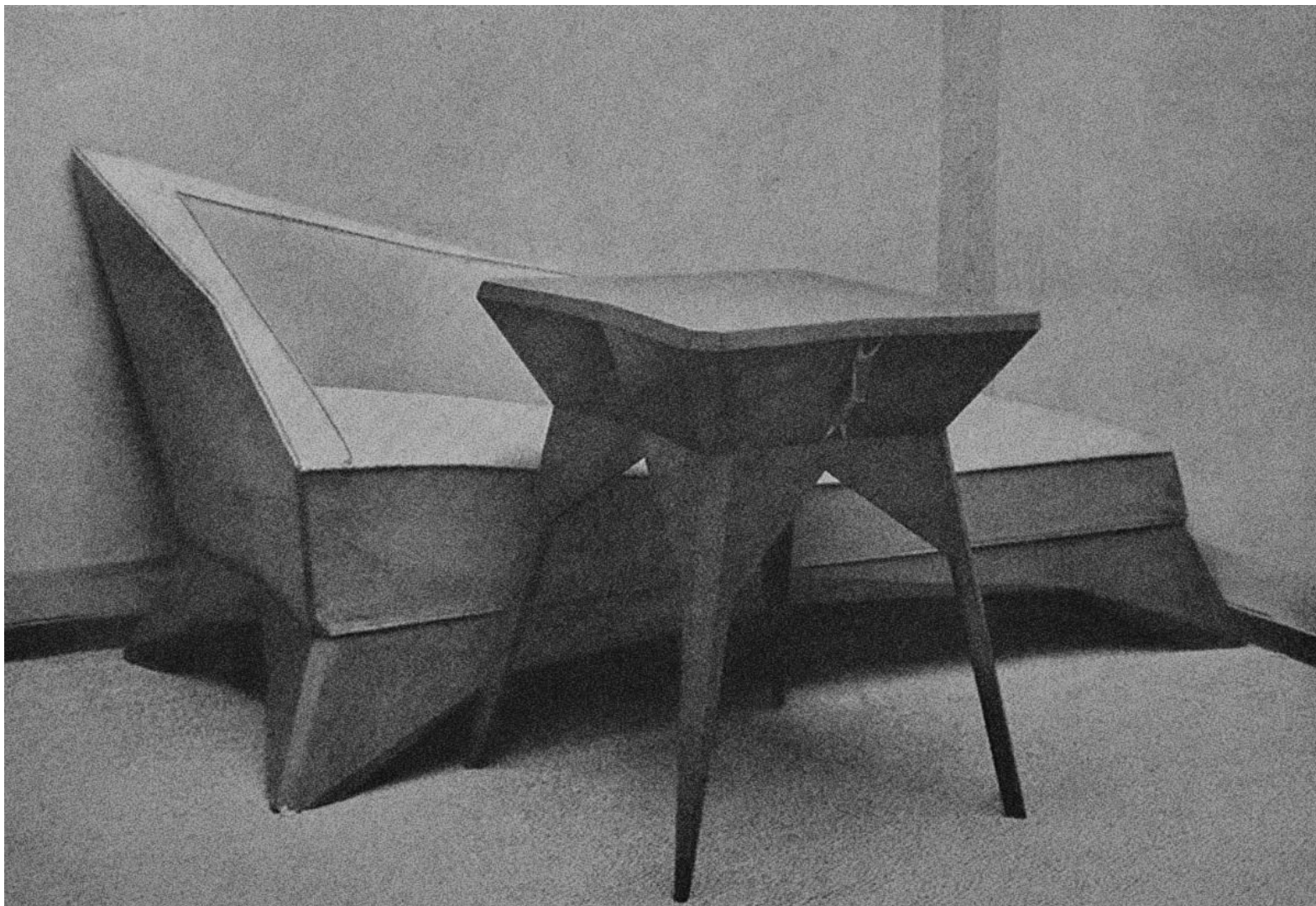


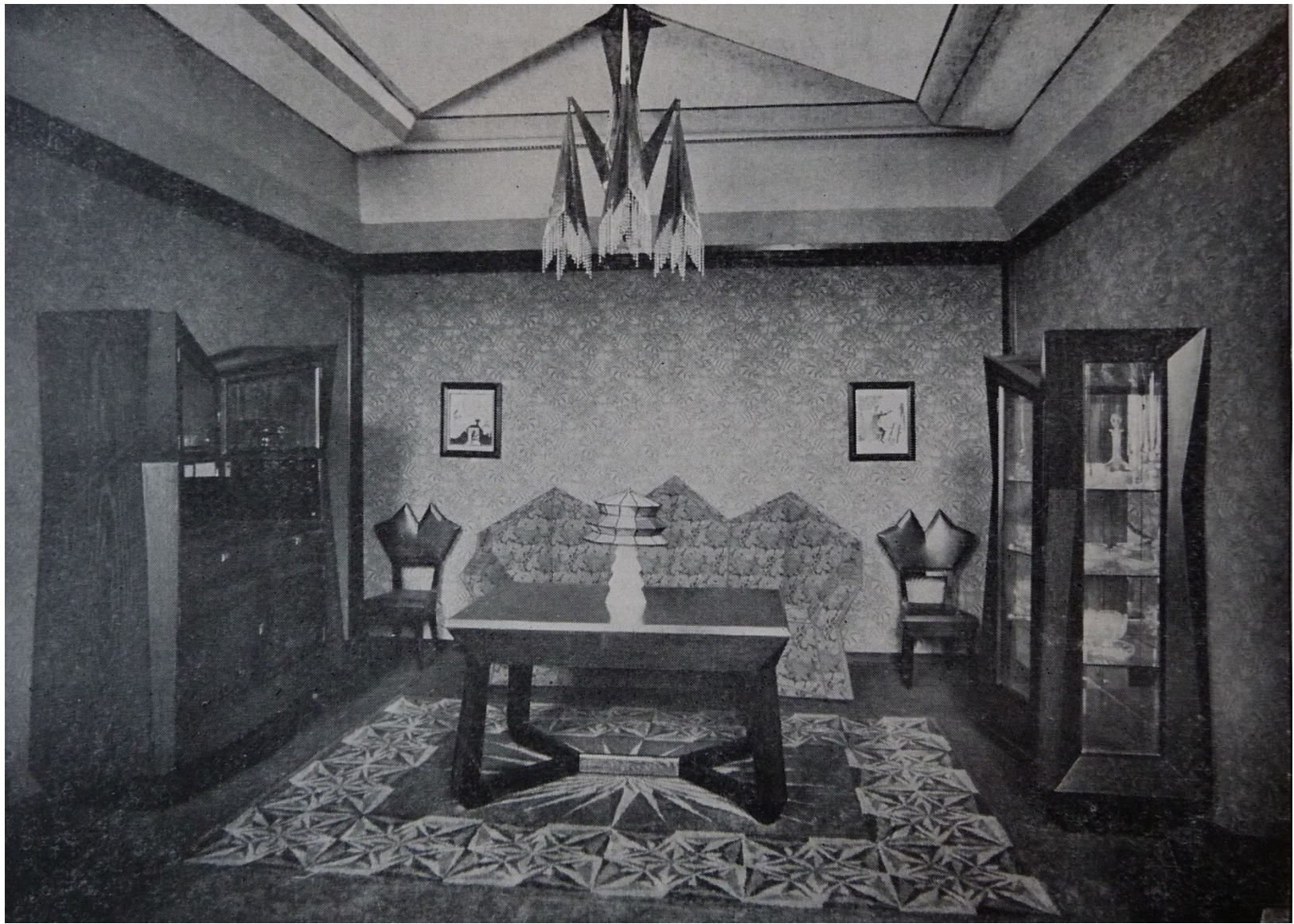
7.

19.11.

Kubismus v užitém umění, Pražské umělecké dílny, teorie kubismu LHV







Pražské umělecké dílny, výstava Werkbundu v Kolíně nad Rýnem,
V. V. Štech: Čechische Bestrebungen, 1914



Expozice kubismu – Dům U Černé Matky Boží



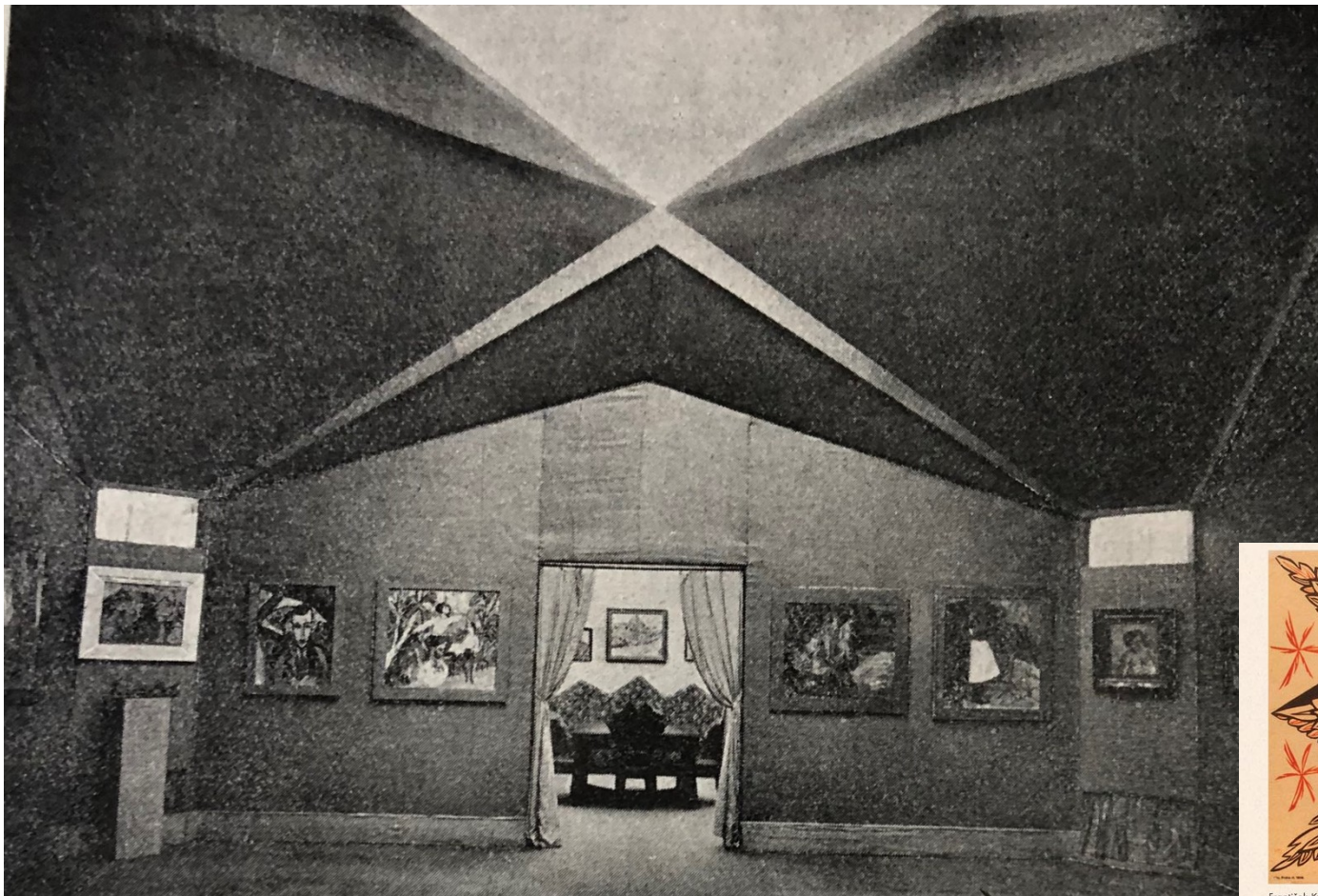


Grand Café Orient, Dům u Černé matky Boží

Skupina výtvarných umělců SVU – umělecké sdružení založené v roce 1911 a působící do roku 1914. Představovala širokou základnu moderní tvorby, protože se v ní setkali nejen malíři a sochaři, ale také architekti, spisovatelé, hudebníci a výtvarní teoretici. Vedle bývalých členů Osmy Emila Filly, Antonína Procházky a Vincence Beneše přibyli Otto Gutfreund, Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Josef a Karel Čapkové, František Langer, Vincenc Kramář, **V. V. Štech** ad.

Skupina směřovala ke kubismu, který se stal jejím hlavním programem. Vytvořily se v ní dva tábory, přistupující ke kubismu různým způsobem. První, vedený E. Fillou, hájil podobu kubismu v jeho původní podobě, druhý, reprezentovaný bratry Čapkovými,razil jeho volnější formu, v níž se mohly uplatňovat další vlivy nejen evropské (italský futurismus), ale i domácí (barevně a dekorativně bohatší pojetí). Skupina vydávala časopis *Umělecký měsíčník*.





František Kyselo, PLAKÁT K VI. [IV. pražská] VÝSTAVĚ SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ, 1914



VI. [IV. pražská] výstava Skupiny výtvarných umělců, únor 1914 - v pražském Obecním domě současně s výstavou Moderní umění, kterou ve stejné době otevřel S.V.U. Mánes v Pavilonu pod zahradou Kinských. Zvláštní sál výstavy Skupiny výtvarných umělců byl v Obecním domě věnován Zdeňku Kratochvilovi, který zde představil 64 kreseb. Hostem výstavy byl Otakar Nejedlý.

Výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě

Pražské umělecké dílny (PUD) – založeny 1912 v Praze Pavlem Janákem a Josefem Gočárem za finanční pomoci majitele papírny Odolena Grégra jako výrobní podnik, zaměřený především na nábytek.

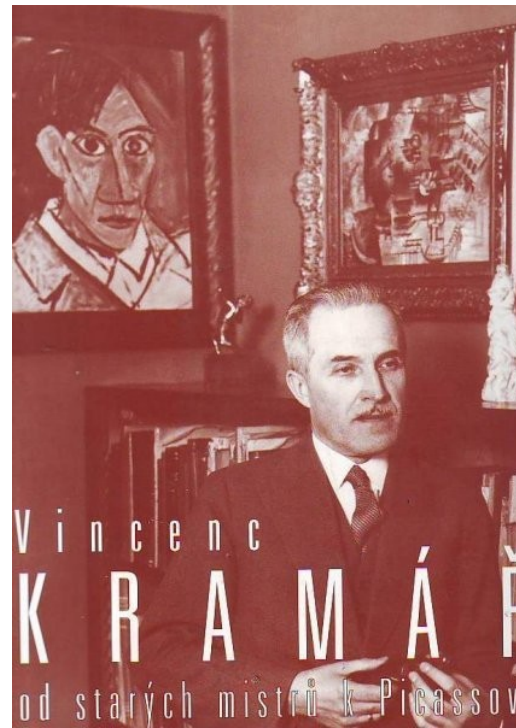
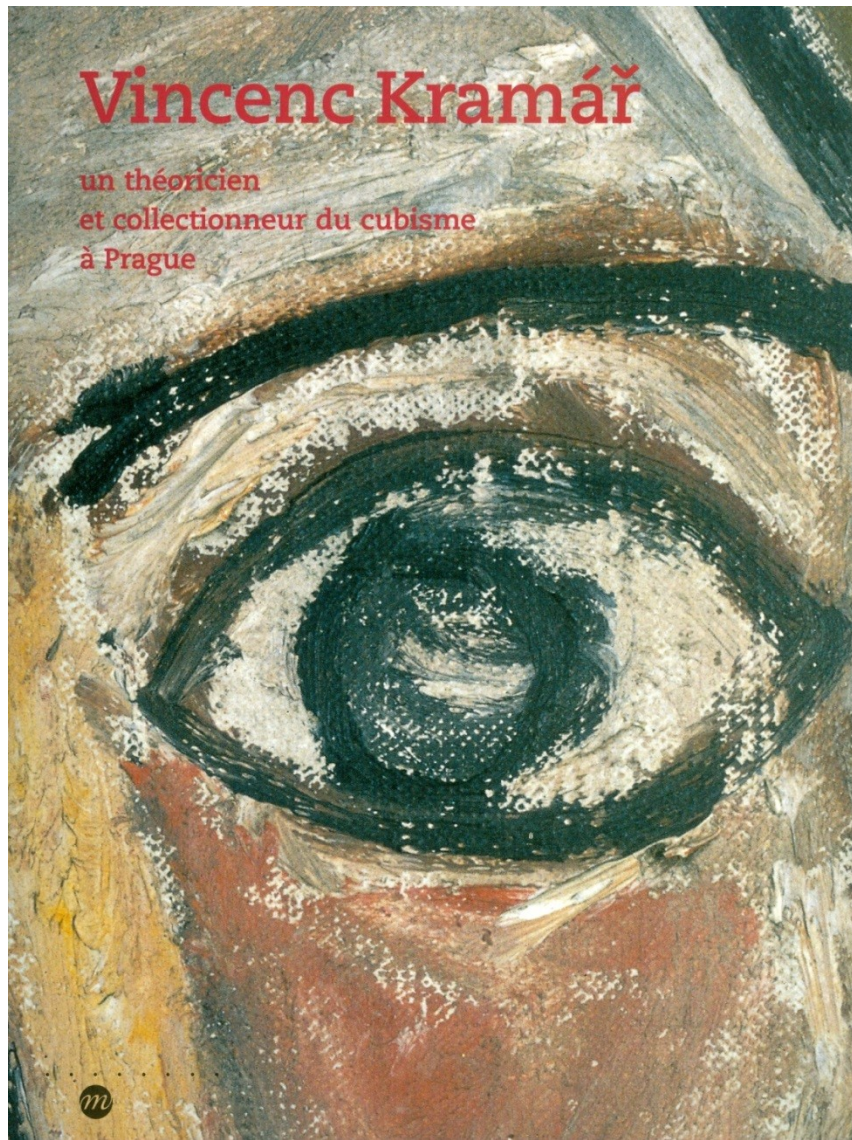
PUD měly přispět k prosazení nového, kubistického pojetí nábytkového umění, tak aby se stalo „vážným uměním podstatného obsahu“. V dílnách se v letech 1912–1913 vyráběla většina kubistického bytového vybavení (včetně kovových doplňků), nejčastěji podle návrhů P. Janáka.

J. Gočára, F. Kysely, nebo J. Chochola.

K dalšímu vývoji designu nábytku významně napomohla snaha dílen o typizaci nábytku a zřízení jeho sériové výroby. Dílny zanikly kolem roku 1930.

L: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, architektura, design* (kat. vyst.), Kunstverein Düsseldorf – Národní galerie v Praze 1991.





Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.),
Vincenc Kramář. Od starých mistrů
k Picassovi, Praha 2000

Jana Claverie – Hélène Seckel-Klein (eds.), Vincenc Kramář, Paris 2002

Vincenc Kramář (1877-1960)





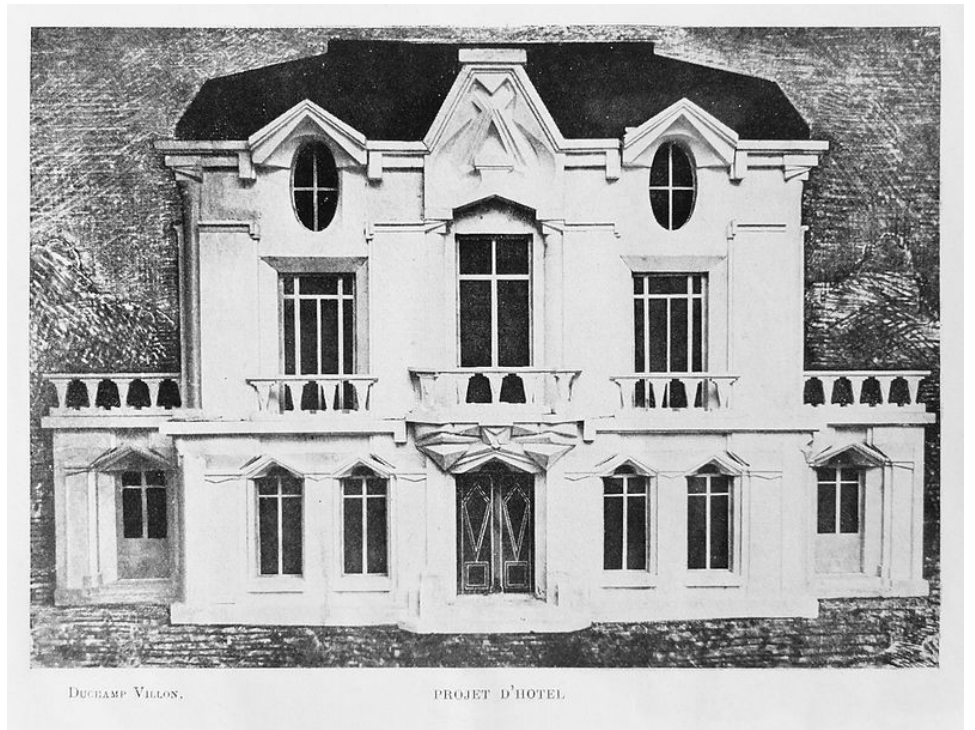
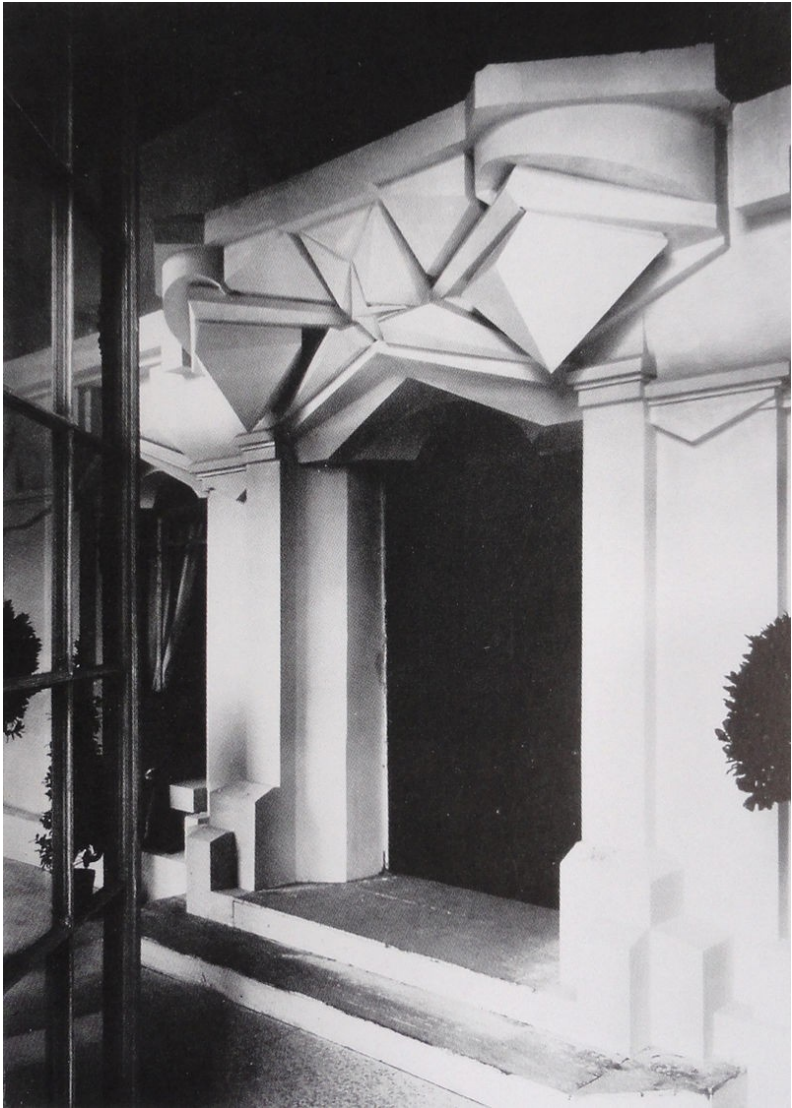
Pablo Picasso, Portrét a Hlava ženy, 1907, sbírka Vincence Kramáře



16
Un coin de l'appartement de Kramář, rue Studenská,
à Prague-Dejvice, en 1931,
avec au mur des œuvres de Picasso et de Braque
(AK I)



17
Un mur de l'appartement
du marchand Alfred Flechtheim à Berlin en 1929



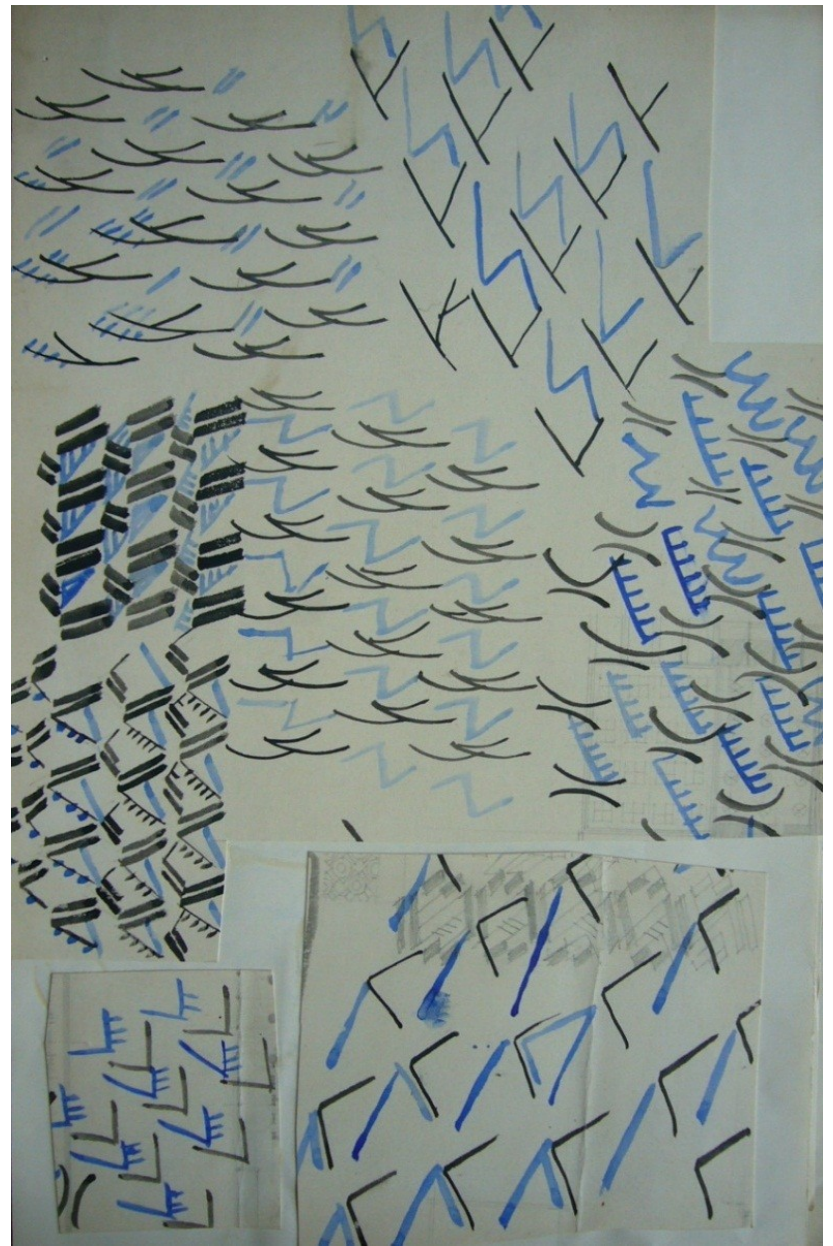
[Raymond Duchamp-Villon](#), 1912,
La Maison Cubiste ([Salon d'Automne](#), 1912)



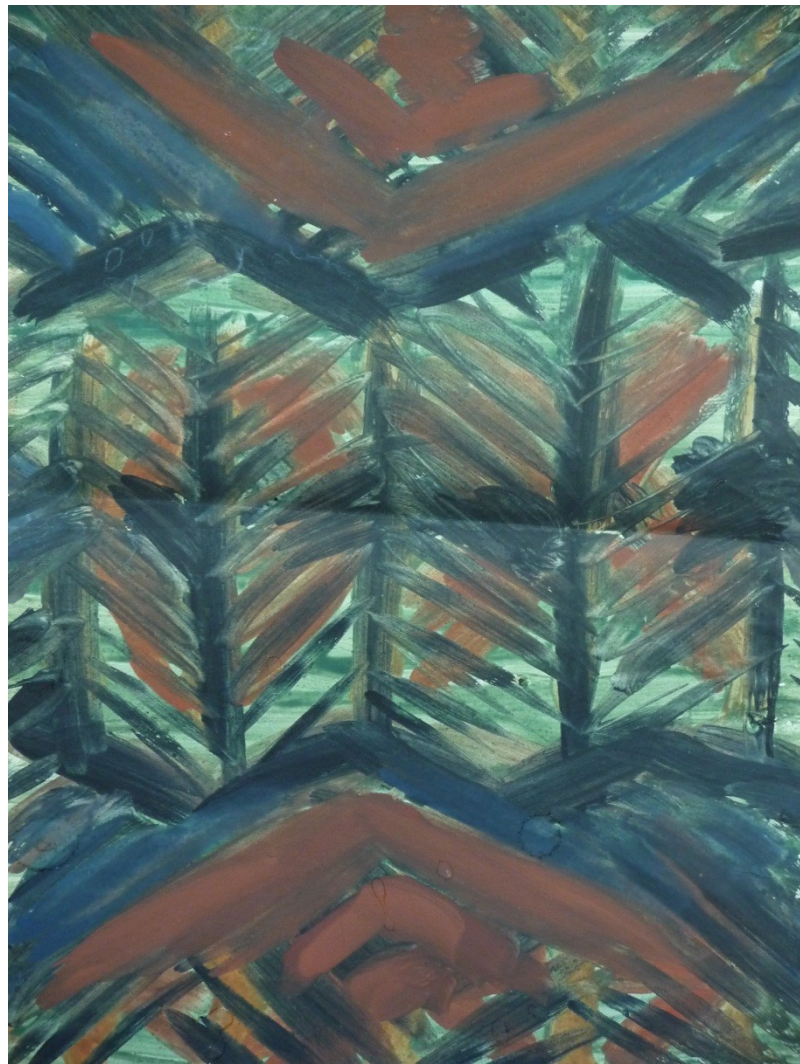
84
Pablo Picasso
Violon, verres, pipe et ancre, 1912
Huile sur toile, 81 x 54 cm (sans le cadre)
Signé au dos, en haut à droite: Picasso
Z. II', 306; D.-R. 457
Prague, Galerie nationale, inv. n° O 8027
Ancienne collection Kramář,
acquis chez Thannhauser en février 1913
Donation Kramář 1960



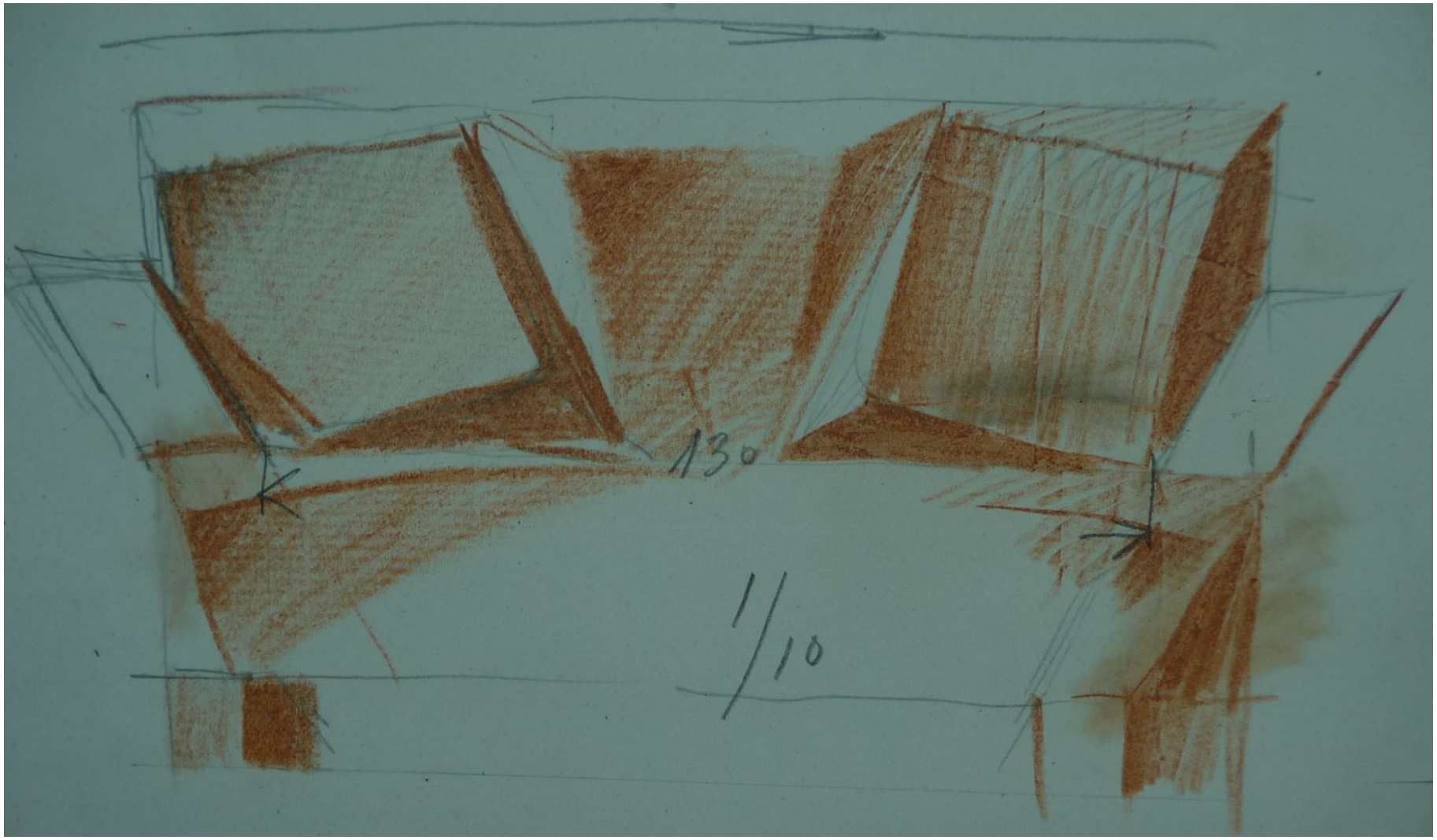
Antonín Procházka Koncert 1912



Pavel Janák, Ornamentální studie, 1912



Pavel Janák, Signifikatní tvarosloví na kubistických obrazech



Ještě jednou však v dějinách byla hmota duchem obrácena a zmáhána **k abstrakci**: když pozemskost - v baroku -, kterou přinesla renesance do umění a reformace do náboženství, byla katolicismem znovu překonávána; tehdy materiální klid antických forem (sloupů a kladí) byl oživován myšlenými a hmotu oduševňujícími pohyby.

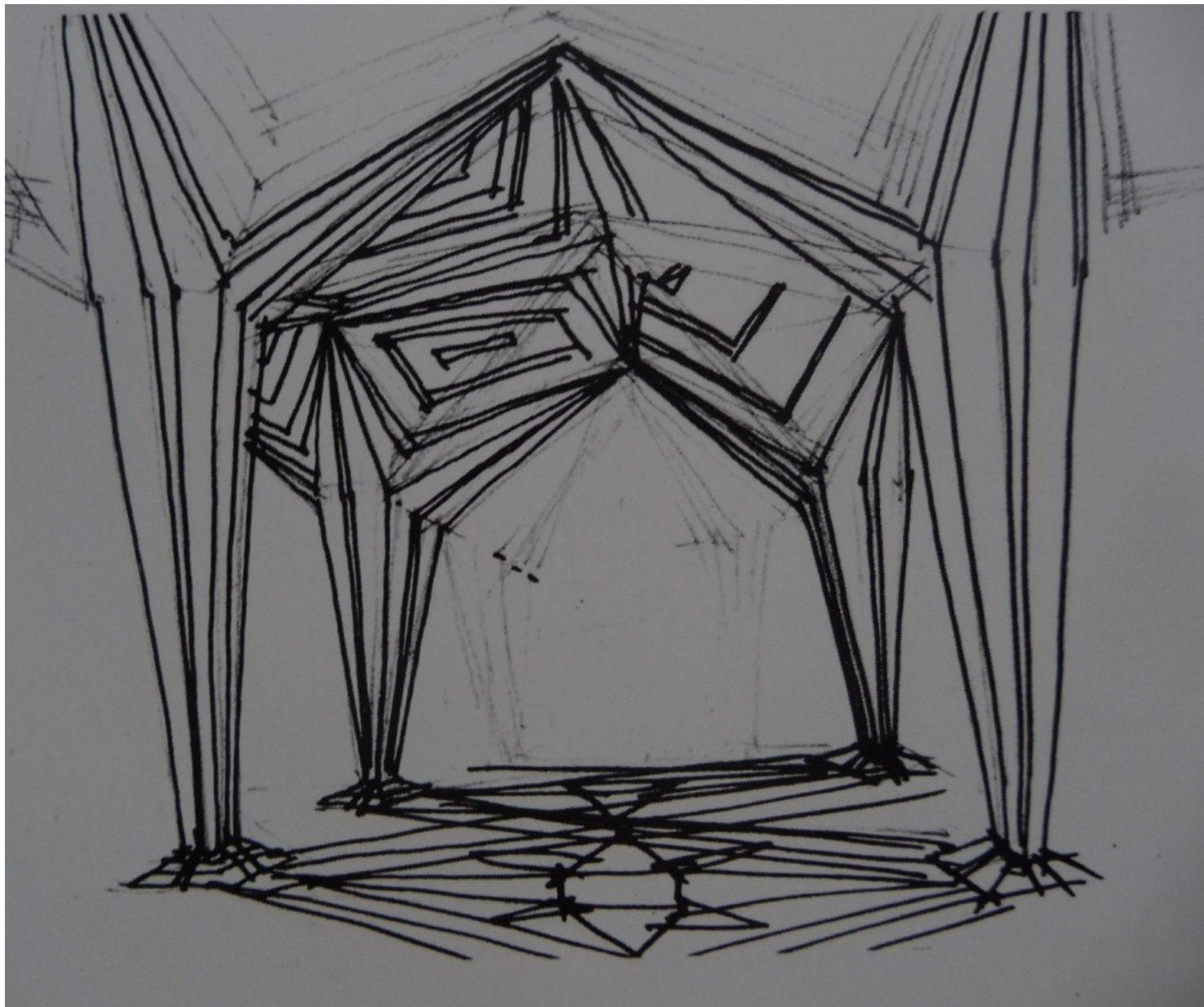
(...) Upoutávají naši pozornost živostí ducha, kterým hmota jest u nich pronikána, a pak dramatickostí výrazových prostředků, jimiž vytvořeny jsou jejich tvary; obé, co nás zde udivuje, stalo se patrně zatím novou podstatnou součástí, o niž naše cítění bylo rozšířeno: zároveň shledáváme, že hranolová soustava a její prostředky plnému vyjádření toho již nevystačují a připadají nám chudými: zdá se, že hlásí se v nás těmito úsudky o materialistické soustavě opětně - **duch a vůle k abstrakci, pro niž jsme měli na severu vždy tolik základu a smyslu.**

V tomto uvažování, kde **umělecký tvar hmoty a umělecké tvoření** jest pokládáno za klad, musí nás zajímati a musí se objevovati jeho protiklad: přírodní stavební tvar hmoty a přírodní tvoření, existuje-li nebo možno-li je myšlenkově zkonstruovati.

Pohled na plochu roviny, na hladinu moře nebo kolmé stěny skal vyvolávají - výtvarně - představy nulového, mrtvého klidu a trvání, kdežto šikmé útvary v přírodě, srázy, zříceniny, propasti, sopky vyvolávají pocity dramatické, směrově hnuté, zostřené a zahrocené; povahy obou skupin pocitových pak jsou vlastně jen úměrné a souřadé dějům, které jim předcházely a které je stvořily. Tímto poměrem mezi přírodním prátvarem klidu a tvarem zdramatizovaným jsou dány prostředky, jimiž hmota výtvarně se zmáhá; neboť umělecké úmysly, ač jde v nich o složitější psychické sestavy, v zásadě jsou tímtéž, čím je do přírodní hmoty a jejího přírodního útvaru se mísící a do ní vnikající, jí hýbající síla. Vyplyývá z toho konečně tento závěr o prostředcích uměleckého vytváření: má-li býti mrtvá hmota výtvarně překonána, tj. oduševněna, aby se v ní cosi dělo, stává se to soustavou třetí plochy, která k přírodnímu dvojploší přistupuje.

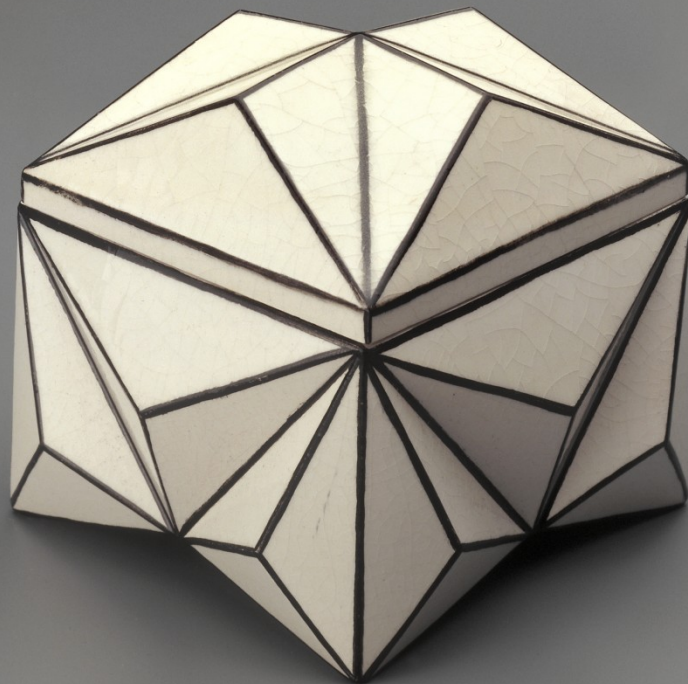
Zde naskýtá se krásná paralela mezi prostředky lidského konání a prostředky uměleckého tvoření: klíny, šípy, kůly, nože, páky, které hmotu fyzicky přemáhají, jsou vesměs šikmými plochami.

Příčinou prvních počínů lidských staveb a krytů byl úmysl člověka vzdorovati jistým přírodním silám, dešti, sněhu, slunci, všeobecně shůry přicházejícím; jest tedy tato činnost směřující svise vzhůru od povrchu zemského opačna působení tíže, a je tedy skutečně jedinou úlohou této počáteční stavební soustavy řešiti u hmoty otázku tíže a překonati tuto; aby hmota nebyla uvedena tíží v pád, třeba postaviti proti ní ložnou plochu, hmotnou podporu - tedy útvar, který opětně vykazuje ukázněně již přírodní soustavu kolmého dvojploší.



Pavel Janák

Snaha o převedení lineárních dynamických sil kubismu do prostoru



Dóza ve tvaru krystalu

Pavel Janák, 1911

Graniton, Rydl & Thon Svijany-Podolí

měkká kamenina

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

DUCH PŘEMĚNY V UMĚNÍ VÝTVARNÉM.

Vrůstí organicky a vývojově do moderního prostředí znamená spontánně obsáhnout určité účelné nutnosti. Po offesení Tainova vývojového determinismu není ovšem zvykem přisuzovati prostředí takovou moc, že by s jakousi nutností určovalo směr a charakter uměleckého tvoření. Jest pravda, že prostředí samo o sobě je neurčité a beztvaré jako jakási mlhovina, z níž vynořují se jen některé svéráznější vzněty ducha jako ostré hrany a paprsky, které přes to nestačí, aby utvořily *strukturu* uvnitř duševního prostředí. Ale právě v této své indiferentnosti je umělecké prostředí účelným stadiem pro možnost nového výrazu. Neboť umění má v sobě puzení organisovatí tuto neurčitou látku, podobně jako když vznikne filosofická idea, která jest *pro tuto chvíli* užitečná a dává jí překvapující a samozřejmý řád. Veden jakýmsi účelným vývojovým instinktem vkládá se umělec činně do tohoto stadia a udílí mu magnetické poruchy; jeho úkolem je, aby organisoval prostředí ve směru formálním, zatím co prostředí pozměňuje jej ve smyslu obsahovém nebo povahovém. Pravdou jest, že všechny možnosti nového výrazu uloženy jsou v tomto tvárném prostředí naplněném energiemi, jichž umělec má použít k důsledné souhře, soustavě a konstruktivnímu sjednocení, a že za každým uměleckým posunem, za každou novou formou vězí stroj a úhrn věcí, jež skládají přítomný svět; pro vědomého jednotlivce je ovšem největší a nejobsáhlejší *věcí světa* jeho *názor*.

Spojítost s věcmi prostředí je prvním zřetelným rysem moderního umění. Nové prostředí je jako nová oblast, jež láká k prozkoumání a proměření: jakmile vznikne pocit změněného pro-



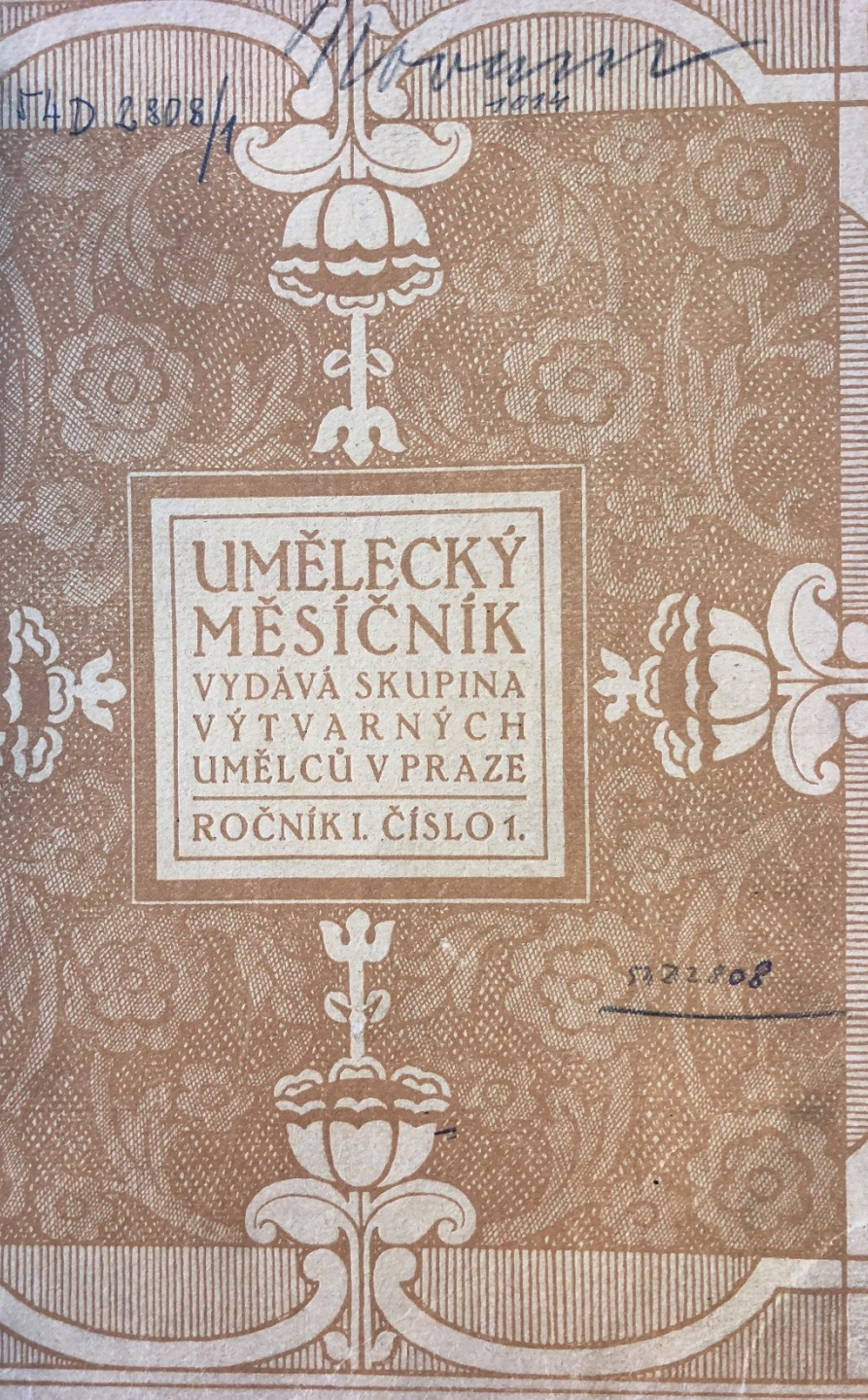
středí, ihned dostaví se živá potřeba nové chuti, dosud utajené formy a nové, současné, ryze moderní krásy. Jmenovitě moderní duch se svou bádavostí, ostrostí a pronikavostí nemohl by zameditovat toho, aby nevytěžil *změnu* a nových situací, které mu nadešly. Celý nový život prosycen je touhou po tajemnu a vůli proniknout je, což děje se ve vědě cestou namáhavou, jaksi vojskouskou, a v umění cestou krásy a vzrušení.

Moderní doba jest povahou profinaturalistická: přemáhá přírodu, zmocňuje se jí a stvořuje umělý svět, svět řízený mocnými schopnostmi člověka; vším dotud dosaženým, technikou, důmyslem a praxí, jistotou, rychlostí a samozřejmostí, vědomostmi, tvrdostí a silou staví se lidstvo proti domnělé utlačující moci stvořitele a přírody. Tak také v umění syrový charakter naturalistický proměňuje se duchem účinnějším a neskonale hlouběji fungujícím, než bylo pouhé opsání a napodobení skutečnosti v dobách předchozích. Zde vládne mocný flak duchové principiálnosti a úmyslnosti, jaké cele schází dobám úpadkovým. Naturalism se nedovede předmětů zmocnit než napodobením jich, skoro jako australští divoši věří, že je nutno napodobit zvířata, aby se dala chytit; naproti tomu principiálnost je jako matematika, jež se zmocňuje velikostí a objemu předmětů jich rozdělením na diferenciály s nově vyabstrahovaným objemem integrovaným. Moderní umění uvědomuje si jiné úkoly; jemu nestačí rozmnožovat přírodu třeba zkrášlenou temperamentem umělce, jako nestačí fotografie k vnitřnímu poznání věci nebo jako se nerozmnoží duchová existence a bytost slavného muže bronzovými a sádrovými odlitky jeho populární busty.

Podstatná změna, kterou umění za našich dnů prodělává, jest podmíněna touhou po neznámu, po nových dojmech a jakoby po novém světě. Tento vnitřní původ dává novému umění zvláštní význačně citový výraz; máme malířství citu, architekturu

citu a citové básnictví, v nichž ve všech cit projevuje se ne náladou, nýbrž vyrušením z klidu. Moderní umění jest silná touha zmáhati realitu; již tím, že jest principiální, odtrhuje se od živého a syrového podkladu skutečnosti, a veškero jeho úsilí jest přehodnotiti massivní dynamiku života do konstrukce a do abstraktního povrchu, oduševnělého průchodem ducha. Jeho postup je zduchovníení a zformování, přeměnění světa ve stav ideality, v úhm autonomních forem. Ale samo slovo „forma“ nabývá v něm odlišného smyslu: neznamená již formu ozdobnou, neboť v tom bylo by pro moderního ducha málo praktického, čistotného a odborného; rovněž ne formu přírodní, napodobenou podle přírodních věcí a odkoukanou z průběhů fyzického světa. Moderní forma jest věcná; není ani imitací předmětů, ani symbolem věcí, nýbrž sama jest věcí, je s ní nakládáno jako se zcela samostatnou věcí, velmi nezávislou na tom, je-li nebo není-li podobna nějakým naturálním předmětům. Tedy zvláštní povaha moderního umění jest jednak cit, stav emoce, jednak jasné a bezpečné vědomí principiálnosti, jakási vědomá racionální logika uměleckého tvoření, a konečně odvažování se, vynalézání a zkoušení nových výrazů lákavých pro novost samu. Toto troje jsou dané a určité veličiny v neurčité rovnici současného umění; neurčitou a proměnlivou hodnotou je hluboká originalita prvních představ, tajemný účinek moderního prostředí, základní instinktivnost a pocity povahy básnivé, až hloubavé. Jest zřejmo, že moderní umění jest souhrn lidských duševních sil nebývalé složitosti, a že vnitřní pochod, kterým vzniká, se velmi liší od snadného tvoření naturalistického.

Základem moderního umění jest domáhání se formy o absolutní a principiální jistotě; nástroji jsou tu prostředky, jako barva, prostor a zvuk. Tak třeba kubismus má svůj „astrální“ prostor bez atmosféry, zbavený kouzla i lepivosti naturalistických šfav;



u nás v Praze rozvíjela efemérnost staveb posledního desetiletí, po zkušenostech a prozkoumávání těchto prací, jež měly by vývojově vlastně býti příkladem, vrací se ku stadiu vůle poznávací zásadnosti, jež je společná a konstantní všem slohům a je pokud možno zjistitelná a příbuzná tušenému pocitu a názoru moderní architektury, jež zůstává ideálem. Takto je nucena samostatně a bez domácích vlivů počítí s problémem jakéhosi očištného a korigujícího poznávání, jež by aspoň dočasně nahradilo onu theorii Semperovského klasicismu, vykládaného na technické škole. Poznatky Wagnerových předpokladů, jež kdysi nacházely dosti stoupců, mladých českých žáků moderní architektury, kteří studovali ve Vídni, mají-li již podružný význam, přece aspoň přinesly sklonnost k očištění od pseudoklasicistního a secesního bezvládní. Umělecký názor a z něho vzniklé předpoklady smyslu moderní architektury jsou nutny tou měrou, jako jsou zbytečny příklady pražské oficiální architektury. Nové generaci architektů moderních snah může býti výhodou alespoň to, že měla v době a v prostředí modernistního hnutí příležitost ztráviti a zkontrolovati některé výsledky, učiti se z bezvládnosti secesního období skromnosti výrazu, ekonomii a poměru dekorace k organismu architektury. Jinak ale pseudoklasicistní skupina architektů dotčených pseudosecesními vlivy rozhodně nemá významu pro moderní architekturu a nemá rovněž tak žádných žáků.

V. H.

Užitečnost uměleckého průmyslu.

Bylo zajisté pozorováno, že směr Uměleckého Měsíčníku, který obrací se pronikavě k samotným a nejpřímějším důvodům umění, věnuje dosti sil i místa t. zv. uměleckému průmyslu; protože pak umělecký průmysl jest dle dosavadní jeho povahy jistým luxem, který si denní život z umění pořizuje a který jest jakýmsi vedlejším zaměstnáním umění,

zdálo by se, že mezi výbojnou cestou Měsíčníku a mezi zabýváním se drobnou keramikou jeze velká nesrovnatelná vzdálenost. Skutečně umělecký průmysl a umělecké řemeslo jest ve srovnání s druhými výtvarnými uměními mnohem více zatížen světiským a materiálním podílem ze všedního života než malířství, sochařství i architektura; architektura, která jest mu nejbližší, neboť jest s ní téhož rodu, vázána jest sice také k podnětům života, ale vychází z jeho větších, trvalejších a i duchovnějších souhrnů (na př. znáboženského kultu, z bydlení jedinců a národů, z oslavy činů), kdežto umělecký průmysl souvisí s významem menšími a jaksi hmotnějšími okamžiky života (nádob, šperků, hračky).

Z tohoto stanoviska pak jsou tedy umělecký průmysl a předcházející mu umělecké řemeslo vůbec kdykoli a kdekoli duchově méně svobodným a materiálně více zatíženým uměním; proto trvale nebyl nikdy vlastním polem a cestou pro myšlenkové pohyby umění, ale spíše vždy žil z hotových zásob umění. Novodobý a vlastní umělecký průmysl, který byl teprve v posledním století stvořen a vysířdal rozptýlené a zvláštní cechovní celek netvořící umělecké řemeslo předcházejících století, má ještě další povahový rys, který svobodnost jeho umění zatěžuje. Jestliže dříve umělecké řemeslo žilo jako nezávazné dobrovolné umělecké zaměstnávání se účelovými podněty, postavilo 19. století současnému umění přímý kladný požadavek, že musí se drobnými potřebami denního života, a sice všemi, nikoli dle vlastního výběru a záliby, zabývat a je tvořit. Matečnická přičina, z níž umělecký průmysl 19. století se zrodil, není tedy vnitřní a umělecká, že by umění se rozrůstalo v novou větev umění, ale spíše sociálně kulturní povahy, idea reformy bydlení, kterou demokracie osvěty a humanita přinesla a k ostatním novodobým ochranným a lidumilným sociálním opatřením připojila; není

147

Pavel Janák,

Užitečnost uměleckého průmyslu
Umělecký měsíčník I, 1911-1912

zde skutečně omylu: vkusné bydlení jest spíše požadavkem, předpisem, radou, názorem kulturní hygieny než posunem umění 19. století, jest spíše žadaným konsumem života než výsledkem umění. Umění však nevzniká, i kdyby bylo sebe více žádáno, není-li v něm samém pudu a příčin k růstu, jako naopak roste v nové větve i proti vůli poměrů, má-li jen obsahy, jež chtějí být vysloveny. Tyto zde pronesené výroky nechtějí nikterak směřovati proti dobrotě a sociální blahodárnosti, o niž se myšlenka uměleckého průmyslu opírá; nechtějí bráti také v pochybnost povzbuzující význam objednávky dávané výtvarnému umění; má jimi skutečně býti jen charakterisována povaha a poloha uměleckého průmyslu v uměních. Jsou tím dobře vysvětlitelné dosavadní výsledky uměleckého průmyslu: poněvadž v jeho vzniku především byla úloha, a to ještě dříve než umění pocítilo potřebu vyjádřiti se na ní, kdežto úvahy, jak vytvářeti, dostavovaly se teprve mezi započatou již prací. Proto hlavním rysem děl uměleckého průmyslu z dob jeho počátků (před 15 lety i později) jest – dekorování: nebylo tehdy ještě ani zásob forem ani zkušeností o vytváření, t. j. slohu, který by byl dovedl dané úlohy rozřešiti, a tak umění nezmáhalo trojrozměrně hmotu ani funkci předmětů, nýbrž rozvíjelo se namnoze jen jako dvojrozměrné zdobení ornamentální na povrchu předmětů (přírodní stylisace, Olbrich, Christiansen); za to obíralo se toto dekorující umění všemi úlohami se stejným zájmem a stejně snadně. Lze však pozorovati, že toto rozšířené zaměstnání umění již záhy přineslo jakési užítky: hromadily se zkušenosti a zásoba výrazových prostředků, rostl podíl umělecké činnosti, která ze své podrázenosti víc a více vyrůstala na činnost vlastních pohybů; možno mluvit pak již (u vídeňské skupiny J. Hofmanovy) o dekorativním slohu, tedy o jisté logice a zásadách třeba velmi skromných a nehlubokých, ale existujících již proti dřívějšímu pou-

hému zdobení. Náš zájem k uměleckému průmyslu jde ještě dále v tomto směru: výtvarná stránka předmětu má pro nás převahu nad stránkou účelu a podnětu předmětu. Aby bylo jasno: přesunutí zájmu k výtvarné stránce neznamená negaci účelu a neznamená snahu tvořiti věci neúčelné, nýbrž značí, že umělecký zájem vyrostl o tolik, že nechce již uměleckému průmyslu jen sloužiti a z povinnosti tvořiti lampy, šperky, kalamáře, protože to chce potřeba života, ale že z vlastní a vnitřní potřeby tvoření, nikoli jen pro sociální dobro a příkaz, roste drobné umění v doplňku a souvislosti s ostatním uměním. Dříve tedy používalo se umění k vytvoření polštáře, šperku atd., nyní tvořící umění používá příležitosti koflíku, podnosu atd., aby se vyjádřilo. Jest totiž třeba umění, které vedeno jest vědomě vůlí k tvaru, aby nové objevivší se pocity tvarů a poměrů co nejdříve uskutečnilo a vyzkoušelo v řadě skutečností a ve všech obměnách, aby byla zjištěna hodnota a pravdivost tvaru; také nestačí uskutečnění v jednom materiálu: tvar, má-li být podstatnou součástí pro slohovou skladbu, musí býti zčištěn až do abstrakce, t. j. až do poslední jeho podstaty, která platí ve všech materiálech (dřevě, skle, kameni atd.) a má schopnost odolávati a zdolati formově všechny tyto materiály bez výjimky. Tak staví se tato výtvarná činnost v drobném umění na pomoc architektuře: předpracovává ji a doplňuje její zkušenosti; jestliže architektura vyjadřuje plasticky jisté velké celky a složitější setkání sil, poskytuje svícen, mísa, konvice příležitosti jednoduchých dramatických situací, akcí a objemů, na př. obsahování, objímání atd., jež vesměs podávají možnost uskutečnění náš kubický názor o hmotě a objemu hmoty. Proto nebude se toto drobné umění, které tvoří drobné umění pro umění, obíratí vším a zajímatí se o všechny úlohy, jež dřívější umělecký průmysl přijímal poslušně za povinnost rozřešiti. Jeho tvoření obrací se

tam, kde umění cítí potřebu tvořiti a kde umělecký průmysl může býti jemu užitečným. Snad celá řada úkolů zůstane – třeba jen dočasně – tímto drobným uměním nepovšimnuta; naopak zvýšený zájem obrátí se dočasně spíše vždy k určité oblasti, která může býti pro poznání umění nejužitečnější. V tomto ohledu bude se řaditi k svobodě počínání malířství a sochařství: bude tvořiti si tvary dle nových představ, nikoli dle poptávky trhu, jak je založen umělecký průmysl, a bude přicházeti obchodem v majetek kupců především pro svoji výtvarnou stránku jako obrazy a sochy.

Pavel Janák.

Pavel Janák,

Užitečnost uměleckého průmyslu
Umělecký měsíčník I, 1911-1912



Vlastislav Hofman



Josef Gočár



Pavel Janák, foto Josef Svoboda





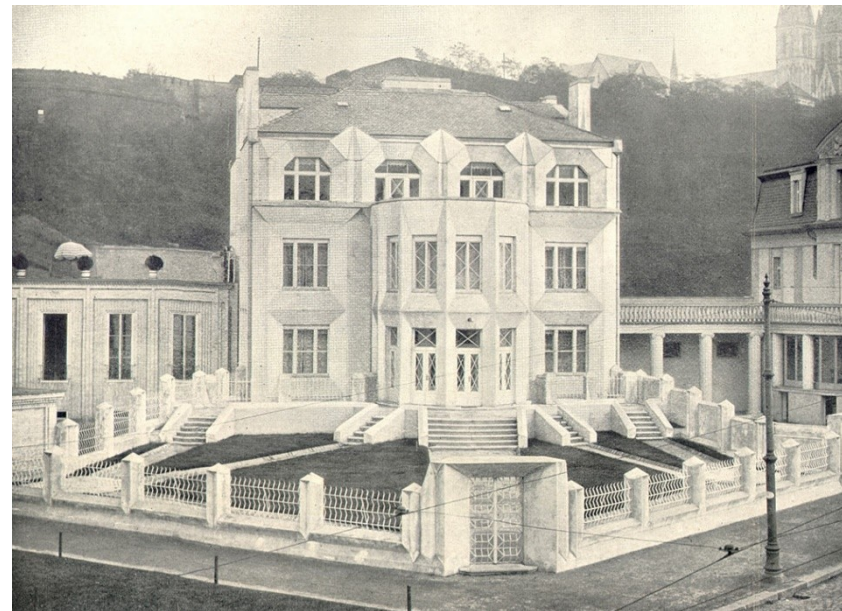
Vlastislav Hofman



Josef Gočár, Dům U Černé Matky Boží, 1911-1912

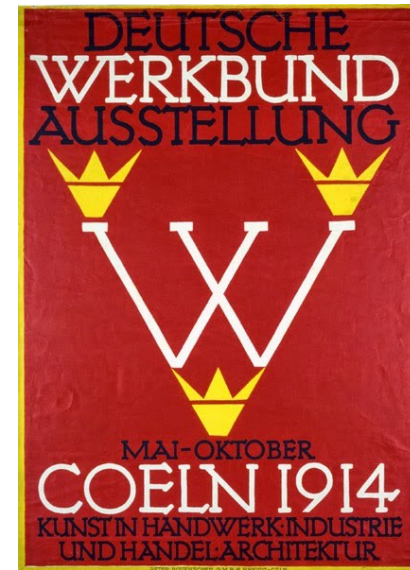
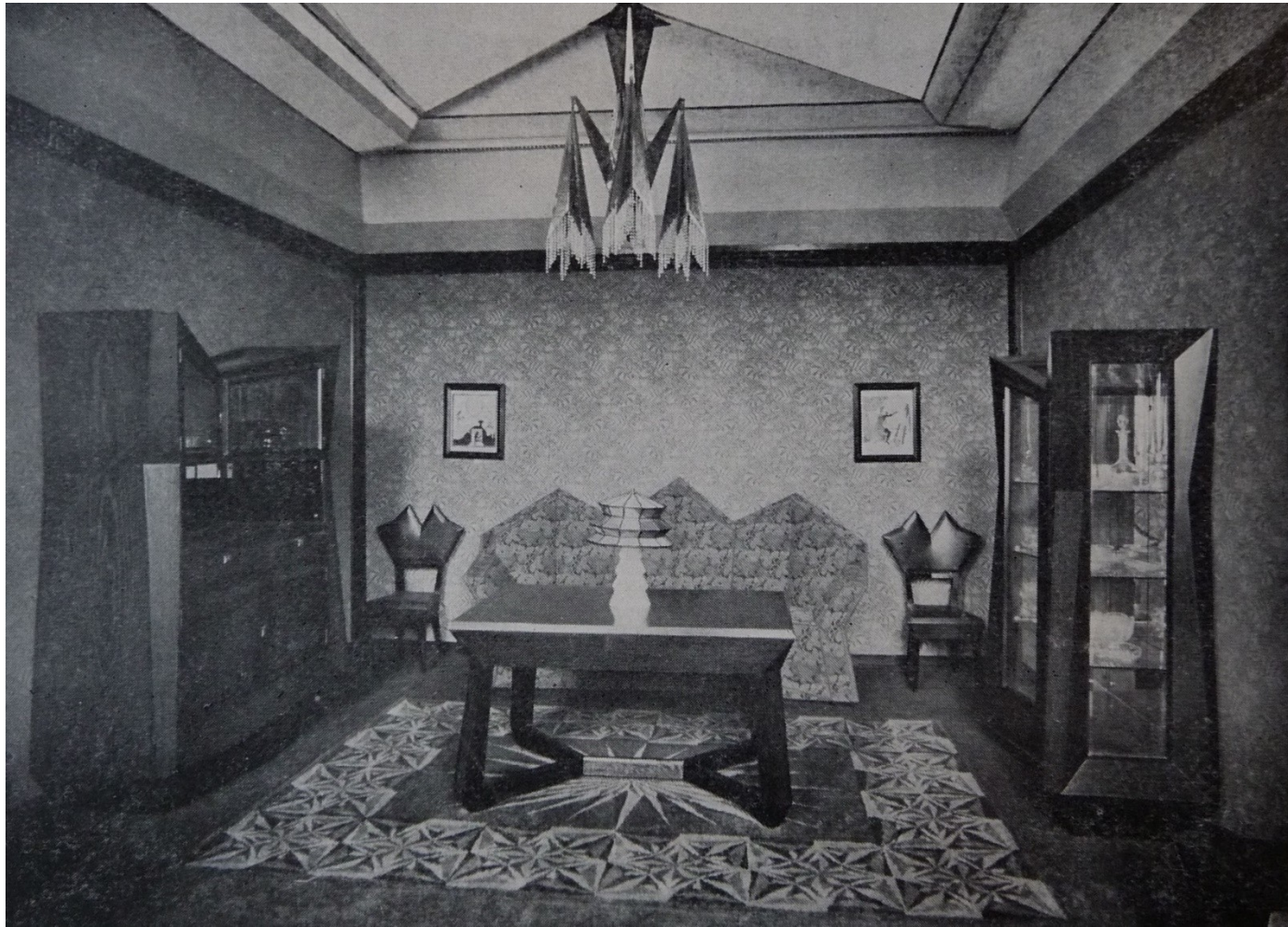


Pavel Janák
Dům dr. Fáry, Pelhřimov
1913-1914



Josef Chochol
Dům Neklanova ul.

Kovařovičova vila pod Vyšehradem
1913-1914



Pražské umělecké dílny, výstava Werkbundu v Kolíně nad Rýnem,
Štech: Čechische Bestrebungen, 1914

Václav Vilém Štech

ČESKÉ CESTY K MODERNÍMU INTERIÉRU

1915 (*Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur/ České cesty k modernímu interiéru, Prag 1915*)

Architektura odvážila se potom snadněji zformovati pronikavěji nehybnost bloku plastikou, zasáhnouti hlouběji do jeho fyzikálního ústrojenství a porušiti přírodní seskupenství částí. Stáhla v jednotu články, zničila jejich samosprávnost, podřídila tektonické funkce sloupu, pilířů, římsy, střechy formální myšlence. Proti konstrukci, účelu, materiálu postavila ideu tvaru, postavila se k hmotě v poměr činný, u v e d l a j i v p o h y b . Pohyb pojímán byl jako aktivita ducha měnícího látku, jako uplatnění tvůrčí vůle proti pouhému bytí, jako důkladnější přisvojování anorganického světa a jeho podrobení výrazem. Architekt vnikal do hmoty, kdežto dříve zastavoval se u jejich hranic, u povrchu, obdobně jako malířství, které současně stavělo si nový prostor, také objevoval znovu sílu třetího rozměru, docilovaného pohybem. Staré hranice hmoty byly prolomeny, blok oživen nejprve ústupky, jako náznakem plastiky, potom porušen vědomě a soustavně používanou šikmou plochou, jakožto smyslým a názorným prostředkem výrazu tvůrčího dění. považovali svoji architektonickou práci jenom za zjevování latentního vnitřního pohybu hmoty, který se projevoval na vnějšku plastikou, to jest jakousi vlastní krystalisací a věřili, že látka sama má svou vlastní vůli ke tvaru, skončili posléze jejím skutečným odhmotněním Přisvojili si látku úplně; tím zmizela jejich představě organická tvárná síla hmoty ze sebe samé rostoucí a tvoření stalo se absolutním stavěním nových nepřirodních organismů, tedy nové přírody, kterou člověk přidává k stávající.



Henry van de Velde 1863 – 1957 Hermann Muthesius 1861 – 1927

Henry van de Velde versus Hermann Muthesius

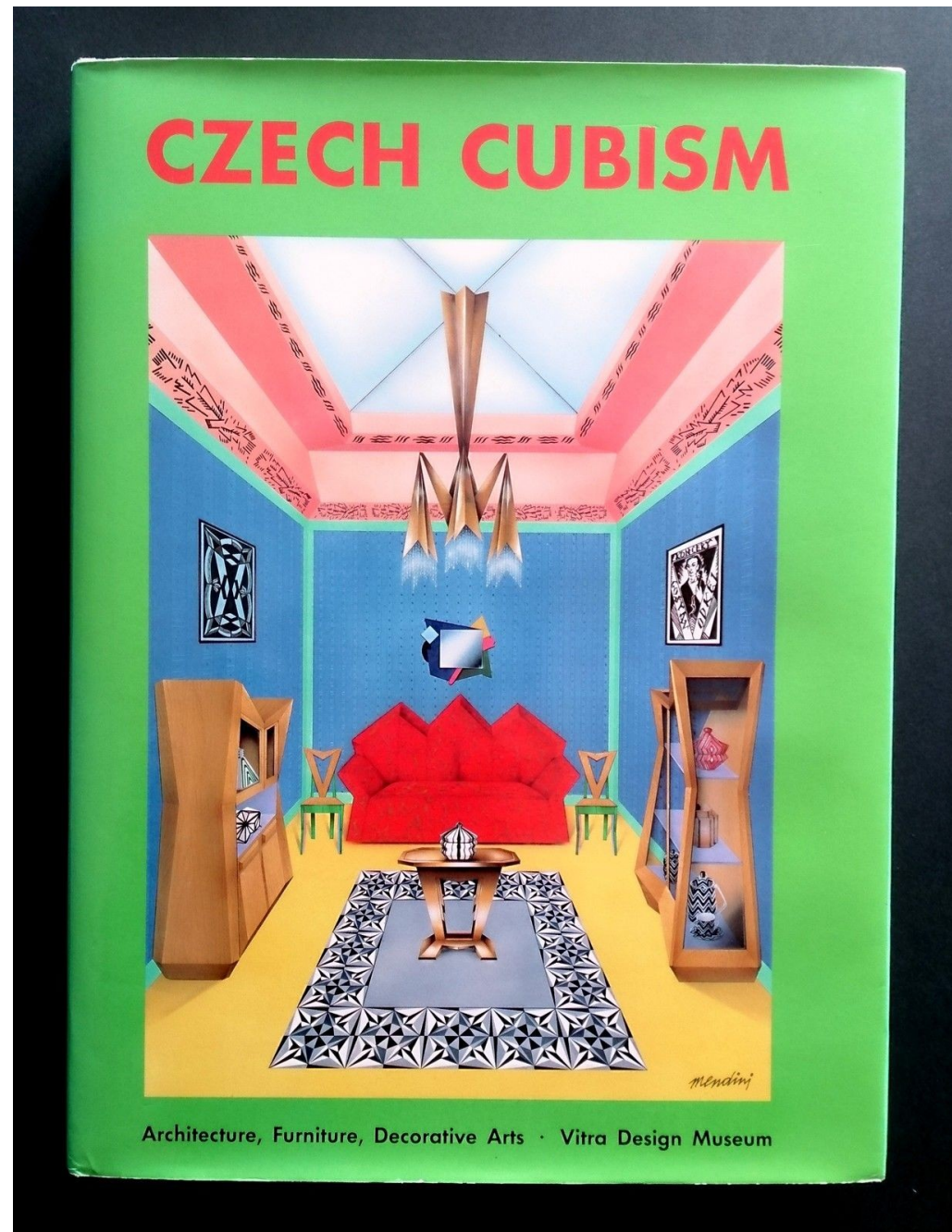
Předmět jako umělecký objekt versus typizovaný sériový produkt



**Tschechischer Kubismus:
Architektur und Design 1910-
1925.**

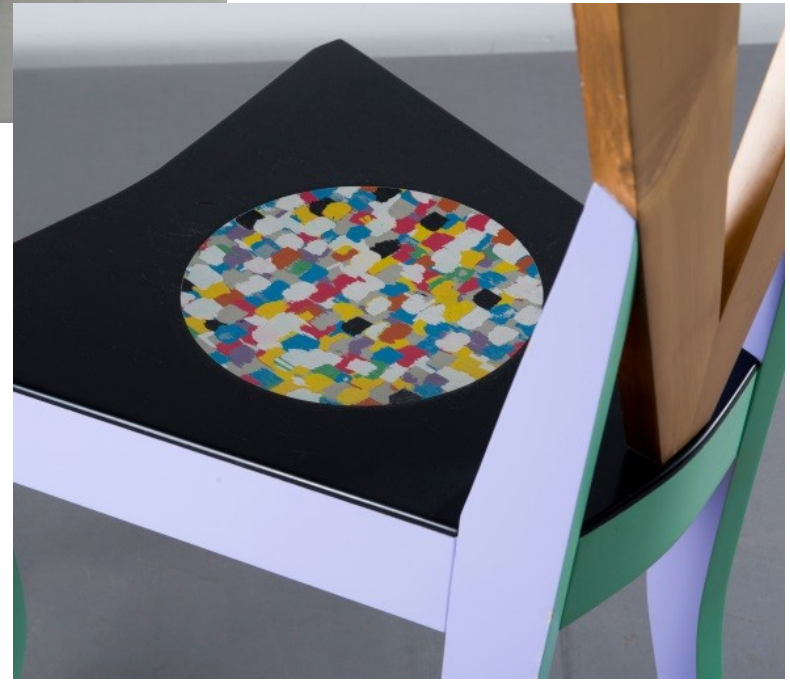
[VEGESACK, Alexander von.](#)

Published by Weil am Rhein: Vitra
Design Museum, (1991)., 1991





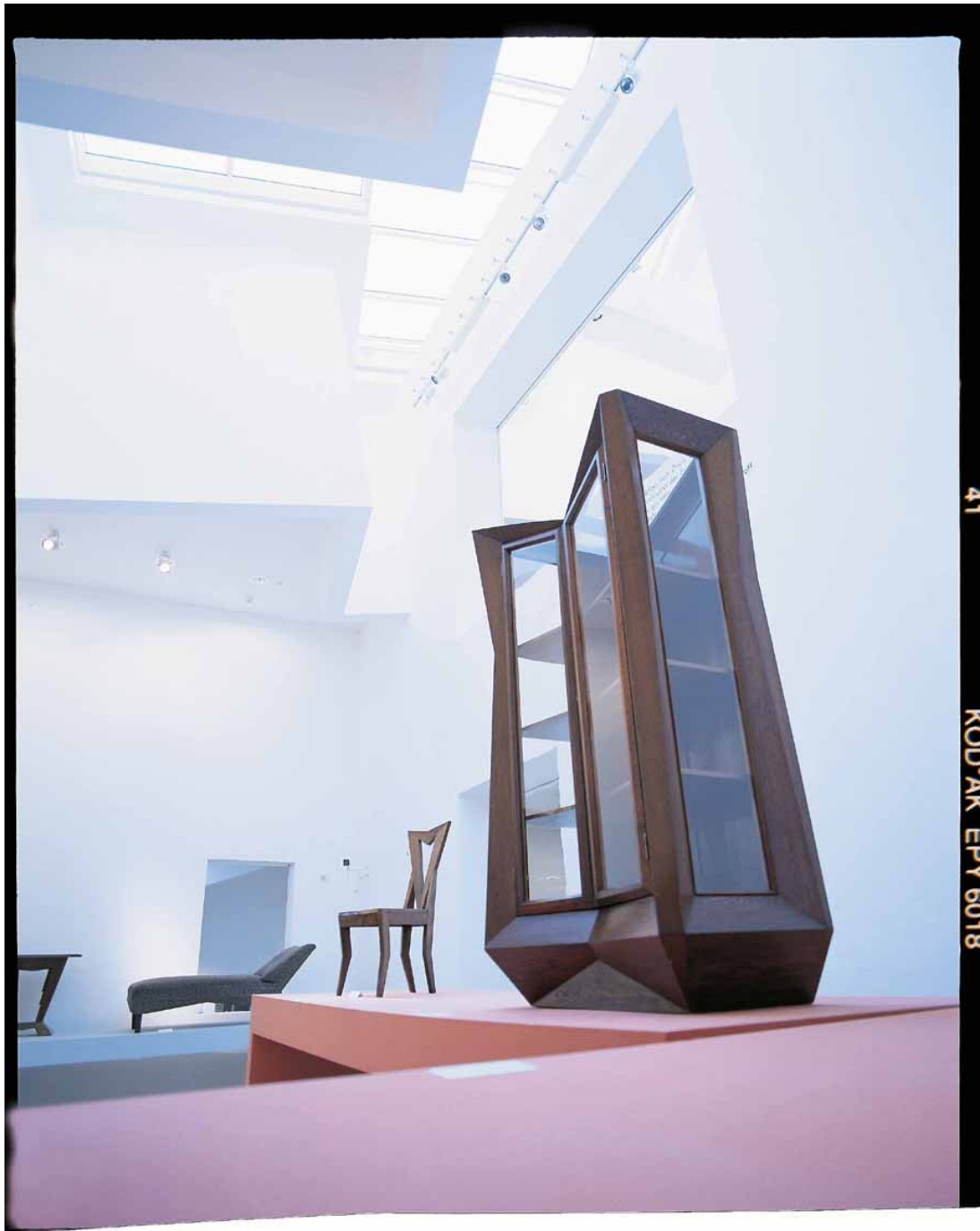
Frank O. Gehry, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 1989



Alessandro Mendini, redesign of Pavel Janák's chair, 1991



Alessandro Mendini, Kandissi sofa (1978), 'redesigns furniture'



41

KODAK EKTAR 6018



Illegible text on the wall, possibly a list of names or a document.



