

Frank Whitford
Bauhaus



1 Chodba v dvoupatrovém můstku přes silnici, kde sídlilo vedení školy a Gropiova soukromá praxe. Budova nového Bauhausu, Dessau, 1926

Frank Whitford

Bauhaus

Tato kniha vychází s finanční podporou Ministerstva kultury ČR.

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London,

Copyright © 1984 Thames & Hudson Ltd, London

This edition first published in the Czech Republic in 2015 by Rubato, Prague

Czech edition © Rubato

Translation © Martin Pokorný

ISBN 978-80-87705-34-6

Pro Ceci

Předmluva 13

- I. Ambice a cíle 15
- II. Umění, řemesla, architektura a akademie 19
- III. Reforma uměleckého vzdělávání 33
- IV. Zakladatel 37
- V. Problémy 47
- VI. První spolupracovníci 57
- VII. Studenti 73
- VIII. Úspěchy 79
- IX. Nově přichozí 86
- X. Úvodní kurz: barva a tvar 109
- XI. Holandské tažení 122
- XII. Vstříc nové jednotě: Moholy-Nagy a Albers 129
- XIII. Prezentace navenek 142
- XIV. Desava 157
- XV. Mladí mistři 172
- XVI. Nový ředitel 185
- XVII. Do hořkého konce 198
- XVIII. Soudy 203

Dokumenty 208

Bibliografie 220

Prameny 224

Rejstřík 229

Předmluva

Bauhaus se zrodil roku 1919. Vstupoval do světa podstatně jiného, než jaký obýváme dnes, avšak jeho vliv je stále citelný. Otázky, které si položil – ohledně výuky umění a řemesel, náležitých kvalit návrhářství nebo působení budov na lidi, kteří je obývají –, jsou aktuální i s odstupem skoro sta let a v éře sílicího konzervativismu ve vzdělávání a architektuře jen nabývají na naléhavosti. Produkce Bauhausu je pro tvůrce, kteří formují naše prostředí, stále zdrojem inspirace. A přístup k umělecké výchově, s nímž Bauhaus přišel, má dodnes obecnější vliv na výuku v mnoha uměleckých školách na celém světě.

Množství literatury o Bauhausu je značné, avšak kupodivu doposud neexistoval žádný elementární úvod, který by vyličil historii školy, prozkoumal její cíle i reálný přínos a popsal osobnosti učitelů i studentů, kteří se do jejích aktivit zapojili.

Možnost bádat v někdejší NDR jsem získal jen díky laskavosti Britské rady a východoněmeckého ministerstva kultury, jehož berlínská zástupkyně Angelika Landmannová zajistila organizaci mého pohybu a vyjedнала přístup do archivů i seznámení s historiky a kurátory. Přímo ve Výmaru mi rozmanitými způsoby asistovali pan Günther Michel-Treller z Durynských státních archivů, paní Jutta Hörningová z výmarského Schlossmuseum, pan Eberhard Renno a manželé Hermann a Ingeborg Sommerovi. Zvláště ochotně mi pomáhal profesor Christian Schädlich z výmarské Hochschule für Bauwesen und Architektur a zajistil mi přístup ke sbírce vzácných fotografií k Bauhausu, které jeho instituce vlastní. Jsem též vděčen dr. Georgu Opitzovi, jenž mne provedl po skvostně zrestaurovaném Bauhausu i po dalších budovách, které jsou v Desavě s aktivitami Bauhausu spojeny, a dr. Ulle Jablonowské z desavského městského archivu.

Upřímné díky patří též Britské akademii, která mi udělila velkorysou podporu pro práci v Bauhaus-Archiv v Západním Berlíně, zesnulému profesorovi H. M. Winglerovi, který byl prvním ředitelem této instituce a umožnil mi využívat její prvotřídní zázemí, a paní Barbaře Stolleové, která trpělivě a výkonně vyřizovala mé prosby a objednávky desítek fotografií.

Manželé Paul a Charlotte von Kodolitschovi mi byli nápomocni tolika různými způsoby, že nemá smysl zkoušet je tu vyjmenovat.

Jsem vděčen Robertu Edwardsovi, šéfredaktorovi listu Sunday Mirror, a profesoru Christopheru Fraylingovi z londýnské Royal College of Art, za vstřícnost a porozumění, jež mi projevili v době vzniku této knihy. Konkrétnější pomoc poskytli Roy Wright a Carl Bruin.

Poděkování též zasluhují Iain Boyd-Whyte, Paul Joannides, Gillian Naylor a John Gage, kteří přečetli rukopis a zasadili se o jeho podstatné vylepšení. Richard Hollis upozornil na řadu omylů v prvním vydání. Ty jsou nyní opraveny a mohu jen doufat, že žádné další tu nezbyly.

Great Wilbraham, Cambridge, 1991

F. P. W.

I. Ambice a cíle

Jedenáctého dubna 1933 byl Bauhaus, nejproslulejší umělecká škola moderní doby, berlínskou policií na pokyn nové, nacistické vlády uzavřen. Byl to první hmatatelný projev nové kulturní politiky a zřejmého odhodlání NSDAP zbavit Německo veškerých stop všeho, co strana označovala za „úpadkové“ a „bolševické“ umění.

Nástup Adolfa Hitlera do funkce říšského kancléře 30. ledna 1933 vyznačil konec výmarského ústavního zřízení, vyhlášeného v roce 1919. Období existence Bauhausu se tak přesně kryje s dobou trvání výmarské republiky. Škola otevřela brány v téže době a v témže městě, kde Národní ústavodárné shromáždění projednávalo podobu ústavy. Následnou historii školy spoluutvářely tlaky, jimž musela odolávat i nová republika. Jak v roce 1923 napsal učitel Bauhausu Oskar Schlemmer: „Čtyři roky Bauhausu odrážejí nejenom určité období v dějinách umění, ale i současnou historii, neboť se v nich odráží rozpad jednoho národa a jedné éry.“

Pro první měsíce Bauhausu bylo charakteristické odhodlání zreformovat výuku umění a utvořit společnost nového druhu i ochota položit za tímto účelem značné oběti. Bauhaus byl ale – podobně jako mladá republika – pronásledován vnitřními rozpory, neúnosnými požadavky zvenčí a ochromujícími ekonomickými krizemi, a tak musel záhy smířit idealismus s realismem a přehodnotit své cíle. Ve druhé fázi existence školy (od roku 1923 do konce roku 1925) se proto namísto romantických představ o uměleckém sebevyjádření postupně prosadily kvazivědecké myšlenky a došlo k zásadním změnám v učebním plánu i metodice. Tato fáze spadala do let, kdy vratká německá ekonomika dosáhla stability a národní průmysl začal vzkvétat. Bohužel ale právě v těchto letech nabrala na síle extremistická hnutí na levici i pravici, a i tento fakt měl na Bauhaus svůj vliv.

Třetí fáze v historii školy započala v roce 1925, kdy byl Bauhaus donucen opustit Výmar, neboť mu nové, nacionalistické vedení města odebralo finanční podporu. Útoky radikálů a revolucionářů musela v té době snášet i celá německá republika a nastalá politická polarizace se odrážela

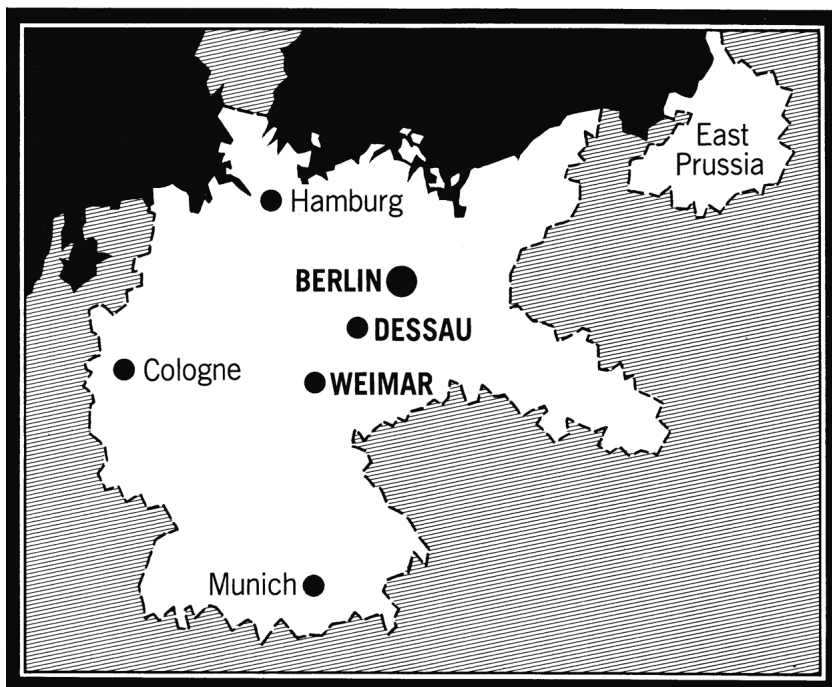
i v aktivitách Bauhausu po přesídlení do Desavy. Zároveň ale národní hospodářství prožilo krátkodobý explozivní růst a Bauhaus začal přizpůsobovat výuku požadavkům průmyslové výroby. Třetí vývojová fáze skončila počátkem roku 1928, kdy zakladatel a ředitel Bauhausu Walter Gropius předal otěže Hannesi Meyerovi, deklarovanému marxistovi, který chápal umění i architekturu výlučně prizmatem měřitelného sociálního prospěchu.

Politické neshody si v roce 1930 vynutily Meyerovo odstoupení (ředitelem byl místo něj jmenován Mies van der Rohe), vedly ale též roku 1932 k přesunu školy z Desavy do Berlína – opět v důsledku voleb, když městskou radu Desavy ovládli nacisté. Když záhy nato získali nacisté celostátní moc, byl berlínský Bauhaus definitivně uzavřen a většina s ním spojených výtvarníků a architektů odešla z Německa. Myšlenky Bauhausu tak převezli do zemí, kde hledali nové útočiště, zvláště do Spojených států.

I přes svou krátkou existenci podnítil Bauhaus v uměleckém vzdělávání převrat, jehož vliv (ať pozitivní či negativní) pociťujeme dodnes. Každý student, který dnes na výtvarné škole prochází „základním kurzem“, může děkovat Bauhausu. Každá výtvarná škola, která nabízí studium materiálu, teorie barev a trojrozměrného návrhářství, navazuje do jisté míry na výchovné experimenty, jež proběhly před šedesáti lety v Německu. Každý, kdo sedí na židli s trubkovou ocelovou konstrukcí, používá nastavitelnou stolní lampu nebo bydlí v domě z částečně nebo zcela prefabrikovaných segmentů, může blahořečit či proklínat designérskou revoluci, kterou z valné části uskutečnil Bauhaus. Řečeno slovy Wolfa von Eckarda, Bauhaus „vytvořil vzorce a stanovil měřítka současného průmyslového návrhářství, podílel se na objevu moderní architektury a proměnil vzhled takřka všeho, od židle, na které sedíte, po stránku, kterou čtete“.

Bauhaus sice za dobu své krátké existence několikrát změnil směr, zpočátku ale usiloval o tři hlavní cíle jasně definované v úvodním manifestu a průvodním „Programu státního Bauhausu ve Výmaru“. Program, jehož autorem je zakladatel a ředitel školy Walter Gropius a jež zdobí celostránkový dřevoryt gotické katedrály od Lyonela Feiningera, vyšel v dubnu 1919.

Prvním cílem školy bylo osvobodit všechna umění ze vzájemné izolace, ve které se (údajně) nacházela, a přimět budoucí řemeslníky, malíře a sochaře náležitým vedením k zapojení do společných projektů, v nichž se všechny jejich dovednosti sloučí. Těmito projekty budou stavby. Jak totiž manifest deklaruje zvučnou úvodní větou: „Konečným cílem veškeré tvůrčí činnosti je stavba!“



2 Mapa Německa; velkými písmeny jsou označena jednotlivá města, kde sídlil Bauhaus

Druhým cílem bylo pozvednout prestiž řemesel na stejnou úroveň, jaké se v dané době těšila „krásná umění“. „Mezi umělcem a řemeslníkem není žádný podstatný rozdíl,“ vyhláší manifest. „Umělec je umocněním řemeslníka... Založme tedy nový cech řemeslníků bez oné třídní arogance, která chce mezi řemeslníky a umělci vztyčit pyšnou hradbu!“

Třetím cílem – v programu oproti úvodním dvěma zformulovaným méně jasně, avšak poté, co se rozeběhly aktivity Bauhausu, stále významnějším – bylo navázání „trvalého styku s hlavními představiteli řemesel a průmyslové výroby v zemi“. Zde se nejednalo jen o článek víry, ale o ekonomickou nutnost. Bauhaus doufal, že se postupně vyváže ze závislosti na veřejných dotacích díky prodeji výrobků a návrhů veřejnosti a průmyslu. Zároveň měl kontakt s vnějším světem zajistit, že se škola nepromění ve věž ze slonoviny a že její studenti budou plně připraveni pro život.

Některé myšlenky vyjádřené manifestem a programem šokovaly svou subverzivitou. V neposlední řadě sem patří názor, že umění nelze vyučovat.

Lze ale učit řemeslu, a těžiště výuky má proto spočívat v dílnách: „Škola je služebníkem dílny a jednoho dne jí bude pohlcena.“ Proto v Bauhausu „nejsou žádní učitelé ani žáci“, nýbrž po vzoru cechů jen „mistři, tovaryši a učni“. Studenti se měli učit vlastní činností, výrobou ve spolupráci se zkušenějšími nebo pod jejich dohledem.

Jak uvidíme, chvíli trvalo, než se cíle vyhlášené programem Bauhausu podařilo alespoň zčásti naplnit, a uvidíme také, že Bauhaus ve své snaze zreformovat výuku umění a řemesel nebyl sám. Dokonce ani nebyl první školou, která se o to snažila.

II. Umění, řemesla, architektura a akademie

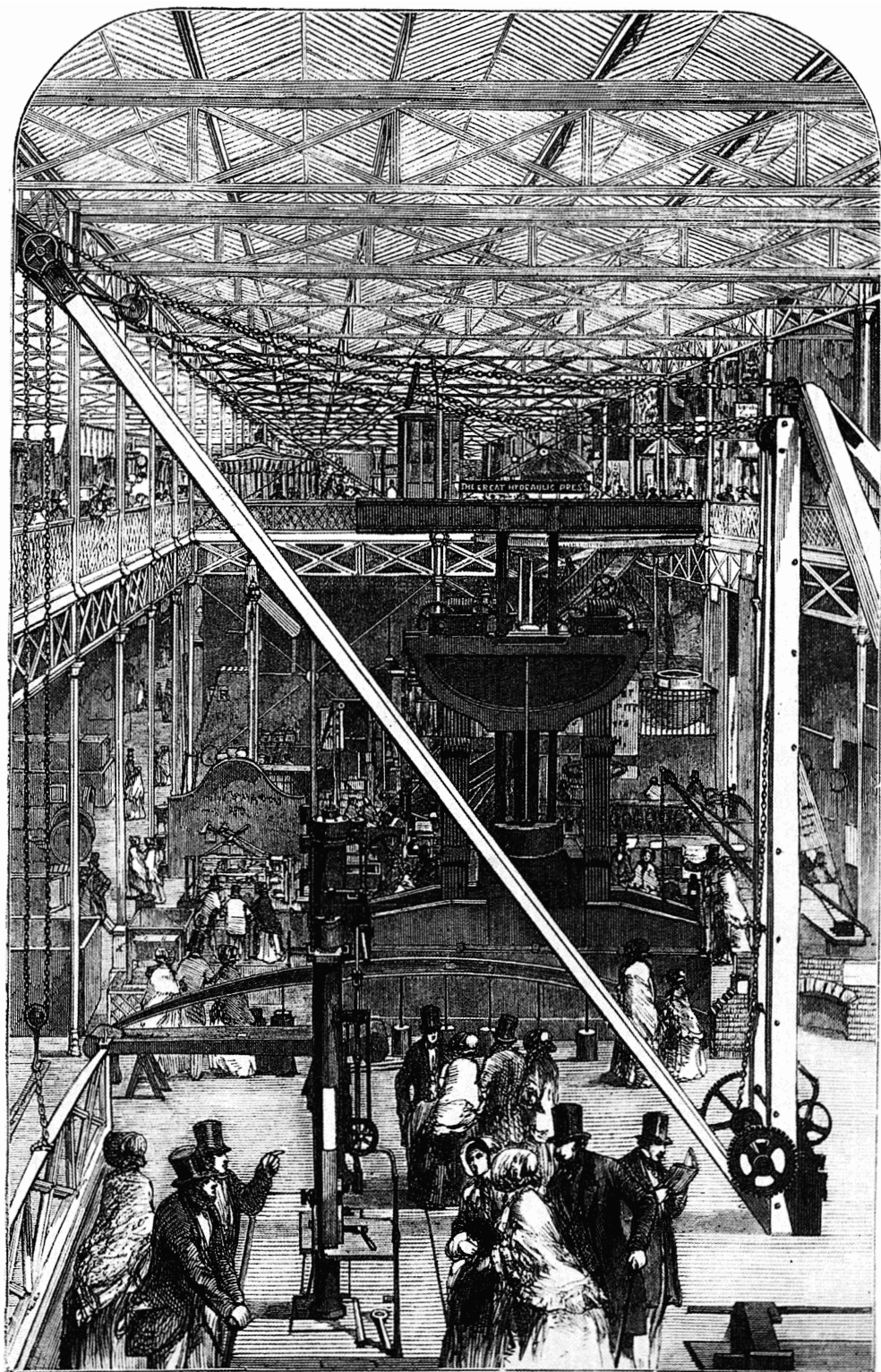
V době svého vzniku sice Bauhaus opravdu neměl mezi školami sobě rovnou, nicméně myšlenky, jež stály za jeho programem z roku 1919, měly dlouhý a prestižní rodokmen. Postoje k výtvarnému umění, architektuře a řemeslům, které v nich přicházely ke slovu, byly formovány silami inženýrství a techniky.

S nástupem průmyslové revoluce se objevily stroje a materiály, které ovládly tradiční doménu umělce a řemeslníka. Litina byla oproti cihle a dřevu využitelná mnohostranněji. Stroje na parní pohon dokázaly provádět ražbu, řez i opracování prakticky libovolného materiálu rychleji a přesněji než lidská ruka. Mechanizace výroby s sebou nesla nižší ceny a vyšší zisky.

Světová výstava (The Great Exhibition), která se konala roku 1851 v londýnském Hyde Parku, dramaticky předvedla každému, kdo nebyl slepý, jak moc se svět od počátku 19. století změnil. „Křišťálový palác“ Josepha Paxtona, ohromná výstavní síň vybudovaná z prefabrikovaného kovového žebroví a tabulového skla, nebyl dílem architekta, ale inspirovaného inženýra-samouka a pod svou klenbou neschraňoval jen tradiční manufaktury z takřka všech zemí světa, ale i zbrusu nové stroje na parní 3
pohon, ony motory, buchary, soustruhy a tkací stroje, jimiž si Británie vydobyla ve výrobě a v hospodářství náskok před všemi ostatními zeměmi.

Zatímco obyčejní smrtelníci byli Paxtonovým divem nadšeni a ohromeni, nečetná skupinka přemýšlivých lidí byla nad jeho obsahem zděšena. Měli za to, že stroj ohlašuje – kromě jiných hrůz – také brzké vymizení individuality a řemeslníka.

Formulačně nejobratnějšími odpůrci strojů ve Velké Británii 19. století byli John Ruskin a William Morris. Morris považoval za nepoctivé, když se strojový výrobek tváří, že byl vytvořen rukou, Ruskin odmítal stroje jako takové a ostře odsuzoval, že by se do řemesel mělo uvést jakékoli zařízení, které se neomezuje na nápomoc „svalového účinu lidské ruky“. Oba věřili, že výsledky průmyslové výroby způsobují duchovní újmu jak řemeslníkovi, tak i zákazníkovi: stroj nemá duši a zbaví duše i lidstvo.



THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS
 MORRIS AND COMPANY
 449 OXFORD STREET, LONDON, W.



"ROSSETTI" ARM-CHAIR.
 IN BLACK, 16/6.



SUSSEX CORNER CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.



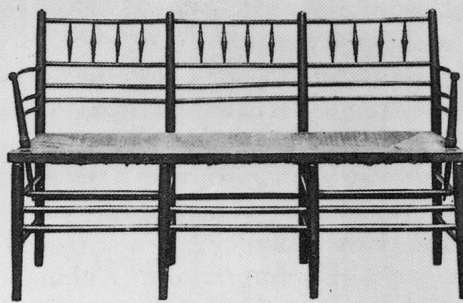
SUSSEX SINGLE CHAIR.
 IN BLACK, 7/6.



SUSSEX ARM-CHAIR.
 IN BLACK, 9/6.



ROUND-SEAT CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.



SUSSEX SETTEE, 4 FT. 6 IN. LONG.
 IN BLACK, 35/-.



ROUND SEAT PIANO CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.

3-5 Protější strana Světová výstava, 1851. Strojová dvorana v Křišťálovém paláci ukazuje vpředu jeřáb, vzadu hydraulický buchar. Nahoře Stránka z katalogu firmy Williama Morrisa. Vpravo Hodiny předvedené na Světové výstavě a zachycené v oficiálním katalogu. Dekorace jsou pseudogotické, kovová skříňka je vyrobena tak, že vypadá jako dubová

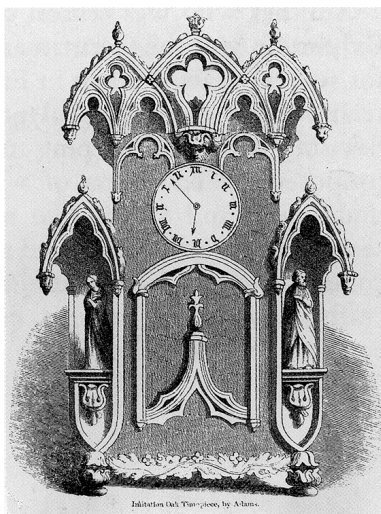


Illustration Oak Time-piece, by Adams.

Řemeslníka obírá o radost z dobře vykonané práce a veřejnosti upírá životodárné potěšení ze života v prostředí utvořeného s fortem a láskou.

- 4 Morris hledal řešení v cílené podpoře znovuoživení tradičních řemesel. V roce 1861 založil firmu s cílem dodávat na trh výrobky, jaké on sám schvaloval, a poskytnout zaměstnání tradičním řemeslníkům. Současně doufal, že výrobky firmy budou cenově dostupné i pro obyčejné lidi, neboť právě oni – daleko víc než (jak sám říkal) „sviňští bohatí“ – potřebují duchovní podporu skýtanou artefakty, jež jsou vyrobeny poctivě a s citem.

Morrisovy myšlenky a snahy, jak zastavit nápor industrializace, byly naivní. Svou vnitřní energii čerpaly z hýčkané, avšak historické reality neodpovídající představy o středověku, kterému se o mechanizaci ani nesnilo a řemeslník byl zajištěným a spokojeným příslušníkem veselého bratrstva, jež se zpěvem na rtech klepe do dláta od katedrály ke katedrále.

Jeho úvahy byly navíc nepraktické. Pro řemeslné výrobky sice existoval trh, nicméně tato produkce byla nutně nákladnější než ta masová a mohli si ji dovolit jedině „sviňští bohatí“, kteří ji měli nejméně zapotřebí. Neúprosný strojový pokrok nelze zastavit anachronickou domkovou výrobou.

Dalším kritickým divákem Velké výstavy byl německý architekt Gottfried Semper (1803–1879), který v Anglii strávil několik let jako politický uprchlík. Semper chápal, že technický pokrok je nezvratný, a nemarnil proto čas vymýšlením, jak udržet při životě tradiční řemesla. Místo toho zkoncipoval výchovu řemeslníka nového druhu, který by potenciál strojů chápal a uměl ho využít umělecky citlivým způsobem. V Anglii se pro označení různých snah o znovuoživení řemesel a reformu návrhářství ujalo sousloví „Arts and Crafts“. Semper vymyslel německý ekvivalent: Kunstgewerbe.

Se Semperem sympatizoval Henry Cole (1808–1882), jenž se sice podílel na organizaci Velké výstavy, ale na velkou část zboží, která se tu předváděla, pohlížel kriticky. Sdílel se Semperem názor, že jediným dlouhodobým řešením problémů způsobených industrializací je výchova a vzdělávání, při kterém by stejně významnou roli jako umělecké a uměleckoprůmyslové školy hrála i muzea řemesel. Jakožto ředitel South Kensington Museum, které vzniklo roku 1852 (a dnes nese název Victoria and Albert Museum), a s ním spojené návrhářské školy (dnešní Royal College of Art), měl značný vliv nejenom v Británii, ale i na kontinentu, zvláště v Německu a Rakousku.

Výchova v oblasti umění a řemesel naléhavě vyžadovala reformu. Výtvarníci se svoje řemeslo nadále učili tak, jako by se průmyslová revoluce vůbec neuskutečnila: výuka umělců probíhala ve zjemnělé atmosféře

akademií a řemeslníci si svoji dovednost osvojovali v systému učednictví, který vydržel víceméně beze změny už od dob velkých katedrál.

Ve druhé polovině 19. století docházelo v celé Evropě k ohromnému rozvoji uměleckoprůmyslových muzeí a uměleckých i uměleckoprůmyslových škol, které k nim byly přidruženy. Bez ohledu na místo působení se však těmto školám nepodařilo přesvědčit širší veřejnost, že jsou něčím víc než chudými příbuznými výtvarných akademií: nevychovávaly umělce, ale řemeslníky. Akademie zatím dál poskytovaly instruktáž jen s oporou ve studiu antiky a starých mistrů, zůstávaly slepé k ohromujícím úspěchům avantgardy, zvláště ve Francii a v malířství, a věřily, že jsou jediným chrámem skutečných uměleckých hodnot. Též měly za to, že se umění dá vyučovat. Bylo patrné, že reforma umělecké výchovy bude muset začít útokem na elitismus akademií.

Průmyslová revoluce vyvolala krizi také v oblasti architektury. Nešlo přitom pouze o to, zda mohou architekti využívat nových stavebních materiálů a forem, které si tyto materiály vynutí. Šlo též o řešení problémů nastolených hroživě strmým nárůstem městských populací. Jak a kde zajistit bydlení pro nový městský proletariát?

Důsledkem absence odpovědi na tuto svrchovaně naléhavou otázku byly neosvětlené, nevětrané, zavhlé a chorobné brlohy ve všech průmyslových městech od Paříže po Budapešť. Bylo zjevné, že architekti vyškolení k napodobování dřívějších stylů anebo k vytváření individuálních staveb z konvenčních stavebních materiálů tu pomoc nepřinesou.

Počátky řešení se začaly objevovat v Anglii. Již v padesátých letech 19. století tu začala vznikat sídliště pro rodiny z pracujících vrstev a v následujícím období vyrašila po celé zemi, určena jak pro proletariát, tak pro střední třídu. Některá taková sídliště, například Port Sunlight a Bournville, vybudovaly velké firmy pro své zaměstnance. Stejným směrem se ubíral 6 trend zahradních městeček. Prvním reálným výsledkem tu byl Letchworth (výstavba započata roku 1904), kompletně naplánovaný s ohledem na potřeby továrních dělníků, kteří tu měli bydlet.

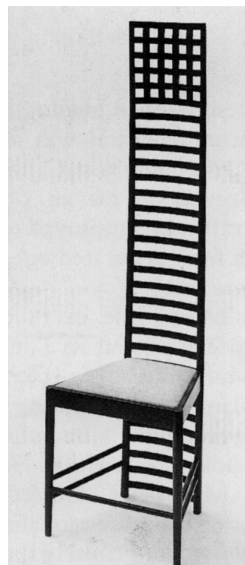
Během posledních dvaceti let 19. století si Velká Británie získala na kontinentu obdiv kvalitou své průmyslové produkce, řemesel, uměleckých a uměleckoprůmyslových škol, zahradních městeček i solidní a neokázalé domácí architektury. Zčásti byl tento obdiv podněcován touhou co nejrychleji se Británii vyrovnat průmyslovou a obchodní mocí. Pěkně navržené zboží se prodávalo lépe než nekvalitní výrobky, zdraví a spokojení dělníci vyráběli více a lepšího zboží než dělníci nemocní a nespokojení.



Na předvoji stáli Rakušané a Němci (německá ekonomika zažívala po sjednocení státu v roce 1871 prudký rozkvět) a kolem roku 1910 už Británie předhonili, pokud šlo o myšlenkovou originalitu a kvalitu praktických řešení v oblasti umělecké výchovy, řemesel, návrhářství i architektury.

- Avantgardní umělecké sdružení Vídeňská secese, založené roku 1898, se stejně energicky věnovalo osvobozování malby a sochařství z pout historismu i revitalizaci architektury a řemesel. Zásadní vliv na ně přitom mělo britské hnutí Arts and Crafts, a konkrétně Charles Rennie Mackintosh. Členové sdružení sehráli zásadní roli při vzniku „Vídeňských dílen“ (Wiener Werkstätte) roku 1903, kde se vyráběl nábytek, domácí potřeby, textilie a dokonce i oděvy (vše k prodeji ve vlastním obchodě), a zajišťovala se tak průprava a finanční podpora pro umělce a řemeslníky.

Wiener Werkstätte se záhy staly synonymem určitého poměrně jednoduchého a v principu geometrického stylu. V téže době začali radikální vídeňští architekti, například Adolf Loos (1870–1933), navrhovat budovy, které na většinu současníků působily neúnosně anonymně a stroze. Absence ornamentu – podstatný rys veškerého návrhářství ve 20. století – měla nejenom estetické, ale i ideologické důvody. Ornament představoval podle Loose prostě jen vyhazování peněz a v eseji „Ornament a zločin“ z roku 1908 architekt hájil názor, že čím více dekorací určitý předmět nese, tím více je řemeslník zaměstnaný na jeho výrobu vykořisťován: „Pokud za hladkou krabici zaplatím stejně jako za zdobenou, pak rozdíl v čase stráveném prací patří dělníkovi.“



6 Rushby Mead, Letchworth, 1914:
typické dělnické domky

7 Značka „Viedeňských dílen“
(Wiener Werkstätte) navržena Josefem
Hoffmannem, asi 1905

8 Charles Rennie Mackintosh,
židle do ložnice v Hill House, 1902

Německá vláda zatím v roce 1896 vyčlenila při londýnském vyslanectví zvláštní post pro architekta Hermanna Muthesia (1861–1927) s úkolem sledovat britskou politiku urbanistického plánování a podávat o ní hlášení. Muthesius v Londýně strávil sedm let a následně vydal nesmírně vlivnou knihu *Das englische Haus* (1904).

Muthesius na anglické domácí architektuře obdivoval střízlivost a funkčnost a stejné kvality vyhledával i u řemesel. Požadoval předměty, jež vyjadřují kvality použitých materiálů, jsou oproštěné od nadbytečné ornamentace a může si je dovolit široká veřejnost. Ornamentální zdobení považoval za neslučitelné s mechanizovanou produkcí. „Od strojových výrobků,“ napsal, „očekáváme čistý tvar, vymezený jejich základní funkcí.“

Po návratu z Londýna byl Muthesius pruským ministerstvem obchodu jmenován tajným radou a v této funkci zodpovídal za reformu umělecko-průmyslových škol. Dokázal přemluvit prvotřídní architekty a návrháře, jako byli Peter Behrens, Hans Poelzig a Bruno Paul, aby stanuli v čele výtvarných škol v Düsseldorfu, Vratislavi a Berlíně. Pod vlivem britských pedagogických reformátorů Muthesius vybízel k zakládání cvičných dílen, kde se studenti mohou učit vlastní tvorbou, nikoli navrhováním na papíře.

Ještě důležitější než tyto snahy v oblasti umělecké výchovy bylo Muthesiovo úsilí přesvědčit německé průmyslníky, aby podpořili kvalitní design. Roku 1907 se mu podařilo založit s dvanácti výtvarníky a dvanácti průmyslníky organizaci s názvem *Werkbund*. Cílem spolku bylo nacházet návrhářům místa ve sféře průmyslu a vést propagační kampaň zaměřenou

na nárůst kvality továrních výrobků. Konečným cílem bylo nastolení smíru mezi uměním, řemeslem, průmyslem a obchodem a zlepšení kvality německých výrobků.

Roku 1907 jmenoval jeden z největších německých koncernů, elektro-technická společnost AEG, hlavním návrhářem zakládajícího člena Werkbundu Petera Behrense (1868–1940). Behrens nejenom určoval design firemních výrobků (tedy telefonů, ventilátorů, konvic či pouličních lamp),
 10 ale navrhl také nezaměnitelný grafický styl pro firemní tiskoviny a též
 9 projektoval některá firemní sídla. Nejslavnějším takovým projektem byla berlínská hala na výrobu turbín.

Behrensova profesní dráha pěkně ilustruje způsob, jak cíle, které na počátku zformuloval Morris, našly v Německu přelomu století konkrétní výraz. Behrens, původním povoláním malíř, přesunul pozornost k designu a poté k architektuře. Byl významným členem umělecké kolonie na Mathildenhöhe v Darmstadtu, která vznikla roku 1898, zčásti jako ná-
 10 podoba anglického hnutí Arts and Crafts. Behrens si v těsné spolupráci s mladým vídeňským architektem (a též členem Secese) Josefem-Mariou
 11 Olbrichem navrhl vlastní dům i všechno v něm, klikami počínaje, nábytkem a přístroji konče.

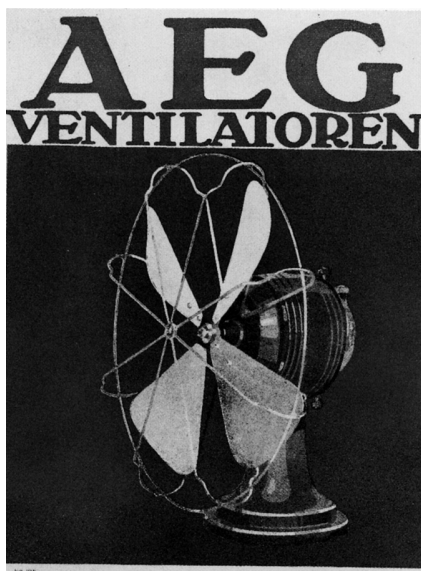
Roku 1908 Behrens opustil Darmstadt a přesunul se do Düsseldorfu, kde ho Muthesius jmenoval ředitelem umělecké a uměleckoprůmyslové školy. Behrens chápal důsledky industrializace, uvědomoval si potenciál strojů a zreorganizoval učební plán tak, aby pokud možno dosáhl smíru mezi tradičními řemesly a mechanickou produkcí. „Zda a kdy bude možné proměnit velké technické výdobytky naší doby ve výraz zralého a vznešeného umění,“ napsal, „je svrchovaně důležitou otázkou, relevantní pro dějiny německé kultury.“ Düsseldorfská škola představovala jeden z prvních německých pokusů zmodernizovat uměleckou výchovu. Stojí za pozornost, že zde vystudoval Gropiův budoucí spolupracovník Adolf Meyer.

Nato se Behrens přesunul do Berlína a nastoupil u AEG. Po několik měsíců pracoval v Behrensově soukromé architektonické kanceláři jako mladší partner jistý Charles Edouard Jeanneret, později známý pod uměleckým jménem Le Corbusier, a stejně tak i pozdější dva ředitelé Bauhausu Walter Gropius a Ludwig Mies van der Rohe. Behrensovy myšlenky a aktivity proto měly na Bauhaus zřetelný vliv.

Roku 1912 se Gropius stal členem Werkbundu a aktivně se zapojil do organizace i formulace programu. Dalším členem Werkbundu, jenž svou práci a myšlenkami zapůsobil na Bauhaus, byl Belgičan Henry van



9, 10 Peter Behrens, značka firmy AEG, asi 1908, a elektrický ventilátor, 1908

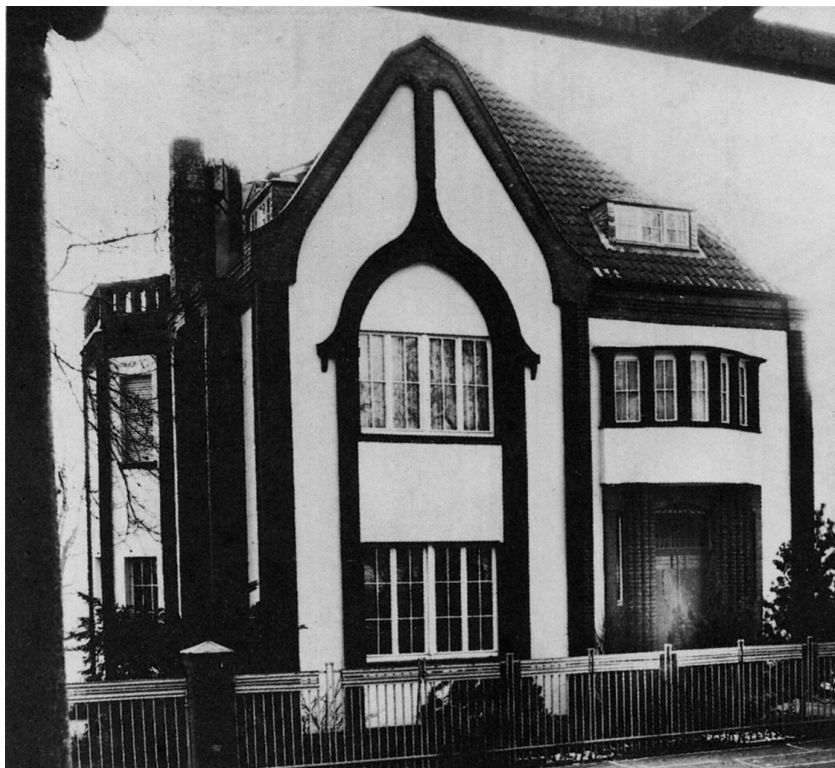


de Velde (1863–1957), původně malíř (shodně s Behrensem) a jeden z nejlepších z druhé generace neoimpresionistů; dospěl ale k názoru, že malířství není nejlepším médiem, jak splnit své společenské závazky, a stal se návrhářem a architektem. Roku 1901 napsal: „Símě, jež oplodnilo našeho ducha, podnítilo naši činnost a započalo kompletní obrodu ornamentace a formy v oblasti dekorativních umění, bylo nepochybně zaseto dílem a působením Johna Ruskina a Williama Morrisa.“ Navrhoval ale předměty, které bylo stejně dobře možné vyrobit rukou i strojem, a v roce 1897 prohlásil, že jeho ideálem je „tisícinásobné zmnožení mých výtvorů“.

12

Ve stati „Idea a vývoj Státního Bauhausu“, vydané roku 1924, Gropius přiznává, že škola za mnohé vděčí „Ruskinovi a Morrisovi v Anglii, van de Veldovi v Belgii, Olbrichovi, Behrensovi ... a dalším v Německu a konečně též německému Werkbundu“: ti všichni „vědomě hledali a nacházeli průkopnické cesty ke sjednocení světa práce s tvůrčími umělci“.

Největší dluh – přinejmenším po praktické stránce – měl Bauhaus vůči van de Veldovi. Zpočátku škola v zásadě jen rozvíjela jeho myšlenky, ve Výmaru známé od roku 1902, kdy ho město povolalo, aby tu „poskytoval řemeslníkům a průmyslníkům uměleckou inspiraci tvorbou návrhů, modelů, vzorů a podobně“. Tento jeho soukromý „seminář umění a řemesel“ byl „institucí na podporu řemeslné a průmyslové práce, přesněji řečeno jakousi laboratoří, kde každý řemeslník či průmyslník mohl zdarma obdržet



11 Peter Behrens, vila podle vlastního návrhu na Mathildenhöhe v Darmstadtu, 1901. Vynikající ukázka německé varianty secese, tzv. *Jugendstil*

radu, podrobit své výrobky analýze a nalézt možná zlepšení“. Van de Velde tak uskutečnil sen o „spolupráci mezi umělcem, řemeslníkem a průmyslníkem, ... šest let před vznikem Werkbundu a dvacet let před vznikem Bauhausu“. Roku 1907 se jeho škola stala veřejnou institucí. Bauhaus zahájil činnost v budovách podle Belgičanových návrhů, funkce ředitele
 24 byla Gropiovi nabídnuta na van de Veldův podnět a velká část učebního plánu si kladla za cíl udržet při životě van de Veldovy myšlenky.

Manifest Bauhausu z roku 1919 se nese v mlhavém, extatickém a utopickém tónu, a v tomto směru nenavazuje ani na Behrense, ani na van de Veldu, nýbrž na expresionismus předválečného období. Jakoby s cílem

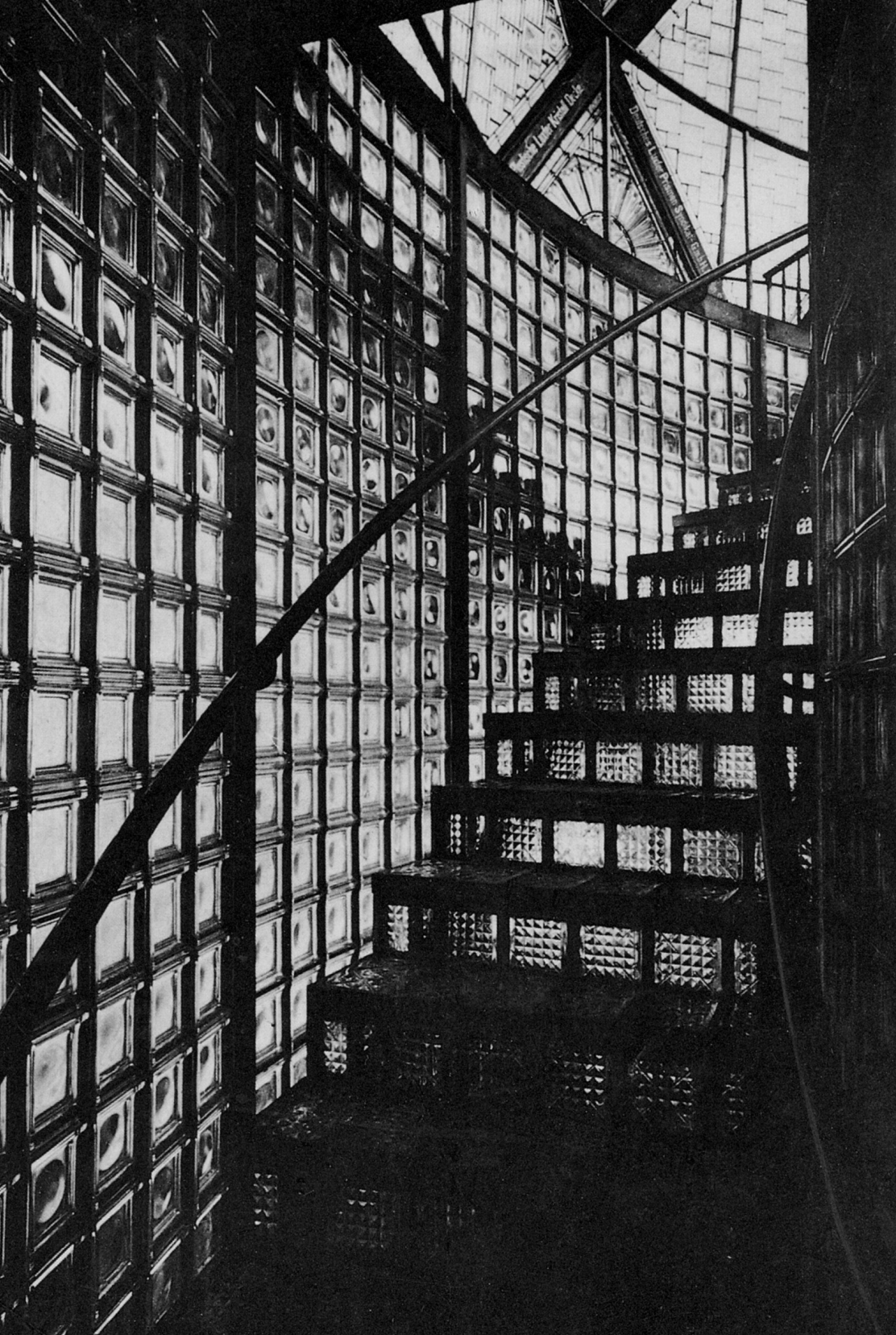


12 Henry van de Velde ve vlastní vile ve Výmaru, asi 1910. Dům i vnitřní vybavení byly vyrobeny podle jeho návrhů. Dokonce i polštář na pohovce má potah z látky, jejíž vzor sám navrhl

deklarovat svůj původ je ilustrován dřevorytem (oblíbená expresionistická ¹ technika) v tříštivém a dynamickém expresionistickém stylu.

Expresionismus vyzýval k proměně společnosti či přímo k revoluci, která měla přirozeně vyplynout ze zásadní proměny lidského vědomí. Expresionisté vyznávali zanícenou víru, že umění může změnit svět.

Některé budovy na výstavě, kterou roku 1914 uspořádal Werkbund v Kolíně nad Rýnem, navrhli van de Velde a Gropius, ale kromě toho tu byl zvláštní výtvar Bruna Tauta, podivuhodná stavba s klenbou z různých barevných skleněných tabulek. Taut se nechal inspirovat knihami Paula Scheerbarta, což nebyl architekt, nýbrž spisovatel se zřetelnou zálibou





13, 14 Skleněný pavilón Bruna Tauta na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1927. Z průsvitných skleněných tvární bylo postaveno dokonce i schodiště (vlevo). Spolu se všemi ostatními výstavními budovami byl pavilón po skončení akce stržen

ve fantasknosti a bizarnosti, a s využitím světla a dramaticky působivých tvarů, s nimiž mohl pracovat díky nástupu moderních materiálů, vytvořil 13
 vysoce imaginativní budovu. Kordonová římsa tohoto „Skleněného pavilónu“ byla opatřena sérií nápisů, které přímo za tímto účelem zformuloval 14
 Scheerbart, například „Barevné sklo ničí nenávisť“.

Taut byl spolu s některými dalšími členy Werkbundu autorem staveb, které lze – byť volně – označit za expresionistické, a snil o fantastických utopiích, jimiž by architekt mohl přetvořit svět i lidské vědomí. Na tyto expresionistické představy navázal Bauhaus v několika důležitých ohledech. Gropius doufal, že se škola stane pramenem společenské změny

navozené uměním. Důrazem na význam spolupráce se škola snažila v rámci řemeslného a uměleckého výcviku formovat i charakter studentů.

Expresionistické paralely má i víra ve význam vytvoření syntetického či „celkového“ uměleckého díla sloučením vícero oborů a výrazových prostředků, jež byly do té doby odděleny. Možná se tím vysvětluje, proč mělo mnoho výtvarníků, které Gropius přivedl do Výmaru, silné expresionistické vazby.

Frank Whitford
Bauhaus

Z anglického originálu *Bauhaus* vydaného nakladatelstvím
Thames & Hudson v Londýně roku 2012

přeložil Martin Pokorný

Obálka a grafická úprava OFICINA

Odpovědný redaktor Jiří Kettner

Sazba JT

Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2015

Vytiskla tiskárna PROTISK, s.r.o., České Budějovice

První vydání

ISBN 978-80-87705-34-6

RUBATO

Sarajevská 8, 120 00 Praha 2

www.rubato.cz

studio@rubato.cz