



fenomén

bauhaus

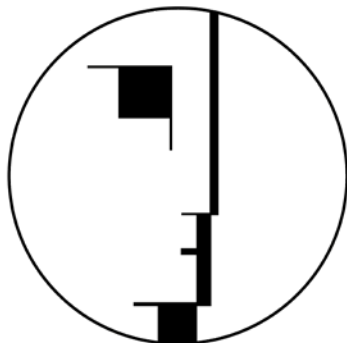
příběh jedné školy

kolektiv autorů



 GRADA®





fenomén bauhaus

příběh jedné školy

Jiří Kuděla
Markéta Svobodová
Miroslav Zelinský

Fenomén Bauhaus Příběh jedné školy

Mgr. Markéta Svobodová, Ph.D., (ed.), PhDr. Jiří Kuděla, Ph.D.,
Doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc.

Vydala Grada Publishing, a.s.
U Průhonu 22, Praha 7
obchod@grada.cz, www.grada.cz
tel.: +420 234 264 401, fax: +420 234 264 400
jako svou 7408. publikaci

Odpovědná redaktorka Alice Zavadilová
Obálka, sazba a grafická úprava Barbora Klimszová / KLIMSZ
Ilustrace David Vávra
Komiks TONY
Počet stran 192
První vydání, Praha 2019
Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a.s.

© Grada Publishing, a.s., 2019
Cover Design © Grada Publishing, a.s., 2019

ISBN 978-80-271-1184-8 (ePub)
ISBN 978-80-271-1183-1 (pdf)
ISBN 978-80-271-2226-4 (print)

Obsah

Předmluva /7

Bauhaus... /10

Fenomén? /12

Gropiův Bauhaus ve Výmaru /18

Nový Bauhaus v Desavě /30

Ženy na Bauhausu /40

Bauhaus v exilu /44

Bauhaus dnes /46

Bauhaus – od umění k designu a architektuře /50

Ředitelé a pedagogové /55

Bauhaus – pokus o realizaci Stavby /84

Bauhaus v česko-slovenských médiích /88

Který Bauhaus? /98

Českoslovenští studenti na Bauhausu /108

Bauhaus a československá fotografie /147

Fotografky sociálního i všedního života /148

Fotograf nové věčnosti Jindřich Koch /156

Ženské oddělení – textilní dílny /164

Studentky z Československa /164

Vliv Bauhausu na československé uměleckoprůmyslové školství /168

Od bauhausovského stylu k bauhausovské pedagogice /172

Komiks /174

Vybraná literatura /187

Rejstřík /189

Nakladatelství Grada se k 100letému výročí založení známé německé moderní umělecké a průmyslové školy Bauhaus rozhodlo vydat publikaci, která by populárnější formou přiblížila českému čtenáři působení této instituce. Jsme si vědomi, že na toto téma již dříve vyšlo několik překladů knih zahraničních autorů, na rozdíl od nich však předkládaná publikace přibližuje i prostředí české meziválečné avantgardy a její vztah k Bauhausu.

Ačkoli je Gropiův neologismus „Bauhaus“ všeobecně vnímán jako symbol pro moderní design, zdroje intelektuálních a sociálních podnětů, které daly škole vzniknout, vycházejí z 19. století – průmyslová revoluce, romantický historismus, snaha integrovat umění do života, zrušení uměleckých žánrů, použití umění samotného jako nástroje kulturní a sociální obnovy – vše se mělo sloučit do jednotné ideje Gesamtkunstwerku. Zatímco se však středověké a barokní syntézy uměleckých žánrů zabývaly uměním jako manifestací jednoty (harmonie), Gesamtkunstwerk počátku 20. století neusiloval o jednotu reality, ale sociálně utopických cílů.

„Stavba“ jako architektura, objevující se v názvu školy, se na Bauhausu stala spíše metaforickým procesem. Rovněž filozof a představitel logického pozitivismu Rudolf Carnap využil ve svém názvu knihy *Der Logische Aufbau der Welt* (1928) mnohoznačnost německého slova Aufbau – výstavba, montáž, konstrukce, skladba, struktura.

Bauhaus nechtěl produkovat slavné umělce, ale výtvarníky, kteří by se úspěšně začlenili do průmyslové výroby, což se řadě studentů podařilo. Někteří sem přicházeli i proto, aby se naučili, jak nově učit. Řada z nich však zůstala zapomenuta nebo zmizela ve víru dějin hektického dvacátého století. I přesto můžeme říci, že jejich anonymní práce přinesly nové podněty a poznatky do různých průmyslových odvětví, včetně architektury nebo pedagogiky.

Tuto knihu bychom chtěli věnovat širší veřejnosti, především studentům a pedagogům, neboť je hlavně o nich...



B

A

Bauhaus...

Jiří Kuděla

Zadáme-li Bauhaus do internetového vyhledávače, objeví se nám na prvním místě vždy BAUHAUS, váš specialista pro dílnu, dům a zahradu... Notoricky známá firma pro malé i větší kutily, která svou první pobočku otevřela v roce 1960 v západoněmeckém Mannheimu, jich má dnes přes 250 v 19 evropských zemích. Zakladatel výmarského Bauhausu Walter Gropius, velký prosazovatel funkcionality v architektuře a maximální racionalizace při bytové výstavbě, by měl asi velkou radost. Jak by ho potěšilo, že si na silvestra roku 1978 v jedné zapadlé anglické hospodě poprvé zahrála postpunková skupina BAUHAUS 1919 (zakladatelé gothic rocku), která se rozpadla o pět let později, se ale můžeme jen dohadovat.

Fenomén?

Bauhaus, fenomén Bauhaus... Díváme-li se dnes na objekty moderní architektury, designu apod., a je jedno, jestli je to v Německu, českých zemích, Izraeli, Polsku, Itálii, nebo jinde, máme často pocit, že v každém druhém je tak trochu kousek Bauhausu. Možná je to také proto, že už před 100 lety naskicovali otcové zakladatelé ve Výmaru a pak v Dessau geniální, obecnou, stále platnou představu moderny, představu, která v nás zůstává jako genetický kód určující chápání modernity, úhlů, funkcionality, barev, architektury, mezinárodnosti, globality v umění, tedy jakési desatero umění.

Ideje Bauhausu, byť tento institucionálně existoval poměrně velmi krátkou dobu, v nás prostě žijí stále, dostaly se nám pod kůži a jsou přirozenou součástí našeho vidění světa, umění obecně a architektury zvláště. A protože nás tyto ideje takto přirozeně doprovázejí, vedou nás stále častěji k pokusům o jejich vysvětlení, ozřejmění, o novou interpretaci. A také k velkým debatám o Bauhausu, o jeho inspirativnosti, přínosech, ale také nedostacích. Bylo tomu tak před 50 lety, je to dnes a bude to tak možná i za dalších 100 let. I tím se potvrzuje nesamozřejmá velikost díla, které začalo vznikat v durynském, milými pahorky obklopeném Výmaru, v jeho klasicistních kulisách, v nichž jako by bylo možné stále cítit velký umělecký, ale přitom sebedisciplinovaný duch vévodského ministra jménem Johann Wolfgang Goethe. I tato estetika velkého rozmachu, ale zároveň disciplíny jako by se otiskla do projevů Bauhausu.

A nejen to, důležité bylo i Goethovo pojetí barev a síly, které se vznášelo ve výmarském vzduchu. Goethe svým tvrdošijným badatelským způsobem experimentoval s barvami a reagoval na Newtonovy teorie. Zatímco praktickým umělcům se vždy více líbily Goethovy na pigmentech založené subjektivní teorie, tedy bílá, žlutá a červená barva, fyzikové upřednostňovali Newtonovy objektivní teorie podepřené géniovými četnými světelnými experimenty. Goethova teorie barev, natolik odlišná od do té doby všeobecně přijímané teorie barev Isaaca Newtona, v konkurenci s touto nakonec ve výmarském Bauhausu převládla. Snad to bylo proto, že první vedoucí osobnosti školy, Kandinskij, Klee, Itten, byly expresionisty zakládajícími svou práci právě na Goethově názoru.



Johann W. Goethe,
Zur Farbenlehre,
1810

zdroj: Wikimedia Commons



Johannes Itten,
Kruhy, 1916,
tempera na plátně

zdroj: allphoto



**Vasilij Kandinskij,
Impresse III (Koncert), 1911,
olej na plátně**

zdroj: Wikimedia Commons



**Vasilij Kandinskij,
Hranatá linie, 1930,
olej na plátně**

zdroj: allphoto

Stejně jako u výtvarných umělců získávala přednost Goethova teorie barev (ovlivňujících emoce) před tou Newtonovou, u inženýrů zase získávala Leibnizova formalka přednost při výzkumu těles v pohybu; v Bauhausu se měly později rozdílné postoje díky pečlivému spojení, integraci umělce/řemeslníka s technikem sejít v jedné dílně. Na dominanci Goethovy teorie barev v raném Bauhausu měl bezesporu vliv především postoj Ittena, jenž byl sám ovlivněn velkým Goethovým interpretem Rudolfem Steinerem a dalším svým mentorem Adolfem Hölzelem, který rozvíjel teorii o sedmi barevných kontrastech, vycházející přímo ze studií Goethových názorů na barvy (tón barvy, hodnota, teplota, komplementarita, současnost, saturace a roztahování/rozpínání). Itten, stejně jako Goethe, věřil ve schopnost umění přivést člověka silněji do kontaktu s jeho vlastní duší. Podobný postoj měli i Kandinskij a Klee, dlouho po Ittenovi (ten odešel z Bauhausu v roce 1923). Kandinskij, který byl velký vyznavač teozofa Steinera, napsal:

„Za matérií, v matérii samé, je ukryt tvůrčí duch. Zahalení ducha v matérii (do matérie) je často tak těsné, že je obecně málo lidí, kteří by ducha mohli prohlédnout.“¹

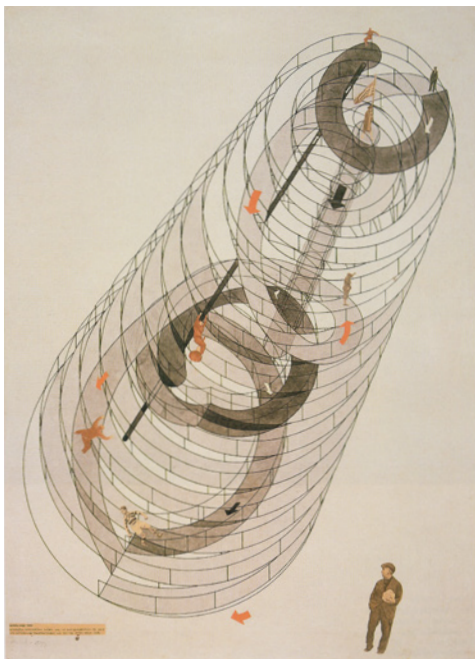
Itten, Klee, Kandinskij prostě chtěli formu redukovat na její nejjednodušší podstatu, tak aby mohly být duch doby, století, umělecké skupiny či duše umělce vyjádřeny silněji, transparentněji. Forma mohla být zjednodušena roztríštěním lineární perspektivy a kontur, zatímco barva a forma se měly stát transparentnějšími potlačením stínů a lesků či převzetím pravidelných vzorů. Věřili, že jednoduchost formy více zdůrazňuje barvu a zlepšuje vzájemné působení barev. K dokonalosti to dovedl Ittenův, Kandinského a Kleeho žák, malíř Josef Albers, který intenzivně studoval psychologické působení barev, barevných kombinací a kontrastů, přičemž formu redukoval na absolutní minimum (maloval barevné čtverce do barevných čtverců). Umělecké, dynamické působení střídání barev se tak stává vyjádřením duše...

¹ KANDINSKY, Wassily. Über die Formfrage, in: *Der Blaue Reiter* (1912), citováno podle Kandinskij, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. und komm. von Max Bill. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1955, s. 15.

Pro Kleeho je to jakýsi most mezi viditelným a neviditelným.

„Umění neodráží viditelné, nýbrž činí viditelným.“²

Klee chtěl své ideje odvodit z každodenní zkušenosti, podobně jako to dělali vědci a inženýři. Stejně jako oni i Klee zahaloval své ideje do pojmů pohybu, energie a nákladu. Klee byl demokratičtější, protože byl empiričtější a techničtější než Kandinskij a Itten, kteří byli mystičtější.



zdroj: allphoto

László Moholy-Nagy,
Kinetická konstrukce. Struktura s dráhami
pohybu pro sport a rekreaci, 1928,
fotomontáž a akvarel na papíře

Když byl expresionista Itten v roce 1923 nahrazen konstruktivistou Moholy-Nagyem, posunulo se těžiště Bauhausu od „umění po vůli umění“ k „sloužícímu umění“, od individuální duchovnosti k pospolitému socialismu, od expresionismu k architektuře a průmyslovému designu. Umění (a umělecké působení barev) se nyní stalo mocí, která může přetvořit nejen jednotlivce, ale celé společnosti. Mělo napomoci výstavbě nového světa jednotným

obrazem světa, vytvářeným moderním uměním s pomocí nejmodernější techniky. Namísto pár jednotlivců, kteří odkrývají svůj expresivní kontakt s vlastní duší, měla se nyní celá společnost proměnit pomocí „sovětské“ architektury a uměleckým ztvárněním masové produkce, probuzením a vizualizací podřimujícího „ducha lidu“. Měla vidět svět tak, jak ho snad viděl Goethe? Těžko... i když pokus to byl. To vše se objevuje před Bauhausem a provází ho po celou dobu jeho existence a stále v kulisách německých zemí, kde od Luthera racionalismus vždy vítězil.

Mluvíme-li o tehdejším středním a středovýchodním Německu – Prusku, Anhaltsku, Sasku, Durynsku – nemůžeme pominout, že to byly právě tyto země s protestantskou a zároveň obrovskou industriální a s ní spojenou vrcholnou uměleckoprůmyslovou tradicí, které se staly v tomto směru prakticky logickými jádry, úrodnou půdou pro prosazování nových myšlenek, jak propojovat průmysl a umění, jak změnit dosavadní dlouhou éru bez zásadního jednotného stylu, určité bezstylovosti, kdy vládly historizující styly s přemrštěnou zdobností, pompézností atd., v něco nového, funkčního, odpovídajícího skutečnému životu. V této době definitivního konce epochy feudalismu panovala atmosféra změny a stále častěji se objevovaly otázky, co je moderní a co zpátečnické, jak se zbavit v umění starých pout zkonstatěle tradice a zachovat přitom tradici řemeslnické kvality, jakou roli mají umění a umělci, jaká je jejich společenská role. Lidé byli nadšeni z technického pokroku, nechýběly sociální utopie a reformní ideje, zároveň ale panoval strach z budoucnosti a nejistota, jak má vypadat moderna. Proti převládajícímu historismu „diktovanému“ stále starým režimem se zvedal odpor, v Berlíně, Mnichově i Vídni, kde se začali projevovat „odpadlíci“, „secesionisté“.

Byl to bezesporu důsledek trendů provázejících konec 19. století, kdy nebyvalý hospodářský rozvoj a z toho vyplývající soutěžení mezi velmocemi vyvolávaly tlak na dosavadní podobu řemeslnických a uměleckoprůmyslových škol, které svou čistě řemeslnickou, respektive čistě uměleckou orientaci rozšiřovaly a měnily se ve skutečně mnohostranné dílny, Werkstätte. Jejich cílem bylo spojit umění, průmysl, architekturu a řemesla do jednotného stylového výrazu. Bylo pak od počátku 20. století docela běžné, že velké firmy v Anglii, ale také v Německu, nejprůmyslovějších zemích Evropy, a později i jinde si nechávaly svou celkovou produkci a architekturu podniků navrhovat umělci. Přitom se také se stále větší intenzitou začaly objevovat s tím spojené otázky sociální a návrhy na jejich řešení. Tedy mj. to, jak zajistit co nejlepší propojení výroby, bydlení pracujících a také možnosti jejich odpočinku a dalšího využití (v roce 1871 žilo v německých městech asi 35 % obyvatel, před první světovou válkou již 60 %). Mnohdy to byly velmi idealistické představy, ale například ještě hluboko před první světovou válkou se ve středovýchodním Německu velmi ujala myšlenka zahradních měst, zahrádkářských kolonií, které dodnes dominují obrazu pěstěné periferie německých aglomerací i menších měst, a to především na východě. Od nich nebylo daleko ke vzniku prvního zahradního města na evropském kontinentu (po ostrovní Anglii), v drážďanském Hellerau. Tam se začaly zhmotňovat myšlenky Karla Schmidta o propojení řádu, čistoty, sociálního bydlení a pracoviště poblíž. Schmidt totiž založil Drážďanské dílny pro umělecké

řemeslo (Dresdner Werkstätte für Kunsthandwerk 1898) a pokusil se je spolu s dalšími odborníky z oblasti architektury a národního hospodářství umístit právě do onoho nově založeného zahradního města na drážďanském předměstí Hellerau (1902). Byl to první, velice zajímavý pokus o Gesamtkunstwerk, komplexní odpověď na sociální a filozofické otázky doby, které se hromadily již po několik desetiletí. Vytvoření města, kde měl člověk pracovat a žít v souladu s přírodou, s tou malou na předzahrádce i s tou velkou za humny, jen co by kamenem dohodil do práce, v jednoduchých, ale naplňujících kulisách „osvobozeného maloměsta“ ve velkoměstě. Měla se tak osvobodit duše i práce. Drážďanské Hellerau, zahradní město, které bylo takovýmto předobrazem funkcionalistického přístupu ke světu, práci a umění, je dodnes inspirujícím fenoménem. A to i přesto, že podobně jako později Bauhaus sám fungovalo ve své plánované podobě relativně velmi krátce, protože je víchr válek a historických událostí na dlouhou dobu smetl do zapomnění. Ve stejné době jako Hellerau vzniká v Mnichově (1907) Deutsche Werkbund, lobbystické sdružení umělců, architektů, uměleckých řemeslníků, průmyslníků a obchodníků, kteří se zasazují o masovou průmyslovou výrobu funkčních předmětů denní potřeby, ovšem vysoké estetické kvality. Podobné pokusy můžeme zaznamenat i jinde v Evropě, mj. také v Rakousku. Jen o rok později vzniká ve Výmaru Uměleckoprůmyslová škola vedená Henrym van de Veldem, který do ní přináší vlámskou věcnost, ale také své pozitivní všeumělství. Tento „Alleskünstler“ navrhoval vše od vidliček přes pracovní stoly, tapety, knihy, až po oblečení a šperky. Van de Velde přišel do Výmaru již v roce 1902 jako poradce mladého velkovévody Viléma Ernesta von Sachsen-Weimar-Eisenach. Měl velkovévodovi radit s posilováním místního hospodářství a zvyšováním estetické úrovně jeho výrobků. Velde založil uměleckoprůmyslový seminář, z něhož se dále vyvinula Velkovévodská uměleckoprůmyslová škola. Velde nakonec strávil ve Výmaru patnáct let a byla to jeho nejneprodnější léta. Vedle toho, že skutečně pomohl durynským podnikům k většímu uznání a většímu odbytu, postavil osm staveb, z toho dvě budovy Uměleckoprůmyslové školy, které se později staly sídlem Bauhausu, podílel se na přestavbě Nietzscheho archivu (1903) a byl autorem dalších objektů i mimo Výmar. Jeho vlastní malý a skromný dům „Hohe Pappel“ se stal sám o sobě manifestem „nového stylu“. Van de Veldeho škola však byla v roce 1915 kvůli válečným událostem uzavřena a sám van de Velde musel v roce 1917 opustit Výmar...