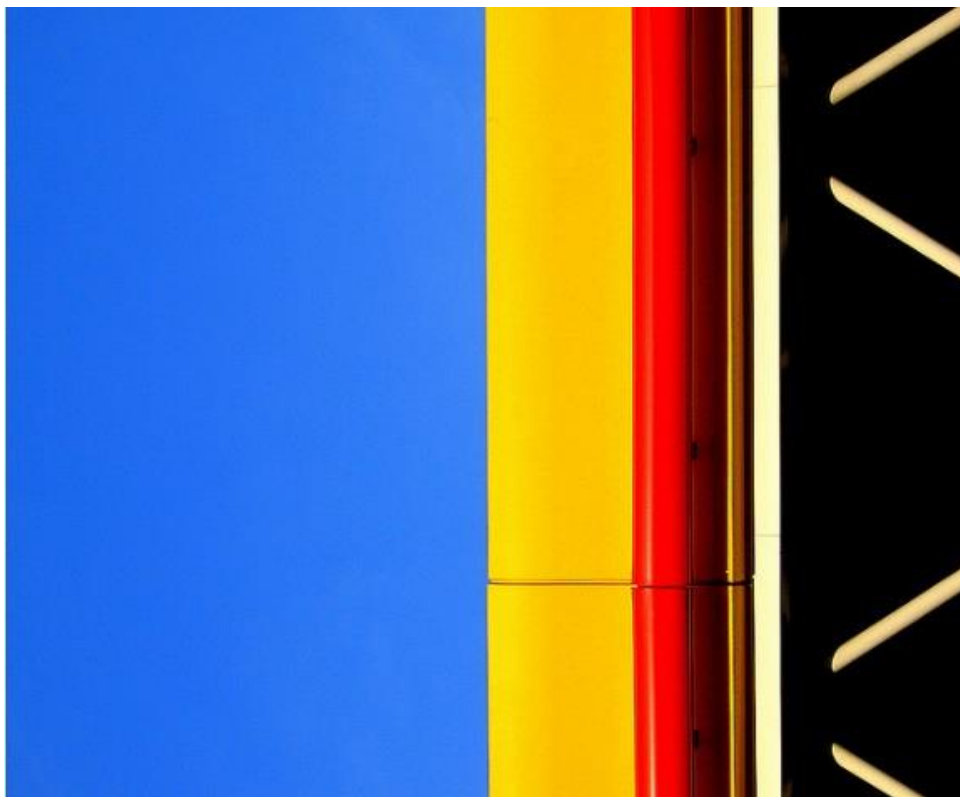
linie a křivky. Ty jsou základním stavebním kamenem toho, co nazýváme výtvarným jazykem.

Barevná fotografie naopak ve vhodný okamžik odkrývá to, co černobílý snímek neumožňuje – a sice barvu. V mnoha architektonických

6.5.1 Návrh úkolů na téma architektonického detailu ve výtvarné edukaci, str. 223 – 229

realizací 20. stol. a současnosti, hraje barva velmi významnou roli. Dobrým příkladem za všechny jsou například stavby italského postmoderního architekta Aldo Rossiho, jenž na mnoha svých budovách nechává rozehrát kontrastní barevné plochy. Barva má pro Rossiho jednak symbolický

význam – postmoderní architekti často pracují s výraznými barvami, – ale také funkční, neboť pomáhá chodcům v orientaci.



Obr. 11 (vlevo) Příklad barevné fotografie architektury a práce s kompozicí na zlatý řez. Barva zdůrazňuje formu. Výrazný je kontrast jednotlivých barev mezi sebou. Za povšimnutí stojí práce s barevností nebe a temného stínu.

Obr. 12 (vpravo) Jiří Šebek: Zuby. Díky černobílé škále nás nic neruší a divák může obdivovat tvary ostrých architektonických forem „zakouslých“ do volného prostoru. Výrazná je vyvážená, dynamická kompozice s rytmickou diagonálou.

6 / Didaktická a výzkumná část

6.1 Úvod

Na začátek této kapitoly je nezbytné položit si klíčovou otázku: Je možné skrze práci s architektonickým detailem zprostředkovat atraktivitu moderní a současné architektury žákům a studentům na školách?

Architektonický detail je zde vnímán jako výtvarný jazyk, jehož prostřednictvím lze uchopit hlubší problematiku, kterou architektura nesporně je a pochopit ji v jejích širších souvislostech. V detailu se skrývá velmi mnoho z celkového vyznění stavby.

Východiskem mé pedagogické práce by mělo být odhalení města a jeho současných podob skrze pozorování a zaznamenání architektonického detailu. Architektura by měla mít význam nejen pro samotnou výtvarnou činnost, ale měla by v dětech probouzet schopnost vnímat podněty okolo sebe a čerpat z nich inspiraci. Za zásadní pro vývoj mladého člověka považuji vnímání a hodnocení vlastní existence v prostředí, ve kterém žijeme a které je součástí jak všední reality, tak se také nachází v centru pozornosti výtvarných umělců.

Principem celého objevování by měl být tedy prožitek a poté teprve zkušenost. Zkoumání a hledání nových, dosud neprobádaných, konkrétních oblastí nebo již přímo objektů, jež nás přitahují. Mělo by to být hledání nových architektonických tváří a podob města a poznávání jeho konkrétních částí s následnou reflexí nových objevů. Celý didaktický koncept je tedy z pohledu pedagogického víceméně zaměřen na poznávání

výtvarného jazyka a jeho širokých možností. Výtvarná aktivita má žákům nabídnout aktivní uchopení výtvarného jazyka a práci s kompozicí a zjistit, jak se projevují v architektuře.

6.2 výzkumná metoda

6.2.1 Obecná metoda kvalitativní analýzy

Prostřednictvím reflexe své individuální tvorby (která je zaměřena na vnitřní architektonický prostor, jeho tvarosloví a detail) a tvorby žákovské hledám pomocí jejich vzájemné komparace styčné body a nové cesty, jak toto téma uchopit. Smyslem tohoto výzkumu je vytvořit pomyslný most mezi často oddělovaným světem budov a výtvarným uměním, kdy je nutné zbavit se převažujícího a zjednodušujícího („utilitárního“) pohledu na architekturu. Dlouhodobým cílem výzkumu je analýza výtvarných aspektů moderní architektury a jejich aplikace do současných kontextů výtvarné výchovy.¹²⁰

Architektura je zde využita jako umělecká platforma, jež nabízí – díky různým osobitým interpretacím – mnoho způsobů a forem výtvarného zpracování. Zastupuje zde pozici mezi utilitárním světem a volným uměním. Prostřednictvím architektonického detailu – který je možné vyjmout z kontextu a volně jej výtvarně interpretovat – se rozšiřuje pole jeho dalších alternativních existencí. Množství abstraktního umění vychází z konkrétní vizuální zkušenosti a její transformace do výtvarného jazyka. Taktéž stavební formy a jejich tvary, materiály a kompoziční

¹²⁰ V každém případě je nutné podotknout, že tento způsob je jen jeden (z celého vějíře) možných, jak s architekturou ve výtvarné výchově pracovat a jak ji začlenit do edukace.

konfigurace vybízejí ke svobodným výtvarným posunům např. ve 2D výtvarných médiích až za hranice předmětného světa.

Cestou, jak k tomuto cíli dospět by mělo být základní pochopení současného architektonického jazyka jako svébytného systému, který vykazuje jisté výtvarné kvality, skrze něž můžeme architekturu nahlédnout a uchopit.

Kvalitativní výzkum nabízí celou škálu různých metod a přístupů, jenž jsou zacíleny na konkrétní výzkumný záměr. Obecně lze však říci, že kvalitativní výzkum je *„(...) proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.“*¹²¹

Výzkumná metoda, která je v této práci použita, se nazývá **interpretativní fenomenologická analýza** (*interpretative phenomenological analysis – IPA*) a patří do širší skupiny kvalitativního výzkumu. IPA má kořeny v hermeneutice a fenomenologii.

Základem je výzkumná otázka, která v tomto případě zní: **Jak respondenti výzkumného vzorku výtvarně interpretují architektonický detail?** Výzkum je analýzou způsobu výtvarného zachycení vlastní zkušenosti respondentů s reprodukcí architektury.

¹²¹ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál, 2005, str. 50

V tom se promítají výtvarné kvality architektonického detailu s jeho následnou výtvarnou interpretací. Zde je nutné mít na paměti, že v tomto momentě dochází ke korespondenci mezi subjektivně estetickým a objektivně estetickým. Subjektivně estetické jsou pocity, které se u respondentů utváří na základě vnímaných podnětů (architektonického detailu), jenž působí na jejich smysly. Objektivně estetické jsou kvalitativní vlastnosti hodnoceného díla. Podstatné je tedy nalezení syntézy mezi dílem a minulými osobními zkušenostmi respondentů.¹²²

V průběhu procesu výzkumu je konstruován návrh teorie fenoménu architektury, který je pozorován. Výzkumné a jiné otázky se mohou různě modifikovat nebo doplňovat v průběhu výzkumu nebo během sběru a analýzy dat – obojí probíhá současně v delším časovém intervalu. Sebraná data jsou podrobena analýze a dle výsledků se rozhodne, která data jsou potřebná a poté se může začít znovu se sběrem dat a další analýzou. Vyhledávají se a analyzují jakékoliv informace, které přispívají k osvětlení výzkumných otázek a provádí se induktivní a deduktivní závěry. Během těchto cyklů výzkumník své domněnky a závěry přezkoumává a ověřuje interpretační validitu výsledků. Důležitá je práce přímo v terénu – v tomto konkrétním případě na všeobecném gymnáziu, kde je cílová skupina studentů 15 – 16 let. Skupina je vybrána

¹²² Subjektivně estetické jsou pocity, které se u respondentů utváří na základě vnímaných podnětů (architektonického detailu), jenž působí na jejich smysly. Objektivně estetické jsou kvalitativní vlastnosti hodnoceného díla. Podstatné je tedy nalezení syntézy mezi dílem a minulými osobními zkušenostmi respondentů.

na základě uvážlivého účelového výběru – vzorkování (Patton, 1990), kdy je možné závěry badatele probírat se sledovanými jedinci (účastníky výzkumu) a jejich názory zohlednit a/nebo přidat do výsledné zprávy.

Během analýzy a interpretace dat se konstruuje obraz, který získává kontury v průběhu sběru a poznávání jeho částí. Výzkumník se snaží ve svém hledání významů vytvořit popis pozorovaného a zaznamenaného.

Kvalitativní výzkum má však do jisté míry vlastnosti subjektivních dojmů. Architektonický detail nemá v současné teorii architektury doposud žádnou jasně stanovenou definici, a proto je na výzkumníkovi samotném, aby ji subjektivně stanovil ve vztahu ke kontextům výzkumného šetření. Pro nastavení nezbytných mantinelů v průběhu výzkumu a jeho závěrečném vyhodnocení, je tedy nezbytné alespoň přibližné vymezení pojmu architektonický detail v architektuře 20. a 21. stol.¹²³

Za architektonický detail považuji tu část stavby, která ji charakterizuje, a kde se „podepisuje“ samotný architekt. Jsou to prvky, které nesou pečeť svého stvořitele a ze kterých je složen celek nebo naopak, které z celku vybočují: plasticky členěné zdivo, barva, tvar oken

¹²³ Částečně jsme si jej definovali v úvodní části celé práce a jeho příklady jsou popsány viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.1 Definice architektonického detailu / 1.1.1 Úvod – co je architektonický detail?, str. 16 – 25

nebo okenních říms, originální materiály a jejich spoje, různé konstrukce atd.

Pro pružný charakter kvalitativního výzkumu jej nelze replikovat a z důvodu omezeného počtu respondentů zvoleného výzkumného vzorku a vztahu k jednomu místu vznikají obtíže se zobecňováním výsledků. To však může být chápáno rovněž jako jeho přednost, neboť tím získáme hlubší a podrobnější komparaci zkoumaných případů. Je však potřeba zohlednit kontext, lokální situaci a podmínky.

Kvalitativní výzkum poskytuje podrobné informace, proč se daný fenomén objevil, přičemž jeho velkým přínosem jsou přístupy, pomocí nichž navrhujeme novou teorii pro pochopení nějakého sledovaného fenoménu.¹²⁴

¹²⁴ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál, 2005, str. 49 – 55

6.2.2 Interpretativní fenomenologická analýza (IPA)

„Obrazy nejsou ‚denotativní‘ (jednoznačné) komplexy symbolů (jako např. čísla), nýbrž ‚konotativní‘ (mnohoznačné) komplexy symbolů: Nabízejí prostor pro interpretace.“¹²⁵

Respondenti výzkumu v jeho počáteční fázi získávají jakési vstupní předporozumění, jehož cílem je zjistit míru dosavadní zkušenosti s architekturou. V této fázi zatím není nutné vytváření cílené teoretické platformy pro další hlubší pochopení fenoménu a výtvarně-kreativní praktické postupy. *„IPA je vhodná zejména v těch výzkumech, kde je důležité porozumět hloubce zkušenosti, respektive významu této zkušenosti respondenta nebo skupin.“¹²⁶*

V následující fázi výzkumu se respondenti pokouší – s pomocí vlastní invence – volně výtvarně interpretovat architektonický detail stavby, jež si sami vyberou nebo využijí nabídky výzkumníka. Výzkumník může např. předložit fotografie staveb, ze kterých si respondent vybere architekturu dle svých preferencí. Klíčové v této fázi je, aby respondent našel detail, který charakterizuje určitý styl nebo osobnost architekta, případně obojí. Následuje výtvarná interpretace, tzn. převedení detailu do dvourozměrného výtvarného média. Smyslem této fáze výzkumu je tedy

hlubší zmapování typologie soudobých architektonických tendencí a jejich specifických rysů, založených také na výtvarném a estetickém citění jednotlivých protagonistů. Respondenti se tak v tomto momentě učí mezi nimi rozlišovat a nahlédnout do architektonických úvah a způsobu myšlení. Typ fenomenologického výzkumu tento přístup umožňuje. V IPA je kladen důraz na subjektivní interpretaci jednotlivých respondentů. *„IPA je metoda, jež svým charakterem a postupy reaguje na potřebu citlivého přístupu a umožňuje výzkumníkovi jít do hloubky a podstaty zkoumaných jevů.“¹²⁷*

Nedílnou součástí závěrečné fáze výzkumu je rozhovor s člověkem – respondentem, kterého se tážeme na jeho zkušenost s fenoménem detailu, jež je důležité zkoumat z mnoha stran a úhlů pohledu. Otázky jsou kladeny nad žákovskými (respondentovými) výtvarnými pracemi a jsou vhodně strukturovány tak, aby jejich skladba postupovala od obecných (celek) k hlubším (detail). Ideální je vést rozhovor jak nad díly samotnými, tak fotografiemi architektury nebo přímo před/v architektuře samotné.

IPA je postavena na respondentově pochopení fenoménu (architektonického detailu), a na jeho zkušenosti s ním. Použitím **expresivní interpretace** je zkoumáno, jaký společný antropologický jev se objevuje ve všech zkoumaných případech a co je pro ně společné.

¹²⁵ FLUSSER, V.: Za filosofii fotografie, Hynek, 1994, str. 8

¹²⁶ Šuráňová V.: 6. *Interpretativní fenomenologická analýza (IPA)*, in: GULOVÁ, L., ŠÍP, R. (eds.): *Výzkumné metody v pedagogické praxi*, Grada, 2013, str. 116

¹²⁷ Šuráňová V.: 6. *Interpretativní fenomenologická analýza (IPA)*, in: GULOVÁ, L., ŠÍP, R. (eds.): *Výzkumné metody v pedagogické praxi*, Grada, 2013, str. 105

Výzkumník postupuje podobně jako umělecký kritik – přemýšlí a analyzuje, kde a jakým způsobem se ve zkoumaných případech ukázaly shody (nebo naopak rozdíly) a na jejich základě zkoumaná data vyhodnocuje. Primárně se však snaží nalézt to, co respondenta oslovuje a to, co je společné. Např. se může stát, že většinu respondentů detail na žádných fotografiích předložených výzkumníkem, ani jimi samotnými vybraných stavbách neoslovuje nebo si ho „nevšímá“; v takovém případě je oslovující „mezera“. To znamená, že respondenta na stavbě zaujalo cokoli jiného kromě detailu.¹²⁸

Výzkumník do procesu výzkumu nevstupuje s žádnou předem vypracovanou hypotézou, jež by se ověřovala; cílem je zde spíše široce definovaný problém nebo otázka, která se v průběhu výzkumu, s tím jak výzkumník proniká do problému, zostřuje či jinak mění, dokonce se může zcela reformulovat.

„Tato výzkumná metoda tedy rekonstruuje vlastní interpretaci respondenta. Jde o rekonstrukci skutečnosti, které si respondent spojuje na základě svých vlastních zákonitostí. V IPA interpretujeme význam obsahů, jež respondent sděluje, a snažíme se zachytit subjektivní vnímání jeho žité zkušenosti.“¹²⁹

V této finální fázi výzkumu je nezbytné, aby respondenti dostali náležitě informace o současných architektonických stylech – především

o tom, jaké jsou jejich charakteristické znaky a čím se od sebe liší. Cílem je, aby pochopili, že většina odlišností spočívá právě v detailech, které jsou pro každou tendenci výjimečné a specifické. Je však důležité mít současně na paměti, že rozdíly nejsou přítomny pouze v jednotlivých směrech, ale také – jak bylo řečeno v první části – v práci s detailem u samotných architektů. To, že se každý architekt vykazuje svým osobitým „rukopisem“, je pro pochopení současného stavu na poli architektury nesmírně důležité, neboť tento fakt nám podává hlubší a plastičtější obraz o architektuře jako celku. Máme tak možnost si uvědomit, že její situace je podobná jako ve „volném“ výtvarném umění, kde má každý umělec obrovskou míru svobody a nemusí se nechat svazovat žádnými konvencemi a dobovým kánonem, protože dnes de facto žádný neexistuje. Architekt je pochopitelně ve zcela odlišné pozici než výtvarný umělec – stavby musí splňovat určitou funkci, vyhovovat zadání, atd., nicméně i přesto má stále poměrně hodně prostoru pro vlastní invenci.

Při samotné interpretaci výsledku (**fenomenologicko-interpretativní analýze**) se výzkumník snaží zachytit konstruovanou realitu samotného respondenta a interpretuje jeho zkušenost. Výsledkem je tedy vždy interpretace zkušenosti respondenta výzkumníkem. Součástí této interpretace je též reflexe osobních zkušeností výzkumníka. Ten by měl usilovat o to, svůj vklad co nejvíce reflektovat a zvědomovat. Vliv

¹²⁸ Do škály mezera tak můžeme zařadit takové aspekty stavby, jako je například její tvar, barva, struktura, materiál, dispozice, poloha (umístění v prostředí) atd.

¹²⁹ Šuráňová V.: 6. *Interpretativní fenomenologická analýza (IPA)*, in: GULOVÁ, L., ŠÍP, R. (eds.): *Výzkumné metody v pedagogické praxi*, Grada, 2013, str. 106

výzkumníka je v procesu výzkumu opakovaně reflektován, aby nepřevlád nad zkušeností respondentů, a je součástí interpretativně-analytického procesu. Jeho zkušenosti jsou nedílnou součástí a předpokladem pro analytickou práci. Uvědomění a reflexe zkušeností výzkumníka slouží ke zvýšení efektivity a validity samotné analýzy.

6.2.2.1 Hermeneutika

„Hermeneutika je věda interpretování, přičemž interpretace je akt vysvětlení, vhledu nebo porozumění.“¹³⁰

Smyslem hermeneutiky v tomto výzkumu je zkoumání hermeneuticky chápaného pohybu mezi prvním a následujícím aktem před-porozumění. Tento pohyb se bude neustále opakovat v průběhu celého výzkumu v návaznosti na jeho další fáze.

Základním principem hermeneutiky je **hermeneutický kruh**, což je pravidelně se opakující duševní pohyb mezi před-porozuměním a porozuměním v průběhu jakéhokoliv výkladu (interpretace). Výklad začíná základní znalostí zkoumaného jevu (před-porozuměním), tvořící pozadí pro jemnější analýzu jeho jednotlivých částí. Výsledky analýzy těchto částí pak pomáhají úplněji pochopit zpětně celý jev. Tím, že do procesu porozumění zahrneme předpoklady, ke kterým se neustále vracíme, se nepohybujeme v kruhu, ale spíše ve spirále. Dochází ke stále lepšímu a hlubšímu porozumění předpokladům. Proto se přijímá, že

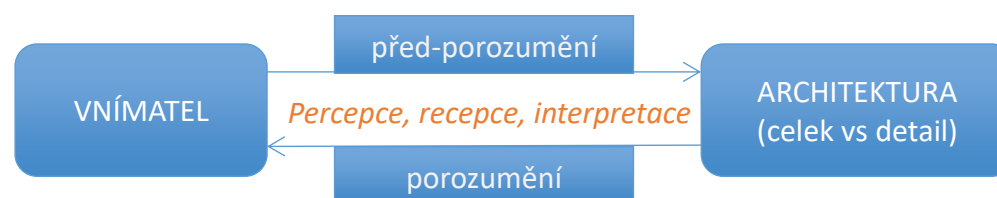
¹³⁰ Random House Dictionary 1968

hermeneutické porozumění je vždy prozatímní a podléhá neustálé revizi. V případě architektury a architektonického detailu se u zkoumaného vzorku předpokládá jistá – uvědomělá či neuvědomělá – obeznámenost se současnými architektonickými trendy, a proto je na čem budovat a proces před-porozumění může být za jistých okolností snazší.

„H. G. Gadamer (1990) zdůrazňuje ‚vědecky a metodicky nepřekonatelnou‘ zvláštnost hermeneutické zkušenosti a hermeneutického porozumění, které se paradigmaticky jeví jako setkání s uměleckým dílem.“¹³¹

Interpretační hermeneutický proces by se dal také vyjádřit těmito třemi kroky a taktéž graficky ve vztahu k vizuální zkušenosti (vizuálnímu dílu) nebo fenoménu (dle H. G. Gadamera):

1. Před-porozumění
2. Hermeneutická zkušenost
3. Opravený rozvrh



¹³¹ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál, 2005, str. 75

„(...) Každý význam je výsledkem i východiskem neustálého procesu interpretace. Každá interpretace odkazuje k dalším významům, které již někdo jiný před námi odkryl v jiném interpretačním procesu. Zrovna tak naše interpretace fungují jako východisko pro budoucí interpretační procesy.“¹³²

6.2.2.2 Fenomenologie

„Fenomenologie zůstává neodmyslitelným předpokladem hermeneutiky. Na druhé straně fenomenologie nemůže konstituovat samu sebe bez hermeneutiky.“¹³³

Fenomenologická výzkumná tradice – která je v tomto výzkumu uplatněna – si klade za cíl „porozumět konstruktivním procesům, které lidé uplatňují v každodenním životě, aby dávali světu smysl.“¹³⁴

Ve výzkumné praxi tento princip požaduje nepředpojatý přístup k analýze problému. Cílem fenomenologie v užším významu je objektivní poznání smyslu věci, tzn. uchopení jejich invariant, přičemž jevy (fenomény) se zkoumají takové, jaké opravdu jsou, a ne takové, jak je na ně na základě dosavadních znalostí pohlíženo. Je to přesné zkoumání jevů – to, jak se věci „samy“ člověku ukazují v jeho vlastním vědomí (zkušenost). Subjektivní perspektiva aktéra se stává rozhodujícím vztažným bodem analýzy. Nelze proto odhlédnout od skutečnosti, že respondent/i vnímají a interpretují architektonický detail jinak, než jsme očekávali. Očekávání je

tedy nejlépe minimalizovat nebo zcela potlačit. Teprve v okamžiku naprosté otevřenosti se může objevit něco neočekávaného a nového, co může předpokládaný interpretační rámec rozšířit.

Obecně lze vysledovat tři funkce fenomenologické orientace:

- 1) Kritická funkce, která problematizuje převládající směry a základní metodologické koncepty dané oblasti zkoumání;
- 2) Heuristická funkce dávající podněty k novým způsobům pohledu, alternativám a aspektům a převádějící tyto možnosti do praxe;
- 3) Popisná funkce usilující o hlubší pohled na důležité problémové situace z pohledu jejich subjektu

Ze tří existujících možných principů fenomenologické orientace se heuristická funkce jeví jako nejpřiléhavější ke zvolené formě výzkumu architektury.

Dle E. Husserla se zkoumání na základě fenomenologie soustřeďuje na významy (Jaký je význam určité zkušenosti?) a na analogie (Čemu je tato zkušenost podobná?).¹³⁵

¹³² PŘIBÁŇ, J.: *Obrazy české postmoderny*, KANT, 2011, str. 74-75

¹³³ Ricoeur 1981

¹³⁴ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál, 2005, str. 50

¹³⁵ Tamtéž, str. 76

6.2.3 Fenomenologický výzkum

Kvalitativní výzkum používá prostředky, které staví výzkumnou metodu na principech fenomenologie. Vzniká tak **fenomenologický výzkum**, jenž klade důraz na porozumění, jak jedinci vnímají určitou zkušenost – architektury. Základní výzkumná otázka tedy zní: S jakými významy, strukturami a esencemi prožívané zkušenosti jednice/skupiny je spojován fenomén současné architektury a jejího detailu? Detailu současné architektury?¹³⁶

Přístup vychází z filozofické fenomenologie. Výzkumník se snaží vstoupit do vnitřního světa jedince, aby porozuměl významům, jež fenoménu přikládá. Výzkumník analyzuje získaná data, aby zachytil esenci prožité zkušenosti. V rámci fenomenologické studie se vytváří popis a interpretace sdělených prožitků. Výsledkem je text, který „zní pravdivě“ pro toho, kdo měl danou zkušenost s daným fenoménem, a poskytuje vhled pro toho, kdo ji neměl.

Data se shromažďují obvykle tak, že účastník je vyzván, aby reflektoval svoji zkušenost a vyprávěl, jakou měla pro něho význam.¹³⁷ Výzkumník k tomu přispívá snahou „uzávorkovat“ své předsudky a apriorní představy o fenoménu. To mu umožní vidět fenomén jasněji v jeho jedinečnosti. Jakmile výzkumník shromáždil data, přistupuje k jejich

analýze, která má za cíl extrahovat esenci prožité zkušenosti tak, aby ji bylo možné komunikovat. V dalším průběhu sběru dat se snaží pochopit významy, které účastník přisuzuje dané zkušenosti. Cílem této intuitivní fáze je přesné porozumění významům prožité zkušenosti s fenoménem architektury. Výzkumník má být posléze schopen transformovat data do popisu zkušenosti a snažit se zachytit rozmanitost perspektiv jednotlivých účastníků a syntetizovat data tak, aby zachoval bohatost sdělovaných významů zkušenosti. Následně se přistupuje k sepsání hloubkového popisu významů zkušenosti pro celou skupinu jedinců. Ten má reflektovat dosavadní poznatky a zkušenosti výzkumníka získané stykem s účastníky během sběru dat.

Fenomenologický přístup volíme tehdy, jestliže:

1. chceme prozkoumat význam prožité zkušenosti jedince a porozumět mu;
2. studovaný fenomén se nejvhodněji zachytí pokusem porozumět zkušenostem účastníka;
3. fenomén není dostatečně prozkoumán.

Všechny tři body tedy výborně sedí na cíle výzkumu a důvody pro zkoumání fenoménu architektury s důrazem na architektonický detail.

¹³⁶ Tamtéž, str. 103

¹³⁷ To si podrobněji ukážeme v následující kapitole 6.3 Výzkum.

6.3 Výzkum

„Při zkoumání světa vnímání (...) nelze oddělit věci od jejich způsobu jevení.“¹³⁸

Výzkumu se zúčastnilo 12 respondentů – studentů všeobecného gymnázia ve věku 15 – 16 let v poměru 9 dívek a 3 chlapci. Jména respondentů nejsou uváděna z důvodů ochrany osobních údajů celá, ale pouze ve formě iniciál.

Výzkum probíhal ve čtyřech krocích – fázích, které na sebe vzájemně navazovaly. Obsahem jednotlivých fází jsou různé druhy výzkumných postupů, které je nutné interpretovat odlišnými způsoby, nicméně s přihlédnutím k tomu, že celý výzkum směřuje k těmto cílům.

V **první fázi** jde o počátek hermeneutického procesu, kterým e pro většinu respondentů první kontakt s fenoménem architektury formou dotazníku, jehož východiskem je fotografie.

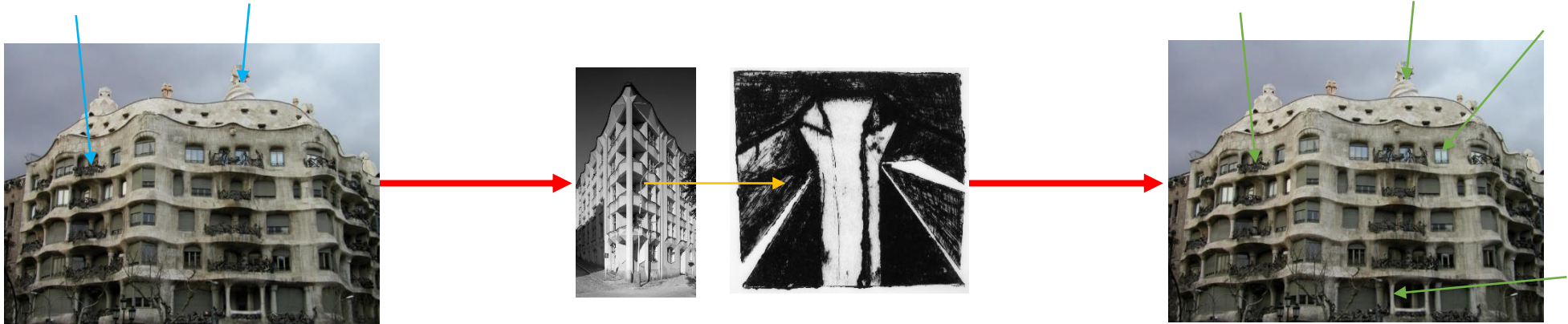
Druhou fází je tvorba výtvarného díla – interpretace architektonického detailu, jehož předobrazem/inspirací je architektonická reprodukce.

Ve **třetí fázi** je postup podobný jako ve fázi první. Pomocí totožného postupu však tentokrát revidujeme v předchozích dvou fázích (především ve fázi č. 2.) nabytou zkušenost a hledáme, k jakým změnám v pohledu na tento fenomén došlo.

Závěrečná fáze se soustředí na výzkumníkovu interpretaci získaných dat, jejímž cílem je zjistit, jaká je respondentova zkušenost s architektonickým detailem a jak se případně rozvinula a posunula.

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*, Oikoymenh, 2008, str. 58

6.4 Grafické znázornění fází výzkumného projektu



I. fáze: Vstupní před-porozumění

- Rozvoj zkušenosti s fenoménem architektury
 - Vstupní emoce
- Odhalení míry „všímavosti.“
- Dotazník s otevřenými otázkami

II. fáze: Výtvarná interpretace detailu

- Osobitá interpretace architektonického detailu ve výtvarném médiu
- Vystižení charakteru zobrazené stavby
- Změna původního významu a otevření významů zcela nových
- Variace motivu v reprodukční grafické technice

III. fáze: Změna před-porozumění

- Změna oproti prvotní zkušenosti a vyšší citlivost k detailům
- Komparace s I. fází: hledání rozdílů, shod nebo posunů
- Přihlédnutí k výsledkům z II. fáze
- Předpoklad: vyšší počet detailů a jejich vztah k celku

6.4.1 I. fáze: Vstupní před-porozumění

V první fázi výzkumu se respondenti seznamují s ústředním tématem svého zájmu, kterým je podoba moderní architektury. V této části jde především o rozvoj zkušenosti s fenoménem. Ten probíhá zcela spontánním způsobem na laické rovině, kdy je počítáno se skutečností, že se pracuje s tzv. empirickým divákem¹³⁹, studentem, který dle zkušeností, předpokladů a poznatků přichází k interakci s architektonickým (uměleckým) dílem nepoznamenan žádnou teorií, ale rozhodně ne bez vlastních zkušeností a názoru. Někteří účastníci s určitými neutříděnými znalostmi o moderní architektuře již přicházejí, ale většina nikoli. Celkový přístup k výzkumnému vzorku je proto takový, že se předpokládá spíše jistá nepoučenost u většiny oslovených.

Branou k tomu, aby studenti vstoupili do procesu estetického prožívání, je tzv. **vstupní emoce**.¹⁴⁰ Je to vnitřní nastavení na působení díla – architektury, která by měla být navozena krátkou úvodní fází, ve které je vysvětlen průběh a cíl výzkumu. Výsledky emocionálních odpovědí respondentů na působení estetického předmětu mohou být jak pozitivní (nadšení, libost), tak negativní.

¹³⁹ Tento termín zavedl Norman Bryson

¹⁴⁰ INGARDEN R.: *O poznávání literárního díla*, Československý spisovatel, 1967, str. 138 – 139.

Jedná se o vnitřní připravenost odevzdat se působení díla. Citové naladění na kvalitu/y vnímaného objektu/ů, jenž upoutá náš zájem (působení díla), je nutné pro zakoušení

Respondentům je promítnuto pět výzkumníkem záměrně vybraných snímků architektonických realizací, které jsou význačné tím, že je na nich zřetelná pečlivá práce s detailem. Každá budova na fotografii je nasnímana z celkového pohledu, aby respondenti nebyli příliš ovlivněni detailnějšími záběry, které by mohly být zavádějící a sugestivní.

Co já jakožto výzkumník primárně spatřuji na předložených fotografiích? Každá ze staveb v sobě nese pečlivou a originální práci s detailem.

Obr. 01 Antoni Gaudí: Casa Milá, 1901-05

Balkonové a okenní zábradlí, jenž je každé originálem. Komíny na střeše ve tvaru maurských přilbic. Drobná střešní okna. Organické sloupoví v parteru.

Obr. 02 Robert Venturi: Vanna Venturi House, 1962

Plastický oblouk nad vstupem do domu, okenní rámy, horizontální plastická linie mezi okny, asymetrický komín, výklenek rozdělující dům na dvě poloviny.

Obr. 03 Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds, 1986

Multiplikované válcovité schodiště, odhalené kovové trubky, detaily konstrukce.

estetického prožitku, který je nezbytný pro vnímání a rozpoznání estetických kvalit díla. Funguje zde především intuitivní první dojem, který se odvíjí od našeho vlastního nastavení.

Obr. 04 Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion, 1978

Stupňovité geometrické detaily na fasádě (konvexní a konkávní), tentýž motiv použit na stříšce nad vstupem, výklenku a římsu domu.

Obr. 05 Santiago Calatrava: Palác umění, 2005

Motiv žebroví na oknech a střešním skořepinovém „listu“. Kruhové okno v přízemní a vrchní části stavby.

V této první části rozvoje fenomenologické zkušenosti každý účastník zodpoví tři otázky v dotazníku, které směřují k obecným pozorovacím úkonům, jež mají za cíl odhalit **míru „všímavosti“** u každého z nich. Smyslem je tedy v první řadě probuzení (a případně prohloubení), spontánního před-porozumění jistým kvalitám zkoumaného fenoménu. Je zde použit dotazník s **otevřenými otázkami**.

Otázky:**1. Co vás na zobrazené stavbě na první pohled zaujalo? (přesně popište jednu její vlastnost).**

Cílem této otázky je zjistit, co vše jsou respondenti během první interakce se stavbou schopni vidět a odhalit. Jaká její primární vlastnost a jaký rys je „udeří“ do očí.

2. Čeho jste si na ní všimli zajímavého nebo např. neobvyklého?

¹⁴¹ Může jimi být tvar, barva, materiál, dispoziční členění nebo konečně detail. Všechny tyto jednotlivé složky jsou u každé stavby zastoupeny v různém poměru a dohromady

V tomto bodě postupují respondenti dále a hlouběji rozvíjejí první otázku. Každá z pěti vybraných staveb má jisté specifické vlastnosti, které určují její charakter.¹⁴¹ Také každá z nich vykazuje určité netypické (nekonvenční) způsoby v práci s tvarem, materiálem a detailem.

3. Co dalšího jste při bližším zkoumání zaznamenali? (rozepište).

Finální otázka směřuje nakonec přímo k dotazovanému. Zde je ponechán prostor k tomu, aby respondent sám popsal to, co na fotografii (architektuře) nalezne atraktivního. Primárně je samozřejmě dotaz zacílen na stále hlubší analýzu konkrétní stavby, nicméně pokud účastník objeví jiné další souvislosti (kterými může být např. vztah budovy a jejího okolí, barva, světlo, atd.), jež mohou být obohacující pro rozšíření celkového kontextu, jsou přidanou hodnotou, která dotváří plastičtější obraz o stavbě samotné, a rovněž o způsobu vnímání dotazovaného.

Všechny otázky v dotazníku směřují k tomu, aby každý respondent našel na každém snímku něco, co ho na architektuře zaujme. Pokud některého z účastníků osloví i detail, tím samozřejmě lépe, nicméně nelze to však předem očekávat.

tvorí celek. Detail tedy může být v některých stavbách upozaděn (protože architekt s ním primárně nepracuje, ale soustředí se např. na celek), v jiných naopak akcentován.

I. fáze – Architektura / vybrané realizace



Obr. 1 Antoni Gaudí: Casa Milà, 1901-05, Barcelona, Španělsko.



Obr. 4 Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion, 1978, San Vito d'Altivole, Itálie.



Obr. 3 Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds, 1986, Londýn, Velká Británie.



Obr. 2 Robert Venturi: Vanna Venturi House, 1962, Filadelfie, Pensylvánie, USA.



Obr. 5 Santiago Calatrava: Palác umění, 2005, Valencie, Španělsko.

6.4.2 I. fáze: Vyhodnocení dotazníků

Předmětem této části zaměřené na vyhodnocení dotazníků bylo zjištění, na jaké architektonické detaily se soustředila respondentova pozornost a kolikrát se určitý detail vyskytl (zopakoval) u dalších oslovených. Některé detaily zaujaly více respondentů nezávisle na sobě.

6.4.2.1 Citlivost

Klíčem k analýze dotazníků je pojem, který by měl sloužit jako měřítko k definování toho, zdali respondent vnímá/nevnímá detail. Tímto pojmem je tzv. **citlivost**. Operacionalizace tohoto pojmu v tomto kontextu znamená *určení míry senzitivity pro vnímání drobnějších jednotlivostí v celku stavby – detailů*.

Může být tato forma citlivosti měřitelná? Otázka je relativní, neboť možností je více. Svým způsobem může být měřitelná například z pohledu kvantifikace: *citlivější jedinec je ten, který si všiml více detailů*. Další způsob hodnocení zohledňuje kvalitu a hloubku informací: *větší míru citlivosti prokázal ten, který o detailu podal podrobnější informaci*.

6.4.2.2 Typy detailů a jejich popis

Respondenty popsané detaily vykazují jistou specifickou charakteristiku, která patří do výrazového schématu stavby. Každý detail je pokaždé popsán **odlišnými slovy** dle **individuality** respondenta. Každý účastník si také všimá jiných jeho aspektů (tvar, materiál, vztah k celku...). V jednom

případě (studentka s iniciálami S. B.) se dokonce objevila v odpovědích reakce na stavbu, kde respondentům detail zcela chyběl a oni jej postrádali.

6.4.3 II. fáze: Výtvarná interpretace detailu

Na základě získání zkušeností popsaných v I. fázi se respondenti dostávají k dalšímu kroku, kterým je **osobitá interpretace architektonického detailu ve výtvarném médiu**. Každý účastník si vybere – z nabízeného množství přibližně třiceti světových architektonických realizací, zaznamenaných na fotografiích – jednu, která jej zaujme a inspiruje. Respondent se citlivým, analytickým pohledem snaží rozkrýt **charakter** zobrazené stavby, jenž by měl být přítomen v následujícím kroku, kterým je výběr detailu z většího celku stavby. Ten je poté překreslen a transformován do grafického jazyka – linie, bodu, plochy, perforace. Detail je přenesen na grafickou matici, kterou může být zinek, linoleum nebo papír – s ohledem na vybranou hlubotiskovou techniku.

Zaměření na hlubotisk je ideální pro jeho široké spektrum odstínů, kterými lze skvěle budovat prostorovou iluzi a plasticitu objemů. Zároveň je vhodný také pro abstraktnější pojetí formy, které dovolí větší uvolněnost a rozvedení motivu třeba až do expresivního výrazu. Tato technika je vhodná také pro „přísnější“ rukopis techničtějšího charakteru, který zdůrazní výchozí povahu motivu.

V tomto momentu se otevírá předpokládaná možnost pro individuální výtvarnou interpretaci konkrétního detailu. Respondentovi se nabízí nepřehledné pole možností pro osobitě převedení detailu do grafické

techniky, kde neplatí žádná omezení. Detail je možné interpretovat jakýmkoli myslitelným způsobem, který představivost a technika autorovi umožní. V takovém případě se může stát, že odkazy na architektonické východisko jsou potlačeny na minimum a motiv získává méně technických kontextů.

Architektura již nemusí být architekturou, nýbrž něčím zcela originálním a svébytným. Tím se změní její původní význam a může se otevřít celá řada významů nových, které mohou být zcela neočekávané. Interpretační rámec jednoho motivu – jehož výchozí podoba byla zcela zřejmá (celek stavby) – se najednou nebývá rozšíří. Širší prostor mohou dostat drobnější detaily (z detailu) nebo naopak větší velkorysé formy. Zdůrazněna může být prostorová – plastická povaha detailu nebo naopak jeho materiálová struktura. Detail je možné „vyjmout ze svého přirozeného prostředí“ a zcela jej osamostatnit; například tím, že „vynecháme“ jeho okolí.¹⁴² U různých typů architektury je možné soustředit se na tvar nebo akcentovat minimalistický kontrast atd. Nyní již není potřeba, aby se autor důsledně „držel“ výchozí podoby detailu. Má prostor pro vlastní imaginaci a důležitý je obraz sám o sobě, který ožívá vlastním životem a nabývá nových významů. Neporovnává se věrnost předloze, nýbrž působení obrazu samotného a jeho estetických kvalit. Jak říká Merleau-Ponty „(...)ve zkušenosti obrazu není žádný odkaz k přirozené věci, v estetickém zakoušení portrétu, nehraje žádnou roli ‚věrnost‘ modelu.“¹⁴³

¹⁴² viz obr. 3

¹⁴³ MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*, Oikoymenth, 2008, str. 60

Zobrazený motiv je možné díky reprodukční technice variovat v různých poměrech a intenzitách šedé a černé, což zapříčiní vždy jiné vyznění jednoho a téhož obrazu. Variace mohou mít za následek také zmíněnou změnu významu – zdůraznění konstruktivní složky díla, nebo naopak její potlačení a zintenzivnění kontrastu světla a stínu způsobí, že obraz „vibruje“ možnostmi, které daná technika nabízí a stává se z něj živé proměnlivé dílo.

Závěr této části výzkumu je zakončen písemnou reflexí vlastního výtvarného počinu. Účastník zde zpětně popisuje postup při výběru výchozího snímku a postup při tvorbě výtvarné interpretace.

Vyhodnocení II. fáze výzkumu se odvíjí od:

1) Formálních kritérií

- Jakou **část stavby** si jednotliví respondenti vybrali?
(okno/a, stěna, plastické části fasády, střecha, spoje, konstrukce atd.)
- **Způsob kresby**
(lineární / bez obrysové linie, iluzivní, plošný, dekorativní)
- Zaměření, u kterého převažuje **tvár, konstrukce, kontrast světla a stínu, nebo prostor**

2) Obsahových kritérií

- Významové, symbolické a metaforické souvislost

Jak formální, tak obsahová kritéria se setkávají v **komparacích** s mou vlastní grafickou prací, kde se snažím o nalezení společných styčných bodů nebo podobných způsobů tvorby. Komparace nejsou přítomny u všech studentských realizací, ale pouze u některých, u kterých je možné nalézt blízký pohled na ztvárnění architektonického detailu, ať už po kompoziční stránce, obsahové, nebo formální. V případech, jenž jsou tak osobité a originální, že není možné nalézt srovnání s mou tvorbou, komparace pochopitelně neuvádím.

Výklad do úplné komplexity fenomenologické analýzy vnímám pouze tam, kde mám dostatek opor ve všech poznatkových oblastech: verbální ve formě dotazníků, výtvarných interpretacích respondentů a svých osobních, a totéž v teoretických výpovědích o architektuře. V ostatních případech se omezují pouze na vyjádření podstatných formálních rysů.

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: S. B.

Louis Kahn: Exeter_library, Philips Academy (1968 – 1972)

- 1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

Tvar vyfocené detailu (kulatý).

- 2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

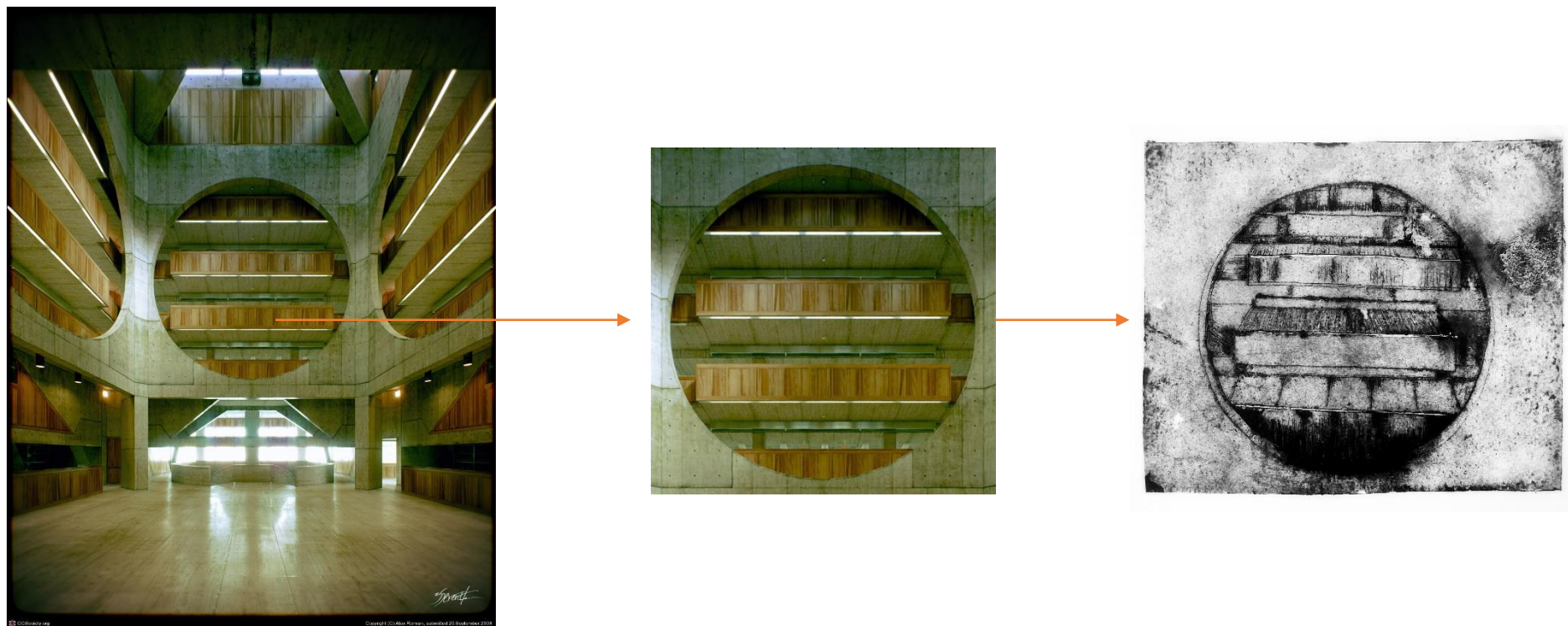
Vybrala jsem si detail celé fotografie (knihovny), pak jsem to přenesla na papír a z něj na tvrdý papír, dále jsem vyryla jehlou přenesený obraz a nakonec speciální formou vytiskla.

- 3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Stavba je jistě charakteristická svým tvarem, způsobem jakým si architekt poradil s využitím prostoru a kompozicí světla.



Obr. 1 Louis Kahn: Exeter Library, Philips Academy, 1968 – 1972, USA



Obr. 2 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou S. B.

6.4.4 II. fáze: S. B. – vyhodnocení

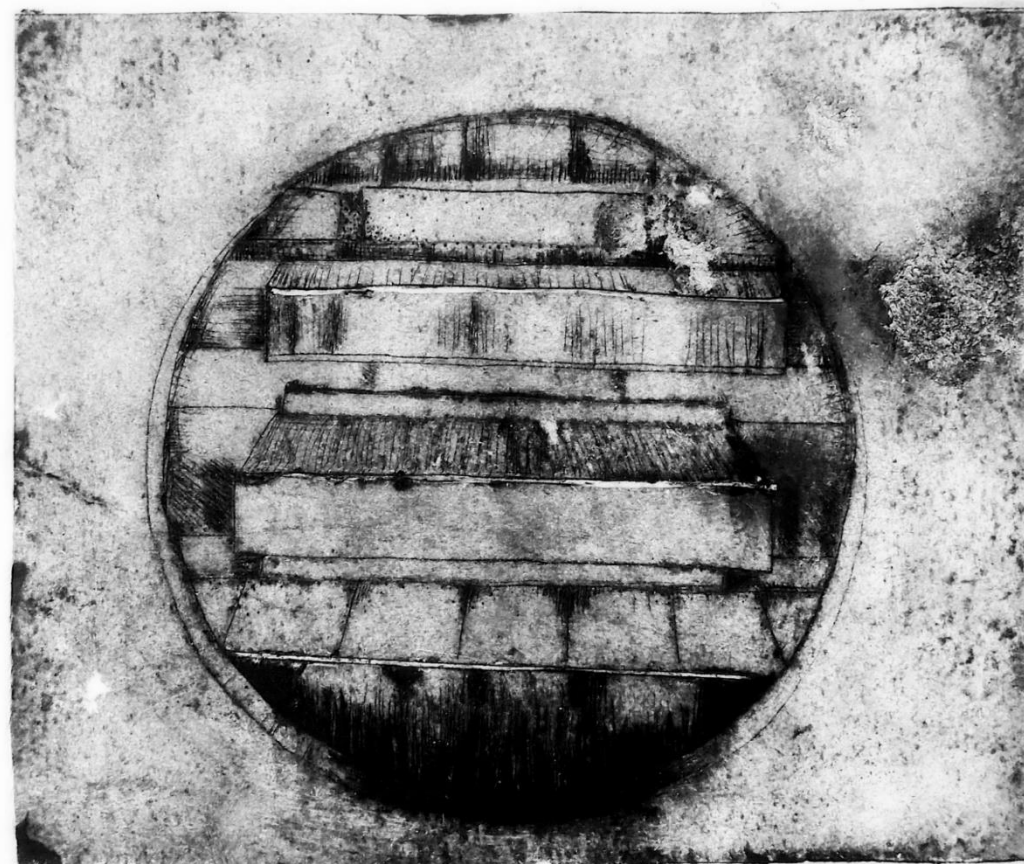
„Architektura je uvážlivé vytváření prostorů.“¹⁴⁴

S. B. si k interpretaci vybrala kruhový detail, který je výraznou dominantou interiéru knihovny. Jedná se o výřez v betonové vnitřní stěně, jenž příjemně kontrastuje s dřevěným, horizontálním panelovým ostěním.

Respondentka se soustředila na **kruhový tvar** detailu, jenž ostře kontrastuje s výraznými kubickými tělesy včleněnými ve středu kruhu. V grafickém pojetí je však patrná snaha o sloučení všech částí dohromady do kompaktního celku, bez zdůraznění kontrastu světlých a tmavých částí. Grafika se vyznačuje absencí dramatických lomů světla a stínu. Autorka se zaměřila na znázornění pouze kruhového výřezu, který vyčlenila ze zbytku snímku. Plochu obklopující vyrytou kresbu ponechala volnou, pouze s přirozenou strukturou a „barevností“ papíru.

Zajímavou skutečností v přístupu autorky k tvorbě je fakt, že se S. B. snažila kreativně využít perforace matrice k tomu, aby vyjádřila iluzi světla v místech, kde jsou na fotografii skutečná horizontální světla rozsvícena.

V zadání této části výzkumu byl obsažen požadavek na zdůraznění charakteru stavby, přičemž kruhové tvary jsou typické nejen pro tuto stavbu, ale pro architekturu Louise Kahna obecně.



Obr. 3 Respondentka S. B.: Volná interpretace detailu stavby Exeter Library od Louise Kahna, papíroryt

¹⁴⁴ KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 20

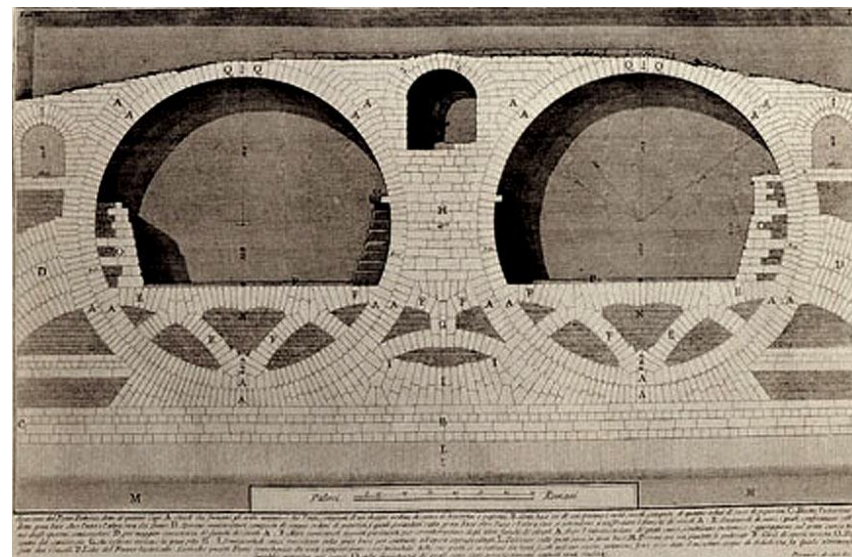
Kahnova architektura je založena na vědomé práci s prostorem a světlem. Jeho monumentální, výrazně geometrické stavby, složené často z betonu a cihel¹⁴⁵ (tzn. poměrně těžkých a robustních materiálů) působí navzdory této skutečnosti lehkým a vzdušným dojmem rozlehlých prostor, plných přirozeného, rafinovaně a přesně vedeného světla; přesně v duchu slov, která pronesl sám architekt:

„Neustálá obnova architektury pramení z měnícího se pojetí prostoru.

Člověk s knihou jde ke světlu.

To je počátek knihovny.“¹⁴⁶

Grafické zpracování respondentky S. B. tuto skutečnost potvrzuje – kruhový segment Kahnovy knihovny levituje ve volném indiferentním prostoru a působí nehmotným dojmem. Tento fakt posouvá nezávislou existenci detailu do nové dimenze, kterou může být asociace s architekturou nebo jinými objekty žánru sci-fi, jenž kruh a horizontální členění s kubickými formami vyvolává. Takové futuristické konotace spojené s Kahnovou architekturou nejsou neobvyklé. Dalo by se říci, že balancují současně na pomezí nadčasových sci-fi forem na jedné straně, a naproti tomu starobylých staveb Egypta, antického Řecka a Říma nebo románských hradů a pevností na straně druhé. Tomu by odpovídal také



Obr. 4 Giovanni Battista Piranesi: *Puente de Fabrizio*, z cyklu *Římská architektura*, 1756

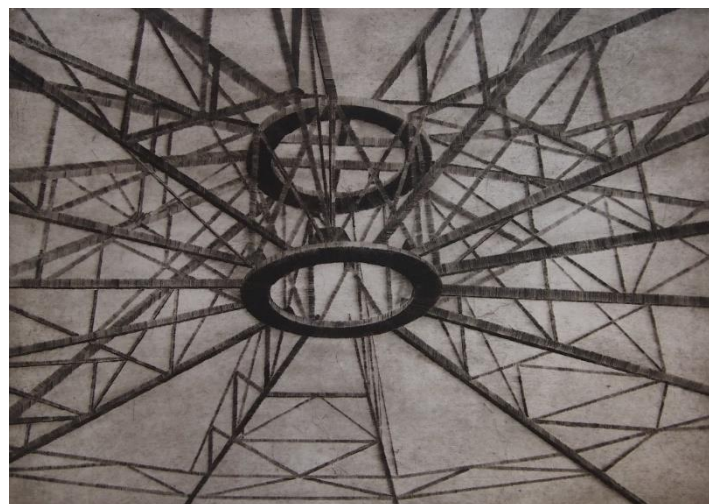
výběr trvalých materiálů, ze kterých jsou jeho budovy postaveny. Toto spojení vyvolává příjemné napětí, které je celé opředeno auru věčnosti a trvalosti, jež Kahnova architektura vyzařuje. Ta má předobraz nejen v existujících antických ruinách a dosud pevně stojících palácích a chrámech, ale také v např. v grafikách Giovanni Battisty Piranesiho (viz obr. 4), ve kterých můžeme spatřit, mimo jiné inspiraci právě kruhovými formami.

¹⁴⁵ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail ve vztahu k uživateli a formě / 1.2.1 Detail ve vztahu k uživateli – hledání neklasického přístupu – LOUIS KAHN / živá struktura betonu a kouzlo geometrické konstrukce, str. 26 – 29

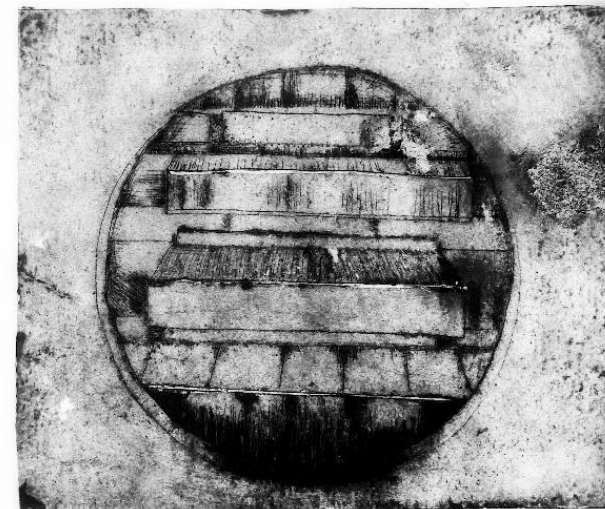
¹⁴⁶ KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, str. 21

6.4.4.1 Komparace

Pokud bychom se zaměřili na porovnání řešení výběru a zpracování architektonického detailu S. B. s názvem *Exeter Library* s mou vlastní grafickou prací, je možné nalézt paralelu s tiskem s názvem *Konstrukce IV*. Respondentka S. B. se zaměřuje na **zdůraznění tvarů kubických** částí pomocí lehkého stínování jemnou šrafurou a obrysovými liniemi (obrysové linie u *Konstrukce IV* chybí). Nejsvětlejší části jsou buď bez stínování, nebo jsou rastrovány jemnými, mělkými liniemi. Její detail také postrádá konkrétní pozadí a vznáší se ve „vzduchoprázdnu“ neutrálního prostředí. Rozdíl mezi těmito realizacemi spočívá v odlišné povaze jednotlivých detailů. Členitá „pavučinová“ *Konstrukce IV* vybíhá mimo záběr a rám formátu, kdežto detail Kahnovy knihovny je pevně sevřen v kruhovém tvaru. Obě vyobrazení mají společné také to, že postrádají prostorové měřítko.¹⁴⁷



Obr. 5 Jiří Hanuš: *Konstrukce V* (2015)



Obr. 6 S. B.: *Exeter Library* (2016)

¹⁴⁷ Viz část 4/ Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu / kapitola 4.4 Samostatný detail, str. 116 – 119

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: E. E.

Coop Himmlebl(l)au: BMW Welt (2007)

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

Líbí se mi způsob, jakým se budova otáčí, rotuje, navíc připomíná tvarem přesýpací hodiny.

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

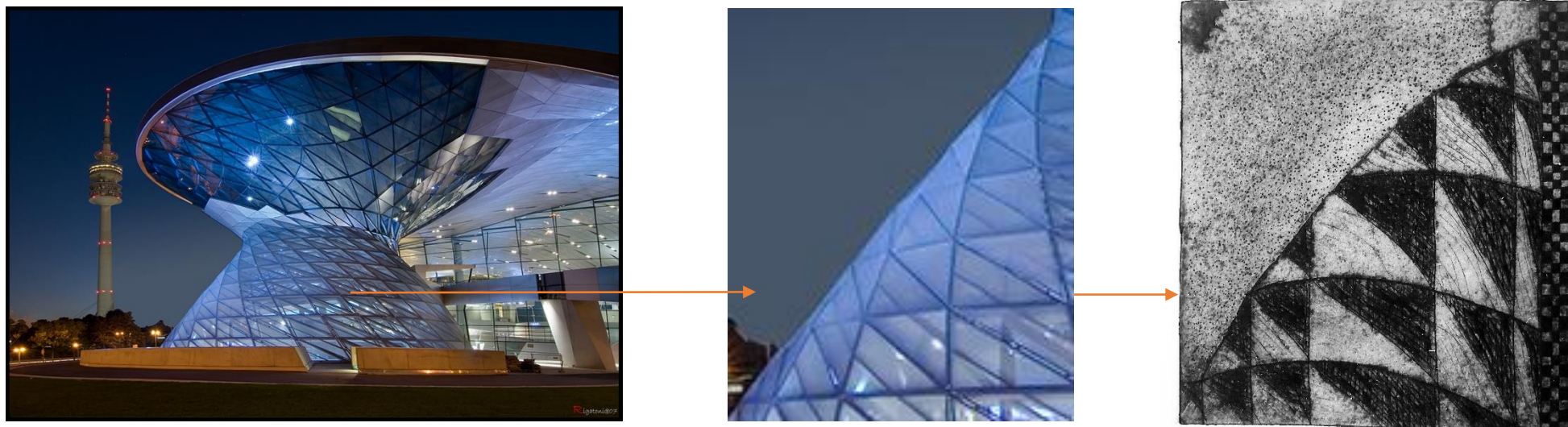
Po výběru detailu jsem její tužkou překreslila na papír. Tuto část jsem následně vyryla do kartónové čtvrtky (?) a následně vytiskla.

3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

Způsobem jakým se natáčí a pohrává si se světlem a stíny. Působí velmi majestátně.



Obr. 7 Coop Himmlebl(l)au: BMW Welt, 2007, Mnichov, Německo

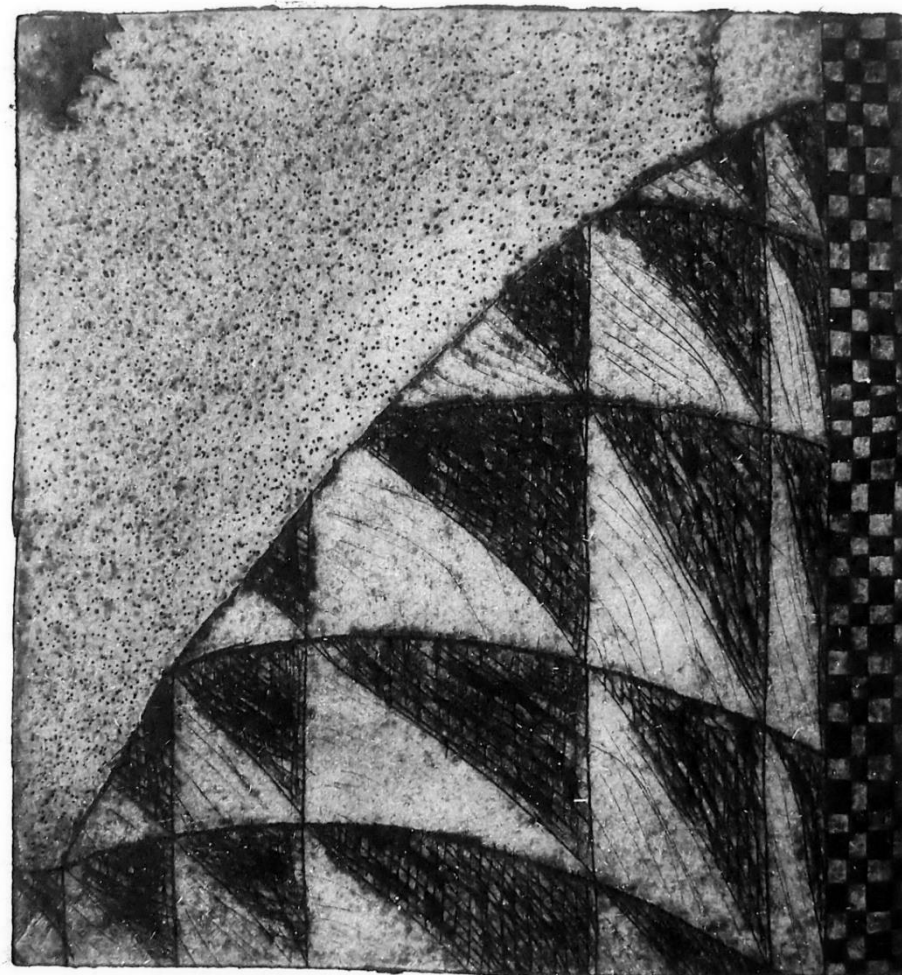


Obr. 8 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou E. E.

6.4.5 II. fáze: E. E. – vyhodnocení

Studentka E. E. se zaměřila na detail stavby rakouského studia Coop Himmelb(l)au, u kterého se soustředila na kontrastní černo-bílou „šachovnicovou“ rytmiku, multiplikaci jednoho prvku a diagonální kompozici. Jejím detailem je tedy **okno** (respektive okna) a jeho plocha a hmota obsažená v množství. Skleněné okenní plochy charakterizují stavbu a jsou z nich de facto složeny. Dominantní rotační charakter budovy vyjádřila autorka zakřivením horizontálních linií, zmíněnou diagonálou a perspektivní deformací černých a bílých trojúhelníků – oken. Kompozici obrazu rozdělila v jeho polovině téměř přesnou diagonálou, která odděluje hmotu stavby od volného prostoru oblohy. Na okraji pravé části (asi v 1/8 obrazové plochy) nacházíme pruh vertikálně řešené „šachovnice“, který plní čistě dekorativní funkci.

E. E. pracuje plošným, **dekorativním** způsobem s grafickými prostředky. K odlišení prázdného prostoru od „hmoty“ stavby využívá tečkování (bod), které vytváří jemné světelné přechody. Z grafické realizace se již vytrácí vztah k původnímu motivu a rotující skleněná plocha dostává ornamentální charakter, jenž nepůsobí trojrozměrným, nýbrž dvojrozměrným dojmem.



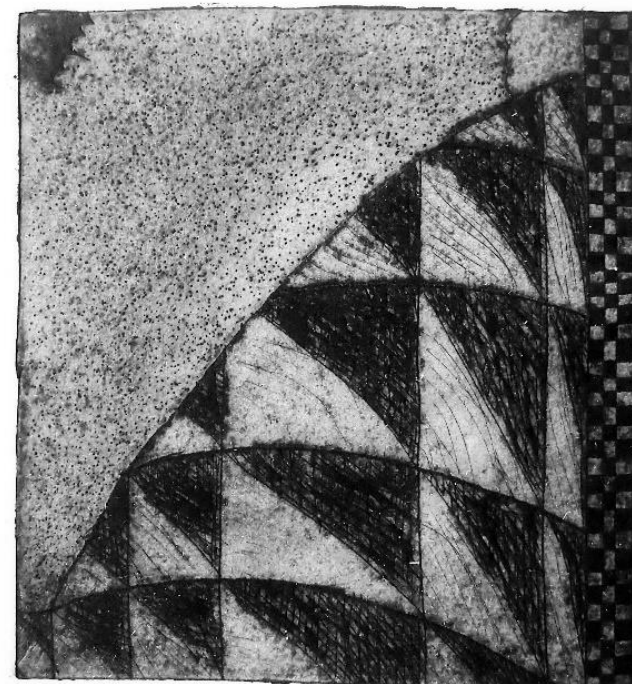
Obr. 9 Respondentka E. E.: Volná interpretace detailu stavby BMW Welt od studia Coop Himmelb(l)au, papírorýt

6.4.5.1 Komparace

Podobný způsob řešení kompozice jako u E. E. lze nalézt v mém grafickém listu s názvem *Kostel* (2009). Také zde je pozornost soustředěna na výsek fasády kostela s dekorativním cihlovým obkladem. Způsob zpracování je však na první pohled rozdílný. V případě *Kostela* je cílem vystihnout **monumentalitu** a **plasticitu** stavby. Její **hmotu** a **objem**. E. E. v obraze *BMW Welt* pracuje lineárním způsobem s plochami černé a bílé, které rytmicky člení dynamickou kompozici. Dosahuje tak **ornamentálně-dekorativního** výrazu, jenž hmotu a objem popírají.



Obr. 10 Jiří Hanuš: *Kostel* (2009)



Obr. 11 E. E.: *BMW Welt* (2016)

II.fáze – Architektura / reflexe

Jméno: L. H.

Výšková stavba v New Yorku

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

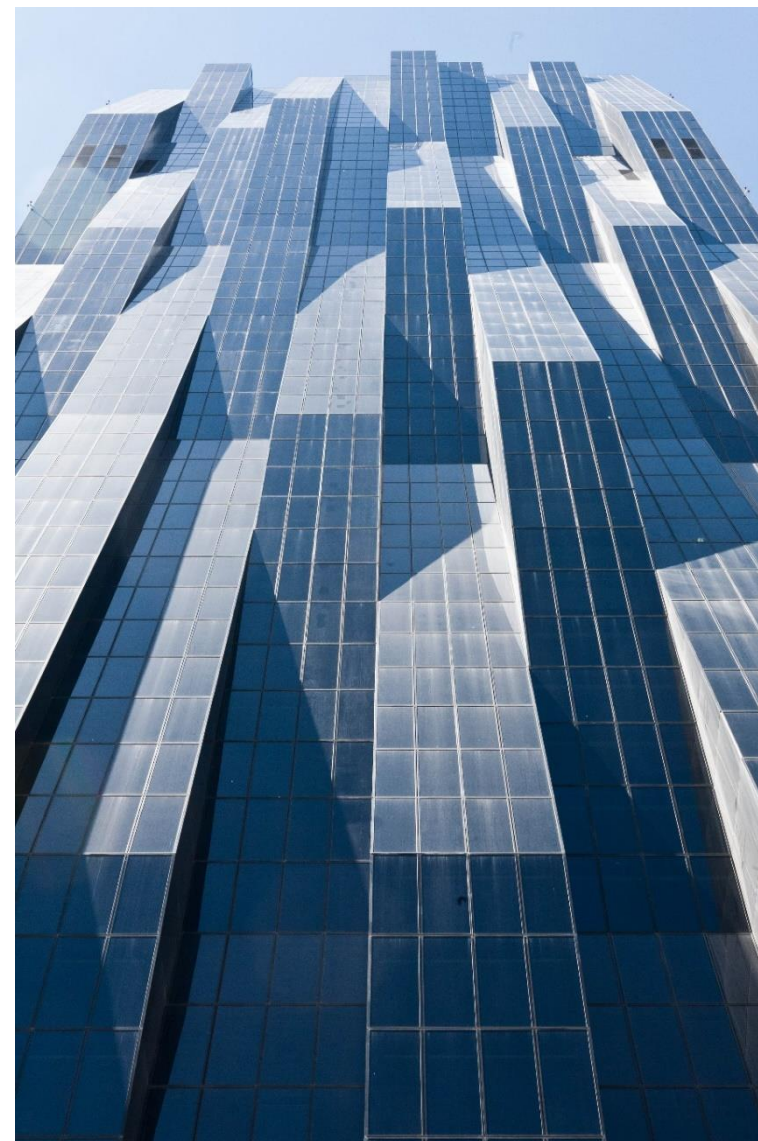
Bavil mě opakující se „detail“ na celé stavbě – „hranaté vlnky.“

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

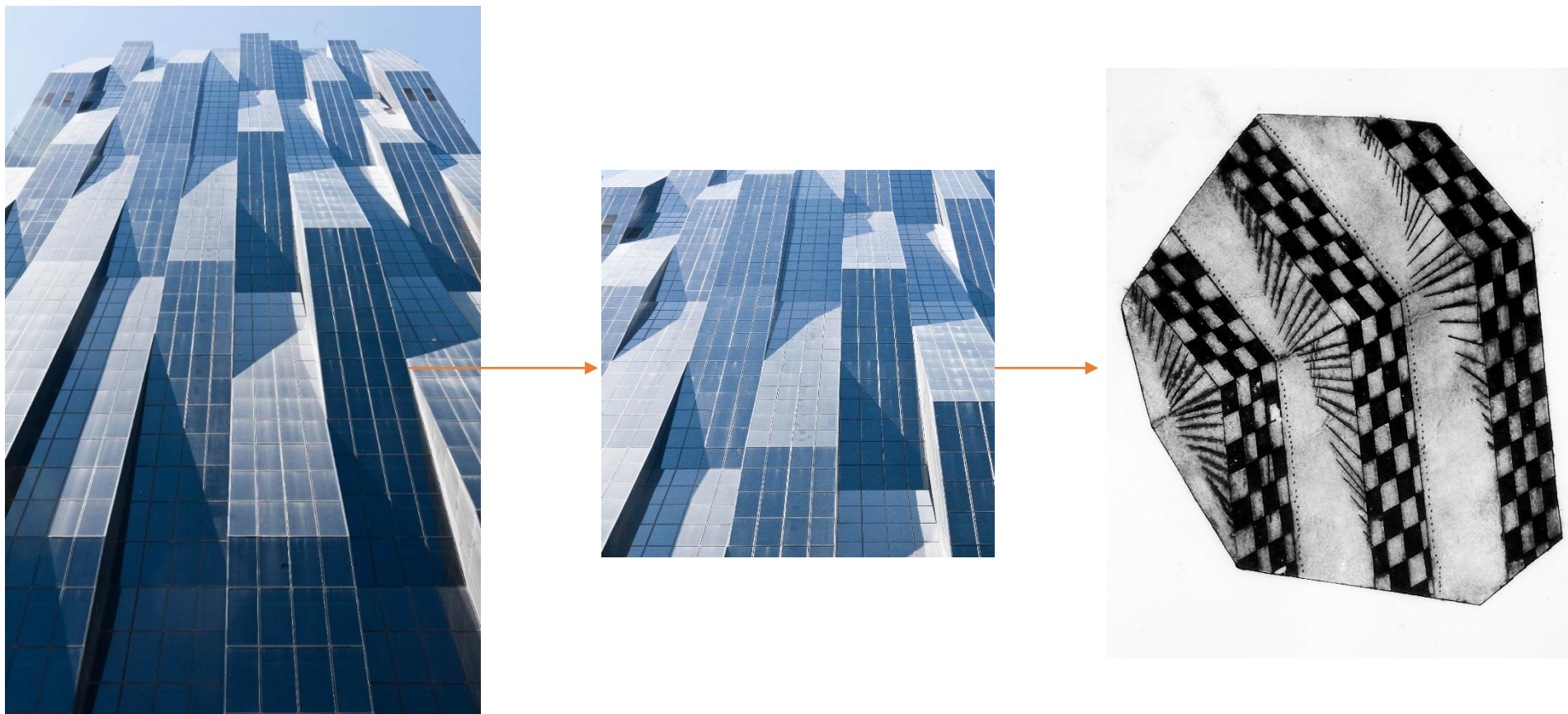
Vybrala jsem si detail, který se mi zdá nejlépe osvětlený a potom jsem použila jen základní „rysy“ detailu a ne vše, co na něm bylo. Potom jsem zastíněné části vyšrafovala.

3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

Opakujícími se hranatými vlnami.



Obr. 12 Výšková stavba v New Yorku, USA



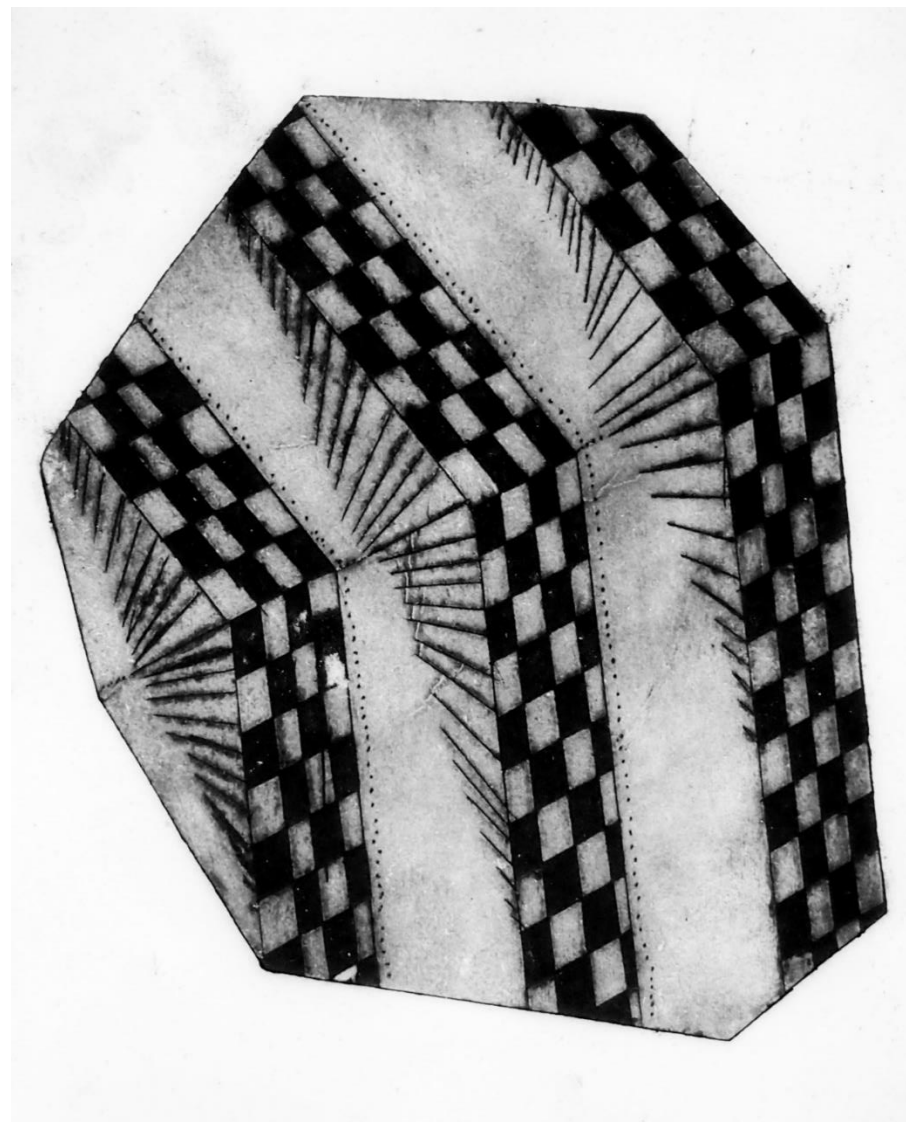
Obr. 13 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou L. H.

6.4.6 II. fáze: L. H. – vyhodnocení

L. H. pojala interpretaci detailu výškové stavby poměrně velkoryse a originálně. Prosklená fasáda domu je pravidelně dynamicky rozvlněna ostrými konvexně-konkávními vertikálními pruhy. Tyto „**hranaté vlny**“ **oken** jsou prvkem, na který se studentka soustředila a který si vybrala ke své interpretaci. Zaměřila se však jen na jeho základní tvar, přičemž zbylé prvky kompozice zpracovala volně, dle vlastní imaginace. Zdůraznila hrany a šachovnici oken, kterou podpořila černobílým rytmickým řešením jednotlivých polí. Hlavními vyjadřovacími prostředky jazyka grafiky jsou zde **linie, bod a plocha**.

Obraz L. H. nese již výrazně abstraktní znaky vyjádřené přísně geometrickým způsobem. Konkrétní tvary jsou silně stylizované a také tvar matrice je neobvyklý – bez vztahu k předloze. Autorka nevytváří iluzivní obrazový prostor, jenž by nás vtahoval dovnitř, nýbrž konstruuje dekorativní plochu, která je lehce „narušena“ náznakem perspektivy v podobě paprskovitých úběžníků, jež mají představovat výšku jednotlivých okenních „vln“. Zapuštěné vlny zde chybí a vnímáme pouze rytmickou pravidelnost tří vystouplých hran fasády.

Ze způsobu zpracování je cítit snaha dostat se k podstatě zobrazené architektury. K principu a jisté esenci. Respondentka cítí, v čem tkví specifičnost této stavby. Tu se ale nesnaží znázornit prostředky iluzivními, nýbrž **znakovými** a **symbolickými**. Hledíme zde tedy na jakousi „komprimovanou“ architektonickou stylizaci.



Obr. 14 Respondentka L. H.: Volná interpretace detailu výškové stavby v New Yorku, papíroryt

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: A. H.

Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion (1978)

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

Klid vyvolaný okolními stromy a tím, že je stavba čistě kamenná.

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

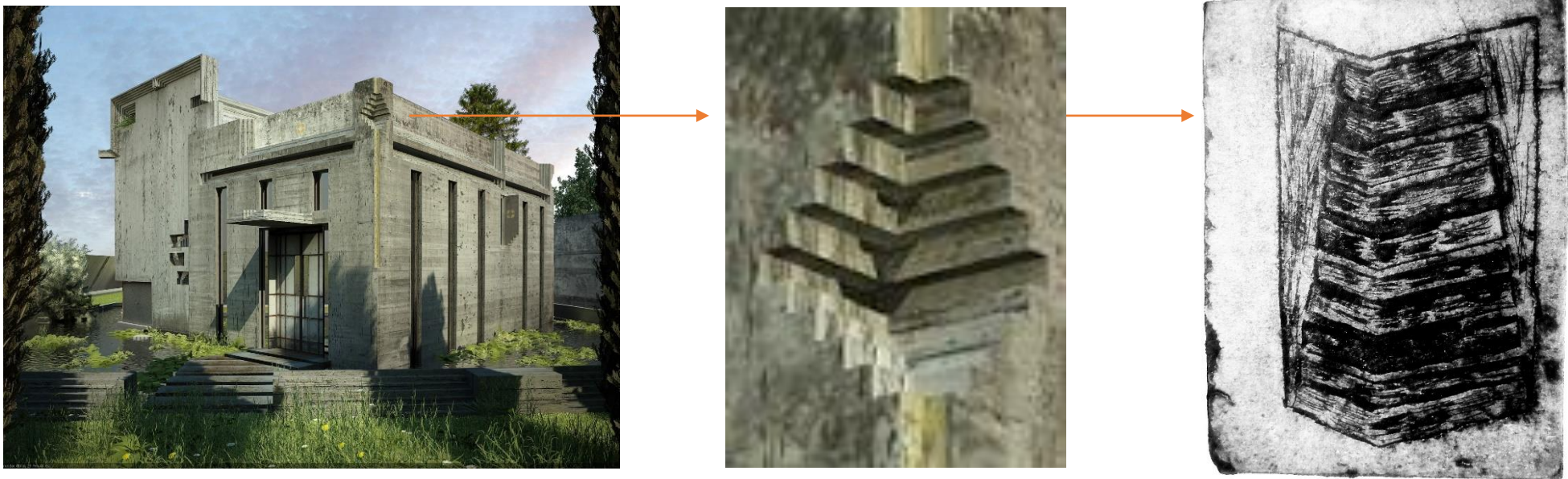
Asi patnáctkrát jsem vyryl jehlou obrys do papíru, zatřel barvu, setřel, vytiskl a začal znovu.

3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

Pouze kamenný materiál, různé „zářezy“ do budovy. Vypadá na svůj účel (hrobka).



Obr. 15 Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion, 1978, San Vito d'Altivole, Itálie.

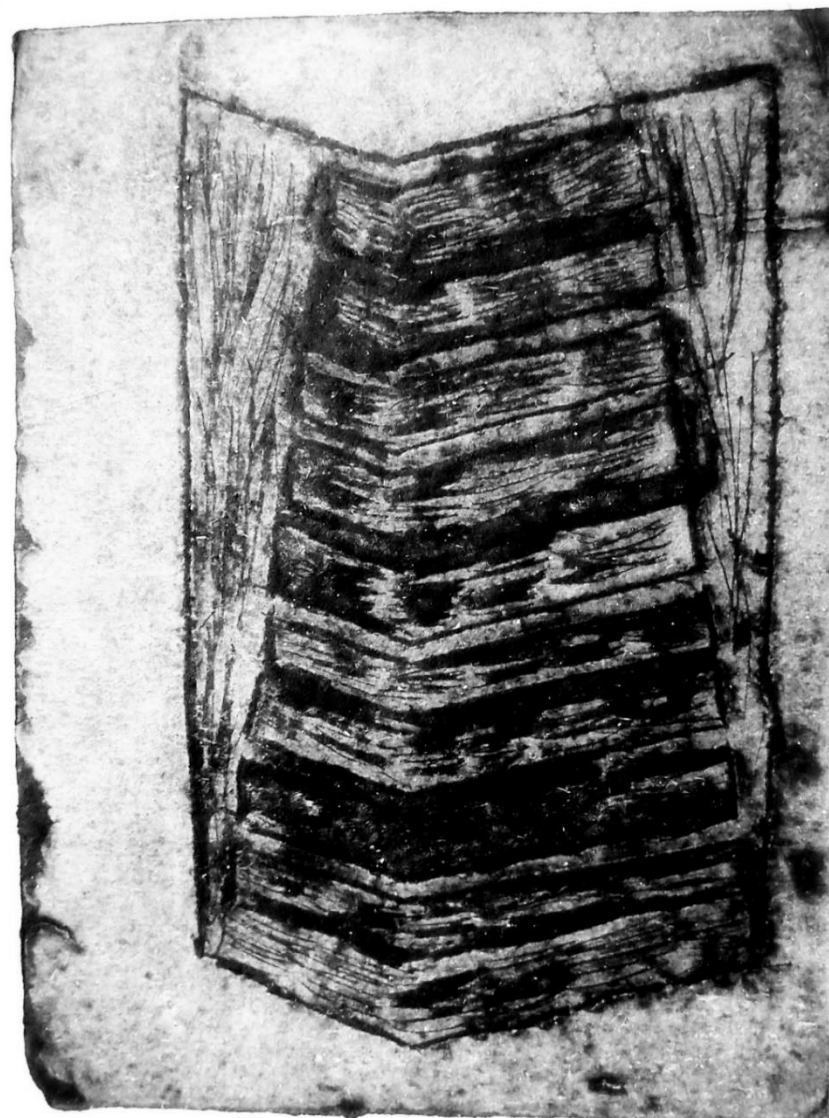


Obr. 16 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentem A. H.

6.4.7 II. fáze: A. H. – vyhodnocení

Respondent A. H. si vybral jeden z mnoha charakteristických detailů, jež jsou na fasádě mauzolea poměrně hojně přítomné. Kamenné prvky propojuje motiv stupňovitých částí, připomínající schody. Vyskytují se v různých formách a velikostech vystupujících do prostoru, nebo jsou zapuštěné do fasády.

Student zpracoval **stupňovitý motiv**, který je inverzně vytesán do vrchní části nároží. Formou opakování jednoho tvaru (stupně) v řazení nad sebou, je efekt ustupování vyjádřen zmenšováním jednotlivých jeho částí. Grafika nese rysy expresivního uvolněného rukopisu se zdůrazněným lineárním – obrysovým – charakterem. V duchu skutečnosti, že stavba jako taková je přísně geometrická, A. H. detail zakomponoval do lichoběžníku, který ohraničuje jednotlivé „stupně“ a uzavírá tak obraz do tvaru připomínajícího znak nebo jakýsi pradávňý symbol. Scarpa samotný si na detailech svých budov velmi zakládal – dokonale využíval syrové materiály jako ocel, mramor, dřevo, měď a hlavně sklo.¹⁴⁸



Obr. 17 Respondent A. H.: Volná interpretace detailu Mauzolea Brion od Carla Scarpy, papíroryt

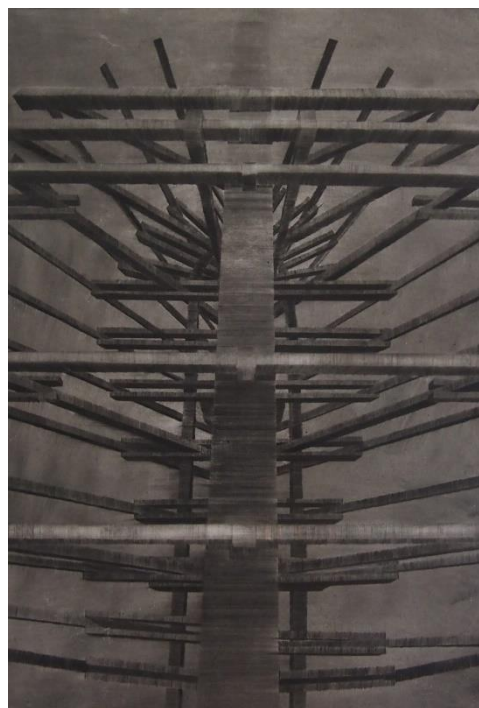
¹⁴⁸ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.4 Volný detail – CARLO SCARPA / mocná síla jemné geometrie, str. 54 – 55

6.4.7.1 Komparace

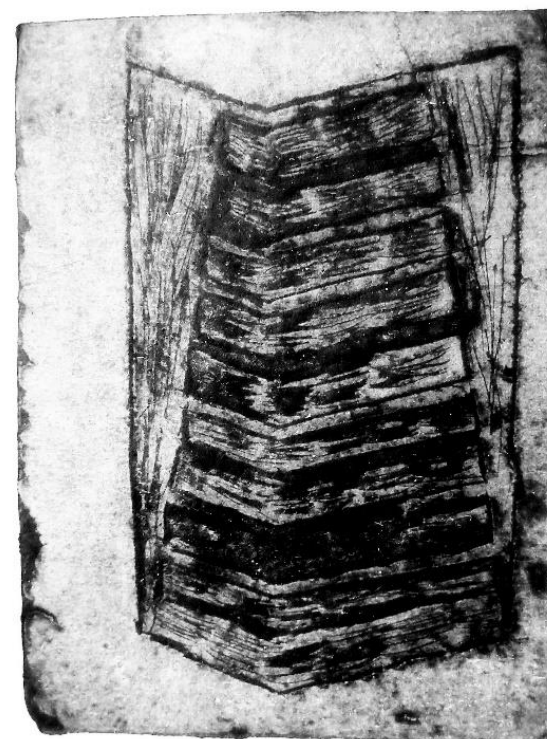
Stupňovitý detail A. H. lze porovnat s grafikou *Konstrukce IV* (2013) a *Schody* (2007). Všechny tisky zachycují motivy, jež balancují na pomezí toho, co skutečně představují – tzn. architektury a něčeho jiného, nového. *Mauzoleum Brion* a *Konstrukce IV* dostávají podobu **archetypálních symbolů** s totemickým charakterem. Žebrovitá „kosterní“ konstrukce v tisku *Konstrukce IV* rytmicky člení obrazový prostor a postupným – rozfázovaným – zvedáním ramen směřuje k vertikále, která symetricky rozděljuje kompozici. Pět horizontálních překladů asymetricky člení celou kompozici do několika segmentů, které jsou vzájemně propojeny. Rytmicky rozdělený prostor stejným/i motivy/em je přítomný také v *Mauzoleu Brion* – postupně se zmenšující šestiúhelník – a rovněž ve *Schodech*, kde je kompozice rozdělena horizontálami schodů a diagonálami a vertikálami nosné konstrukce ve stínu. **Vertikála, horizontála a diagonála** je společná všem třem realizacím.



Obr. 18 Jiří Hanuš: *Schody* (2007)



Obr. 19 Jiří Hanuš: *Konstrukce IV* (2013)



Obr. 20 A. H.: *Mauzoleum Brion* (2016)

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: K. J.

Obytný a kancelářský komplex v Bruselu

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

Detail stříšky z železných tyčí.

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

Vybrala jsem si nejlépe osvětlenou část fotky. Ta část byla v rohu, takže když jsem ji zvětšila na papír, kus chyběl.

3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

Figurují na ní ostré hrany. Vypadá, jakoby se chtěla pnout dál do výšky. Působí chladně a vážně. Opakují se stejné tvary a úhly.



Obr. 21 Obytný a kancelářský komplex v Bruselu, Belgie



Obr. 22 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou K. J.

6.4.8 II. fáze: K. J. – vyhodnocení

Studentka K. J. pracovala s detailem postmoderní bruselské stavby, která evokuje dojem futuristické katedrály včetně začlenění vnějšího opěrného systému. Autorka se zaměřila na **vrcholovou vertikální kovovou konstrukci** umístěnou z boční strany budovy.¹⁴⁹ Ozdobný prvek vzbuzuje představu moderního pojetí gotického lomeného oblouku, jenž je složen pouze z rovných kovových tyčí. Subtilita tohoto prvku je v příjemném kontrastu s celkově velkorysým vyzněním stavby.

K. J. se soustředila pouze na určitou část tohoto detailu, kterou zvětšila a vytvořila tak zajímavou kompozici, sestávající pouze z černých a světlých ploch, bez použití stínování a světelných přechodů. Máme tak před očima část detailu připomínající např. bránu či mříž. Výřez je koncipován tak, že detail nevidíme celý a vnímáme pouhý jeho výsek, který však působí poměrně monumentálně. Světlé plochy papírové matrice zachytávají jemné vrstvy barvy a vytváří tak plynulé přechody, jež jsou potřebné pro iluzi prostoru. Autorka si vystačila s úsporným grafickým prostředkem, který je specifický pro konkrétní danou techniku – plochou. Technické řešení v papírorytu umožňuje odebrat větší množství křídové povrchové vrstvy a vyhnout se tak náročnějšímu lineárnímu šrafování. Pouze za pomoci strhávání svrchní vrstvy papírové matrice vytvořila efektní strukturu, která zachytává velké množství barvy. Náhodná šedá místa evokující dojem objemu a hmoty vznikla patrně setřením více barvy.



Obr. 23 Respondentka K. J.: Volná interpretace detailu obytného a kancelářského komplexu v Bruselu, papíroryt

¹⁴⁹ Jedná se tedy o tzv. „volný detail“. Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.4 Volný detail, str. 54 – 58

6.4.8.1 Komparace

Způsob práce s detailem v grafice s názvem *Brusel* u respondentky K. J. vykazuje jistou podobnost s kompozičním řešením v grafice s názvem *Most* (2012). V obou případech je ústředním motivem „masivní“ hmota kovového materiálu jisté konstrukce, která je netradičně kompozičně umístěna ve formátu. Také vysoká míra kontrastu tmavých a bílých ploch je společná, přičemž se vzájemně liší ve způsobu stínování. *Brusel* je vytvořen způsobem popsáním výše, což působí velkorysým dojmem a formální monumentálností, kdežto *Most* se skládá z jemného přediva subtilních linií. V obou případech je společná **monumentalita** detailu.

Tím, že detail K. J. ztratil vazbu na původní kontext, stává se prvkem, evokujícím nové významy. Nyní může být například bránou, která zve pozorovatele dovnitř, kamsi do jiného prostoru. Tato asociace není bez zajímavosti, a možná ani daleko od pravdy, neboť postmoderní charakter detailu a celé budovy nás přenáší do období gotických katedrál.¹⁵⁰



Obr. 24 Jiří Hanuš: *Most* (2012)



Obr. 25 K. J.: *Brusel* (2016)

¹⁵⁰ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail z hlediska funkce a symboliky / 1.3.2 Symbolická funkce detailu, str. 51 – 53

I. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: **O. K.**

Richard Meier: Jubilee Church (1993)

1. **Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

Na stavbě mě zaujal její velmi specifický tvar a myšlenka (popírání gravitace).

2. **Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

Při výběru jsem přemýšlel o zajímavých tvarech, které by budova měla mít. Při tvorbě pak o přechodu mezi nasvíceným prostředím a místech, kde je stín.

3. **Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Stavba je charakteristická svými „stěnami“, které jsou postaveny, aby vypadaly, že popírají gravitaci (nebo padají).



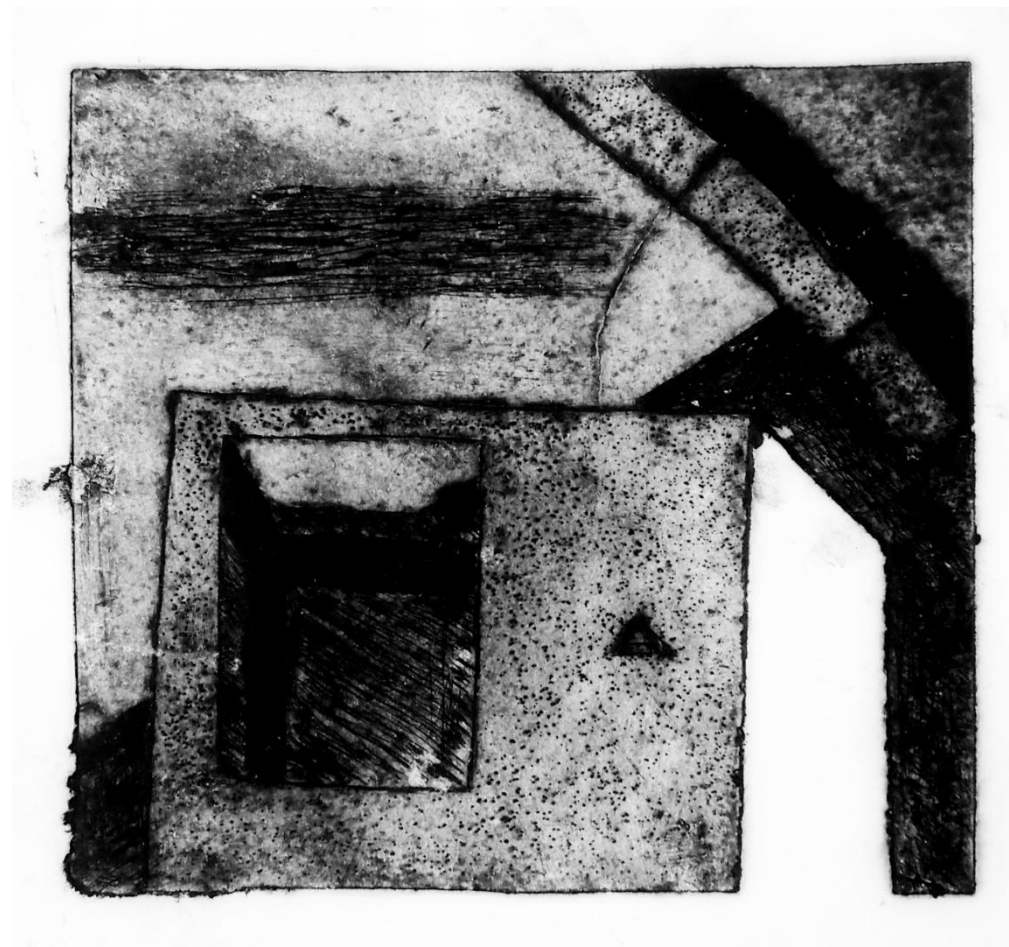
Obr. 26 Richard Meier: Jubilee Church, 1993, Řím, Itálie.



Obr. 27 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentem O. K.

6.4.9 II. fáze: O. K. – vyhodnocení

Dílo studenta O. K. je založeno na konceptu práce se světlem a stínem. Autor se soustředil na výběr tvarově zajímavého detailu stavby, jenž by byl současně světelně atraktivní. Zvolil si tedy **obdélníkový okenní rám**, který tvoří vstup do prostoru uvnitř. Cílem tedy bylo vytvořit – z větší části – iluzivní dojem reálného prostoru. K dosažení tohoto cíle využil O. K. také možnosti netradičního prořezání matrice, kdy vzniklá čistě bílá místa hrají roli doplňující tvarovou objemovost.¹⁵¹ V tomto případě prázdný prostor na sebe bere podobu silně nasvícené boční stěny hranolovitého vnitřního bloku budovy. Zároveň se mu podařilo vybrat nevšední kompozici, ve které se objevuje jak část zakřivené střechy vpravo, tak ostrá diagonála střechy budovy v zadní části. Tyto křivky jdou proti sobě a tvoří příjemné napětí, které uzavírá a „rámuje“ hlavní motiv. Oblak na pozadí je možná již nadbytečným prvkem, který by prakticky nemusel být přítomen.¹⁵²



Obr. 28 Respondent O. K.: Volná interpretace detailu kostela Jubilee od Richarda Meiera, papíroryt

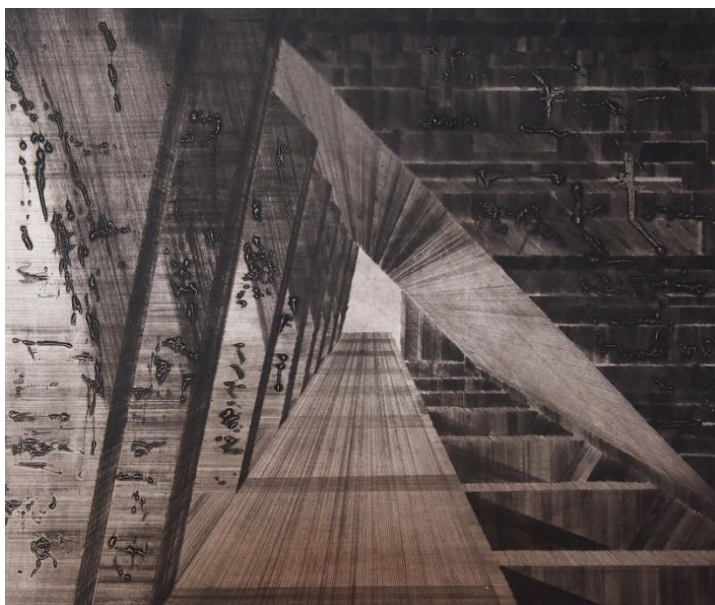
¹⁵¹ V některých případech je tomu naopak – chybějící matérie vyvolává dojem nekonečného prázdného prostoru. Záleží tedy na kontextu.

¹⁵² Někteří respondenti jako O. K. měli tendenci zaplnit za každou cenu prázdná místa matrice – vnímali je jako chybu nebo nedostatečnost. Proto se často uchýlovali k tomu,

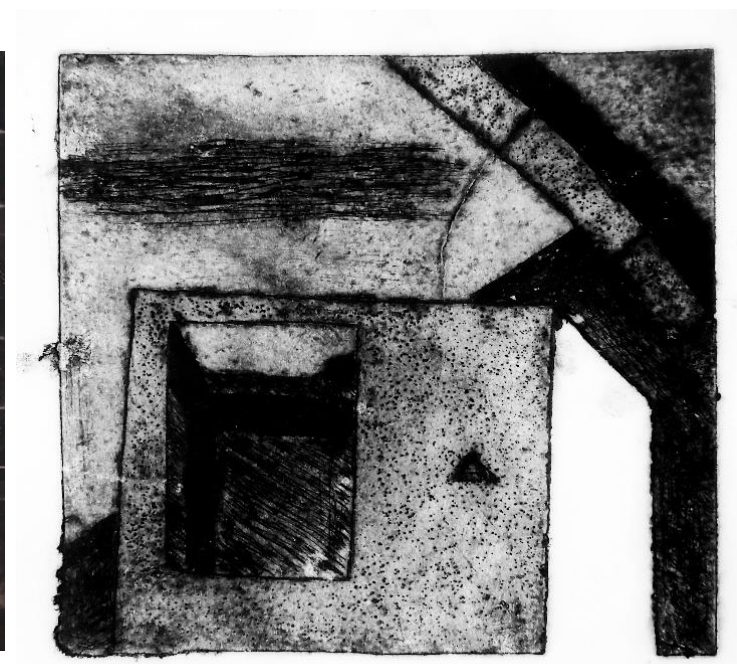
že vkládali navíc prvky, které na předloze nebyly. V případě O. K. oblak a černý trojúhelník po pravé části okna.

6.4.9.1 Komparace

Společným jmenovatelem díla s názvem *Prostor III* a *Jubilee Church* od O. K. je snaha o vystižení **prostoru** v architektuře. Obě díla zobrazují architektonické průhledy, ve kterých jsou pomocí lomu světla a stínu vyjádřeny vzájemné prostorové vztahy mezi jednotlivými částmi stavby. V grafice *Jubilee Church* hledíme do okna vrchní části kostela, za kterým se nachází protilehlá stěna, na které se odráží tmavý stín rámu okna. Ostré přechody mezi světlými a tmavými částmi jsou podpořeny poměrně slušně zvládnutým prolomením tohoto prostoru ve formě okna. Pohled do okna je autorem tisku ztmaven více, než snímek ve skutečnosti je. Prostor se tak propadá hlouběji. Diagonální část střešní části v pravém horním rohu obrazu jej příjemně uzavírá a tvoří tak podobný kompoziční prvek jako v obraze *Prostor III*.



Obr. 29 Jiří Hanuš: *Prostor III* (2014)



Obr. 30 O. K.: *Jubilee Church* (2016)

II.fáze – Architektura / reflexe

Jméno: A. L.

Jean Nouvel: Národní Muzeum v Kataru, návrh (2010)

- 1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

Jelikož je stavba celá bílá, působí na mě čistě a jednoduše. Líbí se mi inspirace živočišnou říší (pokud to tak architekt myslel). Já to tak pochopila. Líbilo se mi umístění na poušti.

- 2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

Můj detail mi přišel jako velrybí tělo, a proto jsem si ho vybrala, protože celá stavba mi přišla inspirovaná kytovci.

- 3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Jednoduchost, bílá barva, oblé tvary, složitě zapadají do sebe. Velrybí.



Obr. 31 Jean Nouvel: Národní Muzeum v Kataru, návrh, 2010

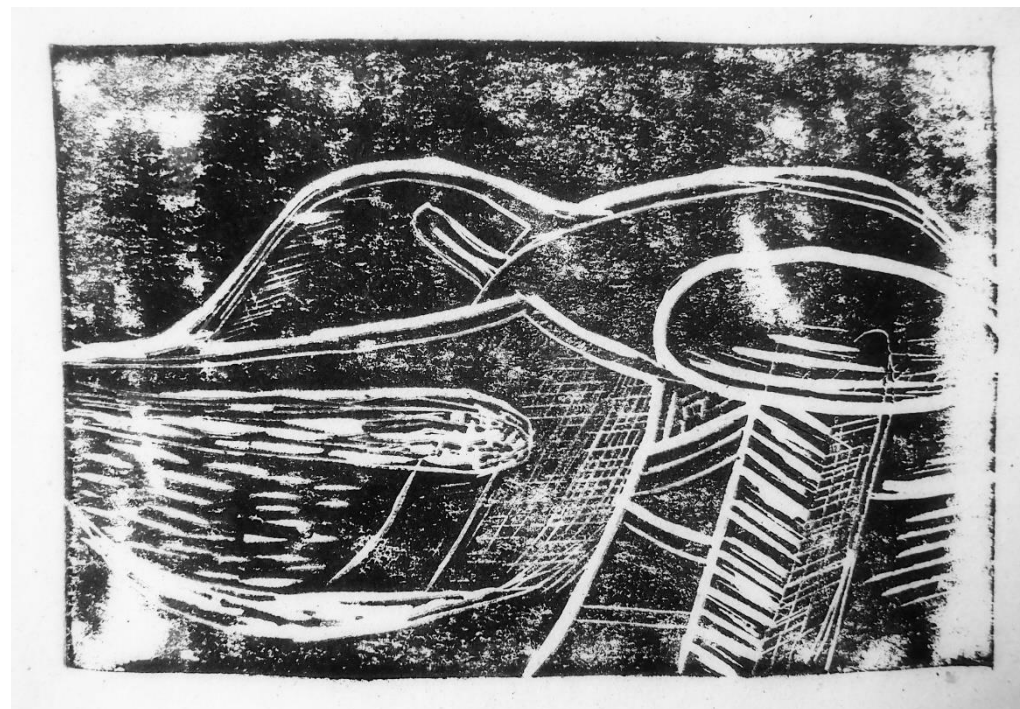


Obr. 32 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou A. L.

6.4.10 II. fáze: A. L. – vyhodnocení

Grafická interpretace projektu Jeana Nouvela od studentky A. L. se zaměřuje na celistvé řešení organického tvaru budovy, jež je poskládán z jednobarevných diskovitých ploch barvy pouště. Stavba tak nepůsobí dojmem masivního objemu, nýbrž organicky vystupuje z terénu, který je konstruktivisticky ostře prolamován. **Futuristický tvar** budovy se v grafickém podání A. L. ještě více zdůraznil, přičemž ale její jednotlivé části nejsou spolu zřetelně propojeny a způsob zpracování v linorytu působí poněkud chaoticky. Hi-tech charakter Nouvelovy architektury však zůstal v grafice i přesto zachován a jako celek drží pohromadě. Respondentka se v dotazníku odkazuje na inspiraci živočišnou říší, která je však v tomto případě fakticky nepřesná, neboť Nouvelova imaginace byla spojena s tvarem nerostu (sádrovce) nazývaného „pouštní růže“, jenž se vyskytuje přímo v pouštním písku. Jeho částice rostou díky střídání denního tepla a nočního chladu, kdy se pevně shlukují a narůstají ve zvláštních útvarech, dosti podobných květu růží (viz obr. 34).

Důvodem, proč respondentka A. L. tvořila oproti ostatním studentům interpretaci v technice linorytu, bylo, že – dle jejího názoru – charakter stavby lépe vyzní v kontrastních bílých a černých plochách.



Obr. 33 Respondentka A. L.: Volná interpretace detailu návrhu Národního Muzea v Kataru od Jeana Nouvela, linoryt



Obr. 34 Pouštní růže

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: **M. R.**

Daniel Libeskind: Židovské muzeum v Berlíně (1999)

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

„Zářezy“ ve vnější části budovy, které velmi dobře ozvláštňují jinak poměrně obyčejný tvar budovy.

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

Ve fázi výběru mě hned ze začátku zaujalo místo budovy, které hustě protínaly „zářezy“. To místo jsem trochu rozšířil, aby vznikl

volný prostor vyplněný pouze pravidelnými čarami. Tak jsem se mohl řídit technikou zlatého řezu, ve které jsem „zářezy“ orientoval do pravého dolního rohu, kde se poté spojovaly s okraji budovy. Poté jsem – abych trochu ozvláštnil volný prostor – přidal stínování a prodloužil intervaly mezi čarami.

3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

Stavba je charakteristická právě svým jednoduchým základním tvarem, který je ozvláštňěn „zářezy“ v zajímavých tvarech. Z hlediska interiéru je budova proslavena svými křivými podlahami a stěnami.



Obr. 35 Daniel Libeskind: Židovské muzeum v Berlíně, 1999



Obr. 36 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentem M. R.

6.4.11 II. fáze: M. R. – vyhodnocení

Respondenta M. R. zaujala dekonstruktivistická architektura stavby Židovského muzea, která je neobvyklá m. j. řešením **okenních otvorů** na vnějším plášti budovy. Tento detail M. R. převedl do grafické řeči linií, bodů, ploch. Přestože se autor nesnažil vybraný výsek stavby nikterak abstrahovat nebo záměrně stylizovat, výsledná podoba má abstraktní charakter. M. R. nad kompozicí díla přemýšlel v rámci adekvátního řešení uměleckých kompozic. Jeho cílem byla ideální proporce dle kánonu „zlatého řezu“, jak sám vlastními slovy v dotazníku popisuje. Příjemným autorským vkladem je také obrácení „okenního trojúhelníku“, z původní horní levé části do pravé dolní, za účelem dosažení ideálního poměru. Vzniklá volná plocha, jež je vyplněna jen pravidelnými vertikálními liniemi a tečkami, s náhodně usazenými silnějšími a slabšími nánosy barev, dává vzniknout dojmu skutečné zdi nebo stěny.

Vybraný detail je M. R. zvolen velmi vhodně, neboť skutečně vystihuje charakteristiku dané stavby. Volba ostrých hran okenního trojúhelníku úzce konvenuje s Libeskindovou tvarovou koncepcí této budovy.¹⁵³



Obr. 37 Repondent M. R.: Volná interpretace detailu stavby Židovského muzea v Berlíně od architekta Daniela Libeskinda, papíroryt

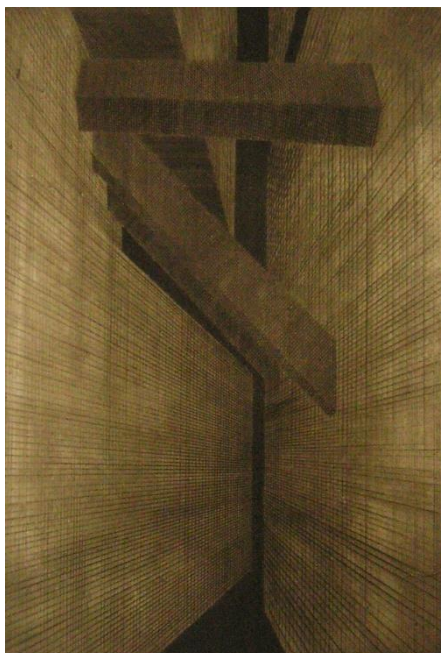
¹⁵³ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitole 1.2. Detail ve vztahu k uživateli a formě / 1.2.2 Detail ve vztahu k formě a prostoru – DANIEL LIBESKIND / Atonální architektura, str. 40 – 42

6.4.11.1 Komparace

Zde porovnávané grafiky *Berlín III* (2008) a *Židovské muzeum* (2016) od respondenta M. R. jsou porovnávány především z hlediska obsahového. Samotný obsah se však jistě odráží ve formálním řešení.

Jak již bylo řečeno výše, dekonstruktivistický styl Židovského muzea v Berlíně od Daniela Libeskinda je charakteristický ostrými úhly a atypickým členěním prostoru, které se řídí hluboce symbolickými významy. Oba tyto aspekty zobrazené grafické listy zachycují.

M. R. se zaměřil na fasádu s divoce prolamovanými okny a má grafika *Berlín III* ukazuje vnitřní prostor, který je rovněž prolomen a sochařsky traktován „prorůstajícími“ betonovými sloupy.¹⁵⁴ Respondent M. R. možná zcela intuitivně výtvarně „odhalil“ dekonstruktivistický charakter budovy, který spočívá v nakloněné rovině, ostrých úhlech a velkých volných plochách. Už jen samotná asymetrická kompozice implicitně upozorňuje na jeden ze základních rysů této budovy. Výrazná, minimalistická jednoduchost a „symbolická znakovost“ ve formě tmavých linií okna, společně s rytmickým členěním plochy jemnými čarami popisující strukturu fasády, symbolizují atonální princip Schönbergovy hudby. Křížení okenních linií jsou také jistou modifikací



Obr. 38 Jiří Hanuš: *Berlín III* (2008)

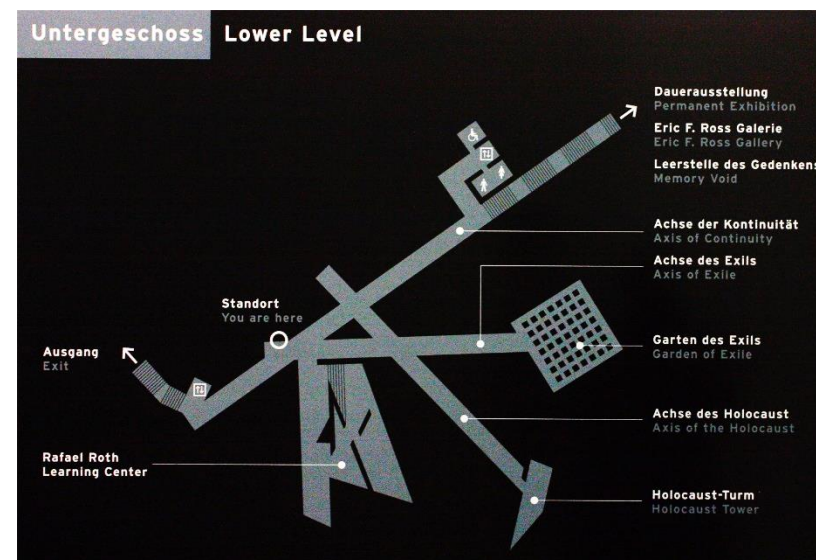


Obr. 39 M. R.: *Židovské muzeum* (2016)

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 40 – 42

primární dispoziční koncepce členění vnitřních prostor muzejní expozice, jež je koncipována na základní tříosé kompozici (viz obr. 40), která rovněž obsahuje symbolický význam.

Kdybychom postupovali v percepci obrazu respondenta M. R. soustředěněji zleva doprava, po jednotlivých vertikálách, dospěli bychom možná k jakési výtvarné metafoře Schönbergovské partitury v kontextu s tvrzením, které zaznělo v kapitole o architektuře Daniela Libeskinda: „*Symbolicky cesta holocaustu protíná cestu exilu a strhává její část do vražedného konce.*“¹⁵⁵ Tím vražedným koncem je v tomto smyslu temný znak v pravé části kompozice, jenž v tomto smyslu přestává být oknem, nýbrž deformovaným hákovým křížem nebo Davidovou hvězdou, jejíž motiv – v různých deformovaných a rozložených podobách – je na mnoha místech muzea přítomen.



Obr. 40 Židovské muzeum v Berlíně – půdorys vnitřního prostoru. Vrchní, nejdelší osa je tzv. Osa kontinuity (vypráví o osudu židů od minulosti do současnosti). Osa zakončená věží holocaustu se soustřeďuje na příběh šoa. Horizontální osa je uzavřena zahraničním exilem, který je znázorněn sochařsky pojatou minimalistickou instalací.

¹⁵⁵ Tamtéž, str. 42

I. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: E-A. S.

**Johnson a Burgee Architects:
Sony Building (1978 – 1982)**

1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?

Kolik staveb má na střeše „tunel“?

2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.

Na první pohled jediná zajímavá věc na celé budově. Poté jsem se rozhodovala mezi detaily oken.

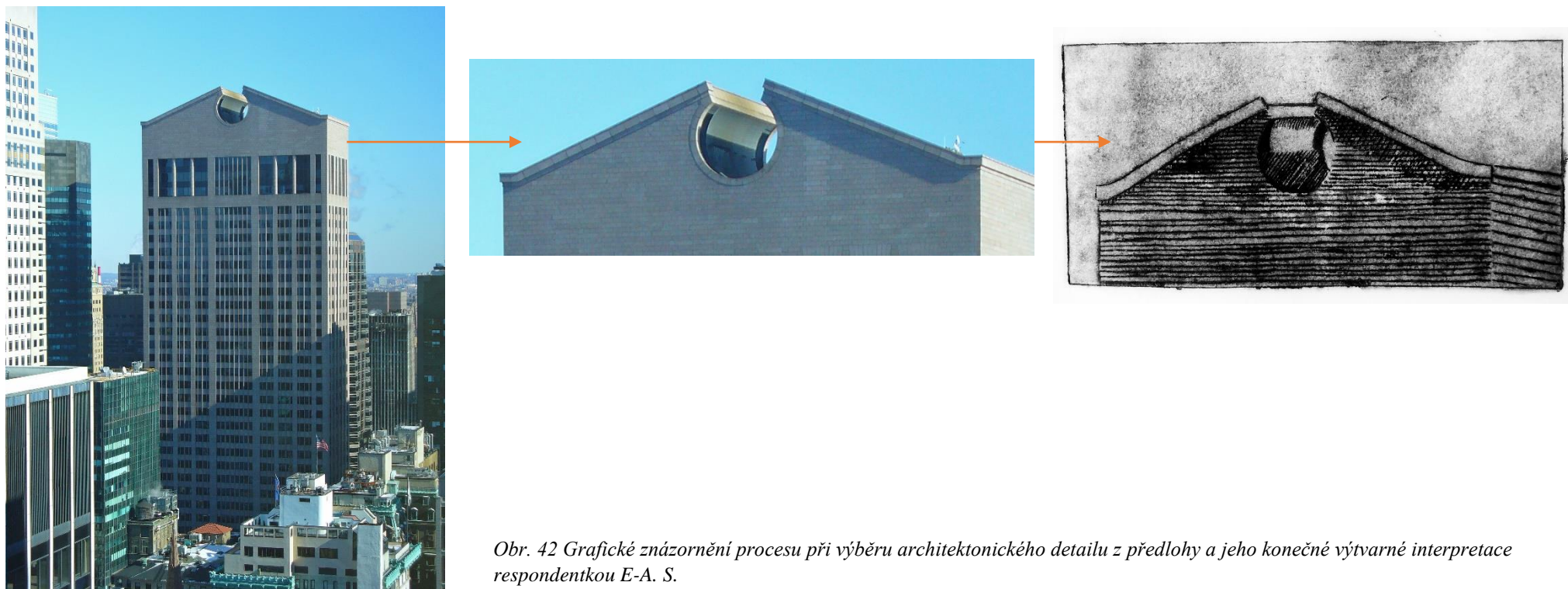
3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.

„Nenápadně vyčnívá.“

Má charakteristický detail – kolem „obyčejné“ budovy.



Obr. 41 Johnson & Burgee Architects: Sony Building, New York, 1978 – 1982

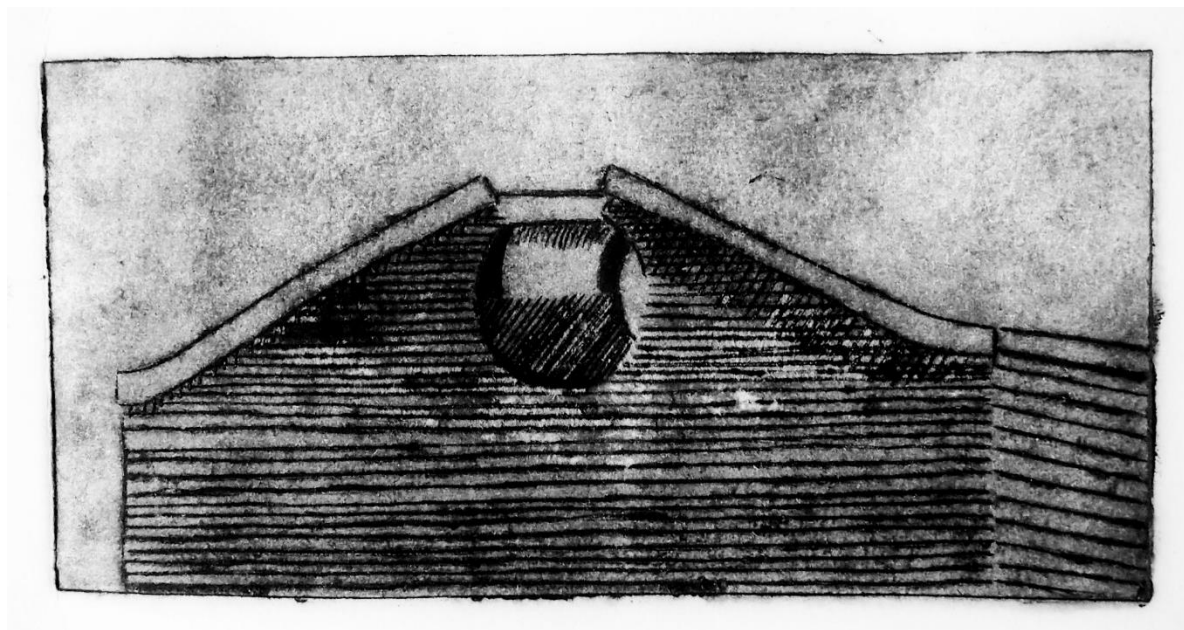


Obr. 42 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou E-A. S.

6.4.12 II. fáze: E-A. S. – vyhodnocení

Studentka E-A. S. byla zaujata výrazným detailem postmoderní – ikonické budovy Sony od Johna Henry Burgeeho a Philipa Johnsona. „Vykouslý“ **kruhový otvor** na samém vrcholu frontonu stavby jí dává charakteristickou „tvář“, čímž – mimo jiné – je výrazně odlišena od okolní zástavby. Tento postmoderní detail nemá žádný vztah k architektonické funkci a plní tak „pouze“ ozvláštňující roli. Spadá tedy do kategorie tzv. „Volného detailu“.¹⁵⁶

E-A. S. přistoupila k interpretaci detailu v čistě grafickém řešení. Úsporně lineární (téměř technická) kresba propůjčuje grafice originální rukopis, který je navíc specifický absencí obrysové linie. Ta se objevuje pouze v popisu tvaru „sedlové“ střechy a v levé boční vertikále vymezující stěnu budovy. Horizontální linie pravidelně strukturující plochu fasády dodávají celku obrazu jasnost a přehlednost.

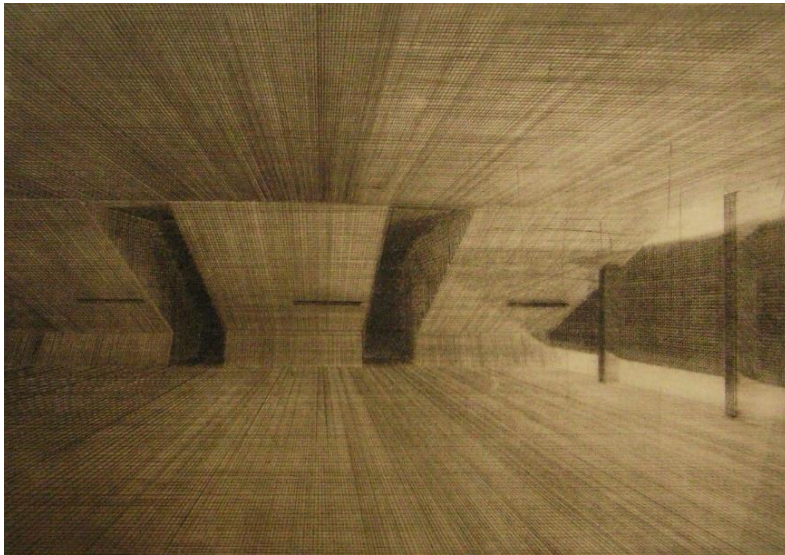


Obr. 43 Respondentka E-A. S.: Volná interpretace detailu stavby Sony Building od Philipa Johnsona & Burgee Architects, papíroryt

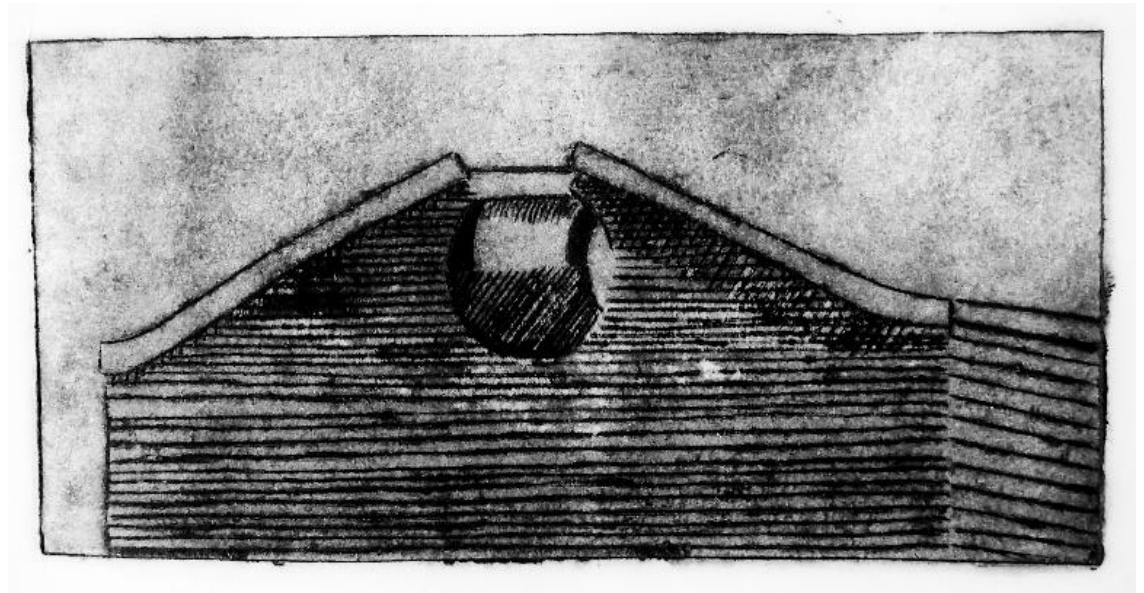
¹⁵⁶ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.4 Volný detail, str. 54 – 58

6.4.12.1 Komparace

Oba grafické listy zachycují rozsáhlé plochy fasády nebo vnitřních prostor bez dekorace, jež jsou narušeny pouze minimalistickými detaily. V obou případech jsou těmi detaily prvky, jež prolamují plochu ostrými světelnými kontrasty. V případě budovy Sony to je volný detail v podobě kruhového výřezu frontonu stavby. Respondentka E-A. S. pracuje s kresbou, která ve velké míře postrádá obrysovou linii, takže místa, kde se plochy domu lámou v kolmých úhlech, ohraničuje pouze horizontálními liniemi tmavších nebo světlejších odstínů. Liniemi je definována celá plocha fasády. Také tyto způsoby kresby mají oba tisky společný.



Obr. 44 Jiří Hanuš: Berlin II (2007)



Obr. 45 E-A. S.: Sony Building (2016)

Temný, neosobní prostor v grafice Berlín II, je inspirován architekturou Židovského muzea od Daniela Libeskinda. „(...) *emotivním momentem je betonový, abstraktní meziprostor (...), jakýsi světlík, (...).*“¹⁵⁷ Atypické řešení tohoto místa a jeho atmosféra mě inspirovaly k vytvoření grafiky, po jejímž otočení o 90° (tzn. do horizontální polohy) hledíme na prostor, který bychom hledali v žánru sci-fi. Ostrý, brutalistní charakter nehostinného místa, diváka vtahuje pomocí úběžníků, které směřují ke dvěma temným tajemným otvorům, za nimiž čeká neznámý svět. Podobně „neznámého“ původu je také hravý kruhový detail v trojúhelníkovém vrcholu budovy Sony. Formálně se vrací ke starodávnému frontonu fasády renesančního architekta Leona Battisty Albertiho.¹⁵⁸



Obr. 46 Leon Battista Alberti: Kostel Sant'Andrea v Mantově, Itálie (1460)

¹⁵⁷ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitole 1.2. Detail ve vztahu k uživateli a formě / 1.2.2 Detail ve vztahu k formě a prostoru – DANIEL LIBESKIND / Atonální architektura, str. 42

¹⁵⁸ GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*, Mladá fronta a Argo, 2003, str. 621

II.fáze – Architektura / reflexe

Jméno: A. Š.

Zaha Hadid: Bee'ah Headquarters (návrh)

- 1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

Inspirovaly mě organické tvary a návaznost celé stavby – žádné ostré hrany, jen oblouky a vlnky.

- 2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

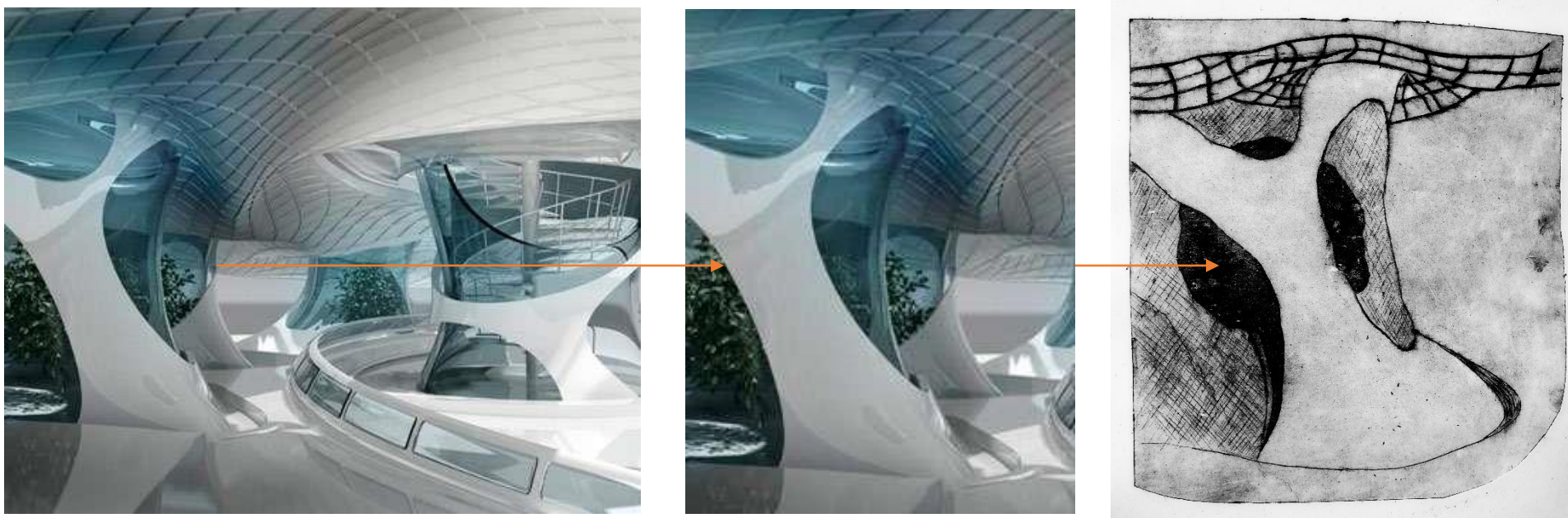
Zaměřovala jsem se na obloukovité tvary a stínování jsem zvýraznila šrafováním.

- 3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Stavba je charakteristická obloukem a prohýbaným stropem a zasazením živé rostliny do budov.



Obr. 47 Zaha Hadid – Bee'ah Headquarters (návrh)



Obr. 48 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou A. Š.

II. fáze: A. Š. – vyhodnocení

Lineární rukopis A. Š. zdůrazňuje organický charakter architektury Zahy Hadid. Studentka se zaměřila na jeden z detailů zastávajících dvojí funkci. Na jedné straně plní poloprůhledný **válcovitý prostor** funkci tektonickou – tedy nosnou – a částečně podepírá zvlněný strop. Na straně druhé se jedná o jakýsi „skleník“ nebo obecně řečeno prostor pro ozdobnou rostlinu.¹⁵⁹

Autorku zaujala právě provázanost obou „světů“ – světa architektury a naproti tomu říše botaniky. Také bychom mohli říci světa živého vs. neživého. Expresivní velkorysá kresba zvýrazňuje tvary a plochy, přičemž také úsporně pracuje se stínováním. Stíny se objevují pouze v místech, kde je to nejvíce potřeba, přičemž zbytek prostoru zůstává světlý. Pozornost se tak stáčí k části, jež ji má přitáhnout.



Obr. 49 Respondentka A. Š.: Volná interpretace detailu návrhu stavby od architektky Zahy Hadid, papírorýt

¹⁵⁹ Jedná se tedy o tzv. prvek s dvojí funkcí. Viz část 1/ Výtvarné aspekty deta v architektuře / kapitola 1.2 Detail z hlediska funkce a symboliky / 1.3.1 Detail jako prvek s dvojí funkcí a přizpůsobený protiklad, str. 43 – 50

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: M. Š.

Jørn Utzon: Opera v Sydney (1973)

- 1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

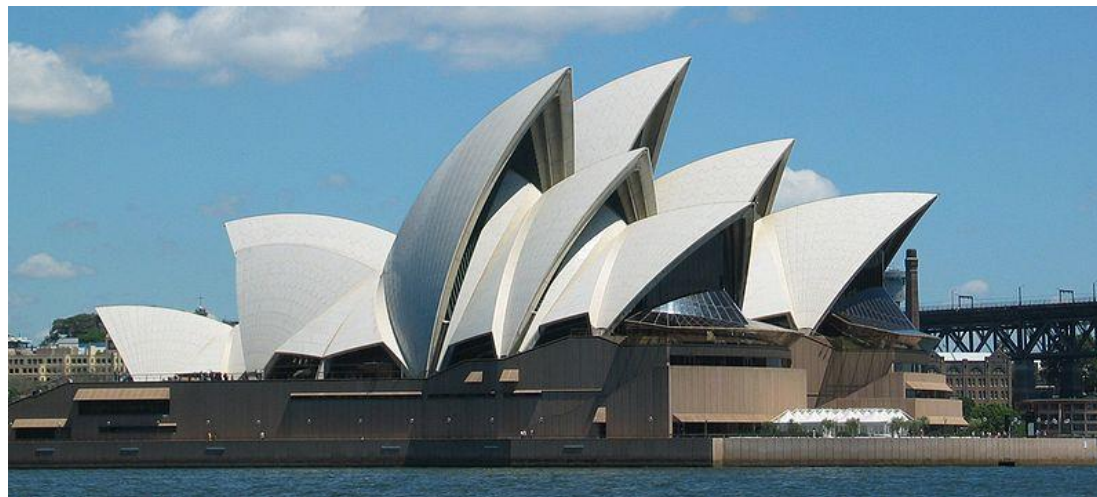
*Líbí se mi její členitost a jednotlivé „útvary“ trochu připomínají plachty lodiček
Celkově stavba působí zajímavě a přijde mi, že celá stavba vytváří jakoby jednu velkou loď a vypadá, že plave.*

- 2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

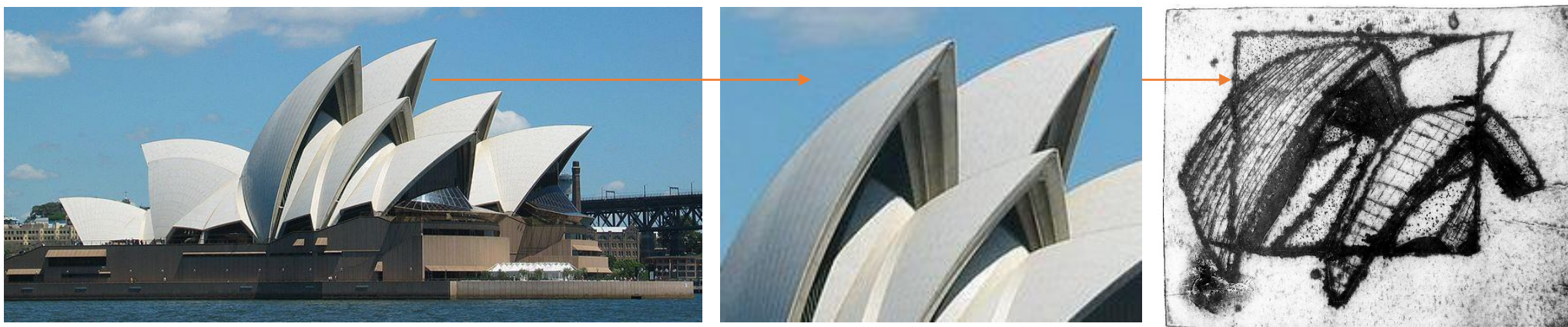
Část, kterou jsem si vybrala, se mi zdála nejvýraznější a nejtypičtější pro tuto stavbu.

- 3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Podle mě stavbu nejvíce charakterizují „plachty“ lodí, které tvoří střechu a nesouměrnost a členitost celé stavby.



Obr. 50 Jørn Utzon: Opera v Sydney, 1973, Austrálie

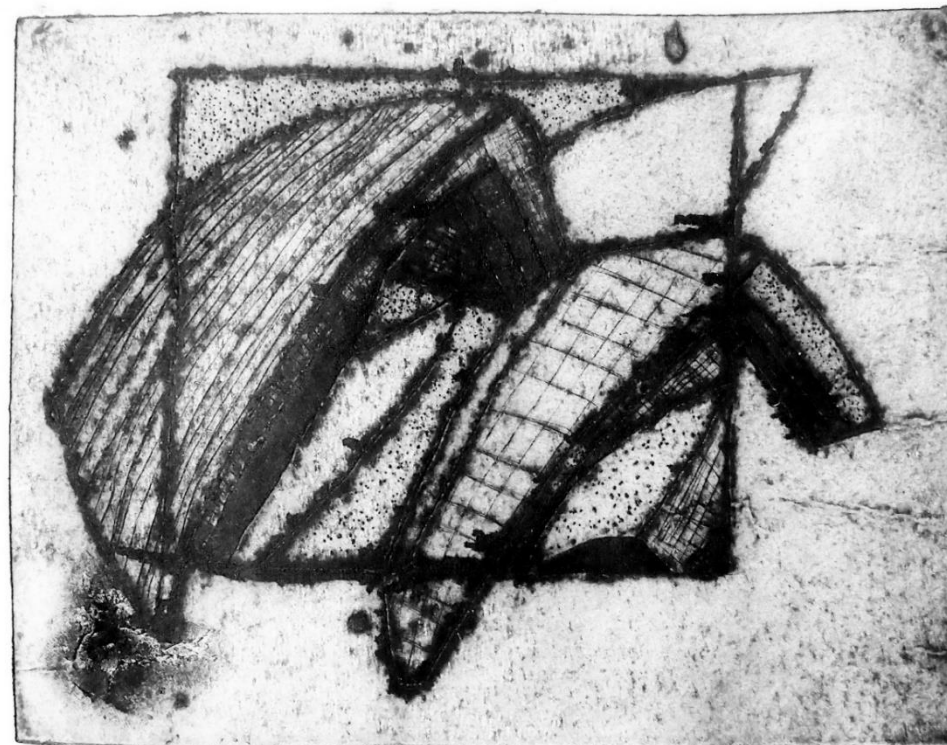


Obr. 51 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou M. Š.

6.4.13 II. fáze: M. Š. – vyhodnocení

M. Š. pojala interpretaci **skořepinové střechy** Opery v Sydney poměrně originálně. Ostré tvary střechy jsou vytrženy z kontextu zbytku stavby a navíc orámovány jakýmsi vnitřním rámečkem, který je vepsán do obrazového pole. Tvoří tedy „detail detailu“ a my hledíme na samostatné – vyčleněné – střešní útvary „plující“ v prázdném obrazovém prostoru. Ve své dolní části jsou „ukotveny“ na spodní straně vnitřního rámečku. Části střechy jsou tedy abstraktní útvary připomínající plachtoví lodí (což je přesná autorčina interpretace). Každá z nich má navíc graficky zdůrazněnou strukturu, která je na snímku celkem nevýrazná. Autorka považovala za důležité jednotlivé části od sebe odlišit a individualizovat. Střešní segmenty tak působí poměrně přehledně a uceleně.

Budova Opery v Sydney je charakteristická svým tvarem, který z dálky připomíná loď s bílými plachtami. Tuto symboliku stavbě vtiskl sám architekt. Nejvýraznějším prvkem budovy jsou především skořepiny kryté světlými glazovanými a matnými keramickými dlaždicemi. Při bližším pohledu připomínají jednotlivé bílé segmenty kusy lastur či kůži pásovce. Utzon se při návrhu inspiroval motivy z historie architektury a především ze světa přírody, který se stal již od počátku kariéry jeho bezedným inspiračním zdrojem.¹⁶⁰



Obr. 52 Respondentka M. Š.: Volná interpretace detailu návrhu stavby Opery v Sydney od architekta Jørna Utzona, papírorýt

¹⁶⁰ Zdroj: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=418>

II. fáze – Architektura / reflexe

Jméno: J. T.

Josef Chochol: Činžovní dům v Neklanově ul. (1913 – 1914)

- 1. Co vás na zobrazené stavbě inspirovalo, že jste si vybral/a tento snímek?**

Nejdříve mě zaujala symetričnost a jednoduchost, zároveň, když se pozorně zadívám, tak to je spíše složité. Hodí se i do daného prostředí.

- 2. Popište postup při tvorbě výtvarné interpretace.**

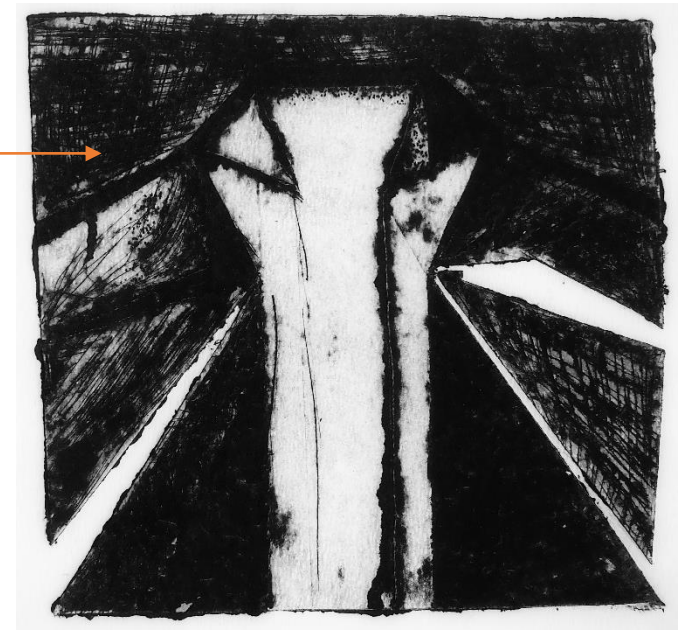
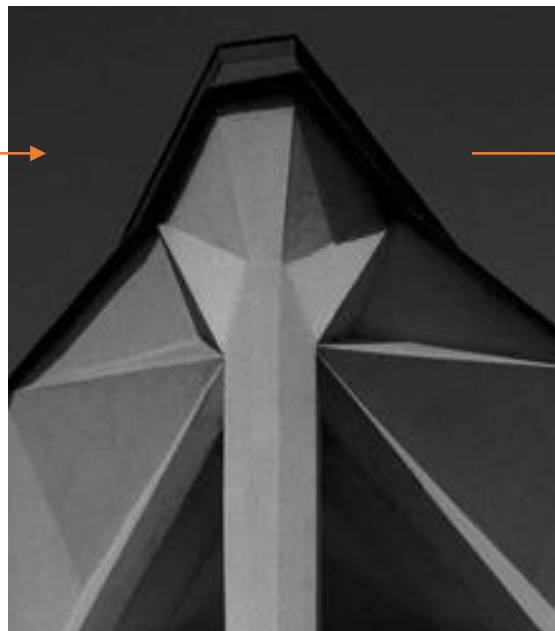
Tuto část jsem si vybrala kvůli symetrickým tvarům střechy a její jednoduchosti málo složitých detailů. Výrazně znázorněná je ta část, kterou jsem si vybrala.

- 3. Slovy popište, čím je stavba charakteristická.**

Je charakteristická hranatými tvary, všude stejná. Výška budovy se hodí na daný styl.



Obr. 53 Josef Chochol: Činžovní dům v Neklanově ul., 1913 – 1914

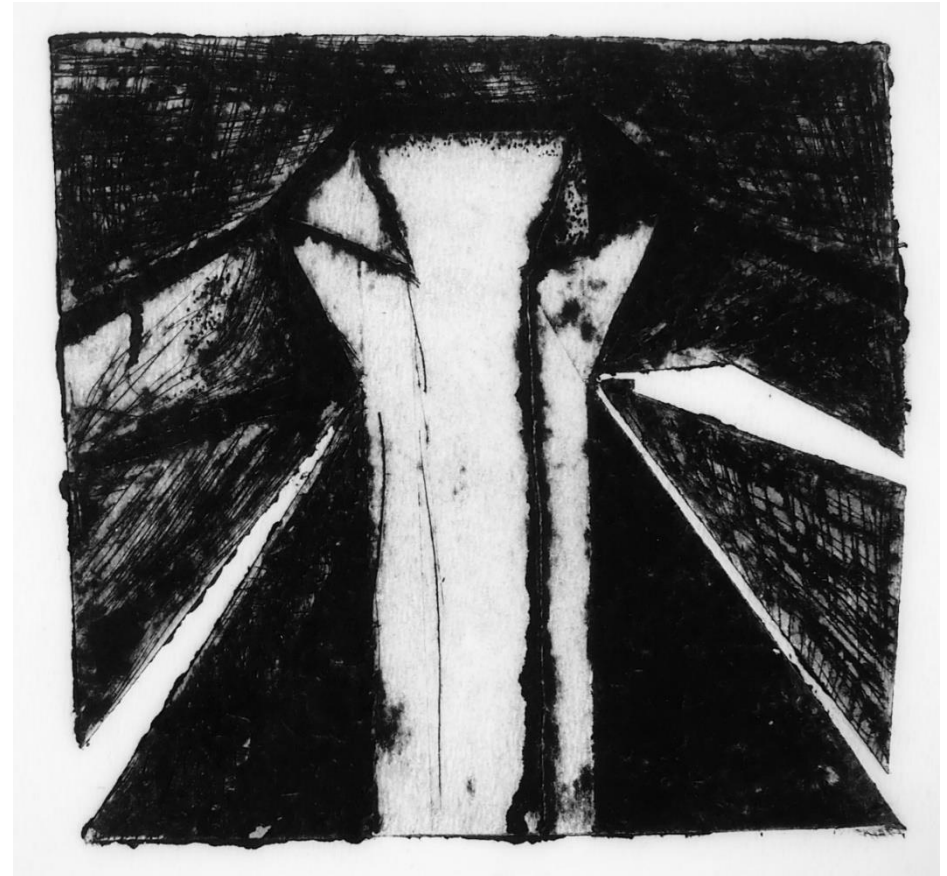


Obr. 54 Grafické znázornění procesu při výběru architektonického detailu z předlohy a jeho konečné výtvarné interpretace respondentkou J. T.

6.4.14 II. fáze: J. T. – vyhodnocení

Studentka J. T. si z fotografie kubistického domu vybrala patrně nejvýraznější detail vrcholné nárožní části budovy, jež se rozbíhá do dvou stran. Tato sochařsky pojatá – hvězdicovitě se rozpínající – **rozpona**, je výrazná svým symetrickým řešením. Autorka se však zaměřila na dopad světla a stínu na fasádě domu, čímž je symetrie lehce upozaděna ve prospěch asymetrie. Ostré fazety a jejich světelné hodnoty jsou vyjádřeny hustou, expresivní šrafou a nepravidelnými prořezy matrice. Toto řešení se ukazuje jako velmi vhodný, napětí tvořící antipod k předloze, jejíž forma má – v souladu s kubismem – krystalicko-geometrický charakter. Výrazný kontrast světlých a tmavých stínů nechává vyniknout dominantnímu tvaru vertikální rozpony.

Celkové zpracování motivu formou expresivního rukopisu krystalickou formu spíše potlačuje, což detailu dodává „lidštější“ charakter, který lze interpretovat více způsoby. Jedním z nich může být vnitřní potřeba autorky, dát motivu lidský rozměr a upozadit geometrický princip. Tento fakt je pozoruhodný také ve světle skutečnosti, že architekt stavby Josef Chochol vědomě zapojil do kubistického systému motiv stromu, jehož vrchní část (korunu) detail zachycuje.¹⁶¹



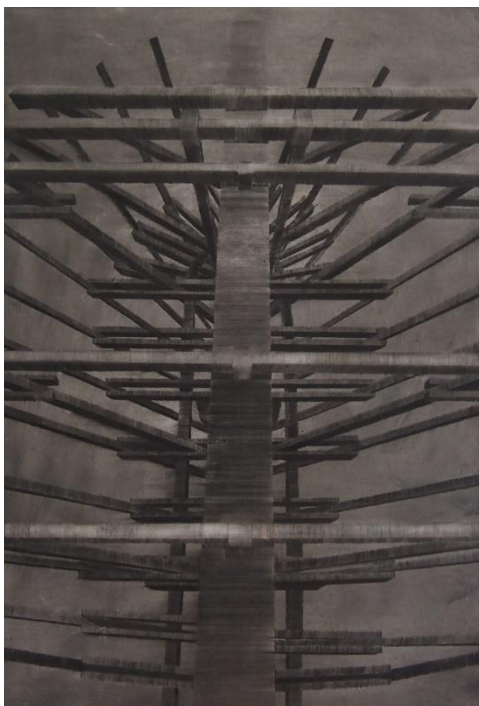
Obr. 55 Respondentka J. T.: Volná interpretace detailu stavby kubistického domu od Josefa Chochola, papíroryt

¹⁶¹ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.1 Definice architektonického detailu / 1.1.1 Úvod – co je architektonický detail?, str. 24

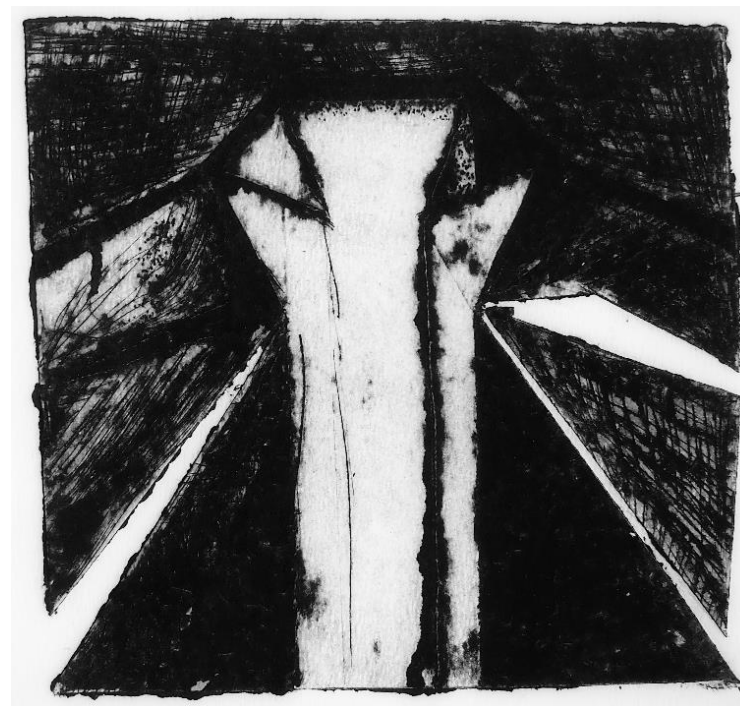
6.4.14.1 Komparace

Oba motivy spojuje vertikálně-symetrická kompozice, které dominuje jeden objekt s paprskovitě se rozbíhajícími prvky. Dalším společným znakem jsou obsahové konotace, jež oba náměty vyvolávají. Spojující asociací jsou organické kontexty, které mají blízko k přírodně-archetypálním symbolům. Kubisticky pojatý motiv stromu dostává v grafickém provedení „totemický“ charakter, který dává vyniknout nejvíce nasvícené nárožní části, jež má představovat jeho kmen. *Konstrukce IV* je ve skutečnosti inspirována konstrukcí stropního krovu, jehož stavební konfigurace taktéž evokuje rostlinný charakter.¹⁶² Asociace s abstrahovanou stromovou formou, jež by – čistě teoreticky – mohla mít blízko ke kubismu, je více než zřejmá.¹⁶³

Díla se rozcházejí v kresebném principu: grafika *Konstrukce IV* je ztvárněna výrazně technickou kresbou (které dominuje ukázněný sevřený rukopis) plnou drobných detailů, kdežto *Kubismus*, jak bylo řečeno výše, se vyznačuje expresivně uvolněným rukopisem s výraznými kontrasty.



Obr. 56 Jiří Hanuš: *Konstrukce IV* (2013)



Obr. 57 J. T.: *Kubismus* (2016)

¹⁶² Viz část 4/ Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu, str. 109 - 128

¹⁶³ Viz kapitola 1.4 Závěr / 1.4.1 Návrh úkolů na téma architektonického detailu ve výtvarné edukaci / 1.4.1.2 Výtvarné úkoly / 7. Antropomorfní architektura, str. 228

6.4.15 II. fáze: Fenomenologicko-interpretativní analýza – závěrečné celkové vyhodnocení výtvarných interpretací

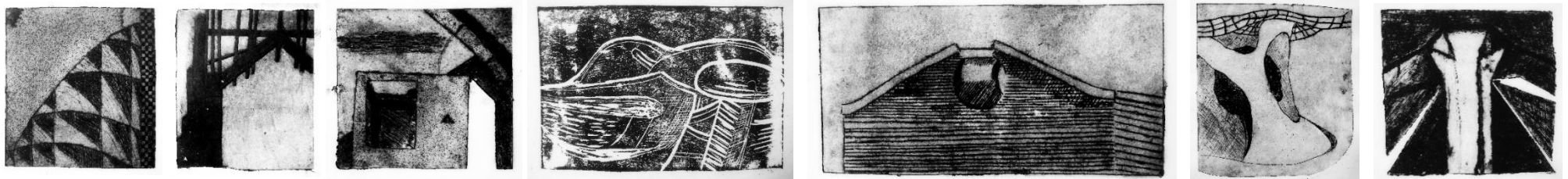
Cílem bylo zaznamenat a vyhodnotit interpretační „posun“ účastníků od vybrané předlohy k jejich autentické představě. Většině respondentů se podařilo vystihnout charakter zobrazených staveb poměrně přesvědčivě a výtvarně originálně.

V případě hodnocení vztahu mezi **verbálním** a **vizuálním** vnímáním je situace složitější. Komparace odpovědí v dotaznících na otázku charakteru stavby s jejich výtvarným přepisem v detailu prokázala, že studenti se graficky vyjádřili **přesněji** a **pregnantněji** než verbálně. Slovní popis většinou postrádá kvality (šíři, hloubku a pestrost) výtvarných řešení. Na druhou stranu se v některých popisech architektonických detailů objevují poměrně výstižné, nápadité a trefné metafory a asociace, které je přirovnávají k různým předmětům, živočichům nebo místům, ke kterým mají tvarově blízko.

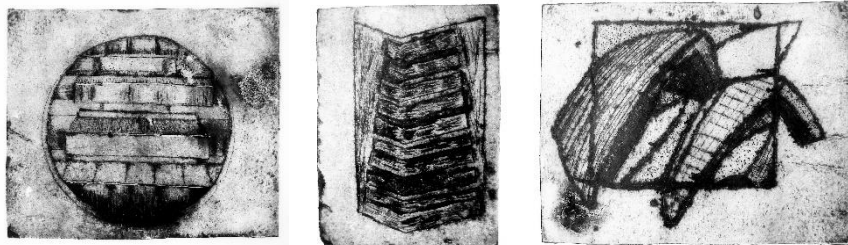
6.4.15.1 Detail vs. pozadí

Zde je rozdělení výtvarných interpretací na základě vztahu **detail vs. pozadí** a způsobu transformace detailu do grafické podoby.

1. V 7 případech je detail součástí svého přirozeného prostředí nebo se objevuje v popředí stylizovaného nebe s oblaky či tečkováním.



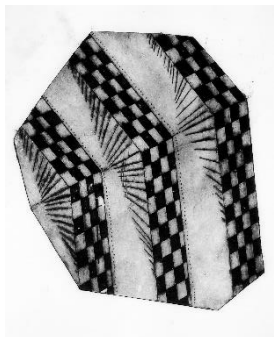
2. Ve 3 případech je detail vyňat ze svého prostředí, tvarově ohraničen, a **separován** zcela samostatně. V takové situaci bývá pozadí neutrální a detail „levituje“ v indiferentním prostředí. V jednom případě (zcela vpravo) je detail ohraničen přikresleným rámečkem.



3. V 1 zpracování je detail zachycen z velké blízkosti, kdy vyplňuje celý obrazový prostor, a dostává se téměř mimo něj.



4. Poslední 1 interpretace se vymyká všem dosavadním, neboť její řešení je neobvykle výrazně abstrahováno a detail ztrácí své konkrétní obrysy vycházející z předlohy.



U každého výzkumu je nutné přiznat, které části neproběhly dle očekávání nebo stanoveného plánu. U této II. fáze se objevila jako problematická – nebo nejasná – 2. otázka v dotazníku, zaměřená na *popis postupu při tvorbě výtvarné interpretace*. Třemi respondenty (z celkových 12) nebyl tento dotaz pochopen tak, jak jsem jej zamýšlel. Totiž aby popsali proces uvažování nad výběrem charakteristického detailu vybrané stavby od první myšlenky ke konečné podobě. Tito jedinci však pochopili otázku po čistě technologické stránce – jak postupovali krok po kroku při přenosu kresby do grafické řeči. Chyby jsou však nedílnou součástí každého výzkumu a někdy se nedají tak úplně předpokládat. Nicméně je potřeba s nimi počítat.

6.4.16 III. fáze: Změna před-porozumění

V této fázi se výzkumný postup shoduje s fází první, neboť se opět objevuje projekce fotografií s dotazníkem ve stejném pořadí. Očekává se však rozdíl v odpovědích na totožné otázky. Co se změnilo oproti prvotní zkušenosti? Změnil se pohled účastníků na architekturu a zvýšila se citlivost vůči jejím formám? Prohloubila se zkušenost s architektonickým detailem? Odpověď na tyto otázky, které si výzkumník pokládá, neposkytuje pouze vyplněný dotazník, nýbrž také postup při zpracování druhé fáze a její výsledky. Vyplněné dotazníky z této části jsou komparovány s odpověďmi z I. fáze a hledají se zásadní rozdíly, posuny nebo případné shody. Pokud budu dále mluvit o změně porozumění, tak řeč bude o další úrovni před-porozumění, ve které zdůrazňuji tzv. **efekt změny**.

Předpokládaným cílem III. fáze byl **vyšší počet zaznamenaných detailů** a případně jejich podrobnější **popis a vztah k celku stavby**. Tento předpoklad se však nakonec **nepotvrdil**. Celkově vychází kvantitativně počet zaznamenaných detailů z I. i III. fáze výzkumu přibližně stejně.

I. fáze – **71** záznamů

II. III. fáze – **73** záznamů.

Mění se však pořadí jednotlivých staveb z hlediska poměru zaznamenaných detailů. V I. fázi se nejvíce záznamů (v počtu **26**) vztahovalo ke stavbě **Casa Milá od Antoniho Gaudí**, přičemž ve III. fázi „zvítězila“ architektura **Mauzolea Brion od Carla Scarpy** (s **23** záznamy).

Zde tedy došlo k efektu změny. To nasvědčuje tomu, že si studenti po zkušenosti s II. fází výzkumu začali více všímat netradičních geometrických prvků na této nevšední stavbě Carla Scarpy, kterou si dokonce jeden z respondentů (A. H.) vybral k výtvarné interpretaci. Důvodem může být mimo jiné také fakt, že studenti byli mezi I. a III. fází krátce seznámeni s **historií** pěti jednotlivých zobrazených staveb. Bylo jim řečeno něco o jejich vzniku, významu, symbolice, architektonickém stylu, kontextu k prostředí a způsobu stavění. Také o původu některých detailů byla řeč, včetně zmínky některých důležitých faktů, objasňujících jejich **vztah k celku** stavby.

6.4.17 I. + III. fáze: Vyhodnocení dotazníků

6.4.17.1 Popisy – kontext

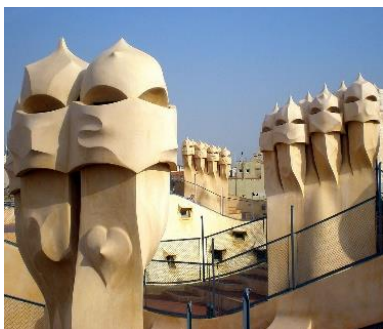
Jakým způsobem si respondenti detailů všímají a popisují je? Z dotazníků I. a III. fáze výzkumu jsem dle svého uvážení vybral několik nejzajímavějších výroků, které vystihují charakter stavby, nebo stavební princip určitého slohu, směru či případně architekta samotného.

Klíč, dle kterého jsou rozděleny jednotlivé popisy, spočívá v tom, jaká architektonická **vlastnost** nebo **prvek** (detail) jednotlivé respondenty zaujaly. Ty jsou rozděleny do čtyř kategorií:

1) **Tvar**

Casa Milá: Antoni Gaudí

a) *Komíny ve zvláštních tvarech, jako sochy.*



Obr. 44 Antoni Gaudí: Komíny na střeše domu Casa Milá, zakleté do podoby fantaskních rytířů

Antropomorfní komíny jsou skutečně tvarovány do postav s přilbami středověkých rytířů.

2) **Metafora**

(přirovnání detailu k předmětu nebo místu, s nímž je spjat **tvarovou nebo metaforickou asociací**)

Casa Milá: Antoni Gaudí

a) *Zdobené zábradlí tvořené jakoby náhodně propletenými větvemi tvořícími neprostupné houští.*

b) *Trnité zábradlí, zábradlím připomíná strašidelný dům nebo trochu hřbitov.*

V secesi obecně, bylo velmi oblíbené inspirovat se rostlinnými a živočišnými motivy.¹⁶⁴ Gaudí sám byl již od mládí zaujat přírodou.



Obr. 45 Antoni Gaudí: Kované železné zábradlí velkých balkonů na Casa Milá, je zpracováno do abstraktních a rostlinných tvarů

¹⁶⁴ SKOTÁKOVÁ, L.: *Ornament v secesním užitém umění*, Brno, 2006, Bakalářská práce, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Vedoucí práce Rostislav Niederle

Organické tvary balkonů na domu Casa Milá připomínají chalupy.

Robert Venturi: Vanna Venturi House

a) „Oko“ uprostřed – okno uprostřed dole mi připomíná „oko“, které se na mě dívá.

Zde je zajímavá skutečnost antropomorfního náhledu na stavbu. Respondent budovu „oživuje.“



Obr. 46 Robert Venturi: Výklenek uprostřed domu, který dle představivosti studenta tvoří „oko“ domu.

Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds

- a) Potrubí – jako ve strojně.
- b) Točité schody napravo nahoře tvořené z drátů – klec.
- c) Budí dojem, že vypadá jako stádo housenek.
- d) Vypadá to jako nějaká budova z filmu Tomorrowland.

¹⁶⁵ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail z hlediska funkce a symboliky / 1.3.1 Detail jako prvek z dvojí funkcí a přizpůsobený protiklad – PIANO & ROGERS / síla industriálního detailu, str. 47 – 48

Hi-tech architektura se zpravidla vyznačuje přiznanou konstrukcí a používáním nejnovějších technických postupů a materiálů. Některé hi-tech budovy díky tomu vypadají velmi futuristicky a mohou sloužit jako inspirace pro filmaře. Pro architekta Richarda Rogerse jsou typické odhalené kovové konstrukce staveb.¹⁶⁵



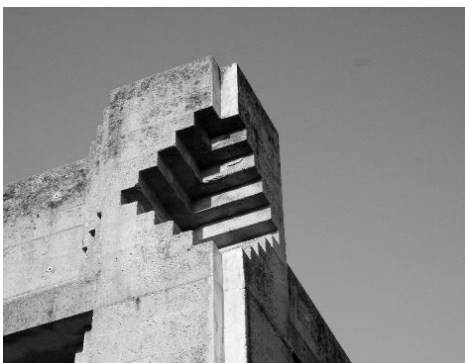
Obr. 47 Richard Rogers: Detail obnažené konstrukce pojišťovny

Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion

- a) Motiv schodů.
- b) „Vroubky.“
- c) „Prolákliny.“

Scarpovy detaily mají stupňovitý – kaskádovitý – charakter. Na některých místech stavby se můžeme setkat s různými verzemi a variacemi jednoho motivu, který má podobu „pozitivního“ (konvexního) nebo „negativního“ (konkávního) reliéfu.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.4 Volný detail – CARLO SCARPA / mocná síla jemné geometrie, str. 54 – 55



Obr. 48 Carlo Scarpa: Detail svrchního nárožního prvku na stavbě Mauzolea Brion, jenž je konkávně zapuštěný do zdiva

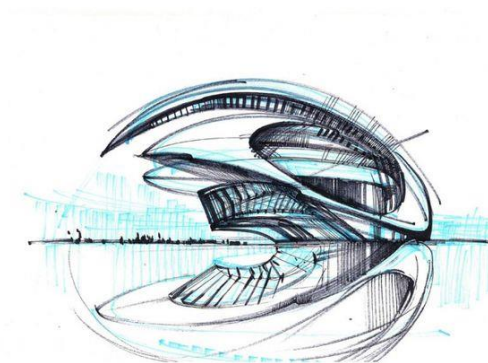
Santiago Calatrava: Palác umění

- a) „List“ s proučkama.
- b) Okna mají nejspíš představovat tu část velryby na krku.
- c) Okna – zuby.
- d) „Sahá do prostoru.“

Architekt Santiago Calatrava nachází pro design svých budov inspiraci mimo jiné ve tvaru a mechanismu lidského nebo zvířecího těla. Některé jeho stavby mají také pohyblivé části, které vycházejí z tělesného pohybu. „Pohyb dává tvarům úplně nový rozměr, jako by byly živé. Místo abychom si nějakou budovu představovali jako skálu, můžeme ji přirovnat k mořskému vlnobití nebo květu, jehož okvětní plátky se zrána otvírají.“¹⁶⁷

¹⁶⁷Zdroj: <http://www.dumazahrada.cz/bydleni/interiery/2006/3/28/ikony-xx-stoleti-v-santiago-calatrava/#.WDoQwFzL1Xk>

Obr. 49 Santiago Calatrava: Přípravná skica k Paláci umění v muzejním komplexu Město umění a věd ve Valencii (1991 – 2005)



3) Velikost

Casa Milá: Antoni Gaudí

- a) Zvětšující se balkony.
- b) Nevšedně malá okna na střeše.
- c) Různé velikosti oken.

4) Materiál

Obr. 50 Antoni Gaudí: Detail menších střešních oken na Casa Milá. Ve spodní části fotografie jsou vidět větší okna do dvora



Casa Milá: Antoni Gaudí

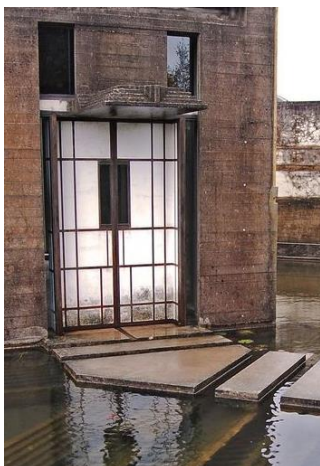
- a) Železná mřížka.
- b) Kamenné kostky.

Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds

- a) Stříbrné válce.

Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion

- a) Dřevěné okno/dveře?



Obr. 51 Carlo Scarpa: Vstupní „japonské“ dveře do interiéru mauzolea Brion jsou zastřešeny betonovou stříškou s ústupkovým reliéfem

6.4.17.2 I. + III. fáze – kvantitativní údaje

I. fáze:

Kvantitativní údaje: s přihlédnutím ke kvantifikaci výskytu popisu detailů, lze vytvořit žebříček v této posloupnosti:

- 1) *Casa Milá: Antoni Gaudí* – 26¹⁶⁸
- 2) *Robert Venturi: Vanna Venturi House* – 17
- 3) *Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion* – 13
- 4) *Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds* – 12
- 5) *Santiago Calatrava: Palác umění* – 3

Součet: 71

III. fáze:

Kvantitativní údaje: s přihlédnutím ke kvantifikaci výskytu popisu detailů, lze vytvořit žebříček v této posloupnosti:

- 1) *Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion* – 23
- 2) *Casa Milá: Antoni Gaudí* – 21
- 3) *Robert Venturi: Vanna Venturi House* – 15
- 4) *Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds* – 7

¹⁶⁸ Číslo značí počet všech typů zaznamenaných architektonických detailů u této stavby

5) *Santiago Calatrava: Palác umění* – 7

Součet: 73

I. + III. fáze:

Kvantitativní údaj: S přihlédnutím ke kvantifikaci výskytu popisu detailů, lze vytvořit žebříček v této posloupnosti:

- 1) *Casa Milá: Antoni Gaudí* – 47
- 2) *Carlo Scarpa: Mauzoleum Brion* – 36
- 3) *Robert Venturi: Vanna Venturi House* – 32
- 4) *Richard Rogers: Pojišťovna Lloyds* – 19
- 5) *Santiago Calatrava: Palác umění* – 10

Součet: 144

Dle vyhodnocení množství odpovědí respondentů, je možné říci, že se pozornost k detailu objevuje ve **střední** míře.

Žádná – **Střední** – **Vysoká**

6.5 závěr

„V našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu. (...) Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.“¹⁶⁹

Závěrečná fáze je zaměřena na celkové vyhodnocení dat výzkumu a na návrh kurikulární koncepce, ve které se zamýšlím, nad možností začlenění fenoménu architektury do výuky výtvarné výchovy.

Jisté výsledky a poznání byly získávány již od prvních fází, ke kterým jsem se opakovaně vracel a které byly hodnoceny v závislosti na výsledcích z navazujících fází. Největší pozornost se soustředila především na výtvarné interpretace architektonických detailů.

Během hodnocení výsledků se hledaly odpovědi na nejdůležitější otázky celého výzkumu: *Jak se rozvíjí citlivost respondentů k architektuře a jaká je jejich zkušenost s detailem? Zvýšila se jejich citlivost k detailu?*

Cílem byla **změna pohledu na architekturu**, která je obecně vnímána jako utilitární a čistě funkční. Přidanou hodnotou byla snaha o změnu nebo rozšíření percepčního rámce architektury a **kultivace umění dívat se**. To znamená rozvoj vnímavosti a všímavosti pro věci a svět okolo nás. Je to schopnost (cit) zaznamenat i určité drobnosti a detaily a propojit jejich vztahy mezi sebou do vzájemných vazeb a kontextů.

¹⁶⁹ MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*, Oikoymenh, 2008, str. 29

Ve světle výsledků výzkumu však nelze s jistotou říci, že by u všech respondentů došlo ke změně pohledu na architekturu po absolvování tří výzkumných fází. U některých z nich možná ano, ale vzhledem k tomu, že v žádném z dotazníků tato otázka pregnantně položena nebyla – a nemáme tudíž zaznamenané odpovědi – není tedy možné přesně určit, zdali byl výzkum v tomto ohledu úspěšný či nikoli. Nicméně po jisté analýze výzkumných dat a po neformálním rozhovoru se studenty, kteří se výzkumu zúčastnili, je možné tvrdit, že se **zvýšila jejich citlivost k detailu** a že také došlo **k určité změně pohledu na architekturu**. Alespoň u některých z nich. Více si všímají staveb okolo sebe, jejich tvarů, detailů nebo odrazů v oknech či na fasádách.

Nejvýznamnější položku v celé výzkumné sérii tvoří nepochybně výtvarné interpretace z II. fáze. Otevřenost, tvořivost a výpovědní hodnota jednotlivých grafických zpracování vytváří základní stavební kámen k další navazující výtvarně-pedagogické práci, kterou rozvíjím v souboru navržených úkolů na téma architektonického detailu.¹⁷⁰ Zde se snažím zúročit nejen získané poznatky z výzkumu, ale také ze svých minulých pedagogických projektů, osobní umělecké tvorby a v neposlední řadě zcela nové nápady.

Komparace studentských grafických listů s mou tvorbou otevřela dveře inspiraci, kdy vzájemná výměna zkušeností a nových pohledů na

¹⁷⁰ Viz část 6/ Didaktická a výzkumná část / kapitola 6.5.1 Návrh úkolů na téma architektonického detailu ve výtvarné edukaci, str. 223 – 229

fenomén architektury může být přínosná pro obě strany. Významným zjištěním pro mě jako aktivního pedagoga a výtvarníka bylo vědomí některých nových inspirací a úhlů pohledu na detail, které se v grafických listech respondentů objevily. Převedli tím do praxe teorii, dle které se architektura za jistých okolností může zcela spontánně stát něčím novým, třeba i abstraktním, ale stále svázaným s původním motivem vyjádřením jeho **principu**. Tyto posuny možná tak úplně nepracují se základní vlastností architektury, kterou je nepochybně prostor, nicméně i přesto ji obohacují o **nové významy a kontexty**, které mají vztah např. k historii umění. Spojení se světem výtvarného umění je, dle mého názoru, důležité také proto, že se tím může zabránit současnému dělení těchto dvou světů na dva samostatně nezávislé celky, které ale byly od počátku dějin umění vždy společné.¹⁷¹ Širší absence této důležité součásti naší existence – jakou architektura nesporně je – ve výtvarné edukaci obecně, má za následek vytvoření jakési pomyslné hranice mezi výtvarným uměním a architekturou a jejich vzájemné oddělení, které je ve skutečnosti nejen absurdní, ale dokonce nebezpečné. Architektura byla vždy významnou součástí nejen výtvarné kultury, ale kultury obecně, o čemž se můžeme přesvědčit nejen při pohledu do historie, ale právě také do přítomnosti.

Dalším bodem, který se objevil během výzkumu, je zjištění, že skrze pedagogickou činnost je možné reflektovat svou volnou výtvarnou tvorbu. Co jsem během výzkumu a celkové práce na disertaci o sobě zjistil jako o pedagogovi výtvarné výchovy? Zpětná vazba, která se během výzkumné práce od studentů dostavila, mi umožnila nahlédnout jak svou výtvarnou činnost, tak práci pedagogickou daleko komplexněji. Principy, které já osobně uplatňuji při percepci architektury a při její následné výtvarné transformaci, jsem se částečně snažil aplikovat do výuky během výzkumu. Bezprecedentně novým se ukázal v edukaci především **jazyk**, který jsem používal během výuky výzkumných fází, a s tím související nové **pojmosloví**, jež muselo být zavedeno pro architektonické termíny a principy, se kterými studenti přišli do styku. Termíny a definice jsou v určité chvíli důležité pro úspěšnou komunikaci s respondenty z důvodu usnadnění práce – vše se dá snadněji a rychleji popsat, než složitě opsat – a také proto, že daleko přesněji a pregnantněji vystihují specifické vlastnosti a charakteristiku architektonických kvalit nebo způsoby výtvarného řešení.

Je samozřejmé, že téma architektury se dá ve výtvarné edukaci pojmout mnoha způsoby, přičemž cesta poznání prostřednictvím detailu je pouze jednou z mnoha. S jeho pomocí je však možné **pochopit celek**. Při

¹⁷¹ Architektura je umění, technika – technologie i věda současně
Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře, str. 14 – 58 a 3/ Architektura v dvourozměrném zobrazení, str. 81 – 107

běžném užívání architektury se lidé daleko častěji soustředí na její detail, než na kterýkoli jiný její charakterový rys – ať už se jedná o veřejné stavby nebo soukromé.

Osobně jsem přesvědčen, že bychom měli žáky a studenty v této oblasti vzdělávat daleko více a vychovávat je k vědomí toho, jak architektura a urbanismus ovlivňují náš život a životní styl. Měli bychom rozvíjet jejich citlivost a schopnosti vnímat a hodnotit architekturu, rozpoznávat kvalitní od špatné a současně přemýšlet nad vztahem architektury a životního prostředí. Vhodnými prostředky (výtvarnou tvorbou, diskusí, apod.) je možné formovat v žácích základních i středních škol vnímání, citlivost a hodnocení estetických kvalit architektonických forem, které si buď osvojí a budou je dále rozvíjet a prohlubovat, nebo je tyto zkušenosti vybaví minimálně k aktivnímu přemýšlení o životě kolem sebe.

6.5.1 Návrh úkolů na téma architektonického detailu ve výtvarné edukaci

6.5.1.1 Úvod

Zde uvedený návrh úkolů pro výtvarnou edukaci, lze chápat jako cyklus samostatných tvůrčích námětů, které je možné aplikovat do hodin výtvarné výchovy jednotlivě nebo postupně jako výtvarnou řadu. Úkoly jsou zacíleny primárně na studenty gymnázií nebo 2. stupeň ZŠ. Některá zadání by však jistě našla uplatnění také v edukačním plánu ZUŠ.

Řada úkolů je postavena především na práci s **fotografií**, jakožto s východiskem k další kreativní činnosti, přičemž některé zde představené náměty vycházejí přímo z obsahu různých kapitol teoretické části této práce a celkově z její podstaty a cíle.

1. **Poznávání detailů** se úzce vztahuje k 1. kapitole disertace *Výtvarné aspekty detailu v architektuře*, kde je vysvětleno, že každý architektonický styl, směr, tendence, nebo architekt samotný má svůj typický osobitý rukopis.
2. **Poznávání detailů** se úzce vztahuje k 1. kapitole disertace *Výtvarné aspekty detailu v architektuře*, kde je vysvětleno, že každý

¹⁷² Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail ve vztahu k uživateli a formě / 1.2.1 Detail ve vztahu k uživateli – hledání neklasického přístupu – KOMPARACE: rozdíly v zacházení s pohledovým zdívem / Kahn, Aalto, Zumthor, Calatrava, str. 34

architektonický styl, směr, tendence, nebo architekt samotný, má svůj typický osobitý rukopis.

3. **Struktury** reagují na jemnou práci některých architektů s plastickým pohledovým zdívem a na rozdíly v jejich zacházení.¹⁷²
4. **Multiplikace detailu** – zadání je inspirováno skutečností, že v některých stavbách můžeme objevit detaily, které se různě opakují a jsou zmnožené v sériích. Příkladem může být např. fasáda Arabského institutu v Paříži od Jeana Nouvela.¹⁷³
5. **Interpretace detailu** – vychází ze zadání výzkumu samotného.
6. **Syntéza** inspirace v přístupu architektů postmoderny.¹⁷⁴
7. **Kontrasty a protiklady** – úkol je postaven na práci s principy jednotlivých architektonických směrů a tendencí současnosti. Smyslem je hledání a nalézání povahových rozdílů a společných znaků.
8. **Antropomorfní architektura** – námět má základy v mém osobním přístupu k obraznosti a fantazii. Některé detaily lze

¹⁷³ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail z hlediska funkce a symboliky / 1.3.1 Detail jako prvek z dvojí funkcí a přizpůsobený protiklad – JEAN NOUVEL / tradiční ornament v nevšední podobě, str. 49 – 50

¹⁷⁴ Viz část 1/ Výtvarné aspekty detailu v architektuře / kapitola 1.2 Detail z hlediska funkce a symboliky / 1.3.2 Symbolická funkce detailu str. 51 – 53

vnímat skrze jejich vizuální podobu, která se vztahuje k člověku nebo rostlinám.¹⁷⁵

9. Tvar – úkol je zacílen na práci s tvarovou zvláštností detailu a jeho modifikací a variací v různých výtvarných médiích.

10. Znak – oblast grafického designu a navrhování. Ke slovu se zde dostává sémiotika a nauka o znacích symbolech.

11. Osobitý detail – Inspirace z oblasti architektury a volného umění – jejich vzájemné propojení.¹⁷⁶

Jedna z možných variant transformace detailu by mohla začít jeho výběrem (podle vlastní invence) z větší části celku stavby, přes jeho vyfotografování a její následné převedení do různých grafických technik. Celý výtvarný proces by mohl pokračovat generováním snímku v PC v grafických programech a následnou redukcí architektonického tvarosloví do sémiotické řeči znaku a symbolu. Konkrétní tvary lze abstrahovat, multiplikovat a naprosto svobodně skládat v nové – například abstraktní – kombinace a konfigurace.

¹⁷⁵ Viz část 4/ Architektura v mé tvorbě aneb monumentalita detailu, str. 109 – 128

¹⁷⁶ Viz část 3/ Architektura v dvourozměrném zobrazení, str. 81 – 107

6.5.1.2 Výtvarné úkoly

1. Poznávání detailů (teoretický úkol)

Námět: Poznávání detailů

Motivace: Dle fotografií detailů z různých staveb poznávat



Obr. 1-4 POZNÁVÁNÍ DETAILŮ – Kubismus (Josef Chochol), funkcionalismus (Mies van der Rohe), hi-tech (Jean Nouvel), dekonstruktivismus (Coop Himmelb(l)au)

a správně přiřadit architekturu k určitému stylu a směru (kubismus, funkcionalismus, hi-tech, dekonstruktivismus, brutalismus,...).

Cíl: Orientace v architektonických směrech a stylech.

2. Struktury

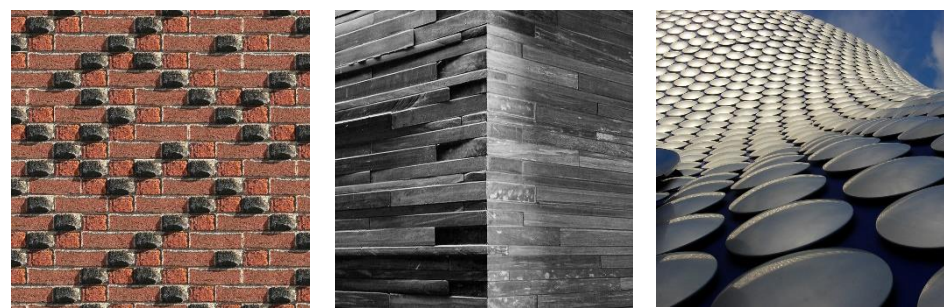
Námět: Struktury

Motivace: Fotograficky, nebo formou frotáže, zachytit plastické a rytmické členění fasádního zdiva. Detail se může projevit i ve

struktuře zdiva a v jeho členění. Roli může hrát rytmizace, barva, struktura materiálu a jeho vzájemné kontrasty.

Výtvarná technika: Fotografie, frotáž.

Cíl: Rozvíjení citlivosti a všímavosti k architektuře kolem nás a k jemným detailům. Zaznamenané fotografie struktur mohou



Obr. 5-7 STRUKTURY – (zleva) Alvar Aalto, Peter Zumthor, Jan Kaplický

posloužit jako podklad k dalším navazujícím úkolům.

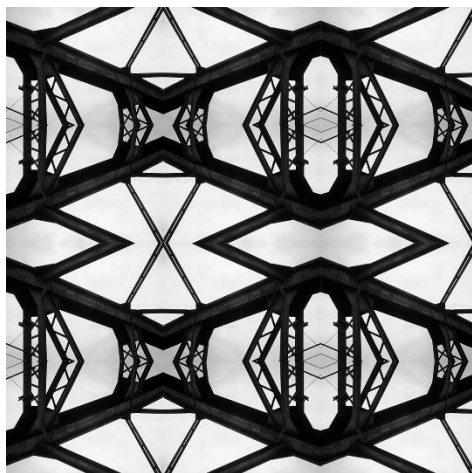
3. Multiplikace detailu

Námět: Multiplikace detailu

Motivace: Vyfotografovat vybraný detail z konkrétní stavby a multiplikovat jej v abstraktní kompozici. Prvky lze svobodně skládat v libovolné kombinace. Mohou se i překrývat a tvořit dekorativní obrazce. Důraz na kvality výtvarného jazyka: rytmus, kompozice, kontrast.

Výtvarná technika: Fotografie, xerox, koláž, fotomontáž v PC.

Cíl: Rozvoj kombinatoriky a kreativity.



Obr. 8 MULTIPLIKACE DETAILU – Jiří Hamuš: fotomontáž z předlohy ke grafice s názvem Most (2012)

4. Interpretace detailu

Námět: Interpretace detailu

Motivace: Každý žák použije fotografii vlastního architektonického detailu jako předobraz pro tvorbu grafické matrice. Na velký arch papíru se poté všechny matrice poskládají v libovolné obrazce a následně vytisknou. Vznikne tak skupinové dílo, jež je „novou architekturou.“

Výtvarná technika: Kresba, grafické techniky (papíroryt, suchá jehla, linoryt).

Cíl: Seznámení se s grafickými technikami a možnostmi



Obr. 9-11 INTERPRETACE DETAILU (Zleva doprava)

7. Carlo Scarpa: detaily fasády mauzolea Brion (1978), San Vito d'Altivole, Itálie

8. Volná transformace Scarpova detailu do hlubotisku (S. P., 17 let)

9. Společné dílo: Architektura studentů 2. ročníku (16 – 17 let) Gymnázia prof. Jana Patočky

reprodukce. Volná interpretace detailu s neomezenými možnostmi jeho transformace.

5. Syntéza

Námět: Syntéza

Motivace: Použít snímky více libovolných architektonických detailů nebo větších segmentů ze staveb stejného nebo podobného stylu nebo směru tak, aby na sebe plynule navazovaly. Z těch poté

„postavit“ stavbu. Vytvořit více variací. Inspirace architekturou postmoderny.

Výtvarná technika: Kresba, malba, fotografie, koláž, fotomontáž v PC, 3D model.

Cíl: Rozvoj kombinatoriky a schopnosti provázat detaily podobného charakteru s celkem.



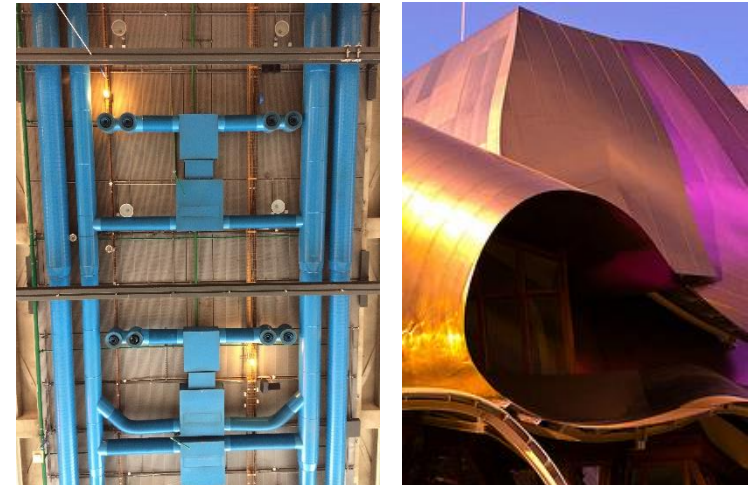
Obr. 12 SYNTÉZA – Student M. M. (15 let):
Fotomontáž stavby složené z barokních,
kubistických, modernistických a současných

6. Kontrasty a protiklady

Námět: Kontrasty a protiklady

Motivace: Zaznamenat rozličné materiálové a tvarové kvality různých detailů. Poté vytvořit dvojice, které budou výrazně odlišné. Materiálové kontrasty (sklo x kámen, hrubá struktura např. cihly a omítka x hladký plast, reflexní (sklo, lesklý plast) x matné (beton, kov, cihla). Tvarové rozdíly např. členitost objemů a tvarů vs. jednoduitost (potrubí x stěna, dekorativní detail x minimalistický, organické x konstruktivní).

Výtvarná technika: Fotografie.



Obr. 13-14 KONTRASTY A PROTIKLADY – Konstruktivní (Rogers & Piano – Centre Pompidou v Paříži) vs. biomorfni (Frank Gehry – Marques de Riscal Hotel Winery, La Rioja)

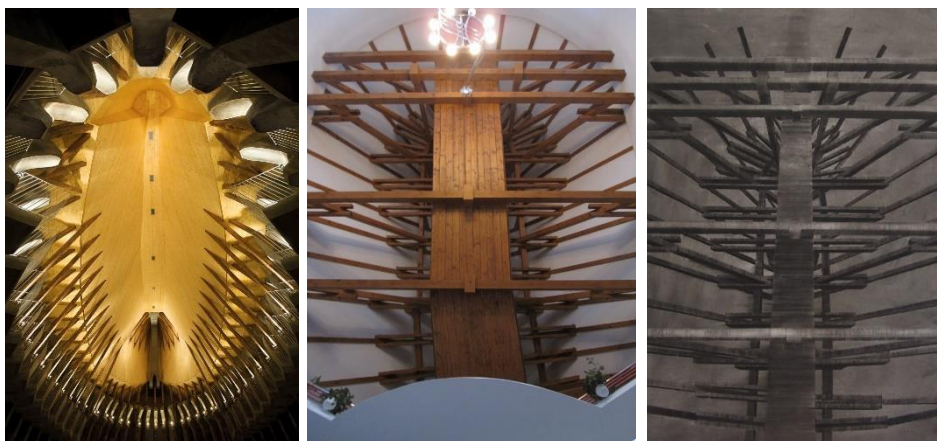
Cíl: Rozvoj všímavosti a schopnosti odlišit architektonickou povahu na základě principiálních zvláštností a odlišností.

7. Antropomorfní architektura

Námět: Antropomorfní architektura

Motivace: Hledání antropomorfních znaků v architektuře. Pořídit autorské snímky architektury, která má lidské nebo zvířecí znaky. Na jejich základě poté vytvořit výtvarnou interpretaci, která jimi bude inspirována.

Výtvarná technika: Fotografie, kresba, malba, grafické techniky.



Obr. 15-17 ANTROPOMORFNÍ ARCHITEKTURA – Vlevo: Ester Havlová: Velké Opatovice, fotografie (2007) / Uprostřed: Jiří Hanuš: Přípravná fotografie k tisku Konstrukce IV / Vpravo: Jiří Hanuš: Konstrukce IV, suchá jehla (2013)

Cíl: Prohlubování schopností obrazotvornosti a asociace. Transformace fotografické předlohy do kresebného nebo malířského média.

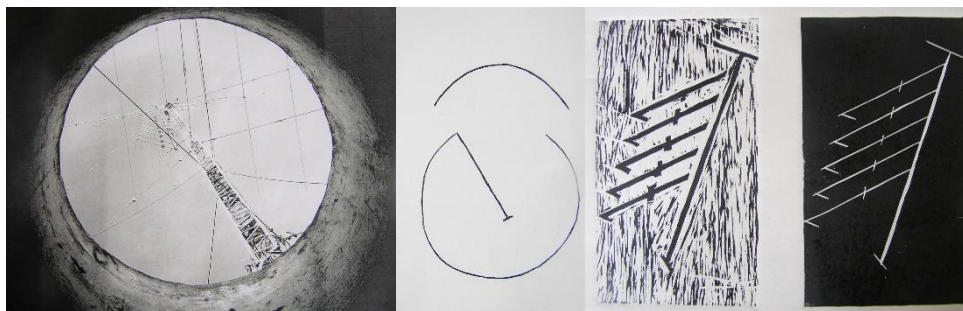
8. Tvar

Námět: Tvar

Motivace: Na základě pořízených fotografií se zaměřit pouze na specifický a zajímavý tvar určitého architektonického detailu. Lze jej vyjádřit pouze lineárně nebo plasticky – reliéfně. Vytvořit z něj vlastní kompozici – rastr, např. jeho kombinací, multiplikací apod.

Výtvarná technika: Kresba, xerox, grafické techniky, 3D objekt např. ze dřeva, plastu, nebo drátů.

Cíl: Schopnost transformace detailu do základních – charakteristických tvarů ve 2D nebo 3D prostoru.



Obr. 18-21 TVAR – Studentka D. Š.: Vlevo fotografie / uprostřed kresba tuší / Vpravo variace v linorytu (16 – 17 let, Gymnázium Omská)

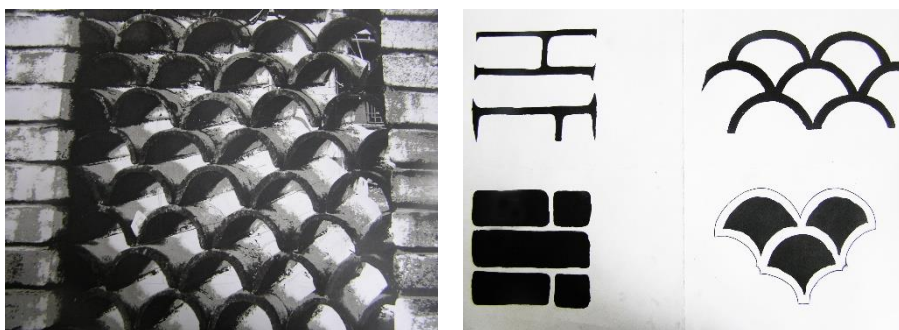
9. Znak

Námět: Znak

Motivace: Grafický design: tvorba loga pro fiktivní firmu, jehož východiskem bude architektura. Převedení fotografie architektury do řeči znaku (symbolu, piktogramu).

Výtvarná technika: Kresba, práce na PC.

Cíl: Redukce tvaru na základní principiální tvary, plochy a linie, které mají vystihovat obsah a hlavní ideu loga. Sémiotika – rozdíl mezi symbolem a ikonem a jejich významy.



Obr. 22-23 ZNAK – Studentka P. T.: Vlevo fotografie. Vpravo kresba tuší – transformace do znaku (16 – 17 let, Gymnázium Omská)

10. Osobitý detail

Námět: Osobitý detail

Motivace: Vytvořit návrh osobité a originální architektury, která bude obsahovat individuální detail, jenž bude pro konkrétní styl typický (konstruktivní, organický, hi-tech, sci-fi, apod.). Vymyslet název pro tento styl. Zaměřit se na určitý typ budovy: sakrální stavba, veřejná instituce, bytový dům, vila, apod.

Výtvarná technika: Kresba, malba, 3D model.

Cíl: Předpokládá se, že v tomto úkolu se zúročí zkušenosti z předchozích úkolů. Inspirace z oblasti volného umění



Obr. 24-25 OSOBITÝ DETAIL – Vlevo: Michal Brix: Fantaskní město / Vpravo: Michael Rynolds: Samoudržitelný dům

7 / Literatura a internetové zdroje

8. Literatura a internetové zdroje:

- BARTHES, R.: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Fra, Praha, 2005, ISBN 978-80-86603-28-5
- BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*, Malvern, 2009, ISBN: 978-8086702-61-2
- BERGER, J.: *O pohledu*, Fra, Praha, 2009, ISBN 978-80-87232-07-1
- BROŽOVÁ, M.: *Barvy v architektuře*, FA ČVUT, Praha
- FLUSSER, V.: *Za filosofií fotografie*, Hynek, 1994, ISBN 808590604X, 9788085906042
- FORTY, A.: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, London, 2000, 2004
- FOSTER, N., JENCKS, CH., GOODING, M.: *Ben Johnson / Foster in View*, Prestel, 2009, ISBN 978-3-7913-4175-0
- CADWELL, M. 2012. *Zvláštní detaily*, Archa. ISBN 978-80-87545-05-8
- DE BOTTON, A.: *Architektura štěstí: Tajné umění zařídit si život*, Kniha Zlín, 2010, ISBN: 978-80-87162-64-4
- GEHL, J.: *Život mezi budovami: Užívání veřejných prostranství*, Nadace Partnerství, 2000, ISBN: 80-85834-79-0
- GLANCEY, J.: *Moderní architektura*, Praha, Albatros plus, 2004, ISBN 80-00-01304-5
- GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*, Mladá fronta a Argo, 2003, ISBN 80-7203-143-0
- GÖSSEL, P., LEUTHÄUSEROVÁ, G.: *Architektura 20. století*, Slovart, 2006, ISBN 80-7209-814-4
- GRAHAM, G.: *Filosofie umění*, Barrister and Principal, 2004, ISBN 80-85947-53-6
- GULOVÁ, L., ŠÍP, R. (eds.): *Výzkumné metody v pedagogické praxi*, Grada, 2013, ISBN 978-80-247-4368-4
- HARRIES, K.: *The Ethical Function of Architecture*, The MIT Press, 1996, ISBN-13: 978-0-262-08252-5
- HAAS, F.: *Architektura 20. století*, SPN, 1980
- HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum*, Portál, 2005, ISBN 80-7367-040-2
- HONZÍK, K.: *Za obzorem věčnosti*, Arbor vitae, 2002, ISBN 80-86300-30-7

- INGERLE, P.: *Příběh perspektivy – Dějiny jedné ideje*, Barrister & Principal, 2010, ISBN: 978-80-87484-09-9
- JODIDIO, P.: *Calatrava*, Slovart, 2008, ISBN 978-80-7391-084-6
- JODIDIO, P.: *Meier*, Taschen, 2010, ISBN 978-3-8365-1545-0
- JODIDIO, P.: *Současní architekti*, Slovart, 2003, ISBN 3-8228-2973-0
- KAHN, L.: *Ticho a světlo*, Arbor vitae, 2002, ISBN 80-86300-02-1
- KEMP, W.: *Architektur analysieren*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2009
- KESNER, L.: *Vizuální teorie*, H&H, 1997, ISBN: 80-7319-054-0
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Umění po roce 1900*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8
- Kolektiv autorů: *Město: proměnlivá ne/samozřejmost*, Pavel Mervart, Masarykova univerzita, Brno
- KOVÁŘÍK, V.: *Galerie Klatovy/Klenová*, 2006, ISBN 80-87013-02-6
- KULKA, J.: *Psychologie umění*, Grada, 2008, ISBN: 978-80-247-2329-7
- KRATOCHVÍL, P.: *O smyslu a interpretaci architektury*, VŠUP, 2005, ISBN 80-86863-04-2
- MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*, Oikoymenh, 2008, ISBN 978-60-7298-287-5
- PŘIBÁŇ, J.: *Obrazy české postmoderny*, KANT, 2011, ISBN: 978-80-7437-042-7
- REZEK, P.: *Architektonika a protoarchitektura*, Filosofia, Galerie Ztichlá klika, 2009, ISBN 978-80-903898-3-0
- RAEBURN, M. A KOLEKTIV: *Dějiny architektury*, Odeon, 1993, ISBN 80-207-0185-0
- SKOTÁKOVÁ, L.: *Ornament v secesním užitém umění*, Brno, 2006, Bakalářská práce, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Vedoucí práce Rostislav Niederle
- SLAVÍK, J.: *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky) I.díl.*, Praha, UK Pedagogická fakulta, 2001, ISBN 978-80-7290-498-3
- SLAVÍK, J., WAWROSZ P.: *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky) II.díl.*, Praha, UK Pedagogická fakulta, 2004, ISBN 80-7290-130-3
- SLAVÍK, J.; CHRZ, V.; ŠTECH, S. at al.: *Tvorba jako způsob poznávání*, Karolinum, 2013, Univerzita Karlova v Praze, ISBN 878-80-246-2335-1

- LAAN, H. van der: *Architektonický prostor: Patnáct naučení o povaze lidského obydlí*, Archa, 2013, ISBN 978-80-87545-13-3
- LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: *Český architektonický kubismus*, Galerie Jaroslava Frágnera, 2006, ISBN 80-239-8368-7
- MCCARTER, R.: *Louis I Kahn*, Phaidon, 2010, ISBN 978 0 7148 4971 3
- MILES, L.: *Architektura – prvky v architektonických stylech*, Computer Press a.s., 2009, ISBN 978-80-251-2463-5
- MUSCHENHEIM, W.: *Elements of the Art of Architecture*, Thames and Hudson London, 1965
- NORBERG-SCHULZ, CH.: *Genius loci. K fenomenologii architektury*, Odeon, 1994, ISBN 80-207-0241-5
- PALLASMAA, J.: *Oči kůže. Architektura a smysly*, Archa. 2012, ISBN 978-80-87545-10-2
- PÉREZ-GÓMEZ, A.: *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, The MIT Press, 1997, ISBN 13-978-0-262-16169-5
- PERNESOVÁ, J. (ed.): *Iconic Details. Villa Tugendhat*, Brno, 2012
- PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1981, ISBN 0 14 02. 0497 0
- PFEIFER, B. B.: *Wright*, Slovart, 2005, ISBN 80-7209-665-6
- REVOLVER REVUE 93/2013, ISSN 1210-2881
- ROSSI, A.: *Vědecká autobiografie*, Arbor Vitae, 2005, ISBN 80-86300-15-3
- SARNITZ, A.: *Loos*, Slovart, 2006, ISBN: 80-7209-613-3
- SHEPHEARD, P.: *Co je architektura?*, Archa, 2011, ISBN 978-80-904514-6-9
- TICHÁ, J. (ed.) 2009. *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o moderní a současné architektuře III*, Zlatý řez, Praha, ISBN 978-80-902810-0-4
- TICHÁ, J. (ed.): *Architektura v informačním věku. Texty o moderní a současné architektuře II*, Zlatý řez, Praha, 2006, ISBN: 80-902810-8-7
- UHER, V., PAVLÍK, M.: *Dialog tvarů – architektura barokní Prahy*, Odeon, 1974
- UŽDIL, J.: *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: Výtvarný projev a psychický život dítěte*, Portál, 2002, ISBN: 80-7178-599-7
- VESELÝ, D.: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*, Academia, 2008, ISBN 978-80-200-1647-8
- VENTURI, R.: *Složitost a protiklad v architektuře*, Arbor Vitae, 2003, ISBN 80-86300-17-X

VIDIELLA, A. S.: *Současná architektura*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-983-2

VIDLER, A.: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, 1994, ISBN-13: 978-0262720182

VIDLER, A.: *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, 2002, ISBN-13: 978-0262720410

ZIMMERMANOVÁ, C.: *Mies van der Rohe*, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-928-3

ZLATÝ ŘEZ 18, Architekt OA s. r. o. + Kabinet, 1998, ISSN 1210-4760

ZLATÝ ŘEZ 11, Architekt OA s. r. o. + Kabinet, 2008, ISSN 0862-7010

ZLATÝ ŘEZ 30, *Architektura pro všechny smysly*, Architekt OA s. r. o. + Kabinet, 2008, ISSN 1210-4760

ZUMTHOR, P.: *Promýšlet architekturu*, Archa, Zlín, 2013, ISBN: 978-80-87545-24-9

ZUSKA, V.: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, 2001, Triton, ISBN: 80-7254-194-3

7.1.1 Internetové odkazy

https://www.123rf.com/photo_13554311_victoria-tower-house-of-parliament-london-england-uk.htm

<http://www.1st-art-gallery.com>

<http://www.archdaily.com/638534/spotlight-carlo-scarpa>

<http://archiv.ihned.cz/c1-41477610-zaostreno-na-detail>

<http://www.archizone.cz/stavby/opera-v-sydney/>

http://www.archiweb.cz/blog.php?blog_id=18&id_article=130&action=show&id=130

<http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=418>

<http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=1439>

<http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=52>

<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=1&id=8401>

<http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=213&lang=en>

http://www.architectour.net/opere/opera.php?id_opera=22

<http://architecturalmoleskine.blogspot.cz>

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1500

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1541

<http://www.artbook.com/9783803006790.html>

www.designmagazin.cz/.../8833-ester-havlova-vystavuje-architektonicke-fragmenty.html

<http://www.avepe.cz>

<http://www.benjohnsonartist.com>

<http://www.creativityfuse.com>

<http://www.dailyicon.net/category/photography/page/10/>

<http://fresh-eye.cz/>

<http://www.keyword-suggestions.com/c2FudCBhbmRyZWEGbWFudHVh/>

<http://www.theguardian.com/books/2002/jul/13/featuresreviews.guardianreview5>

<http://hn.ihned.cz/c1-41477610-zaostreno-na-detail>

<http://hnkaplus.blogspot.cz/>

<http://www.grapheion.cz/ikg/grafika2003/vb2003.htm>

<http://www.grapheion.cz>

<http://hn.ihned.cz/c1-41477610-zaostreno-na-detail>

<http://it.wahooart.com>

<http://www.jirisebek.cz/fotograf.html>

<http://www.jmberlin.de/main/EN/01-Exhibitions/04-installations.php>

<http://www.konstrukce.cz>

http://www.kruh.info/programy_pro_skoly_a_skolky_s_architekty.html

http://www.lidovky.cz/kdyz-je-kubismus-pro-architekty-zajimavou-inspiraci-a-ne-lacinou-kopii-13i-/design.aspx?c=A121112_082551_ln-bydleni_ter

<http://www.msmt.cz>

<http://www.mcescher.com>

[http://neviditelnypes.lidovky.cz/vystava-fotografka-architektury-ester-](http://neviditelnypes.lidovky.cz/vystava-fotografka-architektury-ester-havlova-fry-)

[havl](http://neviditelnypes.lidovky.cz/vystava-fotografka-architektury-ester-havlova-fry-)

[/p_kultura.aspx?c=A090722_200259_p_kultura_waghttp://www.tugendha](http://neviditelnypes.lidovky.cz/vystava-fotografka-architektury-ester-havlova-fry-)

[t.eu/dum/materialy.html](http://neviditelnypes.lidovky.cz/vystava-fotografka-architektury-ester-havlova-fry-)

<http://panelaci.cz/>

<http://www.paulclemence.com/>

<https://www.pinterest.com/pin/498492252478263428/>

<https://cz.pinterest.com/pin/28288303882906207/>

<https://www.pinterest.com/davidmbress/jewish-museum/>

<http://www.sca-art.cz/artists/list/36.htm>

<http://www.schmoegner.at>

http://www.sps-ul.cz/doku.php/predlohy_pro_cviceni

<http://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture->

[kazimir-malevich-and-the-arkhitektons/](http://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-) <http://www.treehugger.com>

<http://www.uzemneplany.sk>

<http://www.vetengl.cz>

<http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-anxious-journey-19>

