

14. Radikální revize pojetí moderního umění, evropská meziválečná avantgarda

a) Dada (charakter, význam, hlavní centra a představitelé, Marcel Duchamp)

- Marcel Duchamp: předchází dadaismus – roku 1913 jako první přišel s ready-madem. O čtyři roky později vystavil objekt Fontána na výstavě Spolku nezávislých umělců, kde jej však odstranili.

Příčiny vzniku hnutí: - vznik dada je reakcí na 1.světovou válku a proniklo na scénu v několika zemích zároveň – s maximální intenzitou se projevilo u národů ve válečném konfliktu bezvýhradně antagonistických (Německo a Francie). Dada bylo intelektuálním protestem proti zkažené společnosti, jež dopustila válku, tudíž i proti kulturním a uměleckým konvencím této společnosti. Hnutí mělo výrazně provokativní ráz, bylo svou podstatou protitraditionalistické a vycházelo z úpadku západních hodnot, hasnoucích na polích posetých mrtvolami. Chtělo ničit zažitá hierarchie a tehdejší společnost prakticky nevěděla, jak se vůbec k tomuto hnutí stavět, protože bylo zcela nepochopitelné, a nebylo mu ani možno oponovat, neboť bylo samo opozicí, nicméně však ryzou absurdností, čistou negací a provokací.

Kabaret Voltair: - 1916 – vznik hnutí v Curychu ve Švýcarsku, ostrově neutrality a míru, se setkávají uprchlí umělci. Je zde obrovský kotel – Francouzi, Němci, Rusové aj. - německý básník **Hugo Ball** se svou ženou pojali úmysl vytvořit v Curychu literární kavárnu, kde by se scházela exulantská inteligence a tak od 1.února 1916 zahájil svůj provoz **Kabaret Voltaire** (Voltaire=svoboda ducha a požadavek spravedlnosti uplatňovaný proti mocným). 6. února 1916 v kabaretu (jenž měl pestrý alternativní hudebně-básnický program a pořádaly se v něm výstavy) poprvé zaznělo slovo „dada“ (verzi o původu vzniku názvu je více, jedna z nich je o náhodném otevření Larousseova slovníku – dada znamená v dětské řeči Kůň, jinak také koníček-záliba).

- kolem vzniku dadaismu byli: básník **Tristan Tzara**, němečtí spisovatelé **Hugo Ball** a **Richard Hülsenbeck** a alsaský malíř a sochař **Hans Arp**.

Co je dada: - dadaismus se projevoval jak literárně, tak výtvarně. Oba přístupy s sebou velmi úzce souvisely – zastávaly v negativistických vášních nezřízený kult absurdity s rouhačskou a obrazoboreckou zběsilostí. Principem jejich tvorby byla **teorie tabuly rasy**, kterou uplatňovali v celkovém „vybilení“ všech vžitých literárních a výtvarných odvětví. Napadali základy myšlení a zpochybňovali jazyk, logičnost a princip shodnosti, stejně jako podstatné znaky a prostředky umění. Výsměšný postoj, příznačný pro spisovatele, se v menší míře projevilo u výtvarníků, kteří zpočátku tvořili převážně abstraktní díla, malby nebo objekty v duchu blízkém kubismu.

„Rozhodli jsme se, že svou rozmanitou aktivitu shrneme pod jménem Dada. Nalezli jsme Dada, jsme Dada a máme Dada. Dada bylo nalezeno ve slovníku, neznámá nic. Je to ono významné Nic, na němž nic nic neznámá. S Ničím chceme změnit svět, s Ničím chceme změnit básnictví a malířství a s Ničím chceme přivodit konec války. „ (citace projevu Huelsenbecka)

- nejvýznamnějšími uměleckými osobnostmi byli Tzara a Arp, kteří tvořili to, co později surrealismus nazve **automatické básně** (kokrhají, vyjí, co je napadne..). Typické pro dada je tvorba koláží, fotomontáží, užívání odpadních materiálů a obecně pak destruktivnost.

- v roce 1917 byla otevřena **galerie Dada**, kde vystavovali svá díla **Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, L. Feininger, V. Kandinskij, P. Klee, Franz Marc, Alberto Modigliani a Pablo Picasso**

- téhož roku začal vycházet Časopis Dada (celkem 5čísle) - 1917 vydal Tzara Dada 1 a Dada 2, roku 1918 Tzara ve spolupráci s Picabiou vydal Dada 3, k němuž připojil *Dadaistický manifest 1918*. Roku 1919 vyšly Dada 4 a Dada 5 – pátý časopis se nazývá Antologie Dada.

- koncem války roku 1918 se curyšská skupina rozpadla a dadaismus se roztržil do jiných, hlavně německých měst

Dadaismus v Berlíně (1919-20):

- berlínskou dadaistickou skupinu založil roku 1919 **Hülsenbeck** (ten do ní odmítl přijmout z osobních



antipatií Kurta Schwitterse) Skupina se rozešla se roku 1920 po výstavě, na které vynikaly zejména satirické karikatury G. Grosze.

Dadaismus v Kolíně (1919-22):

- kolínskou skupinu vedli **Max Ernst a Hans Arp**. Uspořádala výstavy 1919 a 1920; Úspěšně pobuřovali lid – byli ve své době považováni za podvratnější živel než Marxisté. Zvláště výstava 1922 vyvolala skandál, načež byla policejně uzavřena.

Hnutí Merz v Hannoveru:

- vzdáleným přítelem curyšských dadaistů byl i **Kurt Schwitters**. Pro osobní antipatii ho roku 1919 odmítl vůdce berlínského Dadaismu Hülsenbeck přijmout do Berlínské dadaistické skupiny, a tak Schwitters založil v Hannoveru **vlastní hnutí Merz** (název vznikl z asambláže, na níž byly přilepené noviny s nápisem Komerz bank – noviny byly tak zmuchlány, že z nápisu zůstaly jen hlásky „merz“) Tvořil Merz-asambláže-obrazy. Nejlepší jeho dílo je tzv. **Merz-bau** (Merz-stavba), asambláž v jeho bytě stvořená ze všeho možného, organicky neustále rostla až do velikosti přístřešku – architektura v architektuře (roku 1934 už *Merz-bau* zabíral dvě patra).

Specifický dadaismus v New Yorku

- ještě před vznikem curyšské skupiny v NY vznikla skupina, jejímž iniciátorem byl fotograf Alfred Steiglitz. Kolem něj se shlukli Marcel Duchamp (který odešel do USA kvůli válce r.1914), **Man Ray a Francis Picabia**. Skupina vydávala časopis „291“. Koncem 1916 se Picabia vrátil do Barcelony, kde založil časopis „391“. Po druhé cestě do USA se usadil 1919 ve Švýcarsku a připojil k Curyšské skupině. V následujícím roce se obě skupiny v Paříži spojily.

Dadaismus v Paříži (od 1920–22):

- Tzarův „*Dadaistický manifest 1918*“ se v Paříži roku 1918 dostal do rukou **André Bretona** – ten si začal s Tzarou dopisovat. Roku 1920 přijíždí Tzara do Paříže osobně a **velký útok dadaismu na Paříž začíná**. Pařížskou dadaistickou skupinu tvořili **Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Péret a Cravan**. První dadaistický salón se konal 1922 v Galerie Montaigne. Na podzim se skupina rozešla pro rozpory, které vznikly při dadaistickém setkání v Tyrolech (konflikt Tzara x Breton).

Důvody rozpadu dadaismu:

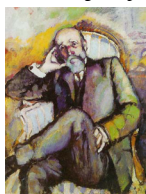
1.) Dadaismus se proti vůli svých představitelů stal módou. 2.) neshody mezi skupinami a jejich členy. 3.) Únava z toho, že skandály se staly uniformními, stále se opakujícími. 4.) věčná negace zplodila nudu – **dělání skandálu pro samotný skandál nemohlo vydržet dlouho**. 5) dadaismus plynule přešel k surrealismu

MARCEL DUCHAMP 1887-1968

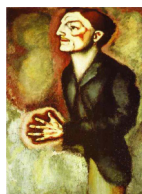
- pocházel z dobře zaopatřené velké rodiny, většina jeho sourozenců se věnovala umění, nejvýznamnější vliv na něj měl však jeho bratr Jacques Villon. Druhý bratr Raymond studoval medicínu, ale nakonec se dal na sochařství a je znám pod jménem Raymond Duchamp-Villon. Marcel se pro svou kariéru malíře rozhodl krátce před svými sedmnáctými narozeninami, tedy v roce 1904. S nadšením se nechával ovlivňovat svým uměleckým okolím. Oba starší sourozenci totiž přijímali pravidelně každou neděli své kubistické přátele – hlavně Metzinger, Gleize, La Fresnaye a **Picabia**, s nímž se celý život přátelil.
- žádný styl mu nebyl cizí, ale jen málokterý ho může charakterizovat – vyzkoušel si prakticky všechny směry své doby, než je uvrhl v naprosté zatracení. Je nutné si však uvědomit, že Marcel šel v rámci každého stylu vždy dál než jakýkoli jeho současník.



Krajina v Blainville, 1902 ;



Portrét umělcova otce, 1910 (expres.);



Portrét Dr. Dumouchela, 1910(symbol.)



Keř, 1911 (vliv Matisse)



Nejhlubší stopy na Duchampově díle před 1. světovou válkou zanechal kubismus. Kubistou se stal Marcel v roce 1911, nezabýval se však ani studiem objemů, ani analýzou předmětů, ale zcela novátorským způsobem využil zmnožování pohledů a rozkladu tvarů i barev, zajímaje se především o problematiku



transparentcí a jejich výtvarných možnostích – svými obrazy *Smutný mladý muž ve vlaku* a *Akt sestupující se schodů* (první varianta vznikla roku 1911) se pustil přímo do řešení problému, jak vyjádřit pohyb a tím se výrazně přiblížil futuristům. Dotkl se největší slabosti kubistů, jejichž obrazy byly nutně statické. Místo zobrazování subjektu zmnožením pohledů do jednoho momentu, jak to měli na programu právě kubisté, Duchamp zobrazil z jednoho pohledu několik momentů, a tak vznikla druhá varianta *Aktu* z roku 1912, abstraktnější než obraz předchozí.

Na newyorské Armory Show v roce 1913 vyvolal skandál, jenž neměl obdoby.

Setkává se s reakcemi od absolutního nadšení po krajní znechucení. Na obraze totiž není nic připomínající skutečný akt, vše je naznačeno pouze liniemi, které

znázorňují postupné pozice a tvoří tak rytmický pohyb. Takto neznázorňoval pohyb, ale vyvolával jeho dojem abstraktním zobrazením jeho následků, pohyb se tedy

odehrával pouze v mysli diváka – a tak zašel vlastně dál než futurismus, jenž byl ve skutečnosti mnohem realističtější. Zvláštní je, že **nejvíce pohoršující na Duchampově obraze byl právě jeho titul, který byl navíc proti všem zvykům napsán přímo na obraz.** Marcel ovšem nechtěl na svém

díle nic měnit, raději si tedy vzal svůj obraz zpátky. Když komise jeho *Akt*

sestupující se schodů II odmítla kvůli údajnému znevažování kubismu, rozhodl se Duchamp svou malířskou kariéru náhle ukončit a nastoupil práci jako knihovník. Nejupřímnější vzpomínka na rozchod se světem výtvarného umění je z roku 1963, kterou zachytila Francis Steegmullerová:

„Byl jsem hotov se světem umělců, hotov. Řekl jsem si ‚Ať jdou k čertu‘ a nikoho z nich už jsem nechtěl vidět. Uvědomil jsem si, že mé cíle jsou jiné než jejich. (...) Ted' jsem věděl, jak jsem odlišný i od svého bratra. Jeho cílem byla sláva. Já neměl žádný cíl. Chtěl jsem jen, aby mne nechali na pokoji a já mohl dělat, co se mi líbilo.“

Přestože zpočátku vyvolal tento obraz tolik negativních ohlasů a nevole, rozruch kolem obrazu pomohl Duchampovi získat v Americe nesmírnou popularitu. Když sedmadvacetiletý umělec vstoupil 15. června 1915 poprvé na půdu USA, sesypali se na něho reportéři nejrůznějších časopisů a byl okamžitě přijat mezi uměleckou elitu společnosti. Bohatí sběratelé umění, Louise a Walter Arensbergovi, se stali jeho hostiteli, celý New York se však snaží přivést ho ke svému stolu. Je již tak slavný, že mu jedna z velkých galerií nabídne deset tisíc dolarů za výsadní práva na jeho příští obrazy. Během několika let se stal Duchamp šedou eminencí téměř všech významnějších uměleckých podniků v New Yorku, k malování se už ale vrátit nechce.

Ready-made:

Roku 1913 začal tvořit první artefakty, zvané ready-mady. Slovo „ready-made“ však Duchamp nevymyslel, pouze jej převzal z oděvního průmyslu. Opouští nejen obrazový rámeček, ale i tradiční umělecký materiál a **staví do popředí – jako nový výtvarný materiál – myšlenku samotnou.**

Ještě v Paříži si bývalý malíř Duchamp pro své potěšení namontoval přední vidlici jízdního kola s vypleteným ráfkem na dřevěnou stoličku. Později si do ateliéru přinesl kovový sušák na lahve, získaný na bazaru uradnice. Teprve při pobytu v New Yorku ho napadlo, jak podobné věci využít - dal jim svůj umělecký podpis a patřičný název. Takto vzniklé artefakty pak nazval ready-mady a bez většího zájmu je vystavoval ve dvou galeriích.

V podstatě jde o to, vytrhnout předmět z původní souvislosti, která definuje jeho funkci a potřebnost, a přenést jej do souvislostí nových, které činí jeho dosavadní smysl nepodstatným. Přenesením sušáku lahví z obchodního domu do výstavního prostoru galerie, se z předmětu stává naprosto funkčně nesmyslný a tedy čistě esteticky vnímatelný objekt.

Je důležité si uvědomit, že není ready-made jako ready-made - sám Duchamp rozlišuje mezi čtyřmi druhy ready-madeů. Základ tvoří tzv. **jednoduchý ready-made**, který je vybrán jako umělecké dílo volbou autora a nepodrobil se žádné proměně, jako např. **Sušák na lahve nebo Fontána. Kolo bicyklu** namontované na kuchyňskou stoličku představuje tzv. **komponovaný ready-made**. Reprodukce Mony Lisoviny v Duchampově podání představuje tzv. **přepřipravený ready-made**, a nakonec asambláže, které jsou kombinací více nebo méně proměněných ready-madeů, nazývá Duchamp jako tzv. **sestavený ready-made**.

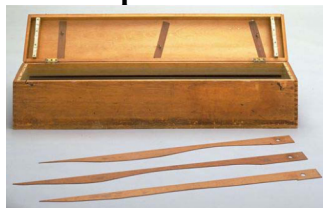
V rozhovoru s Pierrem Cabannem odpověděl Duchamp na otázku, jak volí objekt: „*To závisí zcela na*



příslušném objektu. [...] Ono je nesmírně těžké, takový objekt vybrat, protože si ho většinou oblíbíte až za dva týdny, nebo ho najednou máte po krk. Proto je třeba vyhledat předmět, který vás nechá úplně chladného, a který nevyvolává vůbec žádné estetické emoce. Volba takového ready-made tudíž musí vycházet z vizuální indiferentnosti a z úplné absence dobrého nebo špatného vkusu. [...] Moje ready-mades nemají nic společného s 'objet trouvé', protože tzv. nalezený objekt je cele řízen osobním vkusem. [...] To, že většina mých readymades měla charakter masových produktů nebo měla být rozmnožována, tvoří další významný rozdíl. V mnoha případech byla duplikována proto, abych se vyvaroval kultu jedinečnosti, onoho umění s velkým U.“

V roce 1919 byl opět v Paříži a zase o sobě dává vědět skandálem. Reprodukce Mony Lisý dostává pod jeho rukama knírek s bradkou a na spodní straně obrazu přibyl nápis L.H.O.O.Q., foneticky čteno: Elle a chaud au cul, tedy „Má oheň v řiti“. Tím, že Duchamp promění Giocondu pomocí vousů v muže, poukazuje na Freudovu tezi o homosexualitě italského mistra. Veřejnost je pobouřena útokem na slavného autora a jeho ještě slavnější dílo, navíc právě v roce 400. výročí Leonardova úmrtí.

Duchamp a dadaismus: dalo by se říci, že se Marcel stal dadaistou dříve, než bylo toto hnutí skutečně zformováno. Už v roce 1913 se začal zabývat novým typem umění, ve kterém náhoda hrála hlavní roli. Z Duchampových tehdejších poznámek se můžeme dozvědět, jak postupoval, když tvořil **Tři ustálené prototypy měř:** „Jestliže horizontální nit dlouhá jeden metr spadne z výšky jednoho metru na horizontální rovinu a po svém se zkrví, vznikne nová podoba jednotky délky.“ Duchamp tento plán přesně zrealizoval, přičemž použil tři stejné nitě, které po dopadu fixoval na



temně modrých sklech. Později podle nich vyřízl

zakřivená pravítka a všechno složil do krabice na kriketové hole. Kdybyste se Marcela zeptali, které ze svých děl považuje za nejdůležitější, byly by to právě tyto **Tři ustálené prototypy měř**. A proč? Protože **jsou pro něj prvním gestem, které ho osvobodilo z minulosti.**

Později v roce 1920 se k principu náhody opět vrátil, tentokrát však v trochu jiné podobě. Tentokrát hrál hlavní úlohu čas. Asi jen málokoho by napadlo záměrně nechat různě poházené předměty ležet na zemi a pak už jen čekat, až se na nich usadí dostatečná vrstva prachu. Právě tak totiž vznikla zvětšenina z originálního negativu fotografie, **Pěstování prachu** (obr. 19), kterou pořídil Duchampův přítel Man Ray. Ve stejném roce se pak opět projevil



jako mistr nápadů a jako malou pozornost přivezl pro Arensbergovy z Paříže **Pařížský vzduch** (obr. 20), což nebylo nic jiného než zatavená ampule, kterou používali lékárníci na séra, naplněná autentickým pařížským vzduchem.



Marcel experimentoval i s vlastní identitou – mimo jiné si vymyslel ženský pseudonym: Rose Sélavy, zanedlouho opravené na Rrose Sélavy. Jde totiž o slovní hříčku: „Eros, c'est la vie,“ „Eros, to je život.“ Jendou z neznámějších vzniklých pod tímto pseudonymem je pomalovaná kovová klec na ptáky se **162 mramorovými krychličkami ve podobě kostek cukru**, v ní teploměr a sépiová kost. A to vše ještě doplňuje nápis „WHY / NOT / SNEEZE / ROSE / SÉLAVY?“, tedy „Proč nekýchlat, Rose Sélavy?“ Celé toto dílo je naprosto nesmyslným spojením několika běžných předmětů. Tím chce Duchamp poukázat na to, že svět ztratil význam a smysl. Navíc velmi přesvědčivě klame diváka, který mramorové kostky považuje za cukr, teprve ve chvíli, kdy by si celou klec potěžkal, by pravděpodobně zjistil, že byl oklamán. Jde o vědomé podráždění pozorovatele, který se přes sebevětší snahu nemůže být schopen dopátrat smyslu tohoto díla. Dadaismus přinesl skutečně mnoho extravagantních a kontroverzních počinů. Duchampova Gioconda s kníry nebo živá opice, kterou chtěl Marcelův přítel Picabia přivázat dovnitř prázdného rámu a vystavit ji na společné výstavě, zůstanou možná nejdokonalejšími dadaistickými díly. Ale dada právě proto nemohlo prodlužovat své trvání. „Bylo to hnutí přechodné, nikoli hnutí, které by se mohlo přizpůsobit, přejít do normálnějších kolejí, vyzvednout si legální průkaz totožnosti, vybrat si příbytek a zařídít si v něm běžný dlouholetý život. Bylo tedy na místě, vyplývalo z dadaistické logiky, že dada zavraždilo dada.“



Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce=Velké sklo

- obraz, dá-li se tak vůbec nazvat, znázorňuje proces „svlékání“, promyšlený do nejmenších detailů. Někdy je plán **Velkého skla** označován dokonce jako symbol mužského autosexuálního principu (mládenec si sám mele svou čokoládu). Na velkých skleněných deskách vidíme ve spodní části devět



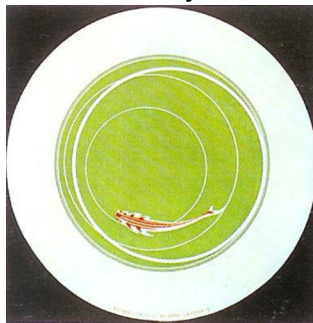
kovových "mládenců". Kapiláry vedoucí od nich odvádějí plyn, který se koncentruje v jakýchsi čepičkách (sítech) a je pak vymrštěn do horní sféry nevěsty. Nikdy se však nedostane až nahoru ke třem dychtivě připraveným otvorům, překáží mu totiž "horizont" mezi oběma skly a "očítí svědci" vpravo v pozadí. Bylo již provedeno mnoho pokusů o vysvětlení všech souvislostí a detailů tohoto neobvyklého díla. Často se hovoří o nenaplněnosti či nemožnosti lásky jako takové. Po osmi letech práce, tedy v roce 1923, prohlásil Duchamp své dílo za "nedokončeně dokončené", signoval je (aniž provedl některé zamýšlené části - např. Tobogan) a prodal sběrateli Arensbergovi. Právě teď totiž nastala chvíle, aby s uměním rázně



skoncoval. Nadále se hodlá věnovat jenom šachu. Do konce třicátých let absolvoval jeden turnaj za druhým, postoupil do francouzského národního družstva, překládal a psal šachové příručky a sestavoval šachový koutek pro časopis *Ce soir*, jehož redaktorem byl Louis Aragon. Šachová vášeň rozbila v roce 1927, po půl roce trvání, jeho první manželství. Překvapivé rozhodnutí nechápali ani dosavadní přátelé.

- Duchamp později své rozhodnutí opustit štětce nedával do přímé souvislosti s pařížským neúspěchem, ale vykládal je jako omrzelost z "retinálního umění" (od retina = oční sítnice). Nadále totiž experimentoval téměř výhradně s objekty, které se obracely ne k očím diváka, ale k jeho intelektu. Začal se tedy zabývat **rotačními přístroji a roto-reliéfy**, zcela se odpoutal od malířské sféry a uvedl do výtvarného díla

skutečný pohyb, čímž se stal jedním z nejplodnějších iniciátorů moderního kinetismu. Jeho roto-reliéfy, tedy rozpohybované optické a verbální disky, vyvolávají dojem „propadu“. Jako první jsou **Rotační skleněné desky a Rotační polokoule**. Jejich cílem je vytvořit iluzi rozvíjející se spirály. Postupně



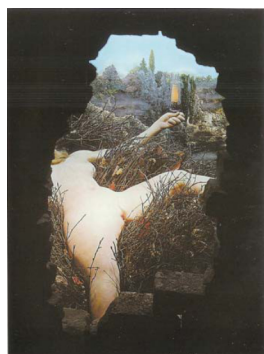
Duchamp zjednodušuje i jejich technické řešení. Místo sestrojování rozměrných strojů s motorickým pohonem využije otáček gramofonu a kresba je na lepence, která má tvar malé gramofonové desky. Při otáčení se kresba iluzivně vznese do prostoru a vytvoří tam nehmotné útvary. Součástí disků jsou často i slovní hříčky. Tématem byla **dezorientace vidění**. „*Tím, že se vnímání zmate, jak se tady důsledně děje, donutí se k nové aktivitě; nemůže už přijímat viděné, jak se mu samo skýtá, musí se v něm znova orientovat [...]. Výtvarným dílem nemělo být pro Duchampa to, co se na obraze vidí, co obraz sám ukazuje. Obraz se měl pro diváka vytvořit teprve v procesu vnímání, z procesu vnímání. 'Optické iluze'*

ukazují něco, co tu hmotně není. V tom smyslu také nevznikají na 'sítnici', nýbrž teprve v 'šedé kůře.'“ Tak se Duchamp snažil zaměstnat nejen zrak, ale také mozek pozorovatele.



- Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svítiplyn:

- vznikalo v letech 1946-1966, Prakticky nikdo kromě Duchampovy ženy netušil, na čem Marcel tak dlouho pracoval, toto dílo se objevilo až po jeho smrti. Jde o trojrozměrnou instalaci v životní velikosti. Návštěvník vstoupí do prázdného pokoje, na jehož konci spatří cihlový výklenek a v něm dřevěné dveře. Jsou zamčené, ale prohlédne-li si je pozorně, nalezne dvě malé dírký, kterými lze nahlédnout dovnitř. Pohled, který se divákovi naskytne, je vskutku šokující. V jasně ozářené krajině zde leží na zádech, na lůžku ze suchých větviček, nahé ženské tělo s nohama široce rozevřenýma a nataženýma směrem k divákovi. Lýtka, stejně jako hlava a pravá paže nejsou vidět kvůli zdi a z diváka se náhle stává voyeur, který nemá možnost změnit svou pozici, aby na ženu viděl lépe. Jako by ten, kdo diktuje podmínky, nebyl skrytý pozorovatel, ale pozorované tělo. Žena drží v ruce plynovou lampu a pozadí je tvořeno realistickou krajinou s lesy, skalami a malým vodopádem. Třebaže ženské tělo vypadá jako skutečné, působí značně neerotickým, dokonce antierotickým dojmem. A zde se dostáváme k oné paralele s *Velkým sklem*. Ani *Nevěsta ve Velkém skle* nemá možnost působit



eroticky, přestože to název evokuje. Stejně tak žena v *Je-li dáno* není ztělesněním erotiky, protože vosková figurína, kterou Duchamp použil, v nás vyvolává spíše děsivý dojem, jako by byla mrtvá. Stírají se hranice mezi živým a neživým, živým a mrtvým. *Je-li dáno* je naprosto odlišné od jakékoliv Duchampovy tvorby dřívější, přesto bývá označováno za protějšek *Velkého skla*. Jsou to totiž alternativní pohledy na stejnou událost. Ten dřívější se nachází v neviditelném, abstraktním světě, zatímco ten současný se nachází ve světě viditelném a obklopuje nás. Tyto dvě díla spojují vnější a vnitřní svět.

e) André Breton a surrealismus

Dadaismus je v podání Tristana Tzary negací všeho: „*Je třeba vykonat velkou destruktivní negativní práci, vymetat, čistit!*“ (Tzara, 1918)

Surrealismus je psychický automatismus, jenž má zkoumat fungování mysli – výstupem výzkumu může být slovo či obraz.

Vývoj surrealismu:

Roku 1819 čte André Breton Tzarův *Manifest dadaismu 1918* a přidává se k dadaistické revoltě spolu s dalšími přáteli.

Breton systematicky experimentuje s **automatickým psaním** - tuto dadaistickou metodu rozvíjí i několik hodin denně. Vznikla tak sbírka *Magnetická pole – první surrealistický text* (1919). **Breton objevuje tvůrčí sílu skrytou v podvědomí** – rychlost psaní měla omezit či zastavit běžnou řeč mysli a **přenechat slovo hlubšímu já.** („*Jsmé téměř v situaci někoho, kdo právě odkryl drahocennou žilu.*“)

V letech 1920-21 v Paříži kulminuje vlna dadaismu. Zároveň se dál rodí surrealismus. Kolem *revue Literatura* v níž Breton publikuje svá *Magnetická pole* se seskupují jeho přátelé, spisovatelé a umělci (Aragon, Péret). V letech 1921-24 surrealismus postupně dozrává. Roku 1922 je roztržka mezi Bretonem a Tzarou dovršena a Breton se s dadaismem rozchází.

Roku 1922 také začíná tzv. **Éra spánků** – Breton s přáteli pořádal seance, kdy **zkoumali své podvědomí pomocí automatických řečí** (rychlých spontánních otázek a odpovědí). **Někteří účastníci se dostali do transu** – na prosté otázky v něm dávali z hloubi svého nitra odpovědi, matoucí a jakoby bez asociačních souvislostí, ale dotýkající se skrytých pravd bytí – **tyto stavy transu nazvou „spánky“**. Poznatky vytěžené z těchto „spánků“ pak konfrontují s automatickými texty *Magnetických polí*. Toto systematické zkoumání podvědomí podněcuje plodné úvahy. Těmto stavům „**bdělého snění**“, **v nichž se duch osvobodí z pout rozumu** věnují velkou pozornost. Roku 1923 píše Aragon v manifestu podobný text *Vlna snů*: „*Diktát nevědomí je povolán, aby vystrídal strojené způsoby tvorby řízené rozumem.*“

Oficiálně surrealismus vznikl r. 1924 vydáním Bretonova Surrealistického manifestu: „*Surrealismu je čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřeno (slovem, textem obrazem či jinak) skutečné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti rozumové kontroly a s vyloučením ohledů estetických či morálních.*“

V té době v Bretonově okruhu jsou: **Louis Aragon, Benjamin Péret, Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Joan Miró, Georges Malkine** a mnoho jiných básníků či umělců. Vydávají časopis *Surrealistická revoluce* a otevřeli *Sřředisko pro surrealistické bádání*. Název hnutí vzat z podtitulu Apollinairovy hry *Prsy Tiresiovy – Surrealistické drama*.

SHRNUTÍ SURREALISTICKÉ METODY:

1. Breton: „Surrealismus je psychický automatismus odhalující, díky odstavení rozumové kontroly, fungování podvědomé mysli.“
2. Surrealista se určitou technikou uvede do tvůrčího transu (tzv. spánku) kdy se bez kontroly rozumu projeví jeho podvědomí.
3. Těmito technikami jsou např. automatické psaní, kreslení, malování či jen řeč.
4. **V surrealismu jde tedy v prvé řadě o průzkum mysli, né o tvorbu** – obraz či báseň je jen výstupem tohoto výzkumu.

umělec = *automat, který sní* (tvoří automaticky v transu)

umělecké dílo = *výron snů do reálného života*.

DALŠÍ INSPIRACE:

Sigmund Freud a psychoanalýza založená na technice volných asociací.

Giorgio de Chirico tvořil surrealisticky už po roce 1911, ač k surrealismu nepatřil. Jeho díla jsou ony „výrony snů do reálného života“.

FORMÁLNÍ STRÁNKA: styly surrealistů jsou rozmanité až nesourodé. Směr není sjednocen formálními pravidly (jako to má impresionismus, kubismus, fauvismus), ale jde mu o vnitřní zachycení podvědomí –



to se po formální stránce projevuje dost různě.

30. léta evropského umění – **silná polarita mezi surrealismem a abstrakcí** (Skupina surrealistů vs. skupina Abstraction-Creation)

MAX ERNST 1891-1976 - nejproslulejší velký surrealista – mág surrealismu

Německý samouk, spoluzakladatel kolínské dadaistické skupiny a poté člen surrealistické skupiny. Skvělý surrealista byl roku 1957 ze surrealistické skupiny vyloučen Bretonem – toho přemluvili nějací nevýznamní členové.

Dělal „domalované frotáže“ – udělal frotáž nějaké texturované plochy, letokruhů, parket, zdi, a do těchto frotáží dokresloval obrazy, které v nich vidí: *Velcí milenci*, *Nahé dívky* (obě frotáže z r.1926)

Má kouzelný styl malby, již zachycuje své surreálné vize: *Tlupa* (podivné bojující postavy). Často maluje přírodu jako divokou džungli, přírodu nebezpečnou, plnou potvůrek, podobnou nebezpečné džungli v lidské mysli: *Nymfa Echo*, *Radosti ze života*. Jsou to ale velmi kouzelné obrazy formálně podobné džunglím od Celníka Rousseaua.

JOAN MIRÓ 1893-1983

- **dělal nejen automatickou kresbu, ale i malbu – přímo barvami na plátno.**

Španěl. Podepsal *manifest surrealismu 1934*. Jeho osobitý je založen na automatické malbě – vznikají krásné jemné poetické obrazy plné drobných podivnůstek barev a rytmu: *Siesta* (1925) a *Krajina kobyłka* (1926) jsou poměrně typické ukázky z doby surrealistické skupiny.

YVES TANGUY 1900-1955 - autentický a osobitý

Francouz jenž se roku 1925 připojil k surrealismu a začal malovat jako samouk. Od roku 1939 žil v USA. Maloval šíleně zdoluhavě a úzkostlivě přesně, s přestávkami trvajících týdny či měsíce. Jeho malby jsou velmi charakteristické. Většinou je to jakási poušť či mořské dno na němž „žijí“ podivuhodné pa-tvary a jiná havěť: *Starý obzor* (1928), *Dostaveníčko rovnoběžek* (1935).

ALBERTO GIACOMETTI 1901-1966

švýcarský sochař byl člen surrealistické skupiny. V letech 1929-33 udělal několik soch v duchu surrealismu (socha *Stůl*, 1933, vychází z jednoho jeho snu – působí poněkud negativně).

SALVADOR DALÍ 1904–1989

- **jediný surrealista jenž později velebil slávu, zlato, monarchii a Boha.**

- je v hnutí v době 1929-36. V prvních letech přebíral (kopíroval) prvky z metafyzické malby Giorgia de Chirica, dále od Picassa, Chirica, Maxe Ernsta, Miróa i Tanguyho – **nečerpal ze svých snů, jako správný surrealista, ale z ostatních.** Zároveň **užíval akademickou malbu** – výsledek je **velmi efektní**. To vše podepřel svou „**paranoicko-kritickou teorií**“ (dle níž v umění kriticky zužitkoval paranoii).

To vše ho vyneslo ke slávě, kterou podporoval i výstředním životem, chováním, odíváním. Byl také velmi bohatý. Užíval si.

Breton ho kritizoval a prohlásil, že od roku 1936 už se Dalioho tvorba surrealismu netýká.

STÉPHANE MALLARMÉ - šicí stroj a deštník na pitevním stole

RENÉ MAGRITTE - Zrádná podoba - to není dýmka - rozdíl mezi předmětem a jeho dvojrozměrnou ilustrací

S hnutím silně sympatizoval **Picasso** - přátelil se s Bretonem.

Hans Arp, Marcel Duchamp a Picabia byli surrealismu blízcí, ale drželi se dál od sporů skupiny a taky to byli na rozdíl od průměrných surrealistů moc silné osobnosti, a **nenechali se svazovat nějakými pravidly...**

Surrealismus v Čechách nebyl jen lokální záležitostí. České ohnisko surrealismu se stalo stejně silným jako to Pařížské. Kontakt Prahy a Paříže byl velmi živý – češi jezdili tam, Breton zas navštěvoval Prahu. **Breton usiloval o internacionalizaci surrealismu** a odrazovým můstkem k ní mu byla Praha – její



génius loci se mu zdál v souladu se surrealismem.

Stýrský a Toyen , artificialismus a surrealismus, vztah surrealismu Pařížského a Pražského viz. další kapitola.

b) Kazimir Malevič a ruská kubofuturistická avantgarda, ruský konstruktivismus

KUBOFUTURISMUS

- směr, který spojuje futuristický dynamismus a kubistickou mnohopohledovost.

- v literatuře mezi jeho projevy patří zachycení složité skutečnosti z mnoha úhlů pohledu; polytematičnost (uvolnění dějových souvislostí, spontánní proud představ), prolínání časových rovin; báseň je geometricky uspořádána - působí jako obraz (kaligramy) a zcela postrádá logiku. Důležitá je asociace - spojování slov vzdálených významů. **Je to hlavní větev ruského futurismu, tvořící jádro ruské předrevoluční literární avantgardy.** Kubofuturismus působí velmi silně po celé druhé a třetí desetiletí 20.století (zhruba 1910-1930), přičemž zvláště po Říjnové revoluci doznává podstatných proměn.

- r.1909 Rusko reaguje na buřičské a anarchistické myšlenky futuristy Itala Marinettiho okamžitě - manifest ***Osvobozená slova*** přeložen za dva měsíce, což je unikátní, a ihned se shledávají s velkým ohlasem; atmosféra ruské avantgardy je anarchistická

- **Rusko se po r.1910 stává střediskem aktivního malířského hledání**

- Larionof roku 1910 organizuje výstavu Kárového spodku, jíž se účastní Malevič, Kandinskij a pár Francouzů. V důsledku této výstavy vydává roku 1913 manifest rayonismu a v Rusku dochází ke vzniku tzv. **kubofuturismu**

MICHAIL LARIONOF a LIDMILA GONČAROVOVÁ (byli to manželé)

- Larionof byl v úzkém kontaktu s Paříží, proto ten rychlý nástup futurismu...Rusové ovšem formulují svůj směr jako „**paprskismus**“ - **rayonismus – lučismus**: malířství mělo navodit představu čtvrtého rozměru (tato myšlenka byla v tu dobu velmi rozšířená v pařížských ateliérech). Další zásadou je, že malířství má mít místo mimo prostorové hodnoty. Na zachycení tohoto pocitu jsou používány paprsky (rayons) barev. Odlišně teoreticky vysvětlený malířský postup má blízko k abstrakci a paříž.um.směrům. Gončarovová malovala obrazy inspirované ruskými lid.tradicemi.

- podobně jako italský futurismus je i jeho ruská verze nacionální - inspirace tradiční ruskou ikonou a náboženskou malbou

- snaha provokovat buržoazii: jedna výstava se jmenovala Políček obecnému vkusu

- **1914 světová válka: Larionov i Gončarovová (kteří byli v obd: 1909 - 1910 tahouny Rus. kultury) odjíždějí do Paříže, kde již zůstanou**

SUPREMATISMUS

KAZIMIR MALEVIČ 1878-1935

- malíř a teoretik, je významnou osobností ruské avantgardy 1.pol. 20.stol. a jedním z průkopníků abstraktního umění

- vymyslel vlastní směr - **SUPREMATISMUS**, čili **nepředmětné umění**; skrze umění hledal cestu k absolutnu; k suprematismu dochází přes zázemí, které má náboženský charakter

- zatímco Mondrian přišel ke geometrické abstrakci zjednodušováním a postupným eliminováním věcných obsahů, Malevič už na začátku hledal něco, co se v přírodě vůbec nevyskytuje - a tím pro něj byly geometrické tvary, zvláště pak čtverec

- zpočátku maloval kubofuturistické figurativní obrazy a kubismus byl pro něj odrazovým můstkem pro další tvorbu

- **Tančící figura** - deformované pojetí člověka i obrazu; protest i provokace

- **Hlava venkovského děvčete** - je již na hranici geometrické abstrakce, převádí viděné na geometrické formy – zřetelný vliv kubismu

- **Částečné zatmění s Monou Lisou** - 1914 - je to koláž, kubistické dílo, kde je červeně přeškrtnutá tvář Mony Lisou, což značí odmítnutí figurativního umění

- **Černý čtverec na bílém poli** - na poslední futuristické výstavě **0,10** (resp.první suprematické) - **1915** věšen do rohu jako ikona (na této výstavě má Malevič 39 abstraktních obrazů s geometrickou kompozicí)

- opustí svět dosavadních forem a dospěje k formě čisté; absolutní černá na absolutní bílé - které znamenají součet všech barev a světla



- roku 1915 vydal manifest suprematismu s názvem „**Od kubismu k suprematismu**“ - vyhlásí **suprematismus**, který se zřiká zobrazení předmětů; nezobrazuje předměty, ale čistý pocit; vytváření světa, které nemá předmětu
- krajní bod, kam může malířství dojít, mezní pozice, za níž již nejde dál
- suprematistický manifest 1915 - nadvláda čisté senzibility, která je nezávislá na okolí; zobrazování přírody je bezcenné - černý čtverec je čisté nic = otevření bodu nula, otevření absolutnu - umění je pak cestou k absolutním hodnotám, k té nule, k bohu (ne náboženství ani technika)

- vysvětluje genezi:

- malířství před suprematismem nebylo svobodné a nebylo uměním, protože napodobovalo to, co je v přírodě
- Matisse osvobodil barvu, zachoval předmět
- kubisté osvobodili předmět; porušili celistvost předmětů, ale rezignovali na barvu
- futuristé rozbili hmotný substrát; zavedli pohyb a dynamiku, zrušili perspektivu a další svazující pravidla, ale nedospěl k čisté geometrické tvorbě
- „*Kubofuturisté shromáždili všechny věci na náměstí, rozbili je, ale nespálili.*“
- Malevič směřuje dál a přichází k suprematismu – k bezpředmětné tvorbě, která je nezávislá na okolí, jde o čistý pocit, o vyjádření čisté senzibility; **směřuje k bodu nula**
- a jak k té bezpředmětnosti a bodu nula Malevič vlastně přišel? Ve svém textu „Myšlení“ píše o Bohu. Bůh je dokonalý, šest dnů tvořil, sedmého dne nastal odpočinek a od té doby už netvoří. „*Pohyb už neexistuje, je dosaženo absolutna, přibližuje se nebytí.*“ „*Prapodstatou není pohyb, ale klid a jeho synonymem je neexistence, nicota - stav nula.*“
- „pokud lidstvo poznalo boha, poznalo 0“; jeho úvahy směřují k bodu nula; odstraňuje předměty z umění, aby mohl dospět ke své nule
- redukuje na 3 formy: **čtyřúhelník, kruh, kříž - na bílém pozadí**
- bílá plocha představuje nekonečno a barevné formy na ní jsou buď statické a nebo dynamické; na obrazech jsou energie, síly a jejich vztahy
- fáze suprematismu: černý čtverec je nahuštěná malířská masa, zatím nerozlišená na barvy spektra - tato masa, podle Maleviče, vybuchne a rozpráší se na pestrou paletu barev;
- **žlutý obdélník** - přechod k nekonečnu - rozpuštění té žluté v bílé, výtvarně je blíž tomu, co chtěl říct; v Malevičově vývoji to není ilustrace
- další fáze suprematismu: dalším rozprášením pak vznikne bílá, nehybná nicota, bez cíle a bez smyslu, a tím malířský suprematismus ve 20. letech končí - **Bílý čtverec na bílém pozadí** - je krajní bod, za který už nejde jít; je to absolutní bezpředmětnost
- bílý suprematismus přechází ve filosofický a Malevič se dostává k architektonickému a prostorovému suprematismu - **virtuální hyperarchitektury** - umělec projektuje nový model Země a kosmu
- z Maleviče se stává náboženský mystik a dostává se ke kosmickému suprematismu
- 1928 - 1933 se vrací opět k figuraci - ke zjednodušeným figurám, kde jsou vynechány detaily, jen to lidství je zviditelněný – ne člověk; znovu se tam vrací realita, kterou před 15 lety opustil, pořád ale v geometrické formě

EL LISICKIJ

- Malevičovy formy jsou použity jako narativní; El Lisického interpretace suprematismu dala impuls vizuální komunikaci (Malevičovy geometrické tvary) – **Žehlička na mraky**

VLADIMÍR TATLIN

- 1913 cesta do Paříže, setkal se s Picassovými reliéfy a asamblážemi; 1913-14 dospívá k podobným principům jako Marcel Duchamp
- stávají se s Malevičem tvrdými konkurenty; oba vyvodili krajní polohu, které jsou sobě dost protikladné: Tatlin - scénograf, praktik x Malevič - až náboženská podstata

KONSTRUKTIVISMUS

- architektonické a umělecké hnutí aktivní zejména po **VŘSR 1917**. Konstruktivismus zformoval ruský avantgardní umělec **VLADIMIR TATLIN**.
- směr zdůrazňoval technickou dokonalost a krásu hmoty, účelnost stavby. Prolínal se s raným funkcionalismem. Na rozdíl od něj dává větší důraz na dynamismus (vertikalita konstrukcí, diagonály).
- 1917 VŘSR - revoluce sociální plánována ruku v ruce s revolucí v umění - snaha - umění pro všechny, zrušit velké umění, má se stát každodenním chlebem
- 1918 – v roce prvního výročí Lenin vyhlásil soutěž na výzdobu Moskvy - zvítězil Malevič - „proletáři všech zemí spojte se“
- Malevič jezdí vlakem přednášet dělníkům o novém umění, černém čtverci, věřil, že je tím obroditelem
- **MAJAKOVSKIJ** - kresbičky k agitačním básním



- **SVOMAZ** - ruská revoluční škola - dává impuls i učební metody pozdějšímu Bauhausu, který byl postaven na levicové ideologii
- kolem 1919 končí to šťastné období, kdy revoluce sociální i umělecká šly spolu - kdy se obě dvě revoluce prolínají, po této době se rozcházejí!!!
- vliv ruské revoluční avantgardy mezi válkami měl pozitivní vliv na celou Evropu
- 1919 ztrácí suprematismus na vlivu, Malevič odchází do Vítebska a zakládá **UNOVIS** - skupina propojovala suprematismus s užitým uměním; El Lisickij
- po 1920 se již nemluví o suprematismu, ale přichází ke slovu konstruktivismus - hlásí dobu inženýrů a končí s umělci; více odpovídá Leninově ideologii
- Kandinský není dost konstruktivní, proto odchází z Ruska opět do Paříže
- elektrifikace + sovětská moc = komunismus; nová politika a technika – nové umění vzejde z nových technologií – umění se redukuje na techniku.
- umění zítřka nebude již uměním
- **1920**: Manifest realismu a Manifest Produkcjonismu (Rodčenko) = 2 konstruktivistické manifesty... dnes nerozlišujeme

MANIFEST REALISMU

- napojen futuristickými idejemi
- formuluje základní body umění budoucnosti, umění má vést lidstvo - superspolečenská úloha; rozsáhle kritizuje dosavadní postup
- distancuje se od futuristů, kteří zůstali na půl cesty, ačkoli taky hlásali novost
- zřikáme se **barvy** jako malířského prvku - je to náhodnost, ne podstata; zřikáme se **objemu; linie** - to v přírodě neexistuje, má platnost jen dekorativní; zřikáme se **napodobování; sochařství** = pět stěžejních zásad
- umělec se zbavuje štětce a je vybaven prostorem a časem; pracuje pro reálnou společnost s reálným prostorem a časem
- Zdeněk Pešánek na to reaguje u nás - pracuje s reálným pohybem a světlem
- fotografie se stává určujícím uměleckým médiem, **fotomontáž** - výsledného obrazu se dosahuje kombinací různých snímků

MANIFEST PRODUKTIVISMU (autorem je Rodčenko)

- je ještě radikálnější, kritizuje předchozí manifest jako příliš abstraktní a romanticky nekonkrétní. Těsněji to spojuje s politickým uspořádáním, zdůrazňuje komunistickou politickou orientaci; naprosto politické zaměření a politické využití umění! Zdůrazňují - pryč s uměním, ať žije technika; náboženství a umění je lež. Umělec má být jako inženýr; ruší se romantický pojem génia a zavádí se praktický pojem inženýra. Umělci se vzdávají požadavku nezávislosti výtvarného díla, jde o společenskou prospěšnost, konec závěsným obrazům; plakáty, předměty denní potřeby, oblečení, látky = význam umění pro průmysl

VLADIMIR TATLIN (1885 – 1953) Věž třetí internacionály 1919 - manifestace konstruktivistické estetiky v architektuře, nebyl však zrealizován

ALEXANDR RODČENKO - kinetické abstraktní plastiky; vycházel z kubismu a futurismu; propagační malíř a grafik - zformuloval řeč moderní fotografie

MEDUNĚCKY - nejčistší příklad ztvárnění konstruktivistických idejí - plastika z tyčí

NEP = nový ekonomický program = hospodářské budování státu - akceptoval jen umění přímo proklamující ideologii - takže umělci emigrovali nebo se vzdali

- roku 1929 Lunačarsky vyhlašuje **socialistický realismus**

c) Piet Mondrian a skupina de Stijl

- abstraktismus intelektuální přísnosti, řádu, geometrie: tady v Holandsku
- abstraktismus se líhne v Evropě na různých místech paralelně: vychází z historických předpokladů
- termín: konkretismus - obraz není abstraktní, ale tvoří novou, konkrétní realitu
- 1.- abstraktismus typu emotivního - Kandinskij: abstrakt umění je chápáno jako výlev ducha, spíš emotivní; romantická inspirace
- 2.- typ intelektuální přísnosti, řádu, geometrie: Mondrian
- obě tato tendence však mají mytický základ; Kandinský i Mondrian věří v obrodu světa divotvornou silou ducha
- u Mondriana zdůraznění ducha, který opustil a unikl z nejistých mezí nahodilosti; náklonnost k scientismu
- De Stijl 1914 k Holandsku

PIET MONDRIAN 1872 - 1944

- začínal jako malíř - naturalismus - impresionismus - secese - fauvismus



- je to malíř velikého přirozeného nadání; k abstrakci došel postupně, viz **Strom!**
- postupně bere předmětu jeho individuální rysy, až zbude kostra: linie
- **toto pak nazval NOVOPLASTICISMEM kolem 1917**
- spolupracoval s Theem Van Doesburgem; pak se nepohodli kvůli diagonále, kterou Van Doesburg použil - pro Mondriana znamenala děsivý návrat k citovému světu, kterému se bránil co mohl (pro Mondriána bylo užití horizontály a vertikly symbolem muže a ženy, prostě jasná struktura světa)
- Revue De Stijl soustředila nejlepší malíře orientované ve smyslu abstraktním; důraz na styl - **cílem přírody je člověk, a cílem člověka je styl**
- M: individualismus v umění i v životě je příčinou zkázy, proti níž je třeba postavit průzračnou jasnost ducha, který jediný může vytvořit rovnováhu mezi všeobecným a individuálním
- odraz dobových problémů - pohledy na vysoké a nízké umění. Pro koho? V Rusku: pro všechny!!
- ztotožnění umění se životem chápe Mondrian podobně jako Malevič - čistá vnitřní aktivita, proto je třeba z umění vyloučit přítomnost objektivního světa; ten je příčinou emocionality, kterou Mondrian spatřoval v každém zachvění štětce, proto vyloučil každou zkřivenou linii
- za jediné možné prostředky považoval vodorovnou a svislou přímku; Mondrian od této své askeze nikdy neupustil
- **Skupina De Stijl: kolem revue - věnovala se také architektuře**

d) Bauhaus (hlavní myšlenky, představitelé, význam)

- Vytvořit cech řemeslníků bez třídních rozdílů, odstranit bariéru mezi řemeslníkem a umělcem. Společně navrhout a vybudovat novou stavbu budoucnosti, která bude obsahovat architekturu, sochařství, malířství v jediném celku.
- bauhaus je výsledkem souvislého úsilí o reformu výuky užitého umění v Německu
- počátkem bylo založení Dresner Werkstätten a Deutsche Werkstätten a jmenování Petera Behrense a Hanse Poelziga řediteli škol užitého umění a v roce 1906 založení **Velkovévodské školy umění ve Výmaru**- řídil ji Henry van de Velde
- 1915- Velde nucen pro svůj cizí původ školu opustit a navrhl 3 lidi za své zástupce (jedním z nich byl Walter Gropius)

WALTER GROPIUS (1919-1928)

- obhajoval autonomii Školy umění a řemesel a chtěl jak pro návrháře, tak řemeslníky výuku založenou na dílenské přípravě
- 1919 - Gropius se stal ředitelem sdružené instituce Umělecké Akademie a Školy umění a řemesel. Bauhaus – podobný Bauhutte – zednický cech
- Bruno Taut – nové kulturní jednoty může být dosaženo pouze pomocí Nové stavebního umění, v němž každá jednotlivá disciplína bude přispívat k výsledné formě- žádné hranice mezi řemesly, sochařstvím, malířstvím – všechno bude jednota – Architektura
- přetvoření ideálu **Gesamtkunstwerku** - struktura školy - Vorkurs - příprava, kde se studenti nejprve seznámili se všemi technikami a pak si teprve vybrali další specializaci; studenti kolektivně zpracovávali různé materiály (keramika, textil, dřevo, sklo); centrální postavení má vždy architektura - **architektura pojímána jako završení studia.**

JOHANNES ITTEN – pracoval na B první 3 roky. – švýcarský malíř

Přípravný kurz – Vorkurs – Založil systém výuky na povzbuzování tvořivosti prostřednictvím koláží materiálů a textur.

Cílem bylo uvolnit v sobě individuální kreativitu a umožnit studentovi, aby našel individuální nadání.

Na jeho žádost přijati na školu : SCHLEMMER, Paul Klee, Georg Muche , Wasilij Kandinskij (mystický přístup k učení)

- jeho mystický postoj posílen pobytem v centru masdismu, začal vyžadovat přísný způsob života, vegetariánství, zavedl dechová cvičení
- studium knihy Soumraků západu, mazdismu a jogy ho dovedlo k orientaci k nitru – nová životní cesta
- X rozpory s Gropiem, který(pod vlivem Thea von Doesburga) chtěl Bauhaus propojit s masovou výrobou a propojit ho s průmyslovými podniky. Rozpory vyústili v Ittenovu rezignaci 1923 - na jeho místo nastoupil László Moholy Nagy

LÁSZLÓ MOHOLY NAGY

- v Berlíně přišel do kontaktu s El Lisickým – rozvíjel vlastní konstruktivistické sklony – od té doby má jeho tvorba suprematistické prvky (modulární kříže, pravoúhelníky)
- telefonové obrazy (výrobu zadával přes telefon díky čtverečkovanému papíru)
- převzal : přípravný kurz – studie struktur v různých materiálech



dílnu s kovy - změna ke konstruktivismu - vlivem Doesburgova De Stijlu a postkubistických přístupů k formě se vytvořila elementaristická estetika – Bauhaus firemní styl (písmo sans serif) – výstava 1923
Přístup Bauhausu krajně věcný – blížil se k hnutí Nová věčnost
1925 přesun do Desavy – B donucen pod politickým tlakem
Dokončení nových staveb a vyzrání typického přístupu – důraz kladen na to, aby forma byla odvozena z výrobních procesů, materiálu a programu
1926 – nábytkářské dílny pod vedením Marcela Breuera vyráběli lehké židle a stoly z kovových trubek
1927 – licencovaná výroba některých výrobků
- založení oddělení architektury pod vedením Hannese Meyera
1927 podal Gropius resignaci a navrhl na své místo H. Meyera (1928-1930)

HANNES MEYER

- posunoval orientaci B více doleva k sociálně odpovědnějšímu projektovému programu
- jednoduchý demontovatelný překližkový nábytek
- přeorganizoval strukturu školy do dvou hlavních oddílů :
oddělení architektury (z polytech.důvodů nazývané „stavební“) a oddělení reklamy, dřevěné, kovové a textilní výroby + doplnil vědecké kurzy – průmyslové organizace, psychologie, ekonomie, technické výpočty – světlo, teplo.. akustika
- přestože se Meyer snažil, aby nedošlo k politizaci Bauhausu (především levicové orientaci) byl požádán o rezignaci

MIES VAN DER ROHE – nový ředitel – (1930-33)

- snažil se školu odpolitizovat, zavřel ji a znovu otevřel - změnil status školy - škola architektury.

x V roce 1931 vítězí také v Desavě národní socialisté (nacisté), kteří chtějí školu zrušit.
Mies van der Rohe ji znovu mění, a to na školu privátní a v roce 1932 ji stěhuje do Berlína. Jeho kolegyně Lily Reichová, která učila teorii architektury, přišla s novým apolitickým programem Bau und Ausbau. Nacisté však školu záhy obklíčili, vnikli do ní, studenty vyhnali a objekt zavřeli. Učitelé a studenti byli rozprášeni do celého světa. Protože mnoho z nich byli Židé, prchají před nacisty přes Velkou Británii většinou do USA, kde pokládají základy moderní americké architektury a designu. Patřili mezi ně především Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe.

Význam : spočívá ve vynikající učební metodě, která se dnes využívá na všech architektonických školách: výchova na konkrétních úkolech pro **reálnou práci. Významná byla také publikační činnost místních pedagogů (Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, Paul Klee a další).**

