

UNIVERZITA KARLOVA  
V PRAZE  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Studijní obor:  
prezenční studium jednooborové  
**UČITELSTVÍ VÝTVARNÉ VÝCHOVY PRO ZŠ, SŠ A ZUŠ**

**JIŘÍ HANUŠ**  
V. ročník

**ARCHITEKTONICKÝ PROSTOR**

vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák  
konzultanti: PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.  
ak.soch. Věra Roeselová

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE  
FACULTY OF EDUCATION  
DEPARTMENT OF ART EDUCATION

Full-time single-field studies  
**Art education for Primary School and High School of Elementary School of Art**

**JIŘÍ HANUŠ**  
5th Year

**ARCHITECTURAL SPACE**

Thesis Director: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák  
Consultants: PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.  
ak.soch. Věra Roeselová

## **Prohlášení**

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu, ze kterých jsem čerpal.**

**V Praze dne 6.4.2009**

.....

**podpis**

Chtěl bych velmi poděkovat všem, kteří mi pomáhali při vzniku této práce a také těm, kteří mi poskytli vynikající pracovní a studijní podmínky. Především děkuji za odborné vedení a pomoc vedoucímu této práce Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořákovi a PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph. D. Zvláštní poděkování patří ak.soch. Věře Roeselové za vstřícný přístup a množství přínosných informací.

Také děkuji svým rodičům a mým nejbližším za podporu během studia na vysoké škole a za trpělivost, kterou se mnou měli.

## **Anotace**

Hanuš, J. *Architektonický prostor* /Diplomová práce/ Praha 2009. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy.

Tato práce pojednává především o východiscích a inspiraci k mé několikaleté současné tvorbě, kterou je architektonický prostor v dvojrozměrném zobrazení. Přibližuji zde ty její aspekty, které jsou pro ni určující, jako je rytmus, světlo, prostor, tvar a konstrukce. Reflektuji tuto problematiku na rozličných podobách architektury minulosti a současnosti, kde mapuji její vývoj během klíčových historických období. Zaměřuji se především na její současné tendence, které kladou mimo jiné důraz na materiál a propojení vnějšího a vnitřního prostoru.

Didaktická část se zabývá současnou podobou architektury a jejím přínosem pro výtvarnou výchovu.

Klíčová slova: architektura, prostor, rytmus, světlo, tvar, konstrukce, výtvarná výchova

## **Annotation**

Hanuš, J. *Architectural space* /Thesis/ Prague 2009. Charles University, Faculty of education, Department of Art education.

This work mainly describes inspiration about my several-years experience of my creation that is architectural space in two-dimensional picture. I try to show all the typical aspects more detail, which characterize it like a rhythm, light, space, shape and construction. I show this theme in various aspects of a past and present architecture and try to observe its evolution with the key historical periods. Mainly I focused on present trends, which are represented by connection of a material and inside and outside spaces.

The didactic part is focused on a current view of the architecture and its assets for the art of education.

## **OBSAH**

<b>1.</b>	<b>ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
1.1.	CÍLE DIPLOMOVÉ PRÁCE .....	7
1.2.	STRUKTURA DIPLOMOVÉ PRÁCE .....	7
<b>2.</b>	<b>RYTMUS A ŘÁD V ARCHITEKTUŘE .....</b>	<b>9</b>
2.1.	ÚVOD.....	9
2.2.	RYTMUS A ŘÁD V ARCHITEKTUŘE.....	9
<b>3.</b>	<b>SVĚTLO A PROSTOR V ARCHITEKTUŘE .....</b>	<b>15</b>
3.1.	SVĚTLO V ARCHITEKTUŘE .....	15
3.1.1.	Úvod.....	15
3.1.2.	Problém světla ve středověké architektuře .....	15
3.1.3.	Světlo v barokní architektuře .....	18
3.1.4.	Problém světla v moderní architektuře .....	19
3.1.5.	Závěr – srovnání a ověření funkce světla ve třech architektonických obdobích.....	26
3.2.	PROSTOR V ARCHITEKTUŘE .....	27
3.2.1.	Úvod.....	27
3.2.2.	Vztah vnitřního a vnějšího prostoru v architektuře .....	27
<b>4.</b>	<b>TVAR A KONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE 20. A 21. STOLETÍ.....</b>	<b>31</b>
4.1.	ÚVOD.....	31
4.2.	KONSTRUKTIVNÍ A DEKONSTRUKTIVNÍ TENDENCE V SOUČASNÉ ARCHITEKTUŘE .....	32
4.2.1.	Hi-tech architektura .....	33
4.2.2.	Americká architektura.....	36
4.2.3.	Minimalistická architektura .....	37
4.2.4.	Minimal-art .....	38
<b>5.</b>	<b>SOUČASNÉ TENDENCE V ARCHITEKTUŘE .....</b>	<b>41</b>
5.1.	ÚVOD.....	41
5.1.1.	Přínos výrazných osobností / organický proud.....	41
5.1.2.	Výstavby měst .....	43
5.2.	ZÁVĚR .....	48
<b>6.</b>	<b>VÝTVARNÁ ČÁST .....</b>	<b>50</b>
6.1.	ARCHITEKTONICKÝ PROSTOR .....	50
6.2.	ÚVOD.....	50
6.3.	ROLE FOTOGRAFIE V MÉ TVORBĚ.....	51
6.4.	MALBA.....	52
6.5.	GRAFIKA .....	58
6.6.	TÉMA ARCHITEKTONICKÉHO PROSTORU V DÍLE VYBRANÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ .....	68
<b>7.</b>	<b>DIDAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>74</b>
7.1.	ARCHITEKTURA.....	74
7.1.1.	Úvod.....	74
7.1.2.	Pedagogická část .....	75
7.1.3.	Architektura .....	75
<b>8.</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ:.....</b>	<b>79</b>
8.1.	LITERATURA:.....	79
8.2.	INTERNETOVÉ ZDROJE:.....	80

# 1. Úvod

## 1.1. Cíle diplomové práce

Ve své práci se zamýšlím v první řadě nad fenoménem současné architektury a jejími různými podobami, kterými se vyznačuje. Zaměřuji se především na ty její aspekty, – které jsou důležité pro moji tvorbu – jako je chování světla v prostoru, tvarová pestrost, rytmus a dynamika, kontrast materiálu, konstrukce atd. V souladu s tímto zaměřením jsem si během práce nad tímto textem kladl otázky, které rozšiřují a mapují spektrum architektonické oblasti a jejích bohatých výrazových možností a podob. Jakým vývojem prošla architektura během staletí z pohledu práce s prostorem, se světlem a stínem? Jak se v této souvislosti měnil a vyvíjel – a stále vyvíjí její tvar? Co pro člověka znamená a jak na něj působí rytmus v architektuře? Jakým směrem se ubírá dnešní hi-tech architektura a jak na člověka působí?

Tyto všechny a ještě některé další otázky jsem si kladl během vzniku této diplomové práce. Jejím cílem však není nalezení odpovědí na všechny výše položené otázky, ale spíše zamyšlení se nad nimi, přičemž každý sám osobně si na ně také může odpovědět. Některé úhly pohledů a stanoviska jsou otázkou ryze individuální a nevztahují se k nim žádné obecné pravdy či dogmata. To se týká především některých otázek vztahujících se k současné architektuře. Ovšem nalezení odpovědí na některé otázky, jež by se mohly v souvislosti s těmito tématy objevit, ani nebylo cílem této práce. Snažil jsem se pouze zmapovat výše zmíněné tematiky a můj osobní pohled, který je zaměřený především na výtvarné a estetické vlastnosti architektury a její vztahy s prostorem, světlem a stínem, tvarem a objemem.

Cílem didaktické části je potom navrhnout možnosti využití a začlenění architektonického prostoru do výtvarné výchovy s ohledem na předchozí text diplomové práce. Jsou zde uplatněny mé osobní zkušenosti s tímto tématem, jak v rovině teoretické tak praktické.

## 1.2. Struktura diplomové práce

### TEORETICKÁ ČÁST

- V první kapitole, jež nese název **RYTMUS A ŘÁD V ARCHITEKTUŘE** se zamýšlím nad významem a výrazem rytmu nejprve v zásadních historických obdobích a poté jej uvádím na příkladech architektury 20. století a současnosti.

- Ve druhé části s názvem **SVĚTLO, PROSTOR, TVAR A KONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE** se zamýšlím nad úlohou a významem **světla v architektuře** minulosti a současnosti. Přihlížím ovšem pouze k významným milníkům historie architektury, k těm, kde světlo a prostor hrály nezastupitelnou úlohu. K těm patří bezpochyby sakrální stavby gotiky a

baroka a bezesporu funkcionalistická architektura 20. století a Future Systemy současnosti, plně využívající kvalit slunečního záření.

Další část této kapitoly se zabývá vnitřním **prostorem** v architektuře obecně; procházíme klíčovými obdobími architektury od antického Řecka přes stavitelství období gotiky, renesance a baroka až po moderní stavitelství dnešních dnů.

V podkapitole s názvem **Tvar a konstrukce v současné architektuře** mapují jednotlivé směry a odnože, jež jsou výrazněji zaměřeny na konstruktivní tendence jako je architektura *hi-tech*, *americký* a *minimalistický* proud, do kterého jsem si dovolil zařadit také určitou část *minimal-artu*, který částečně s architekturou souvisí.

Kapitola s názvem **Architektura současnosti** sumarizuje současný vývoj na tomto mnohvrstevnatém poli se zaměřením na přínos výrazných osobností v oblasti organické architektury, jež jsou svou tvorbou nezařaditelní a významně přispěli k rozvoji soudobého stavitelství. Druhá část pojednává o trendu dnešních dnů, jímž je výstavba evropských metropolí, kterým vévodí Berlín se svými architektonickými kolekcemi.

### VÝTVARNÁ ČÁST

▪ V druhé části své diplomové práce s názvem **ARCHITEKTONICKÝ PROSTOR** popisují vznik a vývoj svého malířského a grafického cyklu s názvem *Interiéry a Architektonický prostor*. Přičemž malířská část je pouze předznamenáním rozsáhlejší grafické série. Osvětluji zde od počátku způsob přemýšlení a nahlížení na téma, přibližuji volbu techniky a samotný technický postup při realizaci jednotlivých cyklů. Zdůvodňuji, jakou úlohu v mé tvorbě hraje fotografie, a uvádím jména několika fotografů, jejichž tvorba je pro mě motivující. Na závěr uvádím chronologický přehled čtyř výtvarných umělců, jejichž způsob práce a nahlížení na totožné téma je blízké mému a udává směr mé další tvorbě.

### DIDAKTICKÁ ČÁST

▪ V tomto oddíle se zaměřuji na to, jak využít fenoménu současné architektury v didaktice a jak jej dětem co možná nejvhodněji přiblížit. Kladu důraz zejména na pochopení kontinuity a celkového vývoje architektonického tvarosloví, vztahu vnitřního a vnějšího prostoru, práce s jednotlivými stavebními elementy a jejich podílu na plastickém členění plochy a prostoru a vytváření účinku rytmického řádu.

▪ Dále má žákům nabídnout prvky výtvarného jazyka a kompozice a zjistit, jak se projevují v architektuře.



## 2. RYTMUS A ŘÁD V ARCHITEKTUŘE

### 2.1. Úvod

Pravidelné střídání či opakování jednoho motivu, barvy nebo linie je v podstatě nepostradatelným jevem celého (nejen) vizuálního umění. Téměř každé dílo by se dalo označit takovými základními pojmy, které rytmus pomáhají tvořit, jako je: řád, symetrie, kontrast, barva, zvuk, melodie nebo harmonie. V každém díle bychom mohli nalézt alespoň některý z těchto pojmů. Proč tomu tak je? Nepochybně proto, že člověk už od nepaměti má v sobě uložen jakýsi podvědomý smysl pro jasnost, přehlednost a řád. Málokdy se člověku – umělci, výtvarníkovi, architektovi podaří od těchto determinujících vlastností naprosto oprostit a vytvořit dílo, na které by se nevztahoval žádný ze zmiňovaných termínů. Rytmus a řád prostupují celými našimi životy a odrážejí se téměř na veškerém našem konání. Je to něco, co člověk nezbytně potřebuje pro svůj život a co ho v podstatě řídí.

### 2.2. Rytmus a řád v architektuře

Ne jinak je tomu v architektuře. Do vztahů v architektuře přirozeným způsobem proniká čas, rytmus pohybu diváka a pozorovatele, čtvrtý rozměr. Problematika rytmu a řádu se týká de facto každého architektonického období od vývoje člověka a jeho prvních stavebních projektů. Již v prvních náročnějších stavbách je patrné skládání a řazení stavebních prvků dle určitého vyššího principu, který se dnes nazývá vyváženost nebo harmonie. Pro oba tyto termíny je společným jmenovatelem právě řád a rytmus. Jako většina geometrických zákonitostí, také rytmus má svá pravidla, kterými se vyznačuje. Můžeme se tak setkat s rytmy ubírajícími se určitým směrem; to znamená, že známe rytmy horizontální, vertikální, diagonální a další.

Názorné použití těchto pravidel můžeme velmi jednoduše demonstrovat již na



*Rytmus – Stonehenge (Anglie)*

náročnějších stavbách z konce neolitu, jako je například *Stonehenge*, nebo na chrámech egyptské civilizace, či pozdější řecké, které ovlivnily budoucí architekturu na další staletí dopředu. Například v interiérech gotických sakrálních staveb při pohledu do žebroví lomených oblouků katedrálních lodí, či ubíhající sloupové vnějších a vnitřních opěrných pilířů vykazuje výraznou rytmiku a opakování jednotlivých

složitých dekorativních prvků až do nekonečně ubíhajícího prostoru.

Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, architekturu – a celkově veškeré trojrozměrné objekty vůbec – si nelze představit bez všeovlivňujícího časového faktoru. Tento čtvrtý rozměr je například v architektuře 17. a 18. století často přímo promítnut do plánu, do tehdejšího architektonického konceptu.

Rytmus, opakování a střídání prvků či skupin je významnou součástí vlastní architektonické kompozice každé jednotlivé stavby. Stavby postavené v baroku jsou příliš různorodé, než abychom mohli najít jednoho společného jmenovatele rytmických kompozic. Nejjednodušší druh rytmu – prosté opakování prostupuje však každou stavbou. Důvěrně je každému známý rytmus schodů, prvku stále stejně se opakujícího. Tento rytmický motiv byl v tomto období tak oblíben, že ho baroko neváhalo převést do monumentality v dlouhých schodištích, jež dosahují vrcholů poutních míst, v zahradních schodištích apod. v nekonečném monotónním rytmu. Takřka nekonečné opakování jednoho motivu např. trámů na stropěch obrovských místností nás přenáší do podobné polohy. Obdobné příklady poskytuje pravidelný rytmus klenebních travé, kuželek zábradlí, loubí domů nebo v jiné poloze dlažby a lavice v parteru kostelů.

K těmto motivům prostého opakování, nebo opakování ve větších skupinových celcích se přidružuje další, jenž proniká v horizontálních, vertikálních i diagonálních směrech. Slovy Vladimíra Uhra: „Do rytmu výrazně zasahují tektonické soustavy, jejich zalamování a násobení, tvoření několika náznakových prostorových plánů. Zalamování tektonických soustav a násobení motivu přinášelo často až šachové hlavolamy pro řešení detailu, jež se dostávalo do polohy samostatného výtvarného problému.

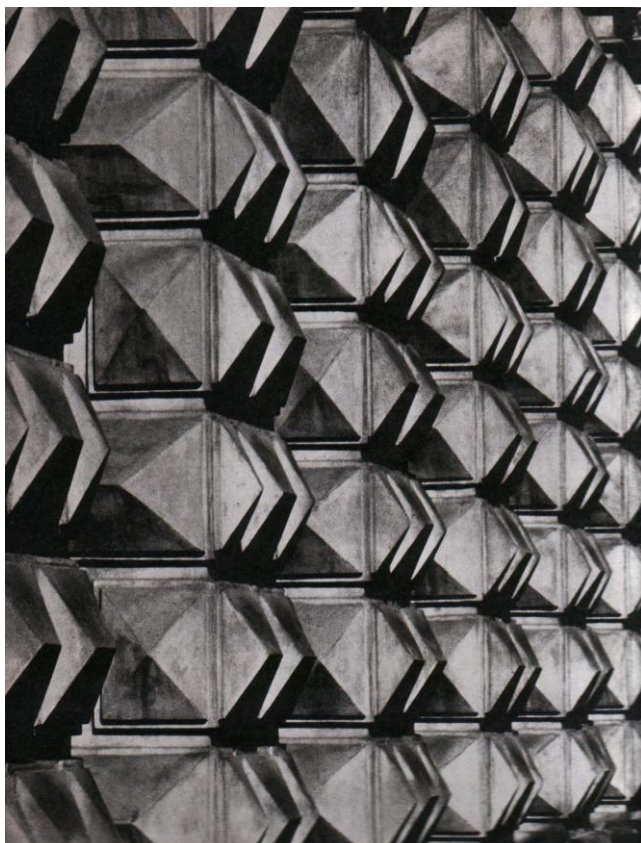
Patka, sokl či hlavice se stávají složitou tvarovou srostlicí.“<sup>1</sup>

K těmto celkem rafinovaným šifrám přichází divák v podstatě bez jakékoli možnosti vidět kompozici v celku a pochopit základní schéma. Ovšem, při pohledu z různých úhlů je nám umožněno sledovat rytmické motivy buď v abstrahovaném, zjednodušeném detailu, nebo jako rozsáhlou zrytmizovanou hmotu.



*Kings College – klenba, Cambridge (Anglie)*

<sup>1</sup> UHER, V., PAVLÍK, M.: Dialog tvarů – architektura barokní Prahy, Odeon, 1974



Milan Pavlík: Francesco Caratti – Černínský palác –  
diamantová rustika

„Například severní strana kostela sv. Bartoloměje (K.I. Dienzenhofer) tvoří kompoziční celek ovládaný složitým a promyšleným rytmem. Motivy jsou řazeny nejen horizontálně a vertikálně, ale i diagonálně. Vytvářejí vnitřní rytmické vztahy jednoduché, skupinové i navzájem se provazující. Nepřestupují základní čtverec, neustále se vracejí k svým osám a ohniskům. Toto komorní dílo patří mezi nejduduplnější rytmická řešení pražské architektury.“<sup>2</sup>

Vynikající architekti Francesco Caratti a K.I. Denzenhofer navrhli dvě různé stěny, které jsou si nesporně blízké svým optickým výrazem, ale byly vytvořeny rafinovanými formami, které jsou zcela rozdílné. Caratti navrhl pro podnož Černínského paláce ostře řezanou diamantovou rustiku. Celý sokl rytmitizují

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 složité 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.

Zářným příkladem rytmu z doby baroka může být kruhový – hvězdčovitý – půdorys vrcholného díla **Jana Blažeje Santiniho Aichela**, kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou. „Logické kroky kompozice půdorysu, využití konstrukce v poměru zlatého řezu, plné násobky poměrů poloměrů jednotlivých užitých kružnic, to vše má od počátku jak formální tak symbolicky obsahové kvality. V kolmé vertikální rovině jsou shodnými, abstraktními postupy promyšleny i řezy stavby a kompozice jejího exteriéru. V této fázi projektu vzniká schéma stavby jako jakési abstraktní minimalizované sítě, vymezující vnitřní prostor a zároveň ho v množství směrů otevírající kosmickému nekonečnu.“ Zároveň však síť vertikálních řezů vykazuje jasnou strukturu krajně odhmotněného, avšak jistého konstrukčního systému v duchu katedrálních opěrných struktur, který i v půdorysných řezech vykazuje dostatečné dimenzování síly zdí. Jakoby abstraktní lineární síť primárně určila nejen podobu, ale i dimenzování hmoty

<sup>2</sup> UHER, V., PAVLÍK, M.: Dialog tvarů – architektura barokní Prahy, Odeon, 1974



stavby a její konstrukční vztahy. Další tvarové členění exteriéru i interiéru kostela dále pak vyvolávalo a prohlubovalo dojem stavby jako odhmotněné spleti linií, kterou proniká světlo, vyššího sakrálního charakteru.“<sup>3</sup>

Santiniho tvorba – v duchu barokní gotiky – je velmi nadčasová, přestože časově spadá do období baroka. Santini ve své tvorbě „předběhl dobu“ o mnoho let dopředu.



*Jan Blažej Santini-Aichel – kostel sv. Jana Nepomuckého, Zelená hora*

„Santiniho architektura je vlastně svébytnou estetickou výpovědí o nejhlubších kvalitách a potenci architektonické skutečnosti, artikulující zjevnost světa. A právě v těchto polohách přesahuje jeho architektura i běžné estetické normy doby svého vzniku a stává se uměleckou skutečností sice barokní, avšak zároveň ve zvláštním smyslu nadslohovou.“<sup>4</sup>

To, co bylo nyní demonstrováno konkrétně na architektuře baroka, by se dalo bez problému říci o stavbách celého 20. století a současnosti rovněž (například cihlové zdi s plastickými útvary – řazením cihel se hlásí ke zdi, vystupujícími objemy k plastice). Nicméně, existuje období v dějinách architektury, které těchto principů – zejména diamantové bosáže a dalších podobných prvků – velmi hojně využívalo. Tímto směrem byl český architektonický kubismus.

„Výchozí pojetí kubistické architektury se nemohlo ubránit koncepčním změnám, které jednou vyzněly strohostí geometrické osnovy průčelí, jindy hravostí jednotlivých stavebních článků či zdůrazněným rytmem jejich seskupení.“<sup>5</sup> Významným inspiračním elementem kubistické architektury byly krystalické přírodní tvary, ale také architektura pozdní gotiky nebo již zmiňovaná Santiniho barokní gotika. Kubistické domy s plasticky protvářenými průčelími často nesou motivy polygonů, krystalů nebo faset a zešikmených ploch vycházející z Picassova principu rozloženého tvaru. Nejradikálnějšími stavbami v tomto duchu jsou patrně stavby **Josefa Chochola** v katastru pražského Vyšehradu, jež jsou vzorovou ukázkou kubistického názoru: autor se skutečně pokusil vytvořit jakýsi prostorový prvek sestavený ze šikmých ploch. Zejména stojí za pozornost prolamovaná korunní římsa a motiv štíhlého nárožního pilíře. Dynamické působení stavby umocňuje fakt, že se stavělo na kosém pozemku.

<sup>3</sup> Zdroj: <http://www.santini.cz/architektura.html>

<sup>4</sup> Tamtéž

<sup>5</sup> LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: Český architektonický kubismus, Galerie Jaroslava Fragnera, 2006, str. 11



Alvar Alto – stěna městské radnice v Säynätsalo (Finsko)

Principy, využívající působení světla a rytmiky, se do dnešních dnů v podstatě nijak zásadně nezměnily. Co do současnosti prošlo výraznou proměnou je používání celého arzenálu různých nových a velmi netradičních materiálů<sup>6</sup>, které jsou architekti schopni invenčně kombinovat, a které umožňují utvářet zcela nové architektonické tvarosloví.

Jen pro příklad bych rád uvedl jednoho architekta, který v podobném duchu jako v baroku a kubismu užívá rafinovanou rytmizaci cihlového zdiva, jež vytváří úchvatnou hru světla a stínu. Finský architekt **Alvar Alto** u městské radnice v Säynätsalo výslovně určil, že všechny cihly mají být pokládány v nepatrných úhlech k sobě, což při

slunečním svitu dává dekorativní povrch mimořádné živoucí síly. Na svém letním domě na ostrově *Muuratsalo* používá cihlovou stěnu jako experimentální plochu pro různé kompozice cihlového zdiva a jejich interakci se světlem. Na proslulých „experimentálních zdech“ svého letního domu v *Muuratsalo* hrál Aalto mnohem osobnější hru. Sešikoval nejružnější cihly, hladké a glazované obklady a styly spárování, aby vytvořil povrchy, jejichž charakter se trvale, i když jemně, mění s pohybem slunce. Lze na to pohlížet jako na abstraktní kompozici textury a barvy, ale také jako na silnou evokaci místa.

Příkladem nápaditého kombinování čistých geometrických tvarů s jednoduchými křivkami je projekt nazvaný *Habitat 67*. *Habitat 67* byl realizací izraelského architekta **Moshe Safdieho** diplomového projektu, který měl název: „A Case for City Living, A Study of Three Urban High Density Housing Systems for Community Development“, stejně jako znělo hlavní téma světové výstavy v Montrealu 1967. *Habitat 67* je vzorovým sídlištěm vybudovaným podél řeky St. Lawrence River v Montrealu složeným z 354 prefabrikovaných jednotek, které dohromady vytvářejí třidimenzionální nosnou konstrukci. Moduly, nebo jak se jim tam říká „krabice“, jsou mezi sebou různě pospojovány, aby vytvořily 158 obytných jednotek od 600 - 1700 čtverečních

<sup>6</sup> viz. kapitola: Tvar a konstrukce v současné architektuře

stop (56-158 m<sup>2</sup>). Každý byt má víceméně své soukromí s vlastním balkónem a případně i s terasou. Ulice pro pěší prochází celým obytným komplexem a jednotlivé moduly, které jsou ve vyšších patrech mezi sebou propojeny mosty a lávkami, tvoří onu zmiňovanou křivku. Co je ale důležité pro obsah této kapitoly, je ten fakt, že celý objekt je tvarově velmi členitý a z celkového pohledu se vyznačuje nesmírně dynamickým rytmem jednotlivých částí – modulů – jež střídavě předstupují a ustupují do prostoru. Oblouky mostů v souvislosti s přísnou pravoúhlostí bytů působí velmi kontrastně. Tento kontrast ovšem není nikterak rušivý; naopak celému vyznění stavby dodává notnou dávku živosti.



*Moshe Safdie – Habitat ´67, Montreal (Kanada)*

### 3. SVĚTLO A PROSTOR V ARCHITEKTUŘE

#### 3.1. Světlo v architektuře

*„Často podceňujeme nehmotný aspekt prostoru...zvuk, určitou vibraci, světlo... Jsem přesvědčen, že světlo je prostorové.“ Renzo Piano<sup>7</sup>*

##### 3.1.1. Úvod

Jak se vlastně projevuje světlo při dopadu na architektonický objem a tvarovanou monumentální hmotu? Svazky paprsků kloužou z objemů na objemy, oddělují je od sebe a sestavují do stále nových souvislostí. Cyklus slunečního oběhu však dovoluje pouze částečně a omezeně opakovat stejný vjem neboť se neustále pohybuje a mění. Světelný paprsek vytváří z trojrozměrných těles proměnlivý organismus, v němž se k sobě poutají osvětlené a zastíněné části. Skladba hmot a tektonická vazba jsou světlem dynamicky „oživeny“ a jejich výtvarný účín je tak rozehrán do celé škály šerosvitných napětí od příkrých protikladů k nevzrušenému, „nesvětelnému“ médiu v okamžiku, pokud není objekt osvětlen. Z chápání architektury nelze tyto vjemy vylučovat, architekturu není možno vidět v odtažené izolované poloze, ale i v plné souvislosti s prostředím a atmosférickými proměnami. I mezní polohy osvětlení architektur jsou reálnými situacemi, obohacují naše vnímání architektonických kompozic, přinášejí často netušené světelné proměny díla. Světlo vytváří v toku čas neustále nové sestavy tvarů. Ačkoli, hmotná podstata trvá, její vnímání podléhá neustálým proměnám.

Pozorování stavby nebo jejího detailu v přechodu z osvětlené do neosvětlené podoby nám poskytne mnoho vzácných a výtvarně silných dojmů.

V následujícím přehledu se budu zabývat problematikou světla a jeho účinků ve čtyřech architektonicky důležitých obdobích, které jsou pro proměnu jeho účinků nesmírně důležité. Tato období jsem si pro demonstraci světla a jeho odlišných chápání, vnímání a funkce zvolil z toho důvodu, že je na nich velmi dobře patrný vztah mezi člověkem a architekturou. Ze všeho nejvíce se zde projevuje proměna světla a jeho chápání a vnímání skrze různé typy architektury, ve kterých se proměňuje funkce světla společně s účelem jejího využití.

##### 3.1.2. Problém světla ve středověké architektuře

Tuto kapitolu bych rád uvedl slovy Pavla Kaliny z knihy „Ejhle světlo“: „Gotická architektura vznikající od poloviny 12. století bývá právem charakterizována jako architektura světla. Raně gotické katedrály představují modelový případ, strategický uzel úvah o středověké kultuře a jejím zhodnocení fenoménu světla. Generace středověkých architektů, zběhlých v umění aplikované geometrie, experimentovaly se světlem.“<sup>8</sup>

<sup>7</sup> JODIDIO, P.: Současní architekti, Slovart, 2003, str. 140

<sup>8</sup> ZEMÁNEK, J.: Ejhle světlo, KANT, 2003, str. 297



Autor textu nám zde nabízí pohled na gotickou katedrálu jako na architekturu skla a světla. Světlo, které přicházelo do interiéru chrámu, nebylo ve skutečnosti nikdy prostředkováno čirým sklem, ale filtrováno barevnými vitrážemi. Tam, kde jsou tyto vitráže převážně dochovány, jako například v katedrále v Chartres, je interiér kostela ponořen do věčné temnoty. Ovšem, zrovna na této katedrále lze ukázat jev, který se objevuje v druhé polovině 13. století, a sice používání grisaillových oken, která propouštěla více světla a umožňovala přesnější vnímání interiérové tváře kostela. Co autor dále poznamenává, je velmi zajímavá informace, a totiž, že cisterciáci zakazovali instalaci vitráží jako takových, v katedrálních oknech používali pouze čiré sklo. Jako příklad uvádí klášterní kostel v Le Thoronet, jež s pronikáním vnějšího světla do interiéru budovy může sloužit jako příklad záměrného využití světla v cisterciácké architektuře, jež bylo svým způsobem „čistší“ než jeho filtrování skrze barevné vitráže v katedrální gotice.

Při hledání souvislostí mezi myšlením a stavěním 12. století je přitom třeba brát v úvahu, že klíčovou roli v myšlení této doby hrál skutečně obraz světla, který byl mnohovýznamový. Úloha světla v sakrální architektuře této doby nebyla jen ryze praktická, jeho role byla ještě daleko komplikovanější. Díky západovýchodní orientaci křesťanských kostelů fungoval totiž každý středověký chrám jako obrovské sluneční hodiny: ranní paprsky pronikají prosklenou kulisou chóru, polední slunce vpadá okny jižní stěny a zapadající slunce vysílá paprsky západním oknem.

Středověká architektura této doby (13. a 14. století), svědčí o skutečných architektonických experimentech se světlem. K dokonalosti to dovádějí až menší chrámové stavby 14. století, kde bývá severní stěna více méně vyzděna, takže okna jsou otevřena jen k jihu. Rovněž nevelká loď se otevírá svými okny jen k jihu. Konečně západní stěna kostela je prolomena jedním oknem ve své jižní polovině. Díky této architektonické rafinovanosti slunce osvětlovalo prostor nejprve třemi nejvýchodnějšími okny chóru a poté postupně proniká jižními okny od východu, až odpoledne dorazí do bodu, odkud jeho paprsky zasáhnou jen západní okno. Po celou tu dobu jeho světlo putuje nejen po velkých nečleněných plochách severní a západní stěny kostela, ale také



*Interiér katedrály v Remeši (Francie)*





*Libor Teplý – kostel sv. Jakuba v Brně*

po dvou válcových pilířích v ose lodi, které jsou takto světlem postupně modelovány – skoro by se dalo říci znovu vytvářeny. Kostel se stává světelným jevištěm. Paprsky tak dopadají vždy na různé plochy pilířů a podpěr, které tím postupně měkce modelují a formují. „Sluneční světlo v interiérech dodnes rozehrává celkové barevné ladění, které se mění podle volby barevných skel nebo rozsévá hrsti barevných skvrn. Až magické!“<sup>9</sup> Takto podobně bylo ve středověku řešeno nesčetné množství chrámů a kostelů. Architektonické řešení oken, konkrétně jejich umístění bylo často vymyšleno velmi komplikovaně a promyšleně, kde prostory kostelů byly rozděleny na zóny s odlišným vedením světla, jejichž světelné režimy jsou velmi diferencované. Často světlo putovalo

během dne různými okny veškerými prostory kostela a postupně tak – jak bylo řečeno výše – modelovalo celý interiér.

Strategické koncepty světelných režimů kostelů, které využívaly prvek časovosti, spjatý s pohybem slunce po obloze, byly rozvíjeny po celé 15. století.

Světlo středověkých chrámů bylo tedy denním světlem, ke kterému se jejich uživatelé obraceli vedeni víceméně praktickými potřebami náboženství. Zároveň bylo ale považováno za mystický symbol, který měl vyjadřovat a zosobňovat přítomnost Stvořitele v tomto smysly vnímaném světě. Vedle toho se už v této době objevuje ryze analytický přístup ke světlu, spatřující v paprscích, jež postupovaly chrámovou lodí od východu k západu matematicky vyjádřitelné důsledky přírodních zákonů.

Na závěr této části lze říci, že středověká architektura odkázala ranému novověku nejen tradici velkých perspektivně utvářených prostorů, ale také nekonečně bohaté možnosti práce se světlem v jejich interiéru. Kvalita vrcholně středověké architektury odkazuje do budoucna k přísnému světelnému racionalismu významného renesančního architekta Andrey Palladia, k architektonické stínohře Vincenza Scamozziho a zejména k dramatické světelné orchestraci barokních chrámů. Všechny perspektivní triky architektů středověku předem určovaly a předcházely později známé optické klamy barokních stavitelů Berniniho a Borrominiho, a dalo

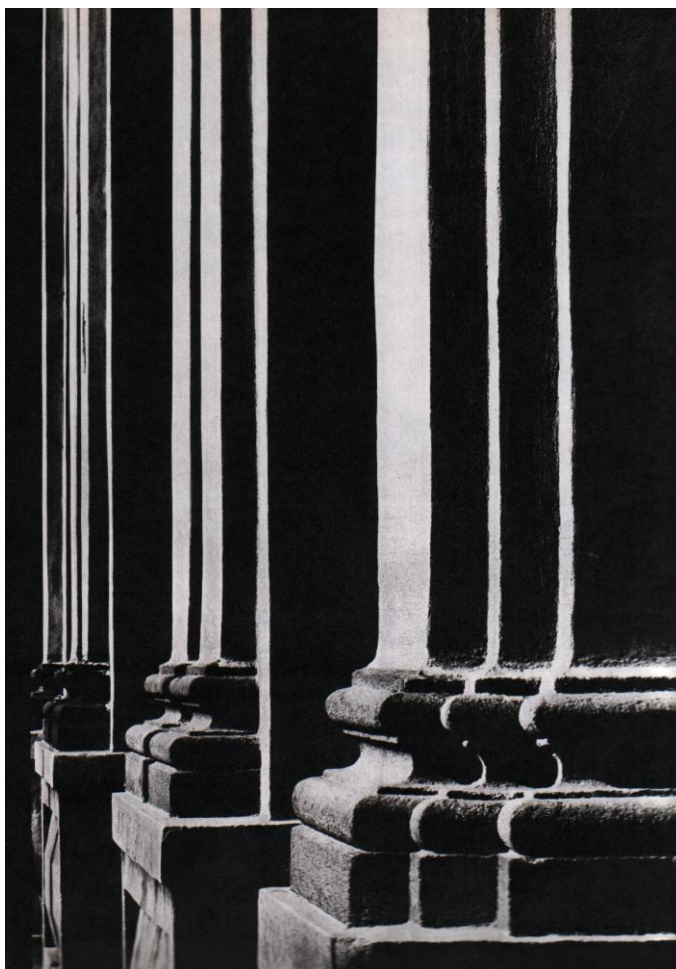
<sup>9</sup> Jaromír Pečírka

by se říci, že veškerá středověká práce se světlem vytvářela základ pro erupce světla v baroku. Protože zejména proměna výrazu architektury pohybem světla je jednou z hlavních součástí dynamického pojetí barokní kompozice.

### 3.1.3. Světlo v barokní architektuře

Ještě než přistoupím k samotným vlastnostem světla a jeho účinků v barokní architektuře, nejprve zdůrazním základní architektonickou koncepci a změnu uvažování o prostoru a tvaru. V barokní architektuře dochází k novému přehodnocení výstavby prostoru, urbanistického začlenění stavby do okolí, k nové organizaci půdorysu, k rozvolnění a dynamickému tvarování hmoty, k nové složitosti rytmických schémat, k důrazu na optickou složku díla, k novým vazbám tvaroslovným i k využití prostorové iluze a perspektivy. Toto vše bylo v dějinách evropské architektury dosud nevídané.

Slovy Vladimíra Uhra: „Architektura vrcholného baroka používá širokého rejstříku tvarových sestav s různými světelnými hodnotami od přísně lineárních, ostře hraněných vrstev pilastrových hranolů, římsových úseků, až po měkké, oblé útvary válců, křivkových útvarů, zborcených ploch stěn, střech helmic věží, nemluvě o stavebních detailech kuželek, válcových těl sloupů, echinů, kymat atd. Podstatné rozšíření možností přineslo právě 18. století tím, že si osvojilo kompoziční techniky spočívající v proměnách půdorysných řezů v různých výškách nad sebou. Světlem se násobí efekty protipohybu hmoty v patrech, světlo modeluje pomocné zborcené plochy, dovolující změnit půdorys nadokenní římsy.“<sup>10</sup> Tento způsob stavění a rafinované používání mnoha plastických prvků vede k tomu, že všude v celých stěnách i detailu vznikají volné plastické útvary, které umožňují plynulé, téměř neznatelné přechody světla, stínů a polostíňů. Hmota v rozptýleném světle i přímém osvětlení je plna světelných akcentů a kontrastů, které jsou vytvářeny hranou římsové desky, pilastru



Milan Pavlík: Západní průčelí Klementina

<sup>10</sup> UHER, V., PAVLÍK, M.: Dialog tvarů – architektura barokní Prahy, Odeon, 1974

či pilíře. Dále je velmi zajímavý fakt, že „v interiérech svých vrcholných staveb využívají architekti Kryštof a K.I. Dienzenhoferové nepřímého osvětlení ze zpola zakrytých zdrojů světla a prosvětlení hlavního prostoru z prostor vedlejších. Světlo se tu láme, odráží, oblévá hmoty neurčitelnými zdroji a směry paprsků. Interiér je nasycen světlem, prostoupen tichým zářením.“

### 3.1.4. Problém světla v moderní architektuře

#### Funkcionalismus a hygienická funkce světla

*„Nová architektura musí být hygienická: všechny pokroky lékařské vědy diktují dispozici, výstavbu i zásady urbanismu; vše má nejzákladnější význam pro zdraví lidstva. Maximum ...světla, ...ale také způsoby umělého osvětlení.“*

*„Osvětlení prostoru jest dalším hygienickým požadavkem. Při denním osvětlení obytných místností nutno dát přednost nízkým parapetům (zničení bakterií prosvícením). ...O umělém osvětlení musí též promluvit lékař. Očím není zdravý pohled do zdroje světla. Přednost by mělo tedy osvětlení u stropu a rozptýlené.“<sup>11</sup>*

Nacházíme se v letech 1924 – 1925. Problém světla v architektuře představoval pro autory výše citovaných prohlášení výhradně hygienickou či zdravotněnou záležitost. Projevuje se tu dobové přesvědčení, že sluneční paprsky mají dezinfekční a léčivé účinky. O jiné funkci světla – jako například estetické, emotivní, případně další – tu není nejmenší zmínka. V čem lze hledat důvod tohoto přístupu? Možná ho můžeme spatřovat v tom, že text obou programů vznikl v době, kdy Karel Teige a jemu oddaný okruh architektů začal prosazovat architekturu jako vědeckou disciplínu. V té se kladly největší požadavky a nároky na účel a konstrukci, z nichž poté samovolně vzniká architektonický návrh nebo stavba. Subjekt architekta jako zdroj estetických nebo přímo uměleckých aspektů měl být eliminován nebo co nejvíce potlačen. Jinými slovy šlo v první řadě o funkci a konstrukci stavby, nikoli o její vzhled či uměleckou kvalitu, kde by se mohla plně prosadit individualita architekta. Současně s velkorysými požadavky slunečního či denního světla se zvyšovala potřeba dostatečného přístupu vzduchu a zeleně do architektury. Slunce, vzduch



Le Corbusier – Villa Savoye v Poissy (Francie)

<sup>11</sup> ZEMÁNEK, J.: Ejhle světlo, KANT, 2003, str. 311



a zeleň se od konce 19. století staly nedílnou součástí sociálních a ekonomických programů, na jejichž naplňování se měla významnou měrou podílet také architektura. Velký podíl na reformě architektury tímto výše zmíněným směrem měl **Le Corbusier**, který podnikl na počátku století mnoho cest po Evropě, kde došel ke zdrcujícímu poznání o zdravotní krizi velkoměst.



*Ludwig Mies van der Rohe – Barcelonský pavilón (Španělsko)*

Jeho reforma spočívala ve fyzickém otevření stavby, jež bylo možné realizovat jedině použitím železobetonových konstrukcí. Jedině tak mohly být zvětšeny okenní otvory, otevřeny lodžie, zrušena izolovanost jednotlivých místností a střecha přeměněna v solárium, kde se člověk oddával sluneční lázni a zbavoval se běžných starostí každodenního života. Toto reformní úsilí se postupem času promítlo i do urbanismu měst, kdy byly v podstatě uzavřené domovní bloky nahrazeny volnou nebo řádkovanou zástavbou s výhodnou orientací ke světovým stranám a prostoupenou či obklopenou zelení, aby se tak jejím obyvatelům dostalo blahodárného účinku slunce, zeleně a vzduchu. Města měla být uspořádána do čtyř základních monofunkčních zón: pracovní, obytné, rekreační a dopravní.<sup>12</sup>

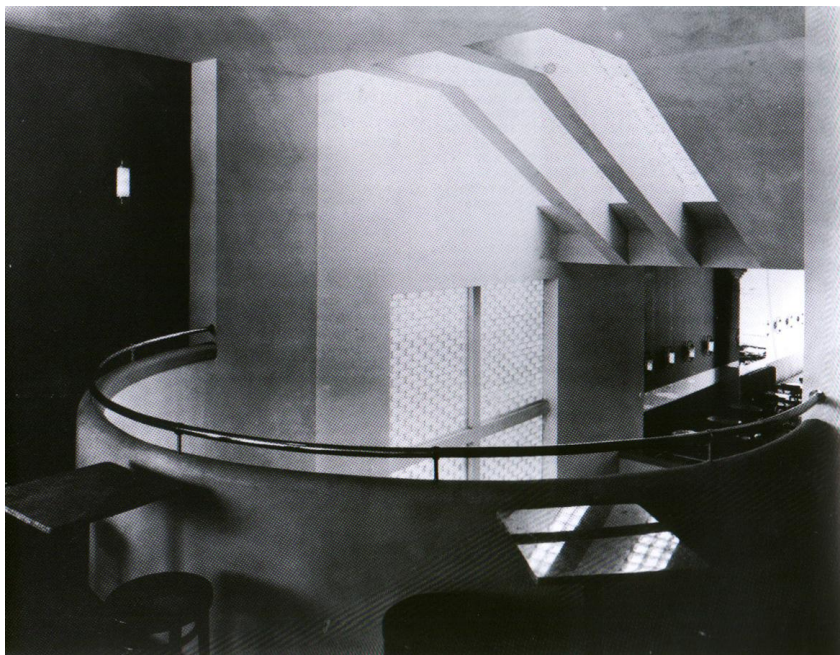
V souladu se zásadami zavedenými v období funkcionalismu Le Corbusierem se podobným zájmem o světlo a prostor vyznačují práce dalšího světového architekta **Ludwiga Miese van der Rohe**. Ve své celoživotní tvorbě hledal nový umělecký styl, který by odrážel novou dobu i potřeby dnešního člověka. Jeho vyjádření bylo jasné, jednoduché a funkční, používal přesné linie a přímočaře definoval prostor. Užíval hlavně průmyslovou ocel a tabulkové sklo, které dodávaly jeho prostorům na vzdušnosti a otevřenosti. Jeho obytné domy a mrakodrapy jsou často stavěny v souladu se zásadou „kost a kůže“, tedy subtilní skelet a skleněný obal. Architektovo zacházení se sklem bylo naladěno na prchavé vlastnosti severního světla. Tytéž vlastnosti, které o desetiletí později vyzýval pod jižním sluncem v *Barcelonském pavilónu*, kde celková souhra světla, které proudilo skrz barevné sklo a odráželo se od leštěného kamene a

<sup>12</sup> HAAS, F.: Architektura 20. století, SPN, 1980, str. 348

V průběhu druhé poloviny 20. let si tyto Corbusierovy zásady v podstatě osvojila celá česká architektonická avantgarda.

zrcadlí se hladiny jezírek,  
vytvořilo nejbohatší  
atmosférický prostor  
v architektuře dvacátého  
století.

Vědeckých analýz,  
tak, jak bylo popsáno výše,  
nalezneme v případě  
českého funkcionalismu  
velmi málo. Výjimečné  
postavení v tomto směru  
zaujímal Jan Gillar, který  
v Praze realizoval komplex  
*Francouzských škol*. Ty  
představují nejčistší



Bohuslav Fuchs – Hotel Avion, Brno

podobu českého vědeckého funkcionalismu v jeho radikální, extrémní a v podstatě nejčistší variantě. Soubor školních budov vyniká totiž rafinovanou abstraktní kompozicí, uplatňující se v uspořádání, gradaci a členění hmot, jež má mimořádný estetický účinek. Hladké bílé plochy se střídají s tmavými otvory oken, vstupů, lodžii a nik, což vyniká zvláště v plném slunečním světle, které umocňuje architektonický výraz v duchu Le Corbusierových slov: „*Architektura je dovedná, přesná a skvělá hra objemů nahromaděných pod světlem, je to harmonický rytmus ploch, světla a stínu.*“<sup>13</sup>

### Emocionální funkcionalismus

Zcela odlišné stanovisko než Gillar zastával další vůdčí představitel českého funkcionalismu **Bohuslav Fuchs**. To, čím byl jiný, bylo jeho pojetí architektury, v které upřednostňoval její estetickou a psychickou stránku. Tvořil tedy v duchu umělecké architektury, díky čemuž se řadí mezi představitele emocionálního funkcionalismu. V letech 1926-1928 realizoval v Brně *Hotel Avion*, své vrcholné dílo a jeden ze symbolů českého funkcionalismu. V hotelové kavárně vytvořil prostor, jehož rafinovanost oživuje tradici prostorových řešení barokní éry a který je tvořen v duchu Loosova a Corbusierova funkcionalismu. Prostor kavárny, procházející přes dvě patra a členěné vertikálně třemi galeriemi, nabízí návštěvníkovi proměnlivé konfigurace hmot, prostorové průhledy a světelné efekty. Světlu nebyla tentokrát svěřena jen role funkčního a hygienického prostředku, ale výrazným způsobem utváří prostor. Proměnlivou kombinací světél přicházejících z různých stran a výšek včetně světla umělého,

<sup>13</sup> ZEMÁNEK, J.: Ejhle světlo, KANT, 2003, str. 313

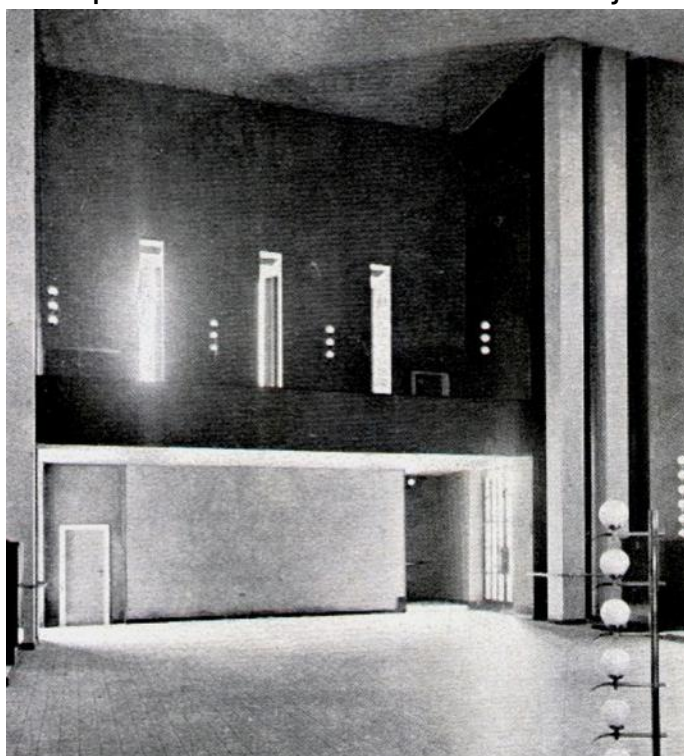
intenzivního a tlumeného, jež bylo násobeno zrcadly a modulovaného barvou stěn nastolil architekt výjimečné prostředí mimořádných estetických a emotivních kvalit.

### Moderní architektura - duchovní aspekty světla / přírodní vlastnosti světla

Dalším a téměř posledním aspektem práce se světlem v moderní architektuře, před který byli čeští funkcionalisté postaveni, bylo navrhování smutečních obřadních síní, krematorií, památníků a hlavně sakrálních staveb, jejichž duchovní obsah mohlo vyjádřit jedině světlo. V polovině dvacátých let projektoval Bohuslav Fuchs spolu s **Josefem Poláškem** *obřadní síň na Ústředním hřbitově v Brně*. Autoři docílili celkem přesvědčivé smuteční atmosféry nahrazením tradičních oken otvory ze skleněných cihel a umělým osvětlením připomínajícím hořící svíce.

Výjimečné spojení stavebního standardu s duchovním obsahem představuje *Památník Tomáše Bati* ve Zlíně z roku 1933 navržený **Františkem Lydie Gahurou**. Ten, proměnil tovární železobetonový skelet ve skleněný krystal zářící nad městem jakoby duchem velkého tvůrce, zakladatele obuvnického koncernu. Světlo pronikalo do interiéru této stavby zcela transparentními stěnami.

V případě navrhování sakrálních staveb se čeští funkcionalisté nevymanili ze zajetí tradice. O možnosti vytvořit moderní chrám v době, kdy „*necítíme již absolutisticky, necítíme již nábožensky, cítíme životně a světsky relativně*“<sup>14</sup>, pochyboval už na počátku 20. století Jan Kotěra. Téměř nepřekonatelná překážka spočívala rovněž v konzervativismu zejména katolických kruhů a v obecně vžitě představě o podobě chrámu. Vstříc snahám moderních architektů vycházela nejvíce Československá církev husitská, jejíž novodobé smýšlení vedlo u staveb Husových sborů k vytvoření nového typu svatostánku, jenž se lišil od katolického chrámu nejen dispozičně, ale i celkovou střídmostí, prostotou a civilností. Velmi radikálně pojal v letech 1931-1933 **Pavel Janák** *Husův sbor v Praze-Vinohradech*. Ten na této stavbě překvapivě aplikoval prostředky industriální architektury. Nové prvky spočívaly například v osvětlení, které bylo používáno u továrních budov;



*Bohuslav Fuchs a Josef Polášek – obřadní síň  
Ústředního hřbitova v Brně*

<sup>14</sup> ZEMÁNEK, J.: *Ejhle světlo*, KANT, 2003, str. 317





Josef Gočár – interiér kostela sv. Václava  
v Praze-Vršovicích

Janák ho zde aplikoval na osvětlení modlitebny, dále v luxferových pásech na její podnoží a kovovém točitém schodišti v prázdném skeletu zvonice.

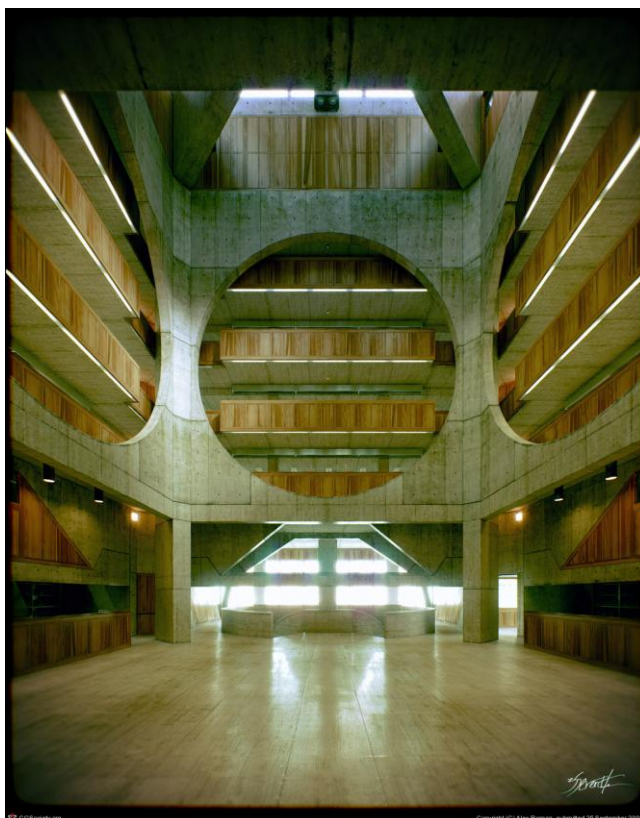
Ovšem jedině světlo, povýšené na duchovní médium, mohlo strohým geometrickým tvarům chrámových interiérů vtisknout potřebnou sakrálnost. Nejvíce v tomto ohledu uspěl **Josef Gočár** u kostela sv. Václava v Praze-Vršovicích, který postavil v letech 1927-1931, a jenž je považován za nejmodernější katolický chrám meziválečného období v Československu. Funkcionalismus se zde jmenovitě přimyká k účelu. Zdá se, že úspěšnost stavby je založena na několika idejích: široké předsíni, představující pro dolní, frekventovanější část náměstí otevřenou náruč církve. Uvnitř potom jde o nápadité využití světla, které, prostupující okny ve velkých schodech střechy, skoro divadelně osvětluje presbytář.

Směrem k presbytáři se svatyně sbíhá a trojlodí stupňovitě přechází v pětিলodní, zatímco k hlavnímu oltáři se prostor stupňovitě zvedá a směrem k centru chrámu narůstá i intenzita světla, proudícího do interiéru jednak úzkými pásy oken ve střešních stupních, jednak rozměrnými okny v presbytáři, jehož závěr je tvořený vysokými okny, jež jsou jakoby citací z gotických katedrál, včetně použití barevného zasklení. Široký prostor pro věřící má ve střední části výrazný přesah vzhůru. V tomto pojetí je patrné architektovo zhodnocení historické zkušenosti, jejíž původ spadá přinejmenším do počátků gotiky. Se stoupáním náměstí se stavba vyrovnává několika schodišti, mezi nimiž je největším odpočívadlem hlavní plocha kostela. Schody v terénu se potom ozývají i ve střeše, takže celek symbolizuje vzestup, stoupání ke světlu, stoupání k Bohu.

Jistě stojí za pozornost zmínit se o práci se světlem v sakrálních stavbách současnosti. „Například ve Finsku se **Juha Leiviskä** vyjadřoval pomocí zdánlivě beztížných ploch oživených světlem, podobných jaké používala skupina De Stijl. V kostele v *Myyrmäki* jsou tyto plochy celé bílé a fascinující. „Mým cílem,“ říká Leiviskä, „bylo napodobit nehmotný „závoj světla“ a jeho vzorem je dvouplášťová konstrukce rokokových kostelů.“ U svého pozdějšího projektu v *Kuopio*

použil barvu na skryté strany ploch okolo oltáře, které zalévají okolí jemně zbarveným jasem.<sup>15</sup> Tento efekt následně napodobil **Steven Holl** ve své *kapli Sv. Ignáce v Seattlu*. Zářící světlo vstupující do kostela skrz štěrbiny ve stěně a úzká okna odhaluje nepravidelnou strukturu sádrových povrchů na stěnách a klenutých stropěch.

Jednou z významných světových osobností architektury 20. století, jež se výrazně zajímala o světlo v prostoru je **Louis I. Kahn**. O Kahnovi by se dalo říci, že byl přímo posedlý přírodním světlem. Způsob, kterým s ním pracoval, se neshoduje s přístupem žádného jiného moderního architekta. V projektech jako jsou knihovna *Exeter Library* (1967-72), galerie *The Yale Center for British Art*



Louis I. Kahn – interiér knihovny *Exeter Library*, New Hampshire (USA)

(1969-74) a transcendentní museum *Kimbell Art Museum* (1967-72), (mnohými považováno za nejlepší museum postavené v minulém století) se světlo stává ovládajícím principem designu a charakter prostoru se dramaticky mění podle denní doby, počasí a ročního období.

Architektem, jenž projevil výrazný zájem o přírodní vlastnosti světla, tváří v tvář velmi intenzivnímu slunci jižního Španělska je **Alberto Campo Baeza**. Svůj *Gaspar House v Zahoře* pojal jako obezděnou rajskou zahradu. Ale namísto barvitě hojnosti rostlin a květin se zcela spoléhal na přírodní světlo a vodu evokující přítomnost přírody. Interiér, vydlážděný uvnitř i vně těmi nejsvětlejšími vápenci a orámovaný hladkými, bíle omítnutými stěnami, je osvětlován pouze čtyřmi velkými otvory, které vytvářejí něco, co Baeza nazývá „horizontálním světlem“. Eliminací stínů jsou formy téměř odhmotněné, což zvyšuje naše povědomí i o těch nejjemnějších variacích v barvách světla. Hladké povrchy, perfektní symetrie a neposkvřněná bělost vytvářejí rámec pro přírodní okolí, které je redukováno na svoji podstatu.

„Světlo v tomto domě je horizontální a nepřetržité, odrážené východo-západní orientací zdí nádvoří. Prostě souvislý prostor plný napětí díky horizontálnímu světlu.“<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Weston Richard, Pohledy na světlo z různých stran. Dostupné na [www.velux.cz](http://www.velux.cz)

<sup>16</sup> Tamtéž



## Sluneční kultura

Jakýmsi mottem jedné z odnoží architektury současnosti a budoucnosti je, že „forma našeho budoucího životního prostředí musí být založena na odpovědném přístupu k přírodě a na využití nevyčerpatelného energetického potenciálu Slunce. V tomto ohledu má role architektury jako odpovědné profese dalekosáhlý význam. Architekti musí v budoucnosti vyvinout daleko více rozhodujícího vlivu na koncepci a plán městských struktur a staveb, na použití materiálu a konstrukčních komponent, a tím na užití energie, než tomu bylo v minulosti.“<sup>17</sup>

Cílem práce architektů, jež tyto tendence prosazují, by mělo být navrhování staveb a městských prostorů tak, aby přírodní zdroje byly uchovány a obnovitelné formy energie – speciálně sluneční energie – použity v co nejširším měřítku; jen tak se vyhneme mnohému z dosavadního nežádoucího vývoje.

Nejznámější z této architektonické odnože jsou pravděpodobně práce **Jana Kaplického**<sup>18</sup> a jeho ateliéru Future System, který se mimo jiné zaměřuje na navrhování nízkoenergetických budov, které by využívaly sluneční záření ke svému provozu. Mezi takové stavby patří například *Projekt Zed*, což je budova s obchodním centrem v podlaží a bydlením ve zbylých šestadvaceti patrech. Dům umístěný v zeleni by měl využívat vítr a slunce k výrobě elektrické energie. Na poněkud odlišném principu je založený tzv. *Zelený dům*, což je vlastně návrh kancelářské budovy ve tvaru trojnožky, jejíž vnější plášť je plně prosklený a umožňuje denní osvětlení většiny kancelářské plochy. Světlo je odráženo i pomocí sestavy zrcadel a reflektorů.



*Jan Kaplický – projekt Zelený dům*

<sup>17</sup> ZEMÁNEK, J.: Ejhle světlo, KANT, 2003, str. 335

<sup>18</sup> viz. kapitola: Architektura současnosti – Přínos výrazných osobností

### 3.1.5. Závěr – srovnání a ověření funkce světla ve třech architektonických obdobích

V předchozí kapitole, jsem se pokusil nastínit různé aspekty, v kterých se světlo – jakožto od architektury neoddělitelný prvek – vyskytuje a projevuje, a z jakých úhlů pohledu jej může člověk vnímat. Prošli jsme si zde třemi klíčovými architektonickými obdobími, ve kterých téměř vždy světlo plnilo poněkud odlišnou úlohu. Nicméně přesto architekti se světlem pracují vždy podobnými způsoby. V některých obdobích ovšem upřednostňují některou jeho úlohu více, jindy méně, také v závislosti na funkci stavby, prostředí a materiálových podmínkách.

Ve **středověku**, u gotických katedrál a kostelů se kladl důraz na *duchovní aspekty* světla (společně s jeho proměnlivou barevností), které v rafinovaných úhlech a barvách prosvítalo skrze vitráže a atmosféricky modelovalo prostor. Důležitá tedy byla expresivita a výraz světla, které v lidech dokázalo probouzet emoce a transcendentální vytržení. Světlo tedy v této době plnilo zejména *emocionální* funkci.

**Baroko** bylo období, jež mělo v případě sakrální architektury se středověkem mnohé společné znaky, ale rozchází se s ním v případě staveb světských a v pojednání a řešení exteriérových prvků fasád budov a urbanistickém řešení měst. O architektech v této době by se dalo říci, že kladli důraz na plasticitu členění zdiva, na dynamiku tvarů, pohyb apod., jež světlu umožňovaly kontrastní modelaci tvarů a využívání prostorové iluze a nevšední perspektivy. Světlo zde tedy plní *duchovní* (v případě sakrální architektury), *modelační (výrazovou)* a také určitou *estetickou* funkci.

V **novodobé** architektuře přibýlo společně se stavbami, jež mají plnit rozličné funkce a společně s elektrifikací také více funkcí světla samotného. Funkcionalistická architektura 20. a 30. let 20. století zpočátku kladla důraz na *hygienickou* funkci světla, jež souvisela s jistou větší otevřeností staveb. Zároveň mu tím ale přináležel *funkční* úloha.

S Corbusierovým vlivem a jeho následovníky se stále více do popředí – díky převažujícím hlasům prosazujícím nejen čistotu, ale také tvarovou estetiku – dostává *estetická* funkce světla.

Spolu s promyšlenějším řešením zejména interiérových (exteriérových ovšem rovněž) prostorů staveb a upřednostňováním jejich uměleckých kvalit se v této době objevuje také potřeba světla, jež by více modelovalo a utvářelo prostor; tím je mu svěřena *emocionální* funkce.

*Duchovní* aspekty světla ovšem nezůstávají nijak pozadu. Staví se nové funkcionalistické a puristické kostely, smuteční obřadní síně a památníky, u kterých má světlo plnit podobnou úlohu jako v minulosti.

V poslední části této kapitoly je zmíněna architektura současnosti, jejíž stavební princip je založen na využívání zdrojů sluneční energie. Architekti tohoto typu jsou zaměřeni na práci se sklem a lehkými stavebními konstrukcemi, jež by byly schopny maximálně využívat sluneční záření. To poté plní jak úlohu *hygienickou* tak *funkční*.

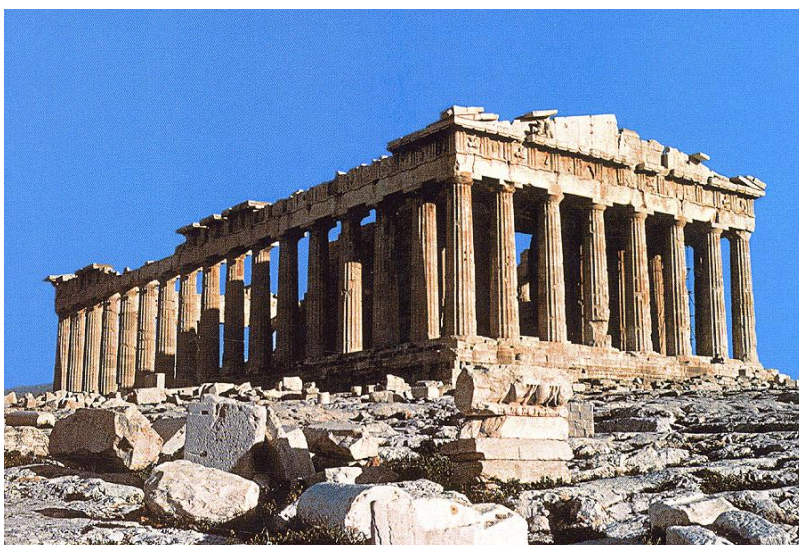
## 3.2. Prostor v architektuře

### 3.2.1. Úvod

Když se řekne architektonický prostor, tak co napadne člověka jako první? Vnitřek, interiér, místnost nebo místnosti a všelijak členité prostory různých velikostí. Co to vlastně je a co vše zahrnuje a pojímá prostor v architektuře, a jak by se dal co možná nejvýstižněji charakterizovat? Možná tak, že to je trojrozměrný útvar vytvořený stavitelskou činností. Prostor se ovšem může dělit na vnitřní a vnější. „Přičemž vnější architektonický prostor je vymezen architektonickými hmotami formou otevřenou (náměstí, nábřeží, ulice) nebo uzavřenou (nádvoří, zahrada). Naproti tomu vnitřní architektonický prostor je nedílnou součástí architektonického díla a je architekturou (podlaha, stěny, klenba) vymezen buď úplně – vnitřní architektonický prostor uzavřený (interiér), nebo částečně – vnitřní architektonický prostor otevřený (balkón, kolonáda, apod.). Dále na vnitřní architektonický prostor můžeme nahlížet tak, že vytváří architektonickou dispozici (prostory centrální, podélné, jednodlné, vícelodní, jednotraktové, nástupové, vícetraktové). Architektonický prostor vnější vytváří urbanistickou dispozici, tj. kompoziční skladbu více hmot (město). A nakonec lze architektonický prostor rozlišovat podle daných funkcí (společenský, slavnostní, komunikační, užitkový).“<sup>19</sup>

### 3.2.2. Vztah vnitřního a vnějšího prostoru v architektuře

Po tomto celkovém rozdělení se na prostor v architektuře podíváme z jiného hlediska, na to, jak bylo a je na prostor v architektuře nahlíženo z pohledu vývoje, z pohledu potřeby budovat a vytvářet si prostor k žití, protože podstatným a primárním smyslem lidského myšlení bylo a je budování. Holá nevyhnutelnost zachování života člověka a jeho rodu naplňovala lidskou mysl od nepaměti, ještě na polozvířecí úrovni, pudovým zařizováním se ve světě a jako ochrana před nebezpečím. Podle prvobytných způsobů života, které formovaly i myšlení při stavbě bytu, se



Akropole – Parthenon, Athény (Řecko)

konstituovala polarita „vnitřku“ a „vnějšku“ jako bytí ve světě.

Podívejme se nejprve do historie, a sice do antického Řecka na první chrámové stavby. Byly to temné, úzké a hluboké síně s jediným vstupem v průčelí, jako zvětšenou a zkrášenou kopii lidového příbytku – megaronu. Vnitřek byl tajný a

<sup>19</sup> <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/24102-architektonicky-prostor>



zakázaný. Tyto stavby byly vlastně jakýmsi chrámovými celami. Pak následovala peristasis, která zároveň se sedlovou střechou obklopovala nespojitě plochostropou celu a je první architektonizací vnějšku. S tím souvisí i povrch struktury vyjadřující pravdivě její hmotnou kamennou podstatu; nebo sochařský doprovod vkládaný jen do volné scenerie prázdných polí.

Později v novověku byla za základní moment architektury považována tíže a to především v řeckém sloupově trámovém systému. Řecký chrám však manifestuje krajní hmotností význam posvátného prvenství místa, na kterém je postaven. Jinými slovy, stavba se svou hmotností vztahuje k místu – jež pro ně bylo speciálně vybráno – spíše než, že by byla vtělením tíže.

Téma vnitřního prostoru bylo myšlenkovým základem starověkého Orientu s typickými labyrinty, s vnitřními atrií, ale bez velkých vnitřních prostorů. Ty se uskutečnily teprve v pozdně římském umění. Římské impérium sloučilo opět odkazy obou polarit, avšak jinak než Řecko. Koncept atriového vnitřku byl později přenesen do Evropy, kde byl neorganicky spojen s řeckými řády. Z neporozumění řeckému způsobu stavitelství došlo k odtržení povrchu od hmoty struktury a vzniku jakési „masky“, která nadlouho poznamenala italskou tradici a celoevropský architektonický vývoj. Tím došlo k první obnově antiky s její původní negací prostoru podle hierarchie míst. Druhá obnova a aplikace antických architektonických prvků našla uplatnění zejména v klasicismu.“<sup>20</sup>

V gotické architektuře nastal obrat v chápání vnějšího a vnitřního prostoru. Gotika nastolila systém úplného odhmotnění struktury a reprodukci řecky pravidelného povrchu hmoty, které dává vnitřku názorný charakter vnějšku. Pozdní gotika s proměnou katedrály v síň dotváří tektonický systém (kdy je stavba součtem jednotlivých těles a ploch, a výsledný objekt je souborem jednotlivých elementů, které se navzájem neovlivňují) v stereotomní (ubírání počátečního objemu, objekt zachovává jednotu, ale zároveň je obklopen řadou prostorových prvků rozdílných vlastností). Celý podélný prostor je centralizován a tvoří klenební



*Katedrála v Bordeaux (Francie)*

<sup>20</sup> Prof. Ing. arch. Antonín Kurial – Vliv myšlenkového postupu na architektonickou tvorbu. Dostupné na [www.atlantida.name](http://www.atlantida.name)



*Francesco Borromini – kostel San Carlo alle Quattro  
Fontane, Řím (Itálie)*

jednotu. Myšlení a filozofie této doby byla taková, že návštěvník chrámu – věřící – se cítí být neoddělitelnou součástí celku.

Naproti tomu, tento světový názor kategoricky odmítá malířství a architektura 15. a 16. století, které jako první osamostatňuje představu prostoru a s ní i subjekt – jež by měl být chápán jako individualita. Renesanční perspektiva objevuje prázdnotu, v níž jsou věci zobrazovány v souřadnosti projektivní geometrie s rozdíly velikostí předmětů v závislosti na jejich vzdálenosti. Tomu v architektuře odpovídalo racionální uspořádání vnitřku jako součet prostorových prvků v lehké, vznosné struktuře, a řádové kompozice, podléhající estetickým pravidlům. Zde mám na mysli například architekturu Filippa Brunelleschiho nebo Andrey Palladia aj.

V architektonickém myšlení 17. a 18. století, tj. v období baroka se objevuje

nový prvek, kterým je pohyb a dynamismus. Je to subjektivní pohyb jako výraz vstupování dovnitř, šíření vzpínání, rozplývání s následným soustředováním vnitřku. Vyhraněnými výtvy těchto pocitů jsou výbušné prostory, proniky a přetínání kleneb a podélná souvislost vnitřků, pod jejichž klenbami jakoby probíhal zvedající a klesající rytmus. Nová „fyzikální perspektiva“ (vznikl tak pojem, který se dnes označuje jako barokní iluzionismus) zřetelně značila světelnou hmotnost vnitřních prostorů, viditelnou hmotu atmosféry mezi šerosvitem pozadí a jasným třpytem popředí. Stavební struktura nového pojetí prostoru podlehl rozkladu hmoty do trojího skupenství. Na jedné straně zde byly pilíře všemožných točených, spirálovitých tvarů, další složku tvořily zlatené a mramorové sochy v neustálém ustavičném pohybu a nakonec fresky s postavami a letícími mraky ve vzdušné rozloze kleneb. Proti nehybné, geometrické iluzi renesanční perspektivy tu byla vytvořena mocná iluze pohybu fyzikální perspektivy radikálního baroka. V práci s vnitřním prostorem samotným se v tomto období objevila zásadní změna v myšlení architektů při projektování sakrálních staveb; jednotlivé prostory – nebyly již tak radikálně od sebe odděleny, jako tomu bylo v minulosti. V souladu s dynamickou koncepcí

v tvarovém řešení byly jednotlivé místnosti vzájemně propojeny; plynule přecházela jedna ve druhou bez jasného striktního vymezení, či ohraničení. Vše podléhalo euklidovskému způsobu uvažování o geometrických tvarech – kružnicích a elipsách – jež se v půdorysném řezu vzájemně propojují a prolínají.

„Dnešní architektonické struktury modelují stavbu světa převratným způsobem – krajním odhmotněním prostorových nosných systémů – tenkostěnných skořepin, mřížových desek, napjatých lanových a stanových soustav, prutově lanových kombinací a pneumatických konstrukcí, směřujících k prostoupenosti „vnějškem“. Je to dáno především tím, že člověk, žijící ve velkoměstech, ale i mimo nich má potřebu být stále v těsnějším kontaktu s přírodou, otevřeným prostorem a slunečním světlem.“<sup>21</sup>

Nicméně, všechny modely převratně odhmotněné stavby jsou výsledkem myšlení odpovídajícího současné vědecko-technické revoluci. Dnešní věda se proměnila v programový výzkum, schopný týmové organizace a experimentace.

Z repertoáru nové architektury však neustupují opačné tendence směřující k plastické pádnosti pevné hmoty v reprodukci prastarého tématu desky na podporách či v masívnosti zděných struktur uzavírajících starý „vnitřek“, které známe například z doby románské.



*Zleva: Nicolas Grimshaw – mezinárodní železniční terminál Waterloo, Londýn, Tom Wright – Burj Al Arab (Arabian Tower), Dubai*

<sup>21</sup> Prof. Ing. arch. Antonín Kurial – Vliv myšlenkového postupu na architektonickou tvorbu. Dostupné na [www.atlantida.name](http://www.atlantida.name)



## 4. TVAR A KONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE 20. A 21. STOLETÍ

### 4.1. Úvod

V této podkapitole se budu zabývat současnými podobami architektury a jejím tvaroslovím, – se zaměřením na její konstruktivní tendence – které je zejména od druhé poloviny 20. století velmi rozmanité a neustále nabývá nových a nečekaných podob. Na tento proud jsem se zaměřil především z toho důvodu, protože má tvorba, a celkově mé výtvarné směřování se ubírá tímto (konstruktivistickým a dekonstruktivistickým) směrem.

Zatímco dřívější vývoj architektury minulosti přinášel nové formy a staré opouštěl jako překonané, dnes po předělu vyvolaném postmodernou panuje jiná, odlišná situace. To, co jsme dříve považovali za zastaralé, nebo jsme to tak přímo nazývali je dnes již relativní pojem, neboť rozmanité formální jazyky existují současně vedle sebe. Podobně jako v módě a designu, kde využívání minulých forem slouží k nepřetržitým inovacím a retrostylům, je tomu i v architektuře. V ní dochází ke směřování starých i nových forem, podmíněné a obohacované rozvojem technologií, konstrukcí a materiálů. Významnou roli zde mají počítače a to nejenom v samých metodách projektování, ale i v rozvíjení nových komplexních architektonických forem. S vývojem počítačového projektování se rodí mnoho nových architektonických estetik, jež by bez této technologie nebylo absolutně možné realizovat. Velice složité tvary budov se skulpturálně modelovanými povrchy, jakými se dříve architektura pro jejich náročnost a obtížnou proveditelnost vyhýbala, se díky počítačovým procesům v projektování a jejich integraci s pokročilými technologiemi objevují stále častěji. Neméně důležitou roli přitom hrají přesné spojující prvky a detaily částí, přesně provedené povrchy a hrany, konstrukční sítě, které často získávají v rámci celku svou estetickou autonomii. Dále vznikají nové varianty řemeslných postupů a s nimi nové formální přínosy a objevy. Jinými slovy tak rozpětí současné architektury definují na jedné straně nejpokročilejší technologie a na druhé stavební řemeslo, přičemž se oba postupy uplatňují vedle sebe a podílejí se na její celkové podobě. Toto vše výše zmíněné nám ovšem znesnadňuje výklad a chápání současné architektury jako celku. Máme zde nepřehledné množství různých metod, postupů a formálních jazyků, díky čemuž se její obraz jeví, jakoby vybočil z kontinuálního proudu dějin a rozlil se do množství různých proudů a názorů.

Poslední desetiletí architektonického vývoje se jeví jako reakce na architekturu celého 20. století. Setkáváme se na jedné straně s velice složitými a členitými formami, na druhé s krajně jednoduchými geometrickými formami a samozřejmě též s kombinacemi obou. Často se také setkáme s podobou staveb, u kterých nás více než celek zaujmou pouze některé prvky. Tomuto fragmentárnímu pojetí nemálo přispívá způsob fotografické interpretace současné architektury, soustředěné na působivé jednotlivé elementy. Vedle toho se prosazuje intenzivní

síla minimalistické estetiky, koncentrované na absolutní čistotu a propracovanost povrchů a detailů, které se tak stávají samy o sobě náročnými díly.

#### 4.2. Konstruktivní a dekonstruktivní tendence v současné architektuře

Nyní bych se ovšem rád přenesl do nedávné historie, a sice do tzv. *Postmoderní* revoluce, která se v průběhu 70. let odehrávala (nejen) v architektuře západních zemí. Ta prolomila hráže, kterými se moderní avantgarda, orientovaná výhradně k budoucnosti, chránila před historií a její působení na podobu novodobé architektury. Nicméně to znamenalo nesmírné obohacení a oživení architektonického slovníku, ovládaného dosud omezeným formálním repertoárem pozdní moderny. Architektura postmoderny se tak soustředila na význam architektonických forem a s tímto cílem se mimo jiné obracela také k historickému slovníku, který volně interpretovala. Objevily se tak různé, osobitě i osobně pojímané interpretace – ironické, nostalgické, humorné, parodické a symbolické. Za zmínku jistě stojí, že se rovněž účinně uplatňovaly některé oblasti moderního malířství, jako například metafyzická malba italského malíře Giorgia di Chirica. Jeho výtvarné motivy i kolorit přenesl italský architekt **Aldo Rossi** prostřednictvím sugestivních kreseb do architektury. Dále například koláže Kurta Schwitterse ovlivnily prezentaci projektů a výtvarné a barevné cítění řady architektů, podobně jako surrealistické kresby Escherovy. Ale zejména to byly suprematistické obrazy Kazimira Maleviče a jeho žáků, které se výrazně promítly do *dekonstruktivistické* či *nemoderní architektury*.

Povězme si ještě pár slov o výše zmíněném architektovi Aldo Rossim, jenž hluboce zasáhl architektonickou imaginaci své doby. Jeho projekty se rodí v sériích sugestivních kreseb, které obsahují jak jeho prvotní dětské vzpomínky, tak poetické prožití místa, i odpověď na stavební úlohu. Jeho kresby připomínají metafyzické obrazy De Chiricovy a něco z jejich záhadné mlčenlivé a opuštěné atmosféry přechází i do Rossiho architektur. Tento architekt pronikl na světovou scénu a mimo jiné navrhoval obytné bloky v Berlíně, v Paříži, v Haagu a jinde.



Aldo Rossi – hřbitov San Cataldo (Itálie)





Giorgio Grassi – Potsdamer platz, Berlín (Německo)

Vedle Rossiho je třeba uvést jiného, nejdůslednějšího italského „racionalistu“, který mě zaujal a tím je **Giorgio Grassi**, jenž založil koncepci domu na krajní redukci formy – na prosté hranolové bloky s cihlovým povrchem. Těmto stavbám dodává sugestivní účín rozvrh oken, které se v řadách repetitivně opakují (studentské domovy v Chieti obytné domy v Berlíně, knihovna v Groningen, Holandsko). Výlučná oproštěnost

tvarů, geometrie, rytmus a výrazné opakování, dodávají jeho stavbám zvláštní působivost.

Současně s postmoderní architekturou se rozvíjela estetika, kterou do architektury vnášely pokročilé stavební technologie. S nimi se na scéně objevily nové konstrukční systémy včetně množství dosud obtížně dostupných materiálů. Dle slov Pavla Halíka: „Objevují se obkladové panely z nerezové oceli, aluminia, titanu, zinku, mědi a olova se speciálně upravenými drsnými modulovanými nebo třpytivými povrchy rozmanitých barev a odstínů, plné nebo perforované, s různými stupni transparence, „textilní“ sítě utkané z ocelových drátů, spojovací prvky exaktních tvarů, vedle příhradových konstrukcí se uplatňují komplexní sítě výztužných ocelových lanek s jejich větvenými kotevními prvky. Rovněž sklo mění svou kvalitu a vlastnosti. Lepené desky mají pevnost kovu, uplatňují se i jako schodišťové stupně a průsvitné podlahy. Povrchy stěn ze zrcadlového skla mohou skládat souvislý obal budovy bez zřetelných stop spoju a formovat budovu jako plastický předmět, tvarovaný z jedné látky. Skleněné stěny mohou být pojednány serigrafii jako obrazy. Do hry se též zapojuje světelná technika, rozptýlená do tisíců světelných bodů různých barevných tónů s elektronicky řízenými scénografickými efekty.“<sup>22</sup>

#### 4.2.1. Hi-tech architektura

Nyní přejdeme k podkapitole o tzv. architektuře *hightech* (zkratka znamená *hightechnology*), která čerpá z konstrukčních technologií z oblasti letectví a kosmonautiky a z možností, otevřených počítačovými procesy. Architektura *hightech* podmínila vznik a rozvoj tzv. dekonstruktivistické architektury, jež popírá tradiční tektoniku s její horizontálně-vertikální soustavou, rozrušuje její pravoúhlý řád a s ním i její optickou rovnováhu, která až dosud byla

<sup>22</sup> PIJOAN, J.: Dějiny umění 12, Balios, 2002, str. 86

základním atributem architektury. V rovině teoretického zdůvodnění se někteří architekti opírali o filosofické úvahy Jacquese Derridy, ale základ formální inspirace dekonstruktivismů pochází z estetiky ruského konstruktivismu dvacátých let a zejména z malířského a plastického díla Kazimira Maleviče.

Velmi významnou osobností dnešní architektury patřící svou tvorbou k tomuto směru je londýnská architektka iráckého původu **Zaha Hadid**<sup>23</sup>, která si získala neobyčejný věhlas především originální, expresivní, malířskou prezentací projektů. Jednotlivé tvary těchto staveb na diváka působí, jakoby se vynořovaly z mnoha perspektiv zároveň a přibližovaly z různých směrů k objektu, který je vytlačován a vystupuje pod tlakem těchto částí. Hadid se uvedla na architektonickou scénu projektem *kasína v Hongkongu* (1983), v němž se objevují nové prvky, které se stanou součástí slovníku dekonstruktivismu: čímž jsou budovy jako dlouhé ploché horizontální pásy skládané přes sebe, překrývající se a vznášející se v prostoru. Tvoří je také poletující trámy, elementy antigravitační architektury a skupiny různě nakloněných sloupů nebo pilířů.

První realizací Hadid byla *požární stanice závodů Vitra* ve Weilu n.R. (1993), je to stavba plná ostrých forem, vystřelujících jako šípky z těla stavby. V témž místě přibyl později pavilón pro zahradní výstavy, tentokrát zaoblenějších, měkčích tvarů (1999). To již Hadid začala tvarovat právě výše zmíněné pásy staveb jako stuhy, ohýbat je, zvedat, provlékat v rafinovaných kombinacích. Příkladem je pavilón *The Mind Zone* (1999) v kupoli Milénia v Londýně.



*Zaha Hadid - požární stanice závodů Vitra, Weil nad Rýnem (Německo)*

<sup>23</sup> JODIDIO, P.: *Současní architekti*, Slovart, 2003, str. 68-69



Norman Foster – Hongkong and Shanghai bank  
(Čína)

K výrazným osobnostem hi-techu patří také architekti, kteří pojmají konstrukci, jako formální kvalitu samu o sobě. K těm patří například brit **Norman Foster**<sup>24</sup>, který mimo jiné vytvořil *mrakodrap banky v Hongkongu* (1986), kde složitý nosný konstrukční systém včetně obslužných částí je začleněn do vnější konstrukce budovy jako dominantní architektonický element.<sup>25</sup> Jeho snad nejvýznamnější počinem z poslední doby je nový symbol hlavního města Německa Berlína – mohutná skleněná kupole nad rekonstruovanou budovou starého *Reichstagu*. Uvnitř kupole, (která mimochodem patří k vrcholným dílům hightechu) je spirálová rampa s vyhlídkovou plošinou pro veřejnost a zrcadlový kužel nad sněmovním sálem.

Poslední osobou, o které bude v této podkapitole řeč je izraelský architekt **Daniel**

**Libeskind**<sup>26</sup>, který proslul stavbou *Židovského muzea v Berlíně* (1998). Půdorys má tvar zalamovaného blesku a štěrbinová okna protínají v různých směrech vertikální tělo stavby, obalené zinkovými panely. Některé interiéry stavby jsou prázdné a symbolika jednotlivých míst odkazuje k holocaustu. Já osobně jsem měl příležitost tuto stavbu vidět a navštívit prostory celého muzea. Nutno říci, že to je architektura, která se vyznačuje neobyčejnou proměnlivostí a invencí. Rozsáhlé prostory muzea jsou členěny na dlouhé chodby a schodiště, jež jsou na některých místech překlenuty betonovým „trámovým“, které narušuje prázdnotu prostoru a v člověku vyvolává pocit závratě. V celé stavbě se najdou místa, jež mají v návštěvníkovi navodit silný pietní dojem a připomenout mu bezútešný osud židovského národa zejména v období II. Světové války, jako je například *Věž holocaustu* nebo nádvoří s betonovými kvádry, jež plní zároveň funkci obřích květináčů, z jejichž vrcholů vyrůstá bujná stromová vegetace. Syrová betonová architektura s nevšední perspektivou a spoustou míst, která nás nechají nahlédnout

<sup>24</sup> JODIDIO, P.: Současní architekti, Slovart, 2003, str. 56-57

<sup>25</sup> RAEBURN, M. A KOLEKTIV: Dějiny architektury, Odeon, 1993, str. 286

Podobně jako Foster si počínali architekti Renzo Piano a Richard Rogers při stavbě známého Centre Pompidou, které je pojato velmi konstruktivně; architektura je zredukována na vytváření horizontu a opory.

<sup>26</sup> JODIDIO, P.: Současní architekti, Slovart, 2003, str. 108-109



do nitra stavby, a která jsou tvořena například různými světlíky a šachtami, jež jsou samy o sobě součástí expozice, je pro mě ohromně inspirující a zavedla mi příčinu k vytvoření několika grafik s těmito architektonickými fragmenty.

#### 4.2.2. Americká architektura

Nacházíme se v New Yorku na konci šedesátých let, kdy toto město bylo jedním z ohnisek rozvíjejících nové tendence architektury. Jedním z hybatelů byla skupina newyorských architektů, kteří zde uspořádali v roce 1969 společnou výstavu, jež se objevila na scéně jako manifest novomoderních tendencí. Projekty se týkaly hlavně rodinných vil. Estetika této skupiny byla inspirována předválečnou modernou; především Le Corbusierem, Gerritem Rietveldem a Giuseppem Terragnim. Tyto své prameny skupina interpretovala jako prvky hotového jazyka, který je možné volně používat a s nímž lze rozvíjet nové scénografické konfigurace. Umožňovala to tradiční americká dřevěná konstrukce, přizpůsobující se lépe formálním hrám. Řada inovací, jež se tu objevily později, v architektuře zobecněla. Například kulisové stěny, předsazené před vlastní tělo stavby, vynechávání objemů v prostorovém skeletu, uplatňování diagonálních prvků a zvlněných stěn jako plastických prvků k pravoúhlé geometrii celku a v neposlední řadě akcentování barevných škál a užívání čistých základních barev nové výtvarnosti De Stijlu.

Některé z těchto tendencí se v současnosti uplatňují i na naší architektonické scéně; zejména se to týká používání předsazených kulisových stěn, jež můžeme vidět u některých



*Jakub Cigler & Vincent Marani – Technologický park, Praha*

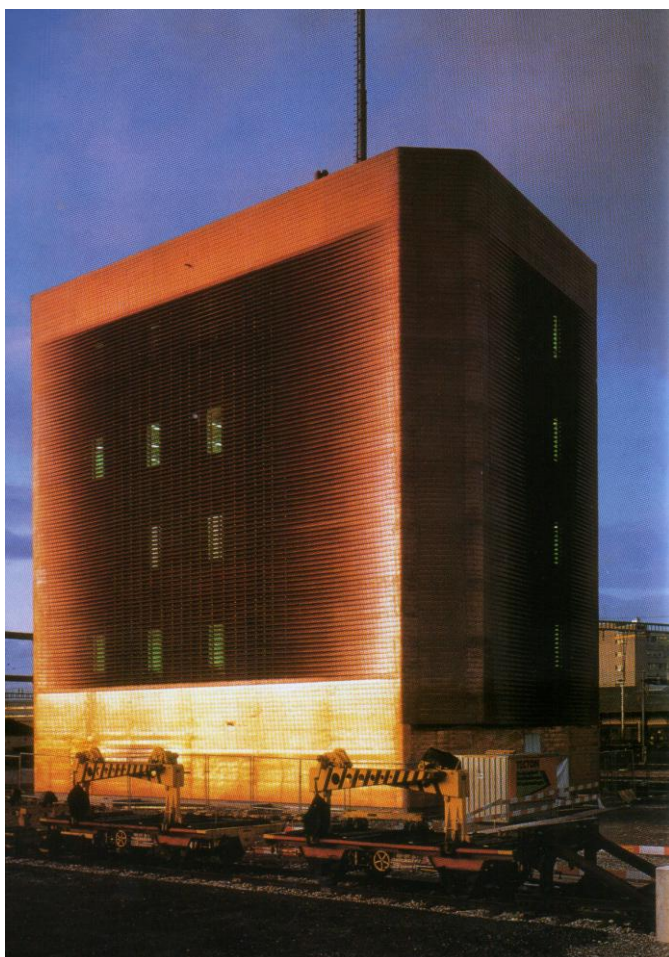
administrativních staveb. Konkrétním příkladem tohoto typu je projekt od **Jakuba Ciglera** a **Vincenta Maraniho** s názvem *Technologický park* (2002)<sup>27</sup> na Chodově, jenž má na hlavním průčelí představenou celoskleněnou stěnu, která slouží jako zimní zahrada s malými stromky a popínavými rostlinami.

Někteří členové amerického proudu propracovávali a zkoušeli možnosti moderního slovníku v podmínkách současnosti. Mezi ně patřil především **Richard Meier**. Na začátku své kariéry projektoval stavby vil, jež byly rozvíjeny v duchu zjemnělé corbusierovské estetiky. První velkou stavbou, která předznamenala jeho další tvorbu, bylo *kulturní centrum Atheneum* v *New Harmony* v *Indianě, USA* (1979). Celá stavba je vlastně bílé, plasticky modelované těleso, kombinující pravoúhlé, kosé a zvlněné tvary s vysunutými schodišti a rampami a činí dojem vnitřního organismu, vyproštěného z nepřítomného uzavírajícího geometrického obalu. Později, když část aktivit přenesl na evropskou půdu, přešel Meier ke kompaktnějším stavbám. Charakteristickým znakem jeho staveb je obložení stěn bílými čtvercovými kovovými panely, jež na nich vytváří obraz pravidelné pravoúhlé sítě, která celou stavbu i s jejími plastickými tvary

obaluje a tím jí dodává zvláštní, téměř nehmotnou substanci.

#### 4.2.3. Minimalistická architektura

Nyní se podíváme na další tendence, které se v současné architektuře prosazují vedle těchto složitých forem, o kterých byla řeč, a sice na architekturu minimalismu, jež rozvíjí estetiku elementárních geometrických tvarů. Tento přístup má své kořeny v minimal-artu 60.-70. let Nicméně, to, co by se na první pohled mohlo zdát jako velmi jednoduchá koncepce je ovšem daleko náročnější, protože perfekcionismus, čistota provedení a pojednání těchto staveb se dotýká hranice možnosti. Opět slovy Pavla Halíka: „Složitě propracování povrchů stěn (dalo by se hovořit o magii stěn), barevnost a materiály, často syrové,



*Jacques Herzog & Pierre de Meuron – signální stanice, Basilej (Švýcarsko)*

<sup>27</sup> dnes sídlo firmy Dell, Sony a dalších



neobvyklé, přesnost řemeslnické práce a exaktních detailů, ostré hrany, zvláštní, nepřírozené kolize různorodých ploch jsou charakteristickými znaky minimalistického přístupu.<sup>28</sup> Kdo vlastně patří k představitelům této tendence? Jsou to kupříkladu švýcarští architekti **Jacques Herzog a Pierre de Meuron**. Tito pánové zrealizovali roku 1995 *Signální stanici na basilejském nádraží*. Což je vlastně velký měděný kubus se složitě strukturovanými stěnami. Všechny vnější stěny celé stavby stanice jsou potaženy měděnými pásky, které se ve střední části stáčí tak, že vytvářejí dojem poloprůsvitného žebrování. Dalším jejich velmi významným počinem je *Rekonverze elektrárny na galerii moderního umění Tate* v Londýně (2000), kde jsou jednoduché prosklené formy jemně spojeny se starou průmyslovou stavbou tak, že z ní činí kulturní objekt. To, co charakterizuje tyto stavby, je především originální a rafinovaná jednoduchost a také neobyčejný smysl pro povahu materiálů a jejich řemeslné zpracování.

Jakýsi intelektuální charakter minimalismu uplatňuje britský architekt **David Chipperfield**. Vedle řady rodinných vil patří k jeho nejznámějším stavbám *veslařské muzeum* v Henley na Temži (1997), kde se v čistých a působivých kombinacích uplatňují plochy dřeva, kovu, betonu a skla.

Zajímavý přístup k minimalistickému pojetí architektury má francouzský architekt **Dominique Perrault**. Ten mimo pařížskou knihovnu navrhl pro Berlín dvojici sportovních staveb, *plavecký bazén a velodrom* (1998). Nevšední je na těchto stavbách to, že obě jsou ponořeny v terénu. Plavecký bazén má tvar plochého hranolu, druhá plochého válce a jsou obaleny sítí, utkanou z drátů a nerezové oceli v několika vzorcích, která jim dodává zcela výjimečnou proměnlivou magickou třpytlost.



Dominique Perrault – velodrom, Berlín (Německo)

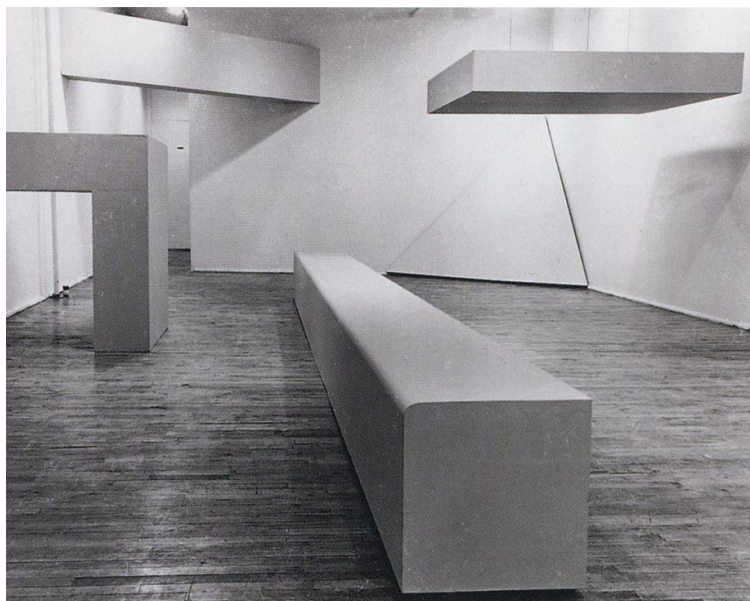
#### 4.2.4. Minimal-art

Neodmyslitelně s minimalistickou architekturou je spjatá také určitá část amerického minimal-artu, jehož monumentální projevy mají kořeny v šedesátých letech. Představitelé těchto tendencí pracují s prostorem, perspektivou a jejím změněným vnímáním. Především monumentální formy minimalistické plastiky vyvolávají v divákovi pocit jakéhosi nového architektonického prostoru, jehož charakter se však při procházení, obcházení a nahlížení do

<sup>28</sup> PIJOAN, J.: Dějiny umění 12, Balios, 2002, str. 131

jeho různých zákoutí mění a proměňuje každým okamžikem. Plastiky této minimalistické odnože by se z určitého úhlu pohledu daly nazvat architekturou – protože s ní mají některé shodné znaky – bez účelovosti.

Jedním z umělců patřící k této „uměle vytvořené“ skupině patří **Robert Morris** a to především díky své výstavě s názvem „*Plywood Show*“, jež se uskutečnila roku 1964. Zde vystavil sedm jednoduchých



*Robert Morris – „Plywood show“*

geometrických struktur, které byly rozmístěny po celém prostoru galerie, a částečně se tak podílely na architektuře výstavního prostoru. „Práce byly zhotoveny z překližky a natřeny světlou šedou barvou. Všechny objekty byly rozmístěny tak, že kolem nich mohl pozorovatel pohodlně chodit nebo jimi přímo procházet. Jednoduché tvary a jednotná šed' způsobovaly, že se díla opticky jevila jako nezajímavá. Nicméně, nepřítomnost vnitřních vztahů a rozmístění děl vyzdvihovalo jejich vztah k pozorovateli a k prostoru. Akt vnímání se při pozorování děl stal reflektivním.“<sup>29</sup> Ztvárnění Morrisových objektů bylo tak jednoduché, jak jen to bylo možné, přesto se jejich podoba stále měnila podle perspektivy a místa, odkud bylo dílo pozorováno. Morris se očividně stejnou měrou zajímal o vizuální výraz svých prací a jejich vztah k prostoru i o účinky na pozorovatele. Přitom vycházel z perspektivy těla, tzn., že vnímání bylo pro Morrisa vázáno zásadně na tělesno a nebylo omezeno jen na zrak. Jinými slovy, bylo pro něj zásadní a možná přímo nezbytné vnímání jeho plastik celým tělem – všemi smysly, celou bytostí. To byl také důvod pro relativně velké rozměry jeho děl.

**Richard Serra** je příkladem opravdového plastika, který dokáže uchopit do svých skulptur kus krajiny a městský prostor. Důležitá je pro něj hmotnost, hmota, velikost a plastická kvalita díla. Jeho monumentální kovové plastiky jsou často instalované přímo ve městech. Pro některé monumenty je příznačná jakási „nestabilita“; plastiky se udržují v jakési pochybné rovnováze. Stojí a padají pouze na základě vlastní fyzikálnosti. „V sérii plastik nazvaných *Věže*, jako např. v bochumském *Terminálu* vzniká dojem zmatenosti a ohrožení způsobený odchýlením se od kolmic. Serra tak v podstatě zavádí tak nové vzory pro umění ve veřejném prostoru, ve kterém „je rozhodující pozorovatelův zážitek plastické konstrukce“ (Serra).“<sup>30</sup> Jeho

<sup>29</sup> MARZONA, D.: *Minimalismus*, Slovart, 2005, str. 23

<sup>30</sup> KOLEKTIV AUTORŮ: *Umění 20. století*, Slovart, 2004, str. 539

velké skulptury z rovných, ohnutých, pokrivených nebo překlopených desek z oceli stále vykazují své plastické kvality, současně ale zachycují také souřadnice tras silnic, stavební fond, horizont. „Reagují stejně subtilně jako kriticky na prostorovou situaci. Mění podmínky vnímání, vytvářejí místo jako plastiku a plastiku jako místo.“<sup>31</sup> Tyto skulptury aktivně reagují na strukturu velkoměsta, jeho rytmus a architekturu; jeho celková chuť se tak zhušťuje do jakési plastické energie.



*Richard Serra – View point, Dillingen (Německo)*

---

<sup>31</sup> KOLEKTIV AUTORŮ: Umění 20. století, Slovart, 2004, str. 543



## 5. SOUČASNÉ TENDENCE V ARCHITEKTUŘE

### 5.1. Úvod

Poslední dobou se hranice mezi jednotlivými tendencemi a styly často stírají, mísí se v jednotlivých stavbách, takže je už nelze hodnotit z hlediska jediného stylu. Uplatňují se tu vedle sebe deformovaná geometrie, fragmentované skladby, nakloněné či vypouklé stěny, lesklé kovové stěny, užívané jako vrstvené poloprůsvitné závoje, znejasňující tvar budov, nové barevné škály, třpytivé lesky a světelné efekty. Vnější tvary jsou někdy utvářeny rozměrnými skleněnými obaly, jejichž povrchy prokreslují konstrukční sítě a v jejichž vnitřku se teprve nalézají vlastní konfigurace staveb. To vše jsou znaky nové architektury, zejména architektury mnoha polyfunkčních, komerčních, administrativních a zábavních center i nemála kulturních staveb. Je to nový druh architektury „hightechových obalů“, které mají někdy geometrické, někdy skulpturální, hladké formy, nebo formy pokryté konstrukční sítí, která je nese a na níž jsou zavěšeny. Tyto síťové konstrukce na vnějšku skleněného obalu dávají stavbám nehmotný ráz, což je typickou kvalitou architektury hightech, o které byla řeč v minulé kapitole. Dále dochází k přehodnocení konstrukčních složek projektu: konstrukce je pojmána jako formální kvalita sama o sobě a dnes přibývá architektů, kteří se jí zabývají především z tohoto stanoviska.

#### 5.1.1. Přínos výrazných osobností / organický proud<sup>32</sup>

Jiný způsob uvažování o tvaru a prostoru nalezneme u architektů, jež patří k tzv. organickému proudu jejichž tvorba je inspirována rostlinnými a živočišnými prvky. Ještě než přejdeme k architektům současnosti, rád bych se zmínil o významných osobnostech, jež podobu dnešní organické architektury nepochybně ovlivnili. Mezi tyto předchůdce bychom mohli považovat osobnost španělského architekta **Antonia Gaudího**. Počátky jeho tvorby byly silně inspirovány gotickou, maurskou, ale také částečně barokní architekturou; přesto se tento architekt řadí do secesního hnutí. Později v jeho tvorbě výrazně posílila dekorativní složka tvarově neobvyklých ornamentů. V barcelonském *Palacio Güell* (1885 až 1889) se poprvé soustředil na vnitřní prostor a také zde poprvé uplatnil dynamické řešení parabolických oblouků, které se staly, stejně jako obklady z keramiky a skla, příznačné pro jeho pozdější tvorbu. Projekt barcelonského parku Güell vznikl od roku 1900 a opět vykazoval fantastické zacházení architekta nejen se stavebními konstrukcemi, ale i s použitými materiály. Vyvrcholením Gaudího architektonického umu je *Casa Milà* v Barceloně (po roce 1905). Architekt v těchto projektech jako dekoraci často používal techniku *trencadís*, která spočívala v aplikaci rozlámaných kachlí na povrchy. Fasáda je barokně rozvlněná a každé patro má jiný půdorys (stavba stojí na vnitřních vzpěrách, ne na stěnách, proto měl Gaudí svobodu v rozmístění zdí a oken). Na *Casa Battló* se

<sup>32</sup> Tuto podkapitulu jsem zde zařadil z důvodu rozšíření přehledu o současných architektonických principech a také proto, že s touto tendencí pracuji v didaktické části diplomové práce.

neobjevují žádné hrany a její fasáda působí expresivně – organické tvary bílého kamene připomínají kosterní struktury zábradlí balkónů masky nebo lebky.

Podobně jako Gaudí si ve své tvorbě počínal rakouský architekt **Friedrich Hundertwasser**, pro jehož styl je nejtypičtější odmítnutí rovných linií a snaha o co nejpevnější sepětí s přírodou. Fasády



Antonio Gaudí – Casa Milà, Barcelona (Španělsko)

jeho domů hrají všemi barvami, místy jsou použité i barevné obkládací kachle tvořící různé mozaiky, každé okno má jiný rozměr a různý tvar. Podlahy mají nerovný povrch, zdi rovněž, terasy a střechy jsou pokryty zelenými plochami trávníku.

Mezi současné architekty vycházející z organického tvarosloví patří určitě výrazná osobnost **Jana Kaplického**<sup>33</sup>. Za příklad jistě stojí uvést významný projekt *Obchodního domu Selfridges* (1999-2003) v Birminghamu, jež má podobu lesklého pásovce a jehož měkký zakřivený tvar kopíruje terén nebo plánovaný projekt *Koncertního a kongresového centra Antonína Dvořáka* v Českých Budějovicích, které tvarem připomíná rejnoka. Podobná východiska jsou patrná v realizacích další významné české osobnosti **Evy Jiřičné**, jež sama ke své tvorbě dodává „Inspiruji se uměním přírody, která i na těch nejmenších organismech užívá dokonalých konstrukcí,<sup>34</sup> Její rukopis je velmi dobře čitelný. Jiřičná tvoří interiéry, jež se skládají z křehkých schodišť ze skla a oceli a tyto ušlechtilé prostory jsou v souladu s úspornou technickou estetikou. Architektka je ovlivněna meziválečným funkcionalismem, sklo a ocel, na první pohled chladné materiály, ve svých interiérech ladí do dokonalé harmonie. K jejímu rukopisu patří i napínací lana pro proslulá skleněná schodiště, která v průběhu let vytříbila k dokonalosti slavnostního šperku: „Je to třírozměrná skulpturní záležitost v prostoru, která dává lidem možnost stoupat vzhůru,“ popisuje. „Uvnitř objektů mě fascinuje světlo a práce s ním. Hledám cesty, jak jej dostat do prostoru. Světlost, průhlednost a materiály ve své ryzí podobě.“<sup>35</sup>

Dále se k této architektonické odnoži řadí realizace kalifornského architekta **Franka Gehryho**, (jenž má v Evropě velký úspěch), a který mimo jiné navrhl budovu *Amerického centra*

<sup>33</sup> viz. kapitola: Moderní architektura - duchovní aspekty světla / přírodní vlastnosti světla

<sup>34</sup> Jitka Bojanovská – Čistá krása skla a oceli v interiérech Evy Jiřičné. Dostupné na [www.archiweb.cz](http://www.archiweb.cz)

<sup>35</sup> Tamtéž

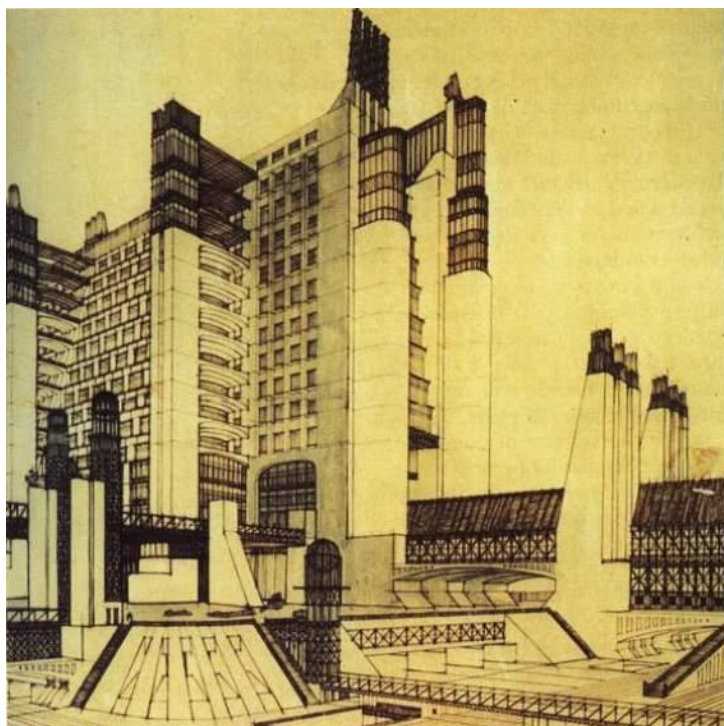
v Paříži (1993) a administrativní budovu *Tančící dům* v Praze (společně s **Vlado Miluničem**, 1996). Ve španělském Bilbao realizoval v roce 1997 budovu *Guggenheimova muzea*, což je vlastně rozsáhlá z jistého úhlu pohledu téměř expresionistická skulptura, větvená do rostlinných forem kolem zvýšeného atria a opláštěnou titanovými panely, což stavbě dodává surrealistický ráz. V Berlíně dokončil budovu *Drážďanské banky* (2000) s plasticky modelovanými sály uvnitř haly.

### 5.1.2. Výstavby měst

Do vývoje současné architektury výrazně zasahuje intenzivní výstavba některých evropských měst. Nutno říci, že tento trend není nikterak nový. Již na počátku 20. století se objevovaly silné tendence a snahy dát městům tvář současnosti; v některých případech dokonce „budoucnosti“ a pozvednout jejich estetickou kvalitu v duchu nových myšlenek a vizí. Pokud hovoříme o výstavbách a modernizaci městské zástavby nelze opominout zmínit se o jednom z jejích průkopníků, o kterém zde ještě nebyla řeč, a sice o architektovi futurismu **Antoniu Sant´Ellovi**, jenž zdůrazňoval osvobození architektury od anachronismu tradičních stylů. Reformu architektury neviděl jen v obnově formy, nýbrž v disposiční, konstruktivní a vědecké podstatě, ve funkcionalismu a racionalismu nového města, přizpůsobeného všem fenoménům soudobého života, komunikačním potřebám větších center, hygieně a organické souvislosti jednotlivých čtvrtí. Žádal pro každou generaci nová města a nové domy. Dům má být napříště utvářen od vnitřku k vnějšku; dynamismus nové formy má vznikat z nových materiálů, betonu, železa apod. Roku 1913 vypracoval soubor asi sta plánů budoucího města, v němž domy jsou řešeny v komunikační souvislosti s ulicí. Budovy jsou vysoké s ustupujícími patry, s vnějšími, stále činnými výtahy, s přechody přes ulice v třech komunikačních patrech pro elektrické dráhy, auta a pěší. Rovněž mosty jsou s trojpatrovými vozovkami. Komunikačním středem je nádraží a



Frank Gehry – Guggenheimovo muzeum, Bilbao (Španělsko)



Antonio Sant'Elia – *Citté Nuova* (návrh projektu na  
přestavbu Milána)

letišť nad třípatrovou třídou s výtahy a lanovou dráhou. Dále projekt dynamického divadla a jiných veřejných budov. Sant'Elia je předchůdcem moderní architektury, jehož některé ideje byly uskutečněny po 1. Světové válce.

Inspiroval se americkou architekturou velkoměst, kterou znal z obrázkových časopisů a vedle toho na něj měli vliv vídeňští architekti jako Otto Wagner a Adolf Loos.

Pod těmito vlivy Sant'Elia črtal svoje futuristické kresby Nového města *Citté Nuova* (jímž je v jeho představách Miláno 20. století)

s monolitickými mrakodrapy s terasami, vzájemně propojenými mosty a s letišti na střechách. Velký význam v jeho městech budoucnosti má doprava, letadla a také vlaky, jímž jsou uprostřed měst věnována obrovská nádraží jako svého druhu centra všeho ruchu ve městě.

Dalším architektem, jenž měl velkolepé plány s moderním, urbanistickým řešením měst byl **Le Corbusier**<sup>36</sup>, jenž roku 1922 představuje projekt *Soudobého města pro tři milióny obyvatel*. Město se rozprostírá na pravoúhlé síti a demonstruje všechny Corbusierovy urbanistické zásady. Význam *Une ville contemporaine*, jak zní jeho originální název, spočívá v důsledném oddělení různých druhů dopravy, v soustředění zástavby do výškových budov a ve volném, vzdušném rozvrhu městského celku. Širokou odezvu vyvolal také Le Corbusierův urbanistický námět města (*plán Voisin*) na přestavbu centra Paříže. Oba návrhy byly založeny na prostorově uvolněném půdorysu prosluněného věžového města s dopravou vedenou na více úrovních. K návrhům mimo jiné říká: „Na místě města v masivních čtvercových blocích s úzkými zářezy ulic, sevřených sedmipatrovými domy, s nezdravými domy, na způsob šachet bez vzduchu a světla, byly by navrženy ...ohromné sluncem prozářené prostory, do nichž se otevírají byty. Dole mezi nimi zahrady a náměstí“.<sup>37</sup> V budoucnu vytvoří spoustu dalších urbanistických plánů: 1933 rozšíření Antverp, 1935 „Zářící město“, 1929 plán pro Rio de Janeiro a 1930 - 1942 plán pro Alžír. Realizován nebyl ani jeden.

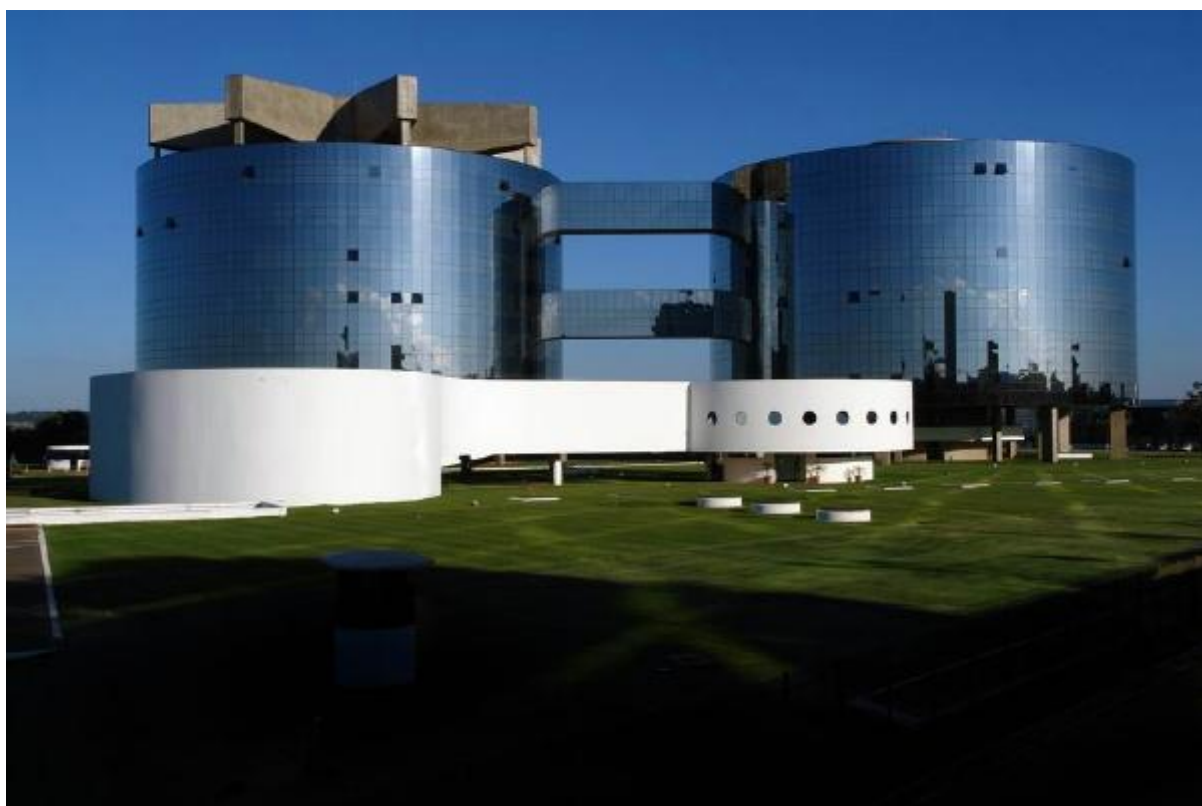
<sup>36</sup> viz. kapitola: Problém světa v moderní architektuře

<sup>37</sup> Jiří Bartoš – Základní principy funkcionalismu. Dostupné na [www.fce.vutbr.cz](http://www.fce.vutbr.cz)



Významnou osobností, jež byla mezi prvními, kdo své vize realizovala, je brazilský architekt **Oscar Niemeyer**. Jeho nejslavnější dílo, architektura ve městě *Brasília*, je na seznamu kulturního dědictví UNESCO. Myšlenka na vybudování nového hlavního města Brazílie pochází sice již z 19. století, ale ve skutečnost jí pomohl proměnit až nástup prezidenta Kubitcheka v roce 1954. Město bylo vystavěno za pouhé čtyři roky v nedotčené divočině a je považováno za jedno z nejzajímavějších metropolí. Půdorys je ve tvaru letadla a je nápadem Lucia Costy.

Při navrhování *Brasílie* byl vyzkoušen nový koncept plánování města. Byly vytvořeny oddělené silniční systémy pro chodce, auta a veřejnou dopravu. Niemeyer pak navrhl během několika měsíců mnoho rezidenčních, komerčních a vládních budov. Mezi nimi to byla i rezidence prezidenta, *budova Ministerstva zahraničí* či *Metropolitní katedrála*, která má symbolizovat trnovou korunu. Odlišnost jeho staveb spočívala především v jejích oblých křivkách, které byly v té době zcela výjimečné. Jeho krédem je, že důležitější než architektura jsou lidé v ní žijící. Architektura má usnadnit jejich život. Jeho postoj k architektuře vyjadřuje i tento jeho citát: „Neláká mě pravý úhel, a ani přímá, tvrdá, nepružná linie vytvořená člověkem. Co mě láká je volná, smyslná křivka, kterou nacházím v horách mé vlasti, v meandrech řek, v oblacích na nebi, na těle milované ženy. Celý vesmír je vytvořen z křivek. Einsteinův zakřivený vesmír (1996).“ Město plánované původně pro 800 tisíc obyvatel je dnes domovem pro zhruba 1,5 milionů lidí.



Oscar Niemeyer – budova prokuratury, *Brasília* (Brazílie)



V současnosti probíhá snad nejrozsáhlejší architektonická realizace zejména v hlavním městě Německa Berlíně. K mezinárodní aktivitě renomovaných architektů přispívá též způsob, jímž některá města záměrně vytvářejí jakési architektonické „kolekce“. A právě Berlín je dnes nejvýznamnější příkladem takové „kolekce“. V jeho západní části byla už v osmdesátých letech zahájena akce IBA (Internationale Bauausstellung), kde desítky architektů z evropských zemí a z USA realizovaly velké množství obytných staveb a poté, co se stal Berlín hlavním městem Německa, se mezinárodní účast na jeho intenzivní výstavbě dále stupňuje. Široká mezinárodní účast architektů zajišťuje obrazu města potřebnou rozmanitost, třebaže v hlavních prostorech města se vyžaduje spíše konzervativní formální projev. Co například stojí za pozornost je budování vládní čtvrti Spreebogen v jakémisi pásovém uspořádání v sousedství Reichstagu podle projektu německého architekta **Axela Schultese**. Schultes je též autorem budovy *krematoria*, což je stavba čistých geometrických forem a jemné výtvarnosti hladkých betonových stěn. Volná seskupení vysokých štíhlých sloupů podpírají plochý strop, s nímž jej spojují jako imaginární hlavice světelné kruhové otvory.<sup>38</sup>

Další architektonickou novinkou z přelomu tisíciletí, která už nyní neodmyslitelně k Berlínu patří, je budova *Sony Center* na Postupimském náměstí. Tato realizace představuje



Helmut Jahn – Sony Center, Berlín (Německo)

jeden z největších berlínských projektů modernizace města od pádu Berlínské zdi a sjednocení města. Stavba byla navržena architektem **Helmutem Jahnem** z ateliéru Murphy/Jahn z Chicaga. Tato budova představuje v Berlíně nové vlastní virtuální město a při její stavbě byly použity ty nejmodernější technologie. Výsledkem je vytvoření městského prostoru pro kulturní a společenská setkání veřejnosti. Vzniklo zde tak mnoho komplexů komerčních budov s obrovským množstvím uliček, pasáží a galerií. Pro celou stavbu je příznačná jak monumentalita a rozlehlost prostoru, tak rovněž převažující použití spousty oceli a skla. Celému komplexu vévodí obrovská skleněná kupole neobvyklého tvaru, jež je protkána sítí ocelových lan a celý objekt propojuje a zastřešuje.

<sup>38</sup> PIJOAN, J.: Dějiny umění 12, Balios, 2002, str. 142

Zajímavým počinem z poslední doby, který lze dnes v Berlíně vidět, a který se nachází někde na pomezí mezi architekturou a plastikou (dle mého názoru inklinuje více k architektuře) je *památník Holocaustu*. Autorem této víceméně kontroverzní stavby je americký architekt **Peter Eisenman**, který vytvořil jakýsi abstraktně monumentální koncept, kde se na rozlehlé ploše ve tvaru nepravidelného čtverce návštěvníku města otevře nezvyklý pohled na pole pokryté rastrem šedých v pravidelných rozestupech rozmístěných kvádrů. Pokud se ponoříme mezi les kvádrů samotných, ocitneme se v labyrintu stél, jež jsou z tmavě šedého leštěného betonu s ostrými precizními hranami. Půdorysný rozměr všech kvádrů je totožný s pravidelnými odstupy, což umožňuje průchod vždy pouze jednoho člověka.

Jednotvárnost rastru těchto kvádrů je narušena jednak zvlněním vydlážděného terénu a jednak zvlněním roviny definující horní podstavy betonových stél vytvářející tak dvě krajiny – zvlněnou krajinu terénu a jinak zvlněnou krajinu horních povrchů stél.

Slovy autora: „Pokud se předpokládaný racionální systém rozroste příliš a mimo proporci zamýšleného účelu, pak ve skutečnosti ztrácí kontakt s lidským bytím. Pak se začnou projevovat vnitřní poruchy a potenciál k chaosu ve všech systémech zdánlivého řádu. Idea je, že uzavřené systémy s uzavřeným řádem jsou odsouzeny k pádu.“<sup>39</sup> (Peter Eisenman v průvodním textu k projektu).

Výšky jednotlivých stél však nejsou zcela náhodné, zvlnění tedy v památníku přináší efekt řady předem neočekávaných prostor a narušuje strohou jednoznačnou osovost mnohosemností a různorodost vnímání z různých bodů v památníku a to jak prostoru památníku, tak i okolí. Iluze řádu a bezpečnosti vnitřního rastru památníku i rámce okolních ulic je tak zrušena.

Prostřednictvím vlastních slov autora se nyní dostáváme k osvětlení záměru a vlastní koncepci projektu. Peter Eisenman tu jasně osvětluje svoji výchozí pozici k řešení památníku – skrze abstrakci ale zároveň i myšlenkovou



*Peter Eisenmann – Památník holocaustu, Berlín (Německo)*

<sup>39</sup> Marek Lehman – Památník zavražděným Židům v Berlíně. Dostupné na [www.archinet.cz](http://www.archinet.cz)

neuchopitelnost monumentu prostou jakékoli explicitní symboliky se lze skutečně zamyslet a dotknout minulosti – monument v nás vyvolává otázky. Některé z nich mohou být zodpovězeny, na některé však asi jednoznačnou odpověď budeme hledat marně – dlužno podotknout, že část odpovědi najde návštěvník v podzemních prostorech památníku. Zde jsou umístěny prostory informačního centra (Ort), které v několika liniích připomíná Holocaust fakty i ryze osobními výpověďmi obětí.

„Podzemní informační centrum na jednu stranu zrcadlí památník na povrchu přepisem formy stél do negativních otisků kazetového stropu centra, zároveň však přímo nesouvisí s pojetím prostoru na povrchu. Je víceméně nezávislý na nadzemní části – je tvořen rastrem čtverců navíc vůči nadzemní části pootočeným. I forma vymezení prostoru se zde mění – v kontrastu k těžké šedé monumentalitě stél se centrum noří do bílé a prostory jsou vymezeny stěnami z mléčného podsvíceného skla s texty a grafikou. Tlumeně se rozlévající chladné světlo jako jediné prosvětluje potemnělé tiché prostory podzemí.“<sup>40</sup>

## 5.2. Závěr

Nyní je nasnadě shrnout poznatky z celé kapitoly a obecně charakterizovat podoby současné architektury, což je úkol velmi obtížný, neboť jak bylo naznačeno, současná architektura se vzpírá jakýmkoli stylovým definicím. Jak již bylo řečeno na začátku kapitoly počítačové postupy a techniky jí umožňují vytvářet velice složité formy, na nichž se vytvářejí a uplatňují nové mody výtvarné fantazie. Zasahuje a prolíná se s jinými obory a přebírá konstrukční technologie, které byly doposud v architektuře tabu, jako například v hitech se poučuje od stavby letadel a kosmických lodí. Konstrukční systém se stává architekturou, přesnost provedení a až téměř hodinářská preciznost detailů významnou estetickou kategorií. Nové projekty rozsáhlých polyfunkčních obchodních, zábavních a administrativních komplexů i kulturních komplexů vedou k novým architektonickým scénografiím. Často se tak můžeme setkat s objekty, kdy se jejich působivost soustředí ne už na těžko přehlédnutelný celek, ale na fragmentární části a dramatické prvky, na používání a komponování různých, doposud netypických elementů v prostoru, jež popírají normy dosavadní kompoziční estetiky. Možná by se dalo tvrdit, že tato architektura je na rozdíl od moderní mnohem senzibilnější, přizpůsobivější, je výrazem komerční kultury, která chce působit na smysly. Na základě této myšlenky – a s tím co bylo řečeno o prolínání odlišných oborů a konstrukčních technologií – se dnes často setkáme s tím, že se do některých typů staveb promítá vliv filmových postupů a technik.

Ovšem to, co prošlo jednou z největších proměn v současné architektuře a co nás může zaujmout na první pohled je stěna, jakási hranice stavby. Ta, byla v tradiční architektuře hmotnou zdí a v moderní jen obrazem, nabývá dnes mnoha podob. Naposledy dáme slovo Pavlu

<sup>40</sup> Marek Lehman – Památník zavražděným Židům v Berlíně. Dostupné na [www.archinet.cz](http://www.archinet.cz)

Halíkovi: „Například to může být masivní cihlová, kamenná či betonová stěna členěná okny a vstupy nebo klasickými články, ale může to být plynulý obal ze zrcadlového skla, jehož fyzická existence spočívá v zrcadlení okolního prostoru, nebo mlhavé závoje z vrstev perforovaných kovových panelů, hladký nebo zvlněný metalický obal z aluminia, nerezové oceli, zinku, kovová žaluzie nebo plachtová z umělých tkanin... Někteří architekti soustředí své úsilí téměř výhradně na působivost plošného povrchu stěn.“<sup>41</sup>

Současná podoba architektury se také stále více vymaňuje ze své šedivosti a mimo „barvy“ jednotlivých materiálů se dostává ke slovu i barva samotná; vybíraná od stavitelů s určitým záměrem a v přesných jasně zvolených kombinacích. Volba barev se tak stává náročným kultovním uměním a v některých případech se barva sama o sobě stává hlavním výrazovým prvkem díla. Příkladem můžou být novostavby v Berlíně u Postupimského náměstí.



*Administrativní budovy poblíž Postupimského náměstí, Berlín (Německo)*

<sup>41</sup> PIJOAN, J.: Dějiny umění 12, Balios, 2002, str. 146



## 6. VÝTVARNÁ ČÁST

### 6.1. ARCHITEKTONICKÝ PROSTOR

Mým námětem je prostor a to jako:

#### 1. Malba - *Interiéry*

- Detail z většího celku reality – interiéru bytu, chodby
- Vztah a hra světla a stínu v uzavřeném prostoru
- Zjednodušování až abstrahování tvarů a prvků v prostoru na znak-symbol
- Barva a její vztahy

#### 2. Grafika – *Architektonický prostor*

- Detail z většího celku reality – převážně moderní architektury, případně zajímavé části určité konstrukce nevztahující se úzce k architektuře
- Konstrukce pomocí perspektivních úběžníků – kompoziční výtvarně-technický prvek podporující prostorovou hloubku kompozice
- Světlo, stín a tvar jako důležité prvky podílející se na modelaci prostoru
- Motiv opakování a sériovosti

### 6.2. Úvod

Má praktická část sestává ze dvou na sobě nezávislých částí - z malířské a grafické, jejichž společným, propojujícím prvkem je téma. A sice téma prostoru. V případě grafického cyklu se od prvopočátečního vnitřního prostoru postupně propracovávám k vnějšímu architektonickému prostoru. Má dosavadní práce vznikala v relativně dlouhém časovém období přibližně tří let (2006 – 2009), kdy se intenzivněji o problematiku prostoru zajímám. Práce během svého vývoje prošla několika změnami, které, pravda nebyly nijak zásadní, ale jež byly pro současnou podobu díla nepostradatelné. Se změnami úhlu pohledu se plynule měnila i technika, jíž se určitých konkrétních cílů mnou vytyčených dalo dosáhnout. Nutno podotknout, že téma prostoru pro mě ještě není zdaleka vyčerpané a stále na něm soustavně pracuji.

V obou technických a myšlenkových přístupech jsem o tématu prostoru uvažoval v jiných myšlenkových rovinách. Vždy jsem přemýšlel nad tím, proč zrovna budu dělat ten a ten motiv, v té určité technice. Jinými slovy, pro každý záměr je vhodná jiná výtvarná technika. V případě grafiky je středem mého zájmu prostorová hloubka a přesné, ostré čisté konstruktivní tvary, jež se často opakují (motiv opakování jsem více rozvedl právě v grafikách, kde je to jedním z hlavních cílů) a v případě malby to je především kompozice, barva a prolínání tvarů. Zkráceně řečeno malby jsou zaměřeny převážně na komponování, kdežto grafiky na konstrukci.



### 6.3. Role fotografie v mé tvorbě

Jako východisko k mojí tvorbě mi velmi dobře slouží fotografie. Ta pro mě v tomto případě neznamená konečnou fázi vývoje výtvarného díla, ale je to součást procesu tvorby konečného výstupu. V tomto případě stojí fotografie na samém počátku tvorby. Hledáček fotoaparátu je pro mě okem, jež komponuje, řeší a vybírá kompozici v okamžiku objevu zajímavého a inspirativního detailu. Je mou trvalou pamětí a databankou, kam si ukládám pro mě zajímavě zachycené detaily, které poté upravuji v počítači v grafických programech. Takto upravená fotografie mi poté slouží jako volná předloha pro finální přenos na plátno nebo na grafickou desku či lino. Tyto předlohy se přirozeně nesnažím otrocky přesně okopírovat na již zmiňované plátno nebo desku, ale motiv mi slouží jako inspirace k vyjádření požadovaného cíle.

Zásadní inspirací k malířské části mé tvorby byla práce současného finského fotografa **Perttiho Kekarainena** na jehož práce jsem narazil náhodně na jedné výstavě (jejíž název už si bohužel nepamatuji) ve Frágnerově galerii. Hned mě zarazila podobnost s mými malbami interiérů, různých průhledů a chodeb. Jeho fotografie pro mě byly inspirací v tom smyslu, že mě přivedly na myšlenku zachycování zajímavých průhledů a omezení kompozice na pravoúhlé řešení. Fascinující na jeho tvorbě je také čistota provedení a různé variace téhož zobrazení a nekonečných průhledů, v kterých neustále se opakující obdélníky – někdy zobrazené diagonálně – tvoří množství prostorových geometrických konfigurací.

Umělec je zajímavý tím, že kombinuje své fotografie s barevnými filtry, jež umísťuje pouze lokálně, a které se na některých fotografiích prezentovanému prostoru přizpůsobí a zvýrazní ho a jindy jsou k němu v protikladu – potlačí ho. Tyto rysy tvoří napětí a lehce surreálnou atmosféru. Na fotografiích je krásné světlo, které je typické pro tyto práce. Zde se hodí připomenout Joubertovo tvrzení, že „Bez světla není prostor.“<sup>42</sup>



*Pertti Kekarainen – Tila III*

---

<sup>42</sup> Zdroj: <http://www.anhava.com/?http://www.anhava.com/exhibitions/kekarainen/index-a.html>

Druhým fotografem, který velmi obohacuje mou tvorbu a i generačně je mi nejbližší je **Jiří Šebek**, jež se zaměřuje na fotografie detailů i větších celků moderní architektury. Na tento typ fotografie se zaměřuje proto, že má rád jednoduché a čisté linie, které nachází právě u moderní architektury. Nejlépe bude, když necháme promluvit autora samotného: „Mým cílem je zachycení zajímavého detailu. Druhým cílem je, aby fotografie byly čisté a jednoduché. I z tohoto důvodu upřednostňuji tvorbu fotografií v černobílé škále. Nejlépe tak vyniknou linie a struktura architektury či krajiny. Nevyhýbám se však ani barevným fotografiím, pokud usoudím, že barvy snímkům prospějí.“<sup>43</sup> Šebek nás ve své tvorbě upozorňuje na různé aspekty současné architektury, jež nás všude obklopuje. V jedné sérii snímků se tak zaměřuje na její geometrické aspekty a rytmus s výrazným kontrastem, v jiných zase na perspektivu a hloubku prostoru nebo výraznou křivku. Spojujícím prvkem pro všechny jeho snímky je jasná, přesně definovaná kompozice. Většina jeho fotografií je v černobílé tonalitě, aby vynikl kontrast světla a stínu a jednotlivé elementy tak jsou ve vzájemném vztahu a napětí.



*Jiří Šebek – Zuby*

#### **6.4. Malba**

V první, malířské části, jež sestává z cyklu obrazů, jsem se zabýval tématem prostoru interiéru, který je dějištěm proměn světla a stínu, proměn barev a tvarů. Interiéry, které vycházely z prostředí, které je mi důvěrně známé pro mě byly inspirací k vytvoření série obrazů, v nichž téměř u každého z nich řeším jiný výtvarný problém. Téměř každá kompozice, kterou jsem si vybral, pro mě byla inspirující něčím jiným, motivovala mě k řešení jiného problému.

Svou řadu jsem začínal úvahou o možnostech zachycení a vyjádření prostorové hloubky chodby s co možná největší dávkou realismu (*Prostor II – V*). Barvy jsem vybíral záměrně tlumenější, monochromatické, abych zbytečně nezaměřoval pozornost diváka nežádoucím

---

<sup>43</sup> Zdroj: <http://www.jirisebek.cz/>

směrem. Důležité pro mě bylo zachycení atmosféry místa, kontrast světla a stínu, světelné přechody... a zejména vyvolání pocitu tajemna, které je ukryto za rohem chodby odkud přichází zdroj světla, jež je tím pádem neviditelný. V divákovi je tak vyvolávána touha jít obrazem dál a nahlédnout za roh stěny a podívat se, co je příčinou světelného záření... Tento způsob umístění světelného zdroje jsem ponechal v obou dalších plátech série.

Druhý obraz velmi úzce souvisí s prvním, poněvadž se jedná o ten samý moment motivu – tatáž chodba z toho samého místa pohledu, avšak v odlišné barevnosti a jinak technicky zpracovaná. U tohoto obrazu jsem začal uvažovat o prostoru jinak, jestliže u předchozího plátna jsem se vědomě snažil o vizuálně reálné zobrazení konkrétního motivu se všemi detaily a prvky, tak v tomto případě mi šlo o pravý opak – zjednodušení. Už jsem nepřemýšlel o konkrétní chodbě, ale o chodbě jako takové. O prostoru - který je temný se spoustou dveří, jež se odráží jedny ve druhých - a na jehož konci je světlo, které přichází z leva a klouže po stěně a podlaze. Ani toto zobrazení ještě není zcela oproštěno od detailů – dveře mají kliky, které se několikrát opakují, tudíž je to stále ještě objekt, který má pro mě jistou důležitost a význam. Další prvky, na které jsem se zaměřil, a které pro mě byly nové a fascinující jsou opakující se geometrické tvary – ubíhající úběžníky, lichoběžníky a obdélníky dveří. Barvy, které jsem zvolil, jsou záměrně nadsazené, protože jsem usiloval o to, aby lépe vyzněly kontrasty světla a stínu.

Třetí plátno v řadě je jediné ze všech, které je pojato pouze v černobílé „barevnosti“. Hlavním důvodem tohoto rozhodnutí bylo to, že barva v tomto spojení pro mě již ztratila význam. Pokud je pro mě primární vztah světla a stínu v uzavřeném prostoru, nemá barva samotná na obraze smysl. Domnívám se, že výše zmiňovaný vztah vyzní lépe pouze v černobílé kombinaci. To byl také jeden z důvodů, proč jsem později zaměnil štětec za grafickou jehlu a rydlo. Ovšem v tento okamžik se mé úvahy ještě ubíraly jiným směrem. Hlavním tématem stále byly prostory vnitřní, s různými odrazy, avšak už v této „dvoubarevné“ variaci je daleko více vidět co mě skutečně zajímá a čemu se budu později věnovat více – holé geometrické tvary s minimem zbytečných detailů, odrazy různých předmětů a dalších pokračujících prostorů, kompozice a konstrukce.

Poslední dva obrazy (*Interiér I a II*), jež jsou ve své podstatě diptychem - ovšem takovým, kdy jeden každý obraz může žít svým vlastním samostatným životem – jsem zařadil do série proto, že se naopak od ostatních tří pláten liší, avšak mají společné některé prvky. Těmi společnými prvky jsou zejména touha po jednoduchém precizním kubickém tvaru, jež je osekán od zbytečných detailů. Dalším společným jmenovatelem je zvýraznění kontrastu světla a stínu – v tomto případě byla tato snaha dovedena do extrému, kdy přechody a lomy z jasného slunečního záření do naprosté tmy jsou velmi radikální.

To, co naopak tento diptych od ostatních výše popsanych obrazů dělí je zájem o barvu. Je to zájem o ostrou nadsazenou a výraznou barevnost, jež je zapříčiněna motivem předlohy. Tento panelákový interiér ve skutečnosti tak pestrý samozřejmě nebyl, leč ostré polední slunce

s temnými zákoutími udělalo své. Fotografie po drobných úpravách nabrala zajímavou barevnost, kterou jsem po delších úvahách a kombinacích dovedl až k tomuto výsledku. S barvou jsem tedy zacházel velmi svobodně. Nenechávám se většinou svazovat reálnou barevností, což v případě těchto obrazů platí dvojnásob. Fakt je ovšem ten, že z reálné barevnosti vycházím, leč není pro mě určující. To, co pro mě barva znamená, během samotného procesu malování jsou především její vztahy na plátně. To, do jaké míry se jednotlivé, čisté odstíny ovlivňují a doplňují.

Další problematika, která mě zajímala, byla ta, kam až se dá při stálém zjednodušování a abstrahování konkrétních předmětů vyskytujících se na obraze, zajít. Spíše, než o exaktní popis určitého prostoru jsem řešil – a stále pořád řeším – určitý znakový systém pro prostor a předměty v něm. Především právě konkrétní předměty jsem se čím dál tím více snažil zbavit své individuality a abstrahovat je na tolik, dokud se z nich nestaly znaky-symboly pro tu určitou danou věc. Důvod této úvahy byl ten, že se na obraz vždy snažím dívat jako na celek prvků, které spolu vzájemně korespondují. A protože mi jde v první řadě o prostor samotný a tvarovou čistotu je jeho zjednodušování na místě. Jednotlivé předměty dělají pokoj pokojem, kuchyň kuchyní atd., dělají ho prostorem konkrétním, ovšem zároveň by to mohl být interiér jakýkoliv jiný. Tento směr uvažování (o prostoru jako celku) jsem dále rozvíjel v dalších obrazech s touto tematikou, kde se nalézají doplňky v domácnosti, které každý důvěrně zná, ale které jsou zjednodušeny na anonymní předměty denní potřeby. Zde mi tolik nešlo o výraznou hloubku prostoru, ale především o geometrii, tvarovou preciznost a kontrastní čistou, až zářivou barevnost ve větších plochách.

Co se techniky a způsobu tvorby týče, neomezují se pouze na přesnost štětce nebo rydla. Mé cíle a touha po preciznosti mě dovedly k tomu, že se nespolehám pouze na přesnost své ruky, ale používám prostředky, které by se daly označit za ne zcela čistě výtvarné, ale zato velmi účinné. Nezdřáhám se prozradit, že své obrazy pro zdůraznění konstruktivnosti rýsuji dle pravítka a propůjčuji tím svým pracím podobu technického rysu, což je nejvíce patrné zejména během vzniku díla. Tento způsob tvorby mě napadl naprosto spontánně bez nějaké předchozí dlouhé úvahy, protože mých záměrů není možné dosáhnout jiným způsobem. Zpočátku jsem měl trochu obavy, aby obraz nevypadal příliš technicistně a studeně, leč ty se po krátké chvíli zcela rozplynuly. Daleko větší strach v tomto ohledu jsem měl v případě grafik, které takovýmto způsobem tvořím celé, a které by díky černobílé škále mohly mít daleko menší pestrost. Myslím však, že ani tyto předpoklady se nevyplnily. Možná proto, že jsem vybral vhodnou grafickou techniku, která je mi shodou okolností nejbližší.



*Interiér I, 2006*



*Interiér II, 2006*





*Prostor II, 2006*



*Prostor III, 2006*



*Prostor IV, 2006*



*Prostor V, 2006*

## 6.5. Grafika

Tím se plynule dostávám ke své druhé složce praktické části, a sice ke grafickému cyklu. Jak už jsem zmínil výše, ústředním tématem je prostor ve své konstruktivní a geometrické podobě. Zaměřuji se na detaily převážně z vnější nebo vnitřní architektury, u kterých usiluji o zdůraznění čistoty jejích tvarů, geometrie a rytmu. Právě tyto dva aspekty architektury jsou pro mě společně s vyjádřením hloubky prostoru a světla asi nejdůležitější. V případě rytmu pro mě ovšem není nijak důležité, zdali se jedná o rytmus vertikální, horizontální či diagonální. Přitažlivá je každá tvarová rytmika, která v sobě má určitou dynamiku, kontrast, tvarovou čistotu a zajímavost. Nicméně, ve středu mého zájmu jsou tvary a rytmy především pravoúhlého a diagonálního charakteru, jimiž se vyznačuje převážně konstruktivní architektura.

Dalším cílem je co možná nejpresvědčivější zachycení a vyjádření prostoru pomocí perspektivy, hry světla a stínu až k jemným šerosvitným nuancím, které jsou důležité pro vyjádření atmosféry místa.

Jistě se naskytá otázka, proč zrovna v grafice jsem se rozhodl toto téma rozvádět. Grafické techniky mě začaly přitahovat od prvního okamžiku, co jsem se s nimi jako student na střední výtvarné škole seznámil. Lákaly mě jejich možnosti – možnost sériově tisknout jednu desku, kdy každý tisk může vypadat jinak, protože můžete dotvářet ten samý motiv přímo při tisku (přidáním barvy x odebráním barvy, vytřením určitého místa,...atd.). Dalším pozitivem je trvanlivost desky, nepřeborná nabídka zajímavých grafických technik, ale především – neopakovatelný moment, kdy čekáte, co se vám objeví na papíře při prvotisku. Ten nenahraditelný moment očekávání a překvapení... A konečně, hlavním důvodem pro volbu grafiky je inklinace ke kresbě a k „černobílému“ vidění světa.

Jako konkrétní grafickou techniku, kterou jsem si pro uskutečnění svého záměru vybral, mi velice dobře posloužila suchá jehla, jež se ukázala pro tento účel nejvhodnější a to hned z několika důvodů. Za nejpádnější považuji charakter linie, jež se vyznačuje velmi širokou škálou jemností a tvrdostí. Ta, je zapříčiněna mimo jiné tím, že jehla vytvoří grátek, kde zůstane barva usazená a linka nepůsobí tak tvrdě, jako třeba u leptu. Její charakter je velmi působivý – okraje vypadají jako by byly rozpité a tím vytváří dojem neostrosti a pozvolného, až jemného přechodu šedí a černí. Dalším důvodem proč jsem se rozhodl zpracovávat tato témata v suché jehle je ten, že mám s touto technikou bohaté zkušenosti z dřívější doby, a také proto, že mi vyhovuje mechanická práce, kdy si libovolně určuji hloubku a sílu linie pouhým zesílením a povolením tlaku na ruku, kterou pracuji.

V té době jsem současně přemýšlel o převedení námětu do techniky leptu, nicméně po jistých úvahách, které mluvily v neprospěch této techniky – jako například nezkušenost s diferenciací linie, zdravotní rizika při leptání, již zmiňovaná tvrdost linky, hrozba přílišné technicistnosti, neživosti a studenosti – padlo rozhodnutí na suchou jehlu. Také výhoda toho, že

mohu pracovat doma a nespolehat se výhradně na školní prostředí hrála významnou a určující roli při výběru techniky, ovšem, nikoli však zásadní.

Jiným směrem se v této grafické řadě ubíral můj úhel pohledu a způsob uvažování o motivu. Ještě zpočátku byly první výstupy v této řadě inspirovány původními motivy a kompozicemi. Jinými slovy předlohy pro malby jsem přenesl do grafiky. Nutno ovšem říci, že srovnání těchto přístupů je poměrně zajímavé – do rýsované podoby, která je založena na principu překrývající se sítě jemných čar se právě díky způsobu pokládání linií dostává nová dimenze vnímání, která se v malbách nevyskytuje – tou je dynamika a pohyb. Ten aspekt byl ovšem příznačný pouze pro přibližně první dva listy. V dalších grafikách jsem sítě linií přes sebe kladl tak, že jsem tím jednotlivé plochy a segmenty architektury konstruoval a ve své podstatě „budoval“ pomocí úběžníkové perspektivy. Tento způsob konstruování se ukázal jako nejvhodnější pro to, abych v divákovi umocnil pocit reálné hloubky prostoru. Ten je tak mocí vtažen do „reality“ prostoru. Proto jsem se snažil mít vždy na paměti, aby nejtmavší plochy a zákoutí nebyly později při tisku příliš ucpány barvou a měly svou „vzdušnost“, což si vyžadovalo kladení čar v adekvátní vzdálenosti od sebe.

Mým dalším novým nápadem, který je v grafikách uplatněn (později také v linorytu) je vyloučení obrysové linie. To znamená, že pevné tvary a ostré lomy jsou ohraničené pouze rovnoběžnými čarami, jež vytvářejí stín, nebo popisují šedé plochy objektu.

Motivy, které jsem zpracovával později, už ze zavedené řady vybočují. Nutno poznamenat, že po vytištění prvních, výše zmiňovaných listů jsem byl výsledkem velmi nadšen. Najednou se mi zde otevírala nová, pro mě dosud neprobádaná cesta, která mi umožňovala dosáhnout kýžených cílů. Listy, jež následovaly dále v krátkém sledu za sebou, jsou inspirovány konstruktivními detaily, jako kanál, schody, kolejnice,...apod., které jsem čerpal vždy na jiných místech, a pokaždé mě na každém z nich zaujalo něco jiného. Dalo by se říci, že největší množství inspirace nabírám vždy během cestování. Nejvíce ovšem při cestování moderními evropskými městy, kde je vysoká koncentrace současné nové architektury, která mě inspiruje pravděpodobně nejvíce. Najdou se ovšem i detaily, které nemusí vycházet přímo z hi-tech designu. Bohatě mi stačí např. konstrukce střechy autobusového nádraží na malém městě, industriální kladenská poldovka, nebo již výše popsané schody, či kolejnice. Důležité pro mě je mít při každé cestě u sebe fotoaparát a stále pozorovat okolí, zdali se nenaskytne možnost zaznamenat inspirativní detail.

Dosavadní série grafik se skládá z předloh, jež jsem pořídil během svých cest po Evropě uskutečněných právě během dvouletého období vzniku této kolekce. Na jednotlivých listech jsou tak zachyceny rysy architektury z Berlína, Vídně, Bruselu a Prahy.

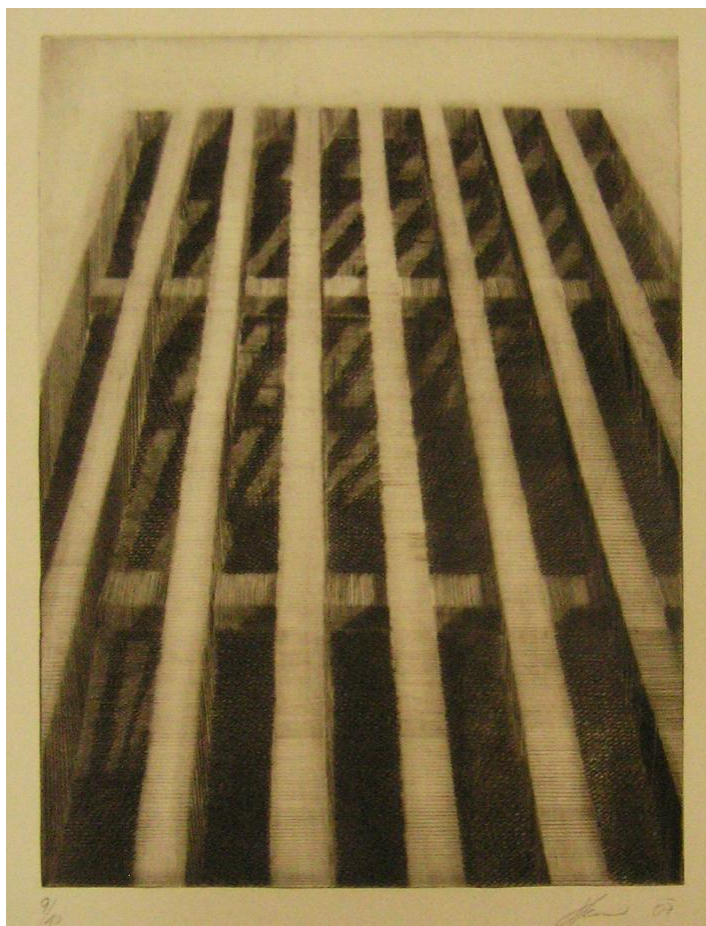
Svou zkušenost získanou během tvorby série hlubotisků jsem postupem času plánoval zúročit také v technice tisku z výšky, a sice v linorytech, které mi v poslední době učarovaly.



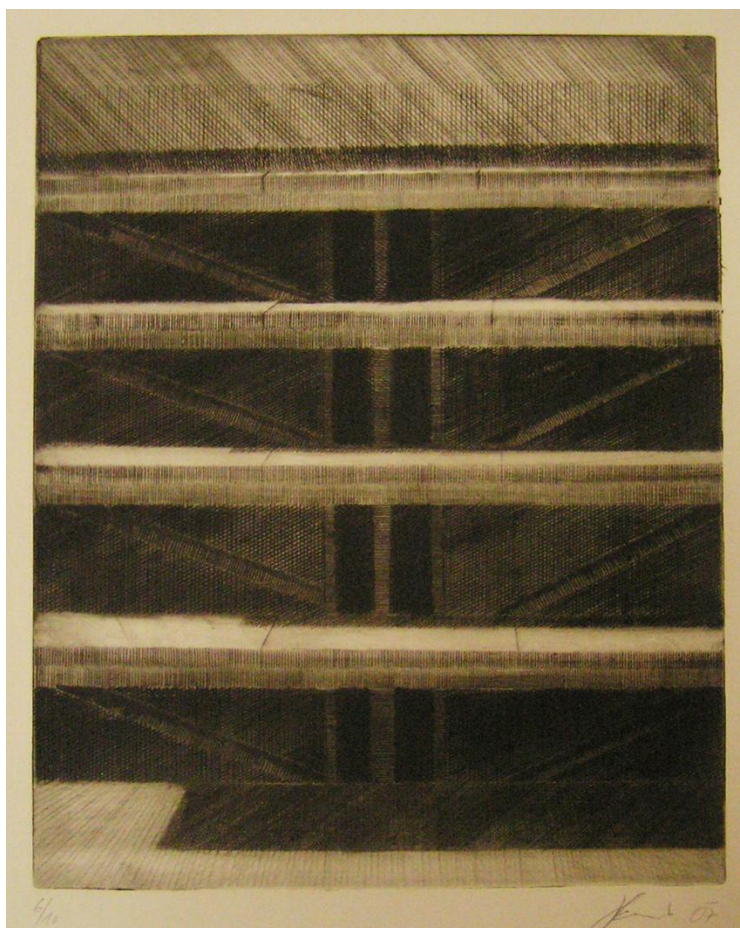
Linoryt pro mě nebyl neprozkoumanou půdou, ale dříve se mi ještě nezdál pro motiv prostoru – kde je pro mě stěžejní vyjádření jeho hloubky – vhodný. Přišlo mi, že ve velmi kontrastním režimu – kterým linoryt bezesporu je – ztratí zobrazované prostory své kouzlo, které je vyvoláno neopakovatelnými jemnými přechody šedí a černí. Až později – také díky touze vyzkoušet opět něco nového – mě napadlo si zkusit některý motiv vyřít do lina podobným způsobem jako suchou jehlou. Tím jsem zjistil, že přestože grafiky skutečně ztratily něco ze svého kouzla spočívajícího v jemném spektru šedí, na druhou stranu však získaly nové kouzlo velmi ostrých kontrastů černé a bílé, které nejsou o nic méně působivé. A pokud se vybere vhodný motiv, dojem prostorové hloubky to nijak nenaruší. Hlavním impulsem, díky kterému jsem se k tomuto kroku rozhodl, bylo setkání s grafickou tvorbou Vojtěcha Kovářika, který podobně jako já řeší téma vztahu prostoru, světla, okenních průhledů apod. Teprve po tomto seznámení jsem nabyl odvahy, zkusit to v podobném duchu jako on a začít přemýšlet o tom samém tématu trochu jinak než doposud. Tou změnou bylo především zvýraznění světelných kontrastů. S tím pochopitelně souvisí výběr vhodného motivu, který by nárokům linorytu odpovídal. V této sérii se zaměřuji na perspektivně ubíhající struktury skleněných stěn a oken moderních domů a také na různé nosné konstrukce, jejichž spoje a sítě tvoří zajímavé kompozice – a to zejména v hledáčku fotoaparátu.

Důležitou roli ovšem hraje to, že práce Vojtěcha Kovářika jsou větších rozměrů (cca 2m x 1,5m) než ty mé. Z toho důvodu si tak může dovolit daleko širší spektrum jemností, aniž by se musel obávat toho, že se mu některé detaily zalijí barvou. Mé práce jsou rozměru podstatně menšího, takže tento problém řeším tím, že na matici nanáším slabší vrstvu barvy. Na výsledný účinek tisku to nemá žádný negativní dopad.

O problematice prostoru intenzivně přemýšlím a nazírám jej také i z jiných úhlů pohledu – kterými může být prostorová instalace, land-art, video-art, apod., tedy výtvarné disciplíny pracující ve skutečném a se skutečným fyzickým prostorem. Tyto způsoby práce s ním jsou pro mě rovněž lákavé, nicméně stále cítím, že dvojrozměrné pojetí této tematiky nazíráno mým okem ještě není zdaleka vyčerpané. V současném období se stále věnuji výhradně grafice, v níž mám stále ještě – a možná také ještě v malbě – k tomuto tématu co říci.



*Kanál, 2007*

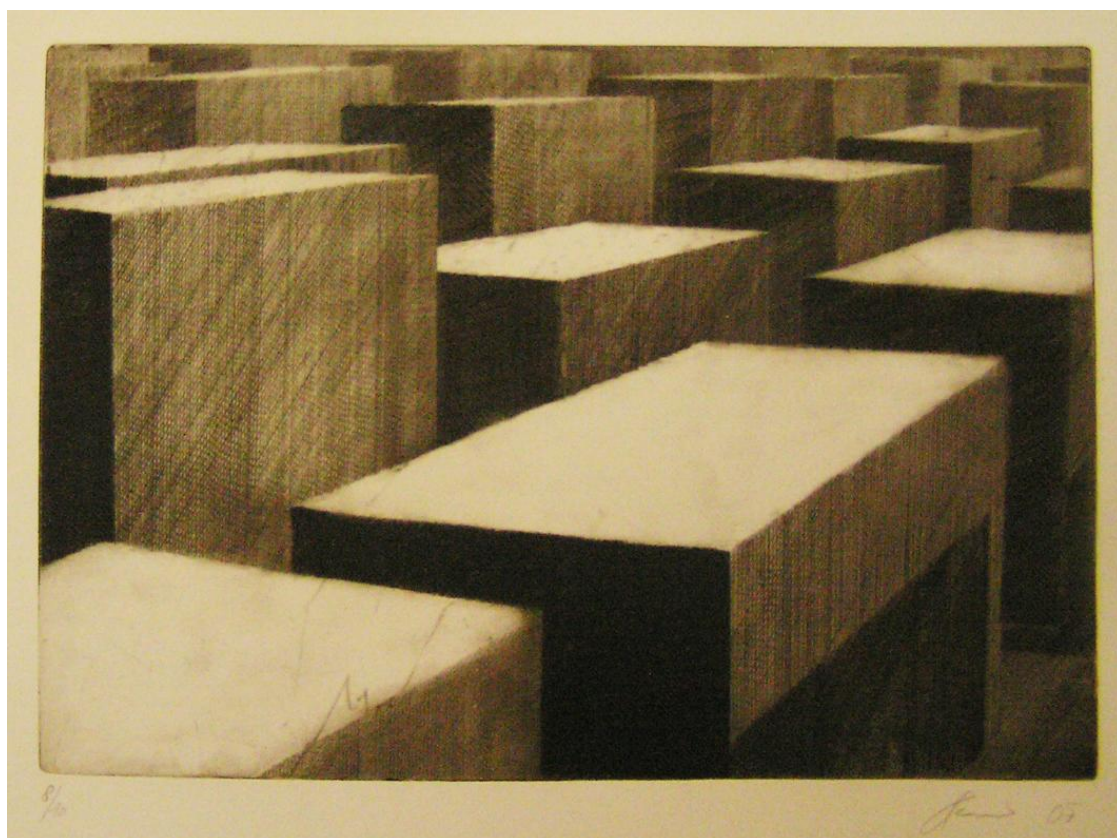


*Schody, 2007*



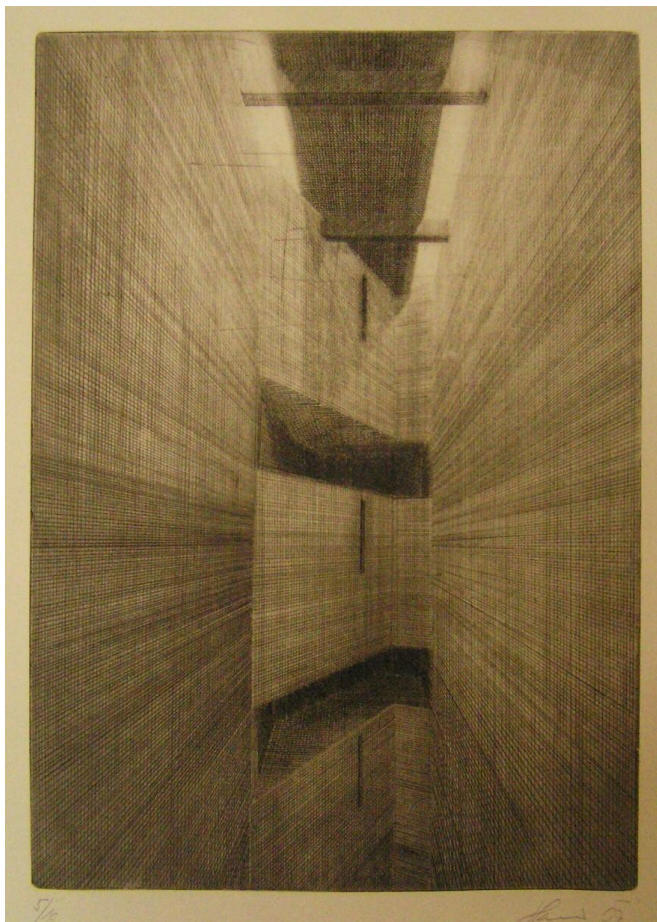


*Kolejnice, 2007*



*Architektura – Berlin I, 2007*



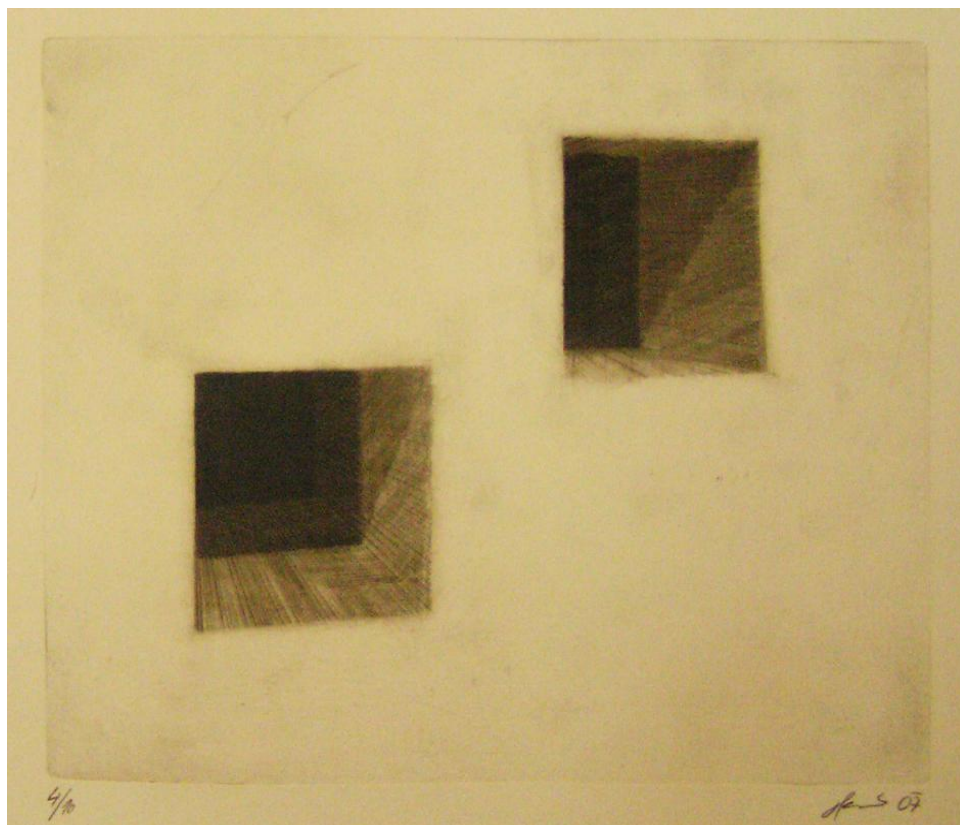


**Architektura - Berlin II, 2007**

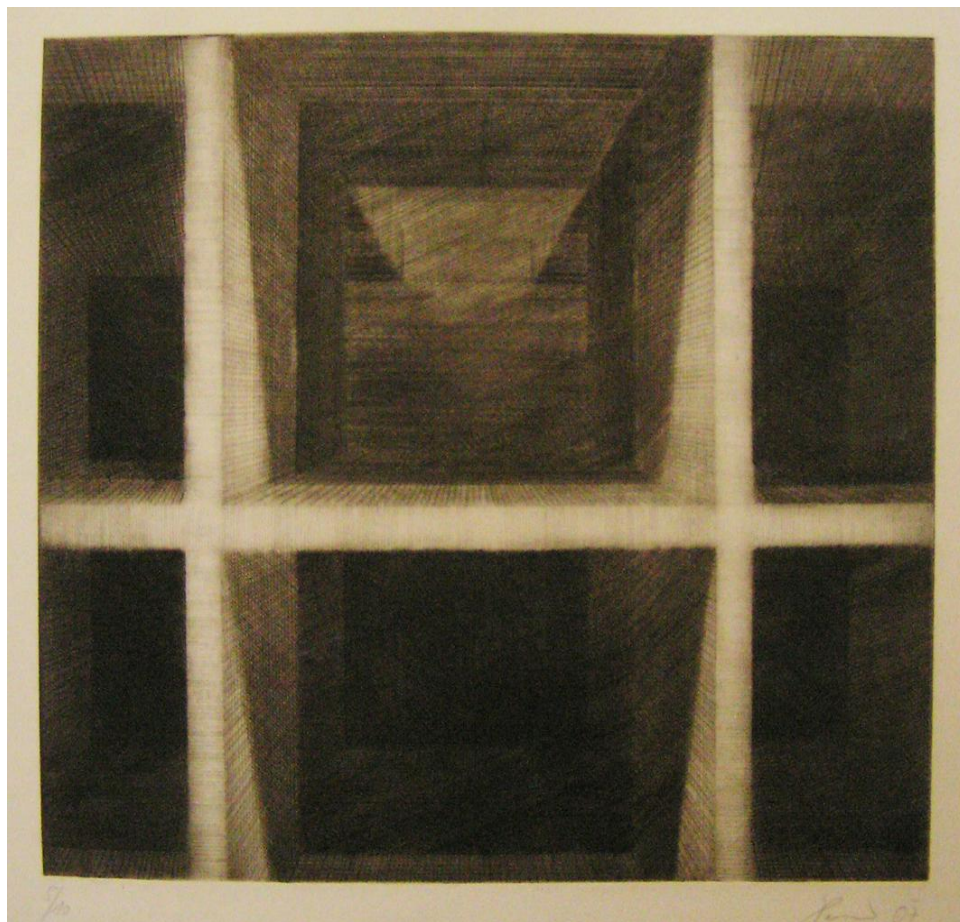


**Architektura - Berlin III, 2008**



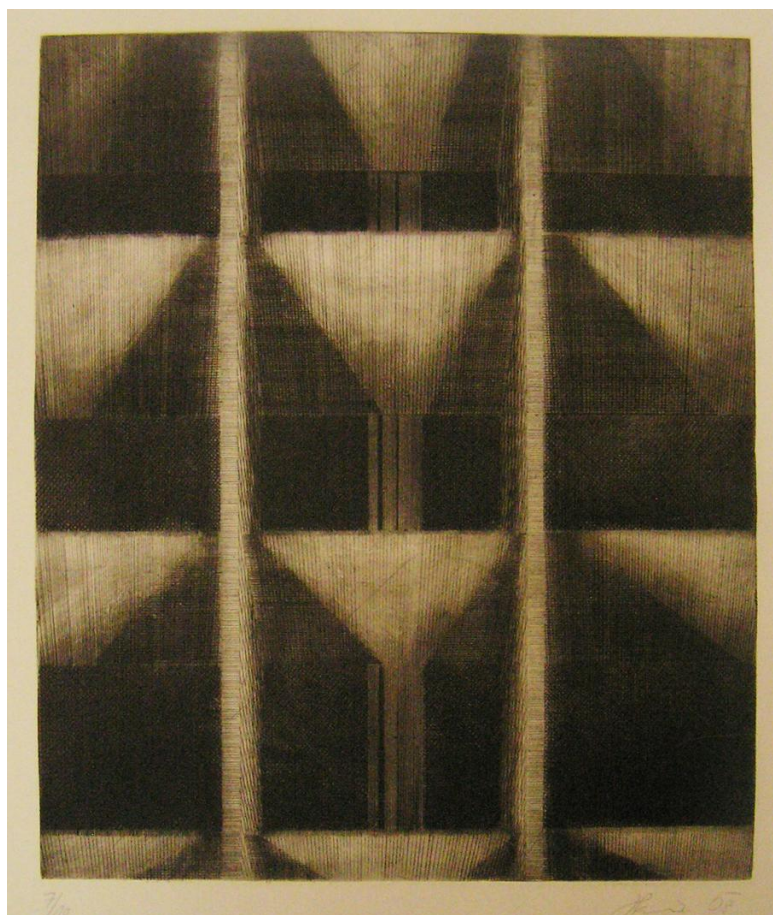


*Výklenky I, 2007*

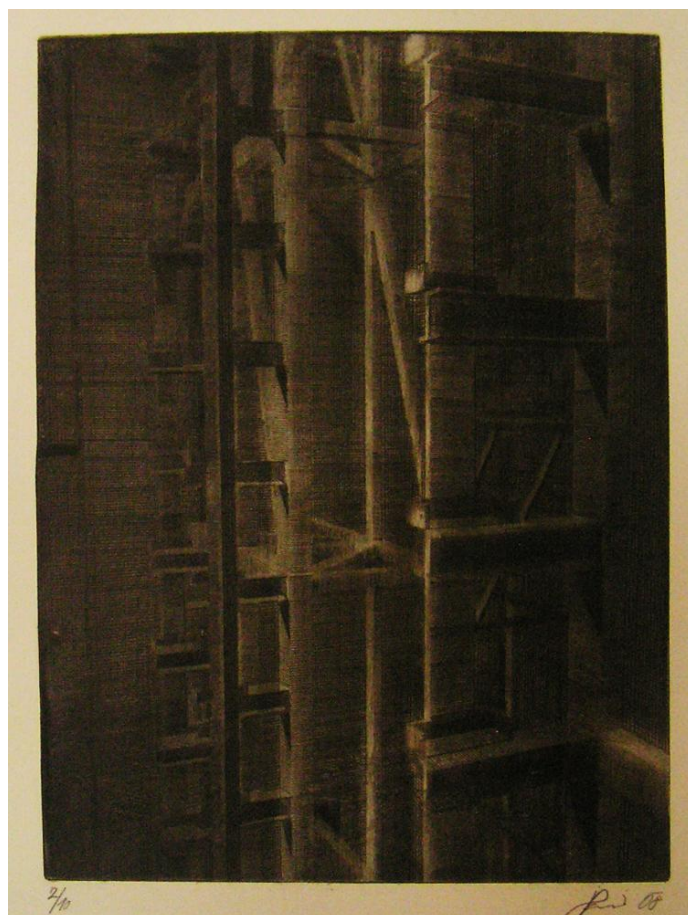


*Výklenky II, 2007*



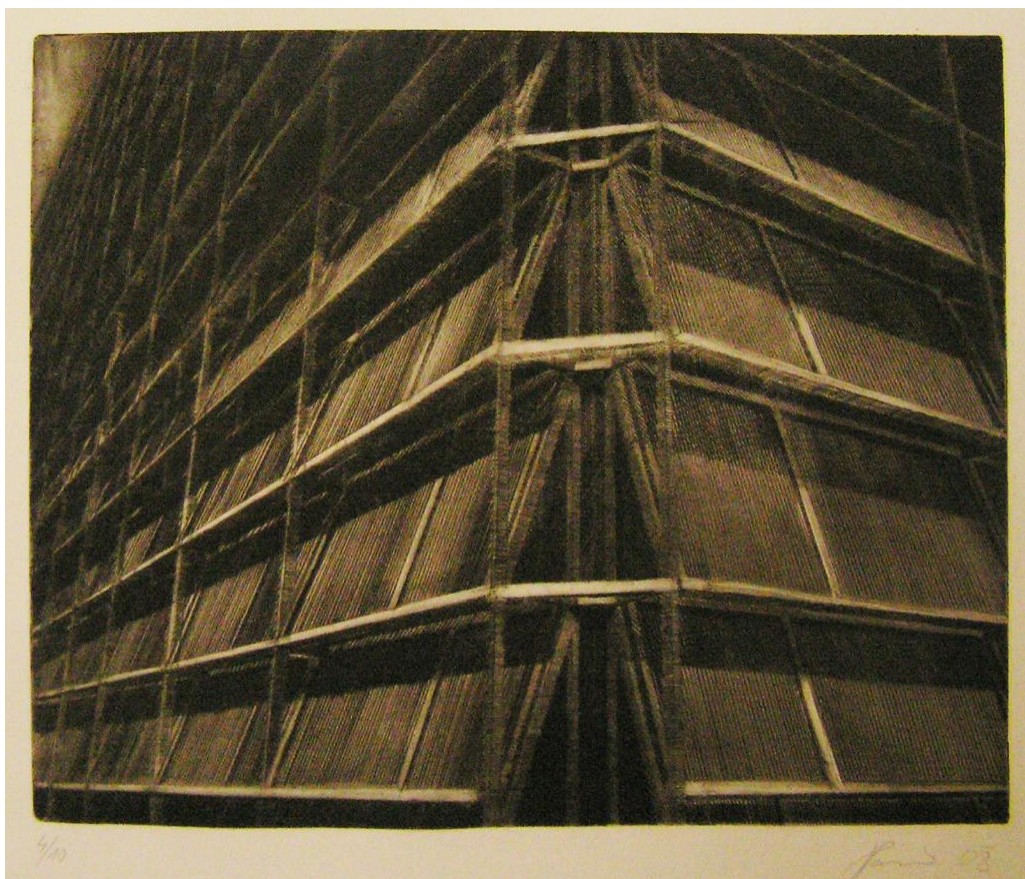


**Výklenky III, 2008**

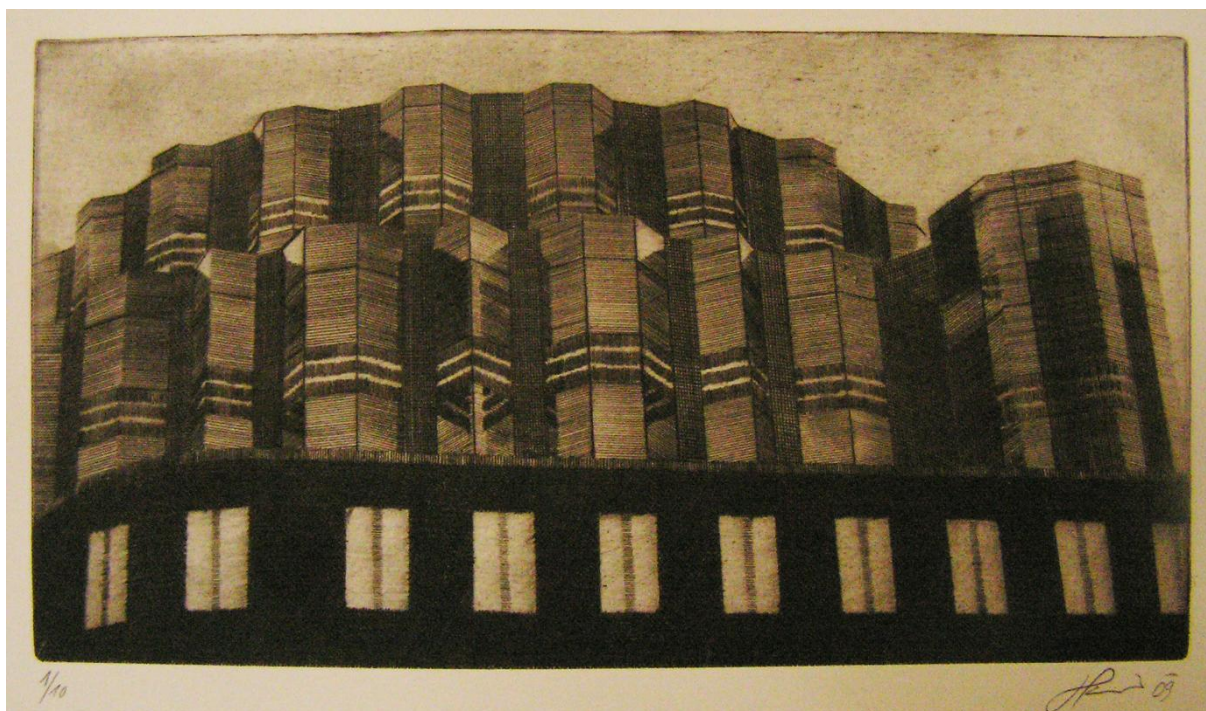


**Konstrukce, 2008**





*Architektura II, 2008*



*Architektura III, 2009*





***Architektura I, 2008***



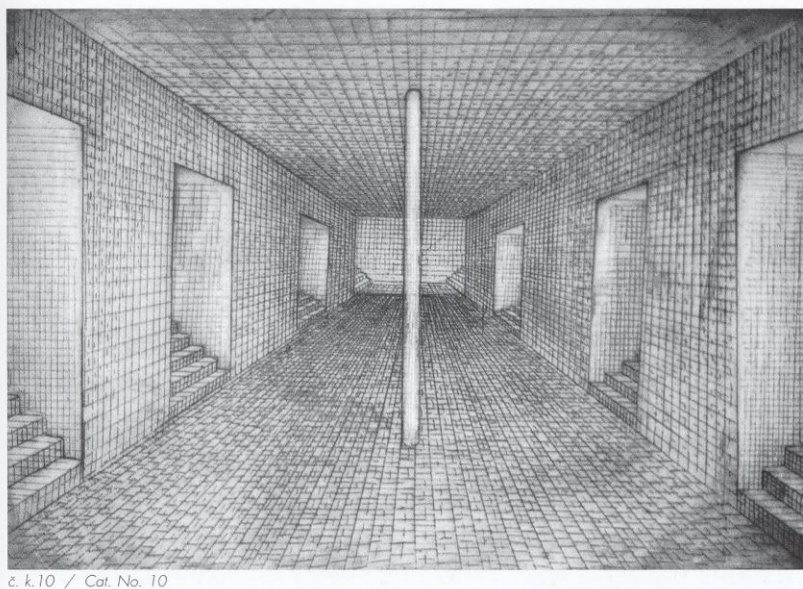
## 6.6. Téma architektonického prostoru v díle vybraných výtvarných umělců

Na závěr uvádím stručný chronologicky řazený přehled čtyř českých a jednoho německého umělce, jejichž tvorba – podobně jako ta má – se vyznačuje zájmem o architektonický prostor. Při hledání těchto východisek a inspiračních zdrojů jsem narazil na hodně jmen a prací českých i světových umělců, kteří mi jsou blízcí, ale nemohl jsem si dovolit zahrnout do této práce všechny. Rozhodl jsem se tedy vybrat několik zástupných autorů, kteří mi jsou svou tvorbou nejbližší a nejvíce můj výtvarný projev ovlivnili. Někteří z nich mě motivují i nadále.

### Marie Blabolilová (1948)

Malířka a grafička. Její výtvarný projev je velmi citlivý, téměř až intimní. Své náměty od počátku čerpá ze svého nejbližšího okolí, zobrazuje civilizovanou přírodu, všední městské pohledy, interiéry, zátiší. Její grafika provedená většinou technikou čárového leptu přiznává vliv J. Johna i autorčina vrstevníka M. Ranného. Své městské pohledy a interiéry tvoří pomocí perspektivního sbíhání úběžníků a ortogonál, kterými konstruuje pevný tvar. Je to právě způsob konstruování jednotlivých jejích motivů, který mě velmi inspiroval. Konkrétně mám na mysli způsob kresby pomocí sítě čar, kterými vymezuje tvar a plochy jednotlivých prostorů (např. *Podchod*). Příznačná pro tyto práce je velká míra zjednodušení, která u některých prací (jako např. lept *Kuchyňské zátiší* nebo *Knihovna*) zasahuje téměř až do znaku nebo schématu zobrazovaných předmětů.

Od roku 1984 souběžně maluje technikou vaječné tempéry, 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.“<sup>44</sup>



č. k. 10 / Cat. No. 10

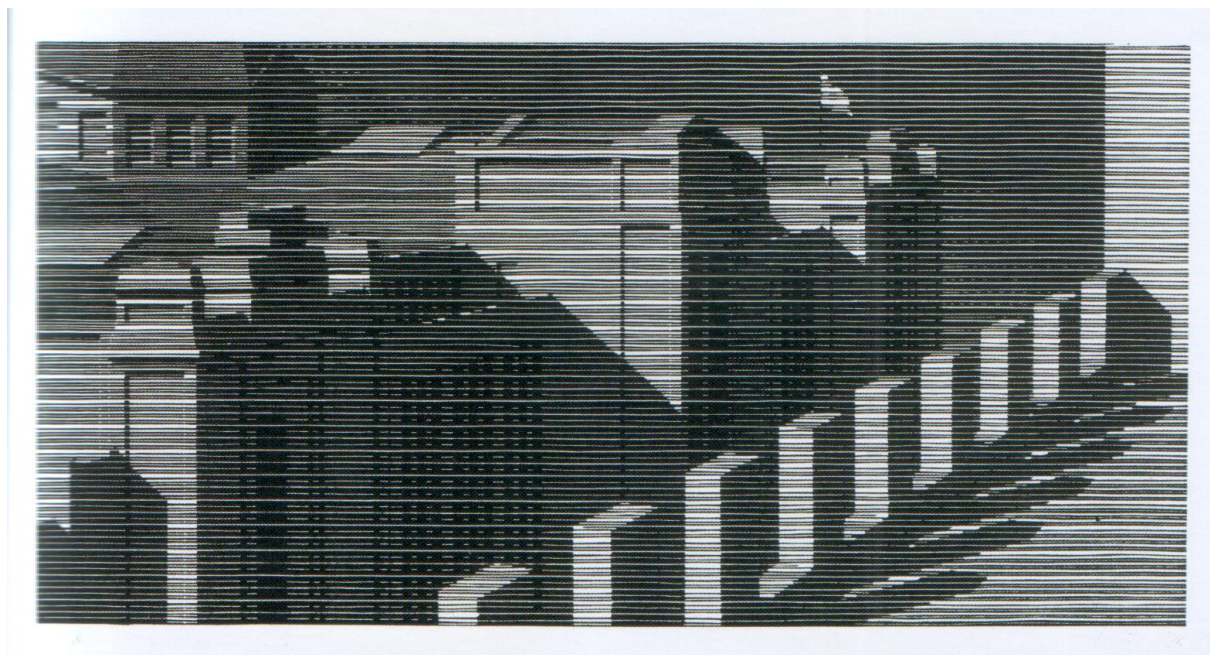
Marie Blabolilová – *Podchod II*, 1996

<sup>44</sup> Zdroj: <http://www.sca-art.cz/artists/list/36.htm>

Starší obrazy, charakteristické ostrou barevností, jsou namalované na výrazných dekorativních vzorech starého lina (podobně jako Vladimír Kopecký), které později nahrazuje válečkovou podmalbou. Postupem času barevnost tlumí a naopak posiluje plošnost a znakovost zobrazených předmětů.

### **Jindřich Růžička (1947)**

Malíř, fotograf, restaurátor, ale zejména vynikající grafik. Růžička se zabývá tématy z prostředí automobilových a motocyklových závodů, přes skvělé architektonické motivy – zpracované technikou linorytu – až k současným imaginárním prostorovým kompozicím. Jsou to především tyto kompozice, které učarovávají svou velkorysostí, suverenitou a výrazností grafického projevu. Na reálném podkladě vytvořené architektonické kompozice z osmdesátých let se vyznačují specifickým způsobem práce, který je příznačný pro celou pozdější Růžičkovu tvorbu. Technika spočívá v exaktním rytí horizontálních čar, které ve výsledku tvoří rastr, pod kterým se vynořuje konkrétní motiv. Divák tak může mít pocit, že se na jednotlivé stavby dívá skrze „žaluzie“ nebo záclonu z okna jiného stavení. Je to hlavně toto období Růžičkovy tvorby, které mě velmi inspirovalo. Přesné, exaktně vymezené – až vyrýsované – architektonické tvary s jasně ohraničenými plochami černé a bílé, jež od sebe světelně oddělují ostré fasety hran, jsou tím, co jsem zúročil v některých svých grafikách (zejména v počátku tvorby grafického cyklu).



*Jindřich Růžička – Zámecká ulička č. 98, 1986*



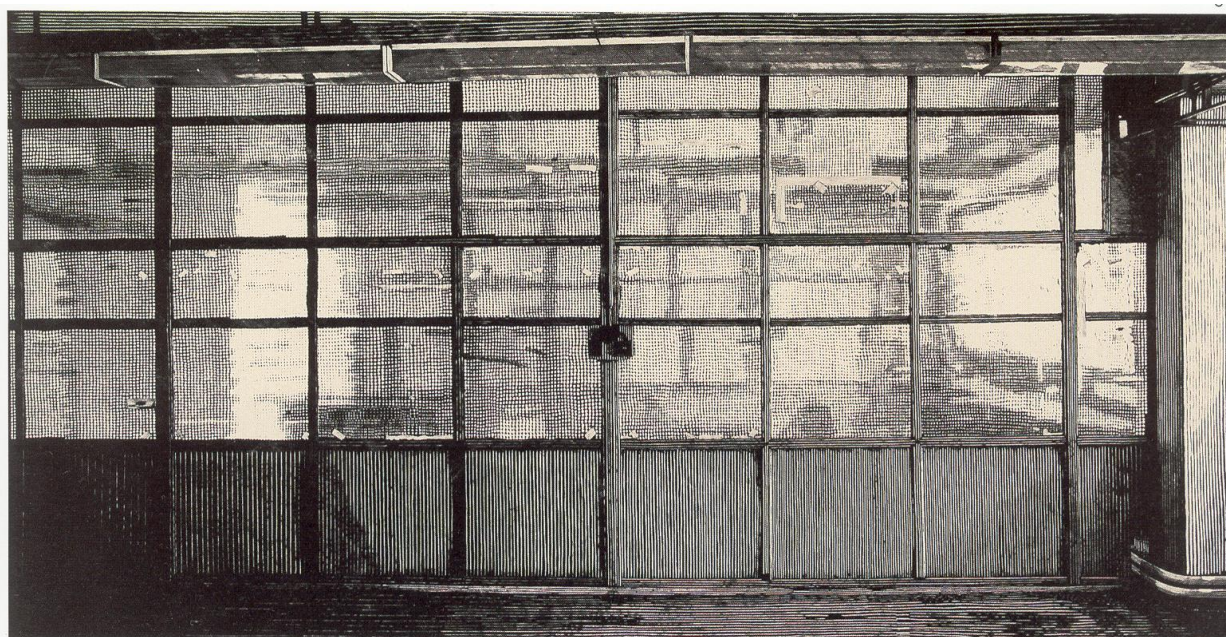
**Vojtěch Kovářík (1976)**

*„Stále mě zajímá, co se stane, když se trojrozměrný prostor přenesení do dvojrozměrného, a působení světla.“<sup>45</sup>*

Grafik, věnující se v současné době převážně linorytu, pro něhož se prostor stává základním tématem. Umělec jej prožívá – jednou se mu otevírá, podruhé ho tísni – stále s ním pracuje. V roce 2001 vytiskl sítotiskem na koupelnové kachličky pohledy do sprchových koutů a umývár. Kachličky tak byly nejen materiálem, na který byl přenesen obraz, ale vlastně i obrazem samotným. Kachličky vyobrazené na kachličkách jsou vlastně protismyslem, zbytečným zdvojením, které má svůj vtip, a který se u Kováříka bude rozvíjet v motivech násobících se odrazů na skleněných stěnách.

Podobně jako Skupinu 42 Kováříka zajímá periferie, běžné věci, všední život, místa sama o sobě nijak přitažlivá, interiér dílny, chodba, prosklené dveře, stěny v ocelových rámech.<sup>46</sup>

V současných tiscích Kovářík zachycuje vnitřní prostory, které nejsou pevně ohraničené, a proto si divák může představovat, že se nalézá v samotném obraze. 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.



*Vojtěch Kovářík – Tesla, 2004*

<sup>45</sup> KOVÁŘÍK, V.: Galerie Klatovy/Klenová, 2006, str. 6

<sup>46</sup> Podobně jako Kovářík 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 věrným přepisem interiérů stavby.

„Kováříkův způsob rytí se postupně ustálil, od počátečních technických experimentů došel k tomu, že se mu předlohou většiny grafických listů stala fotografie. Jak sám ke své tvorbě dodává: „Její přenášení krotí sklon podléhat manýře.“ Někdy předlohu v počítači upravuje, pořizuje výřez nebo zvýrazňuje některé proporce, jde však spíše o výjimky.

Význam má i barva. V poslední době pracuje komplikovanou metodou průmyslového čtyřbarvotisku, ke které si našel cestu přes experimenty se sítotiskem.“<sup>47</sup>

Kovářík pracuje s rastrem, který je typický pro průmyslový tisk. Ten se snaží zakrýt, řídký nebo hustý rastr, který určuje intenzitu barev. Kovářík jej naproti tomu cíleně zviditelňuje, soutisk posouvá a celý obraz tak paradoxně znejasňuje. Záměrně udělá u jedné barvy větší rastr než u jiné, pozmění úhel vpasování barev.

V menších sítotiscích s názvem *Odrazy* (2003) Kovářík zachycuje zvláštní motiv ostrého světla. Na některých tiscích je světlo jen jednou z působivých komponent, jinde je jediným prvkem, na který se upíná všechna pozornost. Motiv světla a práce s ním patří k tomu, co po staletí určuje vývoj výtvarného umění. V Kováříkových grafikách nacházíme světlo ostré, bílé, oslepující, které na nás vlastně působí znepokojivě, až nepříjemně. Je to srovnatelné s pocitem, jako když se díváme na fotografii s přexponovaným detailem, světlo je velmi kontrastní. Důležité je, že se tu světlo, které oslňuje, objevuje v součinnosti s jeho odrazy, jejich vlivem se původní přehledná skladba obrazu bortí a zároveň se znovu objevuje, má svá vlastní pravidla.

U velkých barevných linorytů z poslední doby, je třeba zaostřit oči, podstoupit 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 nespatříme (*Jídelna Starý Kolín* 2005, *Vchod*, 2006). 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).“<sup>48</sup>

### **Veronika Resslerová (1975)**

Sochařka a malířka. Její tvorba by se dala označit jako minimalistická. Ve svých plastikách a malbách usiluje o stejný cíl; její díla jsou výpovědí o prostoru. V sochařské tvorbě Resslerové je objekt maximálně zbaven své materiálnosti a snaží se podat informaci o prostoru jako takovém. V závislosti na tomto cíli sochařka usiluje o odstranění přebytečných věcí, které o

<sup>47</sup> KOVÁŘÍK, V.: Galerie Klatovy/Klenová, 2006, str. 7

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 8



prostoru nevypovídají a své objekty vytváří s pomocí minima prostředků. Díla vznikají s vědomím toho, že budou instalována v prostředí, kde okolo nich bude co možná nejvíce prázdnoty. Jen za těchto podmínek může mít divák skrze její objekty vizuální a smyslové prožitky prostoru.

V cyklu nástěnných maleb s názvem *Garáž* se Resslová pokouší plošným vyjádřením upozornit na trojrozměrný prostor. Jednoduchými prostředky vytváří „objekt“, jenž probíhá v prostoru. Divák tak má pocit iluze, že místnost garáže pokračuje dále, avšak zároveň je zřejmé, že vše je jen malba, poněvadž autorka nikterak nezakrývá použitou techniku.

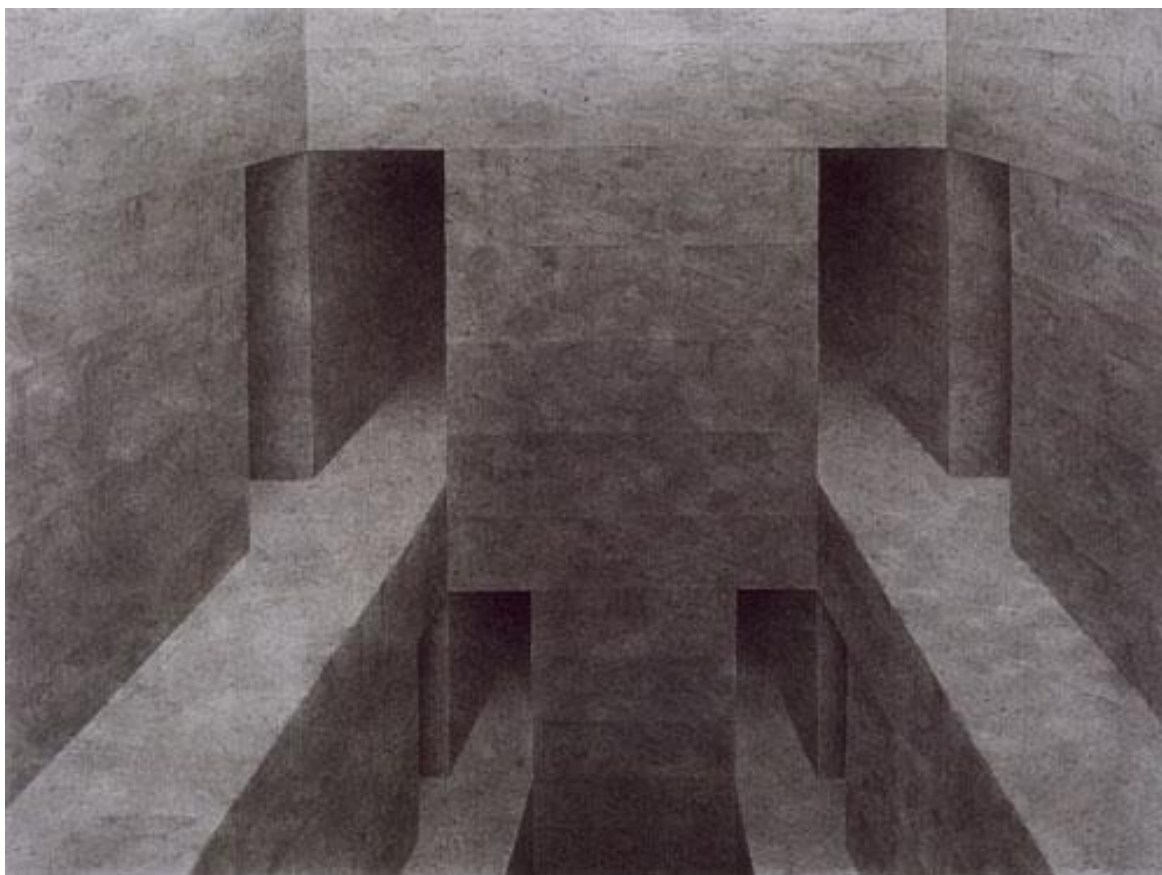
Je důležité zdůraznit také další aspekt tohoto díla, a to ten, že autorčin záměr je patrný i ve fotografii a funguje podobným způsobem jako ve skutečnosti. Navíc se tím objeví jiná zajímavá podoba díla – že vlastně fotografie je také již iluzí. Iluzivně znázorněný prostor dvojrozměrnými prostředky v prostoru reálném, který se díky fotografii stane rovněž iluzivní – dvojrozměrný je pozoruhodný. Tématem této její práce je architektonický prostor a to jak v dvojrozměrném tak v trojrozměrném zobrazení, ovšem, aby se ve výsledku stal opět dvojrozměrným. Tím v podstatě tvorbu Resslové řadí mezi autory, které do konceptu této práce nespádají celou svojí osobností, ale kteří se nacházejí částečně v plošném, a z části v plastickém výtvarném tvarosloví. V případě této práce je ovšem její zařazení do tohoto přehledu zcela adekvátní.



*Veronika Resslová – Garáž I, 2008*

**Walter Schmögner (1943)**

Německý malíř, kreslíř a tvůrce objektů. Vytváří akrylové malby fantastických, chladných, betonových prostorů, které jsou prostoupeny mrazivou atmosférou. Prostory na diváka působí neskutečným, monumentálním dojmem bez vztahu k žádnému reálně existujícímu objektu. Na žádném z jeho obrazu, patřící do cyklu architektonických maleb není nejmenší stopa lidské přítomnosti; vše na nás působí naprosto opuštěně, depresivně a cize. Nicméně na malbách je patrná preciznost a technická zručnost, se kterou jsou tato témata podána. Malíř se snažil o maximálně iluzivní podání těchto neexistujících prostorů. Na celé řadě vyobrazení se často opakuje jeden motiv, který je pro monumentální prostory typický, a sice motiv schodiště, které se u něj objevuje v celé řadě různých variací. V některých podobách nám jeho schodišťové konfigurace mohou evokovat grafiky Escherovi, kde si tento holandský mistr hraje s divákovým vnímáním a s relativitou. Nicméně plátina Smögnerova 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 s opakujícími se schodišti celou plochu obrazu tak pravidelně rytmizují celou kompozici a do většinou statických motivů se nám tak dostává tolik potřebná dynamika.



Walter Schmögner – Vstup, 1983-84

## 7. DIDAKTICKÁ ČÁST

### 7.1. ARCHITEKTURA

#### 7.1.1. Úvod

Didaktická část mé diplomové práce by měla být zaměřená především na děti žijící ve velkoměstech (Praha, Brno,...) případně ve městech, ve kterých se již vyskytuje architektonická výstavba větších rozměrů, a která je z estetického hlediska zajímavá (Kladno – Poldovka). Tato skupina dětí, žijících ve městech dnes tvoří většinu. Domnívám se, že velkoměsto jako architektonický útvar s urbanisticky řešenou zástavbou, která se projevuje výraznou členitostí a různorodostí různých čtvrtí, částí a periferií přímo vybízí k prozkoumání a prožití, jejichž výsledkem bude pochopení. Pochopení spočívající v prožívání prostoru jako takového. Každé místo ve městě, každá stavba a vnější i vnitřní prostor na nás jako na člověka pokaždé působí nějak odlišně. Jako každé místo má svou specifickou energii, specifické vibrace, které nás dokáží více či méně rozechvět, utlumit, či naopak rozdráždit a znervóznit, tak každý prostor, ať už otevřený, či uzavřený, stavba nebo místnost se vyznačuje podobnými energiemi.

Každý člověk má jistě jiné pocity, prochází-li interiérem gotického chrámu, nebo jede-li výtahem. Tím zde narážím na specifika vnímání prostoru, který jsme schopni prožívat jak fyzicky, tak psychicky a každé místo, které je nějakým způsobem takto prostorově extrémní má na nás jiný dopad. Máme tak vlastně fyzický zážitek z prostoru, který vnímáme naprosto celým tělem a tak je tím vnímání prostorových kontrastů – monumentality a naproti tomu uzavřenosti – komplexní; účastníme se ho všemi smysly našeho těla.

Město a jeho architektura je do jisté míry vnímatelná několika způsoby, každý závisí na jednotlivci, na jeho zaměření, naladění, momentálním psychickém stavu, pohybu, čase apod. Protože člověk je zvyklý vnímat pokaždé jen část informací, které zrovna potřebuje, často tak není schopen vnímat vše, co se okolo něj odehrává. Při pohybu městem na lidské smysly útočí tolik informací a vjemů, že často nelze vše okolo nás adekvátně přijmout a zpracovat. V našem zorném poli je tak vždy pouze omezený výsek z reality. Často se nám tak stává, že mimo jiné přehlídíme velmi zajímavé a podnětné informace a pohledy, které nám může město a jeho architektura nabídnout. Jinými slovy, náš pohled většinu času míří k zemi, případně přímo před sebe než nad nás, kde se toho často odehrává k vidění daleko více než jinde. Fasády, štíty, okna a střechy domů se svou pestrostí a architektonickou rozmanitostí nabízejí kolemjdoucímu zajímavé a neotřelé pohledy, jež jsou samy o sobě velmi atraktivní, a které ještě navíc vybízejí ke komponování například v hledáčku fotoaparátu, což pak může vést přímo k výtvarnému zpracování.

### 7.1.2. Pedagogická část

Má pedagogická část má poskytnout žákům příležitost odhalit různorodost a krásu architektury – především té současné – možnost odhalit její monumentalitu, svěží čistotu a jednoduchost a nalézat v ní inspiraci. Dále má žákům nabídnout prvky výtvarného jazyka a kompozice a zjistit, jak se projevují v architektuře. Tato možnost by jim zpočátku byla zprostředkována právě skrze fyzický prožitek monumentálního vnitřního prostoru a v protikladu k tomu prožitek z prostoru omezeného – stísněného. Východiskem mé pedagogické práce by mělo být odhalení města a jeho současné podoby skrze jeho pozorování a zaznamenání detailu zdánlivě neživých věcí. 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 jsme tak jako tak nuceni žít a které je součástí jak všední reality, tak v centru pozornosti výtvarných umělců.

Rád bych dětem ukázal to, čím se architektura vyznačuje; její typické prvky, vlastnosti a vzájemné působení různých materiálů. Hlavně bych se ale zaměřil na to, čím je pro výtvarníky tak přitažlivá – její prostor, rytmus jednotlivých jejích částí a detailů, vržené stíny, struktury, odrazy na sklech, zrcadlení apod. Neméně důležité je ukázat, jak konkrétní architekturu dokážou změnit atmosférické jevy; slunce, šero apod. a jak se dokáže proměnit charakter místnosti a vnímání prostoru při umělém osvětlení. Velmi vzrušující je objevování výtvarných kvalit městské zástavby, nalézání zajímavostí i v místech stereotypně pokládaných za nevzhledná a nezajímavá. To vše činí z architektury oblast, jenž je problematická, ale zároveň tvoří vysoce zajímavý útvar s mnoha skrytými podobami.

Principem celého objevování by měl být tedy prožitek a poté teprve 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.

### 7.1.3. Architektura

Návrh tematické řady pro žáky ZUŠ + G, věk: 14-17 let

#### Úkol 1. Fyzický prožitek architektury

Náplní úvodní hodiny by byla procházka a zastavení na místech, kde se nachází stavby, které mají monumentální měřítko, jež je tolik potřebné pro vyvolání fyzického prožitku. Pro docílení kýženého dojmu jsou ideální takové objekty jako například mosty – kamenné či kovové (velmi intenzivní pocit z hmotnosti a hmoty člověk zakouší, když se nachází přímo pod mostní klenbou nebo konstrukcí a vnímá ji celým tělem), vnitřní – ale i vnější – prostory gotických a



barokních katedrál a kostelů, industriální prostředí továren, stavenišť, doposud neobydlené novostavby nebo vysoké budovy moderní architektury. „Uvědomte si reakce vašeho těla, vaše pocity při vstupu do katedrály sv. Víta nebo do prázdné haly ČKD.

**Motivace:** Zkuste tyto své pocity definovat slovy. Jsou tyto pocity pro vás známé nebo jste je doposud nezaznamenali? Jak se v tomto prostředí nesou zvuky? Jaké odlišné pachy a vůně cítíte? Cítíte závrať při pohledu na klenby katedrály?“

Druhou extrémní zkušeností žáků by bylo prožití prostoru velmi omezeného, který známe například z výtahu nebo z úzkých městských uliček, kde má člověk velmi omezenou možnost pohybu. „Cítíte úzkost při vstupu do výtahu? Je vám stísněný prostor nepříjemný či nikoliv? Vádí vám přílišná blízkost druhých lidí v této situaci? Dokážete své pocity vyjádřit slovy?

**Přidaná hodnota:** Uvědomování si vlastních pocitů a jejich formulace slovy

## **Úkol 2. Fotografie – detail, kontrast, rytmus**

**Motivace:** Další hodina by proběhla rovněž v terénu městské zástavby, kde by žáci využili výhod současných technologií a pomocí digitálních fotoaparátů se snažili zachytit zajímavé snímky architektury. Důraz je kladen především na výběr detailu, kompozici, zvolený úhel pohledu, hru světla a stínu (kontrast) apod. Žák vytvoří celou sérii fotografií, které budou zaměřené na jednotlivé aspekty architektury.

**Přidaná hodnota:** Cílem této části didaktické řady je v první řadě naučit žáky umění „dívat se“, hledat zajímavosti ve zdánlivě všední realitě a to především v té architektonické. V současnosti, kdy vzniká enormně velké množství nových projektů a stále více volné plochy ve městech a jejich okolí se zaplňuje dalšími a dalšími budovami rozmanitých tvarů, případně jejich kopiemi se člověku nabízí poměrně velká možnost na tento trend současnosti adekvátně výtvarně reagovat. Žák současně tříbí cit pro vyváženou kompozici.

**Výtvarná technika:** Fotografie + její následné zpracování v počítači. Žáci mají rovněž možnost naučit se pracovat se současnými grafickými programy, které umí fotografii upravit dle našeho přání. U snímku lze nastavit kontrasty, režim, barevnost apod. Nebo je možné upravit a vylepšit výřez.

**Výtvarná kultura:** Škrabánek, Šebek, Pavlík, Kekarainen, Gehry/Milunič

## **Úkol 3. Znak**

**Motivace:** Žáci by s vybranou fotografií pracovali tak, že redukují skutečnost na základní prvky výtvarného jazyka (linie, vertikála vs. horizontála, diagonála, křivka, kontrast světla a stínu, plocha, apod.). Libovolný výřez nebo detail fotografie převedou do jednoho minimalistického znaku. Důležitá je práce s kompozicí.

**Přidaná hodnota:** Osvojování si tvarosloví a prvků výtvarného jazyka. Schopnost všimnout si detailů a výtvarně vystihnout podstatné, práce s kompozicí.

**Výtvarná technika:** Kresba tuší

**Výtvarná kultura:** Bauhaus, Mondrian, Doesburg

#### Úkol 4. Detail

S fotografiemi je možné pracovat dále tak, že žákům poslouží jako východisko k další výtvarné činnosti. V tomto případě budou žáci pracovat s fotografiemi (nebo fotografií), které jsou zaměřené na detail. Upravené snímky si žáci vytisknou a následně tyto výstupy použijí jako předlohu pro další práci v čistě výtvarných médiích.

**Motivace:** V kompozici se zaměří na prvky, které jsou pro žáka důležité (zvýrazní je). Celý výjev několikrát zvětší (formát A2).

**Přidaná hodnota:** Vystižení podstaty vizuální kompozice. Tříbení citu pro výtvarnou zkratku. Práce s perspektivním prostorem a jeho znázorněním pomocí kombinace světla a stínu, pomocí fotografické optiky, nebo konečně pomocí barev.

**Výtvarná technika:** Kresba, malba

**Výtvarná kultura:** Saenredam, Lastomírsky, Escher, Feininger

#### Úkol 5. Rytmus

Počítačově upravený tisk nyní poslouží jako předloha pro kompozici zpracovanou v grafické technice. Před samotnou prací by byli žáci zpraveni o tom, co to rytmus je a s jakými jeho druhy se mohou setkat. Následně by si vyzkoušeli gestické, rytmické hry a poté by přešli k samotné práci.

**Motivace:** Během tohoto úkolu budou žáci pracovat se snímky, jež jsou zaměřené na rytmické vlastnosti architektury. Podstatné je vystihnout rytmus, kterým se zachycená architektura vyznačuje (rytmus vertikální, horizontální, diagonální, kruhový... či kombinace několika z nich) a jeho následné umístění do kompozice.

**Přidaná hodnota:** Seznámení a osvojování grafických technik

**Výtvarná technika:** Linoryt

**Výtvarná kultura:** Escher, Balbolilová, Kovářík, Holoubek

#### Úkol 6. Architektonický model

V tomto úkolu mají žáci volné pole působnosti při návrhu vlastní stavby. Bezprostřední práci by předcházela přednáška, při které by byli žáci seznámeni s různými architektonickými

tendencemi současnosti (postmoderní proudy, hi-tech architektura, minimalismus, organický proud apod.)

**Motivace:** Vytvořit vlastní architektonický projekt z různých druhů papírů a fólií. Důraz je kladen především na řešení kontrastu světla a stínu, případně barev v uzavřeném prostoru. Žáci by měli využívat pouze barevnost použitých materiálů (nic následně nedobarvovat) a vhodně materiály kombinovat.

**Přidaná hodnota:** Rozvíjení fantazie a prostorové představivosti. Rozvíjení smyslu pro vhodné, současně však netradiční kombinace.

**Výtvarná technika:** Řezání a lepení z kartonu, čtvrtky, barevných papírů a fólií

**Výtvarná kultura:** Sant'Elia, Rietveld, Hadid, Libeskind, Herzog/Meuron, Gehry, Kaplický

## 8. Seznam použité literatury a zdrojů:

### 8.1. Literatura:

- COLEOVÁ, A.: Umění zblízka - Perspektiva, PERFEKT, 1995, ISBN 80-85261-77-4
- COPPLESTONE, T.: Moderní umění, KLU, 1965
- ČESKÁ GRAFIKA: Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby, Hollar, 2002, ISBN 80-902405-2-4
- ERNST, B.: The Magic Mirror of M.C. Escher, Taschen, 2007, ISBN 978-3-8228-3703-0
- ESCHER, M.C.: Grafika a kresby, Slovart, 2003, ISBN 3-8228-2146-2
- GRAHAM, G.: Filosofie umění, Barrister and Principal, 2004, ISBN 80-85947-53-6
- HAAS, F.: Architektura 20. století, SPN, 1980
- HATJE, G.: Encyclopaedia of modern architecture, Thames and Hudson, 1971, ISBN 0-500-20023-8
- HOLOUBEK, J.: Galerie Klatovy/Klenová, 2005, ISBN: 80-85628-90-2
- JODIDIO, P.: Současní architekti, Slovart, 2003, ISBN 3-8228-2973-0
- KITSON, M.: Umění světa – Barok a rokoko, Artia, 1972
- KOLEKTIV AUTORŮ: České umění 1900 – 1990, Galerie hlavního města Prahy, 1998, ISBN 80-7010-057-5
- KOLEKTIV AUTORŮ: Umění 20. století, Slovart, 2004, ISBN 80-7209-521-8
- KOLEKTIV AUTORŮ: Umění po roce 1900, Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-952-8
- KOLEKTIV AUTORŮ: Universální lexikon umění, Grafoprint Neubert, 1996, ISBN 80-7176-393-4
- KOVÁŘÍK, V.: Galerie Klatovy/Klenová, 2006, ISBN 80-87013-02-6
- LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: Český architektonický kubismus, Galerie Jaroslava Fragnera, 2006, ISBN 80-239-8368-7
- MARZONA, D.: Minimalismus, Slovart, 2005, ISBN 80-7209-670-2
- MEYER, J.: Minimalismus, Phaidon, 2005, ISBN 0-7148-9426-5
- PIJOAN, J.: Dějiny umění 8, Balios, 1998, ISBN 80-242-0216-6
- PIJOAN, J.: Dějiny umění 10, Balios, 1998, ISBN 80-242-0218-2
- PIJOAN, J.: Dějiny umění 12, Balios, 2002, ISBN 80-242-0720-6
- RAEBURN, M. A KOLEKTIV: Dějiny architektury, Odeon, 1993, ISBN 80-207-0185-0
- ROESELOVÁ, V.: Námět ve výtvarné výchově, Sarah, 1995



ROESELOVÁ, V.: Proudý ve výtvarné výchově, Sarah, 2000

ROESELOVÁ, V.: Řady a projekty ve výtvarné výchově / Ježdík, Sarah, 1997

ROESELOVÁ, V.: Techniky ve výtvarné výchově / Ježdík, Sarah, 1996

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

VIDIELLA, A. S.: Současná architektura, Slovart, 2007, ISBN: 978-80-7209-983-2

ZEMÁNEK, J.: Ejhle světlo, KANT, 2003, ISBN 80-86217-61-2

## 8.2. Internetové zdroje:

<http://abart.artarchiv.cz/>

<http://www.anhava.com/?http://www.anhava.com/exhibitions/kekarainen/index-a.html>

<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=3650&type=6>

<http://www.archiweb.cz/news.php?type=arch&action=show&id=6689>

<http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=493>

<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=19080&sec=10023&lang=cz>

<http://www.artmuseum.cz/>

[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=424](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=424)

<http://www.e-architekt.cz/index.php?KatId=7&PIId=1611>

[http://www.fa.vutbr.cz/stud/Apl/metody\\_1.html](http://www.fa.vutbr.cz/stud/Apl/metody_1.html)

<http://www.fce.vutbr.cz/veda/dk2003texty/pdf/1-1/rp/bartos.pdf>

<http://www.fiftyfifty.cz/Oscar-Niemeyer-legenda-moderni-architektury-9760334.php>

[http://www.foltyn.cz/fgallery/graf\\_cz\\_02.htm](http://www.foltyn.cz/fgallery/graf_cz_02.htm)

<http://www.gkk.cz/cz/vystavy/?v=142>

<http://www.gkk.cz/cz/vystavy/?v=141>

[http://www.hotely-on-line.cz/galerie/blabolilova/index\\_c.htm](http://www.hotely-on-line.cz/galerie/blabolilova/index_c.htm)

<http://www.jirisebek.cz/>

<http://www.lastomirsky.eu/>

<http://www.mcescher.com/>

<http://www.paladix.cz/clanky/veroslav-skrabanek-fotografie-architektury.html>

<http://www.prostor-ad.cz/roc2008/obsah/kam.htm>

<http://www.santini.cz/architektura.html>

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

<http://www.velux.cz/odborne-sekce/architekti-a-projektanti/casopis/da-2007-05/da-2006-04-pohledy-na-svetlo-z-ruznych-stran.htm?action=printerfriendlyversion>

<http://walter.schmoegner.at/>