

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
Dějiny výtvarného umění

Disertační práce
Irena Lehkoživová

Mezi architekturou a uměním: Recepce vzájemných vztahů
Between Architecture and Art: Reception of Mutual Relationships

Vedoucí práce prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

2019

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala několika lidem, kteří mi v průběhu doktorského studia byli rádci, pomocníky a oporou.

V první řada děkuji své školitelce Marii Klimešové, které mne po celou délku trvání mého studia vždy ve všem podpořila a ochotně psala doporučení k žádostem na různé granty a studijní pobyty. Zvláště „v cílové rovině“ se mnou měla trpělivost a věřila více než já v to, že se práci podaří dokončit.

Dále bych poděkovala prof. Rostislavu Šváchovi, u něhož jsem před lety diplomovala a který mi i v následujících letech vždy poskytl tipy, na co se zaměřit, co si přečíst, po čem se ptát.

Během svého pobytu na Kolumbijské univerzitě v New Yorku v rámci Fulbrightova stipendia jsem měla příležitost potkat teoretičky architektury Felicity D. Scott, která byla během mé stáže mojí americkou školitelkou, a Mary McLeod, jejíž přátelství, nadšení a neutuchající podpora mi byla vždy velkou inspirací.

V roce 2017 jsem získala stipendium Baderovy nadace, které uděluje Ústav dějin umění AV ČR. To mi pomohlo ke konci příprav práce vycestovat do zahraničních knihoven a poté prezentovat část badatelských výsledků na mezinárodním setkání na půdě Ústavu. Díky tedy patří nadaci a Pavle Machalíkové z ÚDU AV ČR.

Děkuji také mnoha přátelům, kteří neváhali svou radou „přiložit ruku k dílu“: Terezii Nekvindové, Tomáši Řepovi, Tereze Pálkové a zvláště pak Barboře Špičákové, mé kamarádce, kolegyni a spolugaleristce. Díky patří rovněž Josefu Ledvinovi.

V neposlední řadě děkuji Lucii Rohanové za komentáře a korektury finálního textu.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. 3. 2019 Irena Lehkoživová

Abstrakt

Disertační práce se zabývá vztahem současné architektury a výtvarného umění. Sleduji příklady takových pojetí a způsobů, v nichž se architektura a umění prostupují a navzájem ovlivňují, a to, jakým způsobem k tématu přistupují vybraní tvůrci. Podrobná analýza díla a myšlenek jednotlivých vybraných architektů či umělců je tak doplněna o objasnění jejich postupů a východisek. Cílem práce je nahlédnout vytyčenou látku a její kontext, osvětlit zapojené koncepce, strategie a fungování mechanismů a přenosy témat, postupů a technik tvorby. Práce se skládá ze tří kapitol, samostatných případových studií.

První kapitola sleduje tendence a změny ve vystavování architektury, které pod vlivem umění směřují k vytváření komplexnějších diváckých zážitků. Uvádím zde dva příklady a přístupy této tendence. V první části je to přístup k výstavách švýcarské dvojice Herzog & de Meuron, druhá část se věnuje architektonickým instalacím, které pod vlivem instalačního umění umožňují návštěvníkovi přímou prostorovou zkušenost. Jako modelový příklad je zde použita výstava *Sensing Spaces* (Londýn, 2014).

Ústředním tématem druhé kapitoly je idea rodinného domu a s ním spojené představy domova. Obojí je neodmyslitelně propojeno s naším tělem a tělesností, vztahy, vzpomínkami, historií a identitou. Tato myšlenka je rozvedena na příkladu díla Gregora Schneidera, Do Ho Suha a Michaela Landyho, které spojuje autobiografický přístup k tematice nahlížený skrze architektonické formy reprezentace domu a domova.

Třetí kapitola pak analyzuje na příkladu tří umělců motivy, které je vedly k zájmu o architekturu a posléze i k vykročení ze sféry volného umění k vlastní architektonické činnosti. V kapitole se spíše než samotnými návrhy a realizacemi zabývám tím, co je k tomuto přerodu přivedlo a co je na navrhování zajímavé. Vybranými osobnostmi zde jsou Vito Acconci, Per Kirkeby a Aj Wej-wej.

Abstract

My doctoral thesis deals with the relationship between contemporary architecture and fine art. I track examples of such concepts and approaches in which architecture and art permeate and influence each other. Besides, I examine how selected authors approach the chosen topic. A detailed analysis of the work and ideas of individual selected architects or artists is thus complemented by clarification of their methods and starting points. The aim of this work is to look at the predefined studied subject and the context behind it, to explain the associated concepts, strategies and the functioning of mechanisms, and the transfer of themes, procedures and techniques of creation. The thesis consists of three chapters, separate case studies.

The first chapter follows the tendencies and changes in displaying architecture, which, under the influence of art, tends to create more complex viewing experiences. I describe here two examples and approaches that come out of this tendency. In the first part, it is the approach to the exhibitions of the Swiss duo Herzog & de Meuron, the second part is devoted to the architectural installations, which under the influence of installation art allow the visitor a direct spatial experience. The Sensing Spaces exhibition is used as a model example (London, 2014).

The central theme of the second chapter is the idea of a house and the associated image of a home. Both are inevitably linked to our body and corporeality, to our relationships, memories, history and identity. This idea is elaborated on the example of the work of Gregor Schneider, Do Ho Suh and Michael Landy, who all have in common an autobiographical approach to the subject viewed through architectural forms of the house and home representation.

The third chapter analyses, on the example of three different artists, the motives that led them to their interest in architecture and later to their stepping out of the sphere of free art towards their own architectural activity. In this chapter, rather than the actual designs and realisations, I deal with what brought them to this transformation and what was interesting for them in designing. To show this, I have selected Vito Acconci, Per Kirkeby and Ai Weiwei as model examples.

Klíčová slova

architektura – umění – vzájemné vztahy – vystavování architektury – instalační umění – dům – domov – veřejný prostor – vnímání – divák – Herzog & de Meuron – Gregor Schneider – Do Ho Suh – Michael Landy – Vito Acconci – Per Kirkeby – Aj Wej-wej

Key words

architecture – art – relationships – exhibiting architecture – installation art – house – home – public space – perception – viewer – Herzog & de Meuron – Gregor Schneider – Do Ho Suh – Michael Landy – Vito Acconci – Per Kirkeby – Ai Weiwei

Obsah

1. Úvod	9
1.1. Stručný úvod do problematiky.....	9
1.2. Přehled literatury k tématu.....	12
1.3. Vymezení, koncepce a struktura práce.....	15
2. Výstavy architektury jako příklad přístupu na pomezí architektonické přehlídky a umělecké instalace	19
2.1. Výstava architektury jako médium a laboratoř.....	19
2.2. Výstavní činnost Herzoga & de Meurona.....	23
2.2.1. Herzog & de Mueron a umění.....	23
2.2.2. Přístup k vystavování architektury.....	24
2.2.3. <i>Architektur Denkform</i> , Basilej, 1988.....	27
2.2.4. <i>Herzog & de Meuron</i> , Mnichov, 1991.....	29
2.2.5. <i>Herzog & de Meuron</i> , Benátky, 1991.....	33
2.2.6. <i>Herzog & de Meuron: Une exposition</i> , Paříž, 1995.....	37
2.2.7. <i>Archeologie de l'imaginaire</i> , Montreal, 2002.....	41
2.3. Architektonické instalace a instalační umění.....	44
2.3.1. Instalační umění a vzestup zájmu o diváka.....	45
2.3.2. Architektonické instalace.....	49
2.3.3. Výstava <i>Sensing Spaces</i>	50
2.3.3.1. Kengo Kuma.....	53
2.3.3.1. Grafton Architects.....	54
2.3.3.3. Pezo von Ellrichshausen.....	56
2.3.4. Architektonické instalace u nás.....	57
3. Dům, domov a hledání osobních počátků	60
3.1. Dům, domov, archetyp.....	61
3.2. Několik případů uchopení tématu domu v umění.....	64
3.3. Gregor Schneider, <i>Das Haus u r</i> (1985–2001).....	66
3.3.1. Budování domu.....	67

3.3.2. Návštěva v domě.....	68
3.3.3. Pokoj a jeho „funkce“.....	70
3.3.4. Interpretace domu.....	72
3.4. Domy a domovy Do Ho Suha.....	74
3.4.1. Vytváření prostorů identity.....	74
3.4. 2. <i>Seoul Home...</i> (1999).....	77
3.4.3. Neustálé hledání.....	80
3.4.4. <i>Fallen Star</i> a <i>Home within Home</i>	82
3.5. Michael Landy a příběh jeho otce.....	84
3.5.1. <i>Semi-detached</i> (2004).....	84
3.5.2. Vnitřní život domu.....	85
4. Umělec jako architekt.....	88
4.1. Cesta od umění k architektuře.....	88
4.2. Vito Acconci.....	92
4.2.1. Acconciho „domy“.....	94
4.2.2. Veřejný prostor.....	96
4.2.3. Vito Acconci a architektura.....	98
4.3. Per Kirkeby.....	101
4.3.1. První díla.....	102
4.3.2. Cihla, socha, architektura.....	104
4.3.3. Cihlové sochy.....	106
4.3.4. Architektonická tvorba.....	109
4.4. Aj Wej-wej.....	113
4.4.1. Domy ve čtvrti Caochangdi, Peking.....	113
4.4.2. Spolupráce s architekty.....	118
4.4.3. Recepce a politický kontext staveb.....	122
5. Slovo závěrem.....	125
6. Soupis citované a použité literatury.....	127
7. Obrazová příloha.....	142

1. Úvod

1.1. Stručný úvod do problematiky

Dějiny vztahu výtvarného umění a architektury jsou v podstatě dějinami celého umění jako takového. Počet příkladů těchto vztahů je neomezený a stejně tak může existovat nespočet způsobů definování a popsání těchto vztahů, které jsou flexibilní a neustále se proměňují. Jak přistoupit k psaní těchto dějin, když není téměř možné začít někde v přesně vymezeném časovém, historickém nebo teoretickém rámci?

Umělci a architekti spolu víceméně vždy spolupracovali. Přední historik architektury Joseph Rykwert ve své knize *The Judicious Eye: Architecture Against the Other Arts* přináší přehled vzájemných vztahů mezi architekty a umělci v Evropě od 18. do poloviny 20. století. Tvrdí zde, že v raném 18. století, v době Osvícenství, byly výtvarné umění (malířství, sochařství) a architektura striktně rozděleny do samostatných disciplín, když byly navrženy a definovány rozdíly mezi nimi a vytvořeny různé systémy a kategorie, které v předchozím období neexistovaly nebo se v nich do té doby takto neuvažovalo. To dává Rykwert do souvislosti se zakládáním a šířením Akademií a vznikem a potřebou kritického hodnocení, které bylo nutné rozřadit a katalogizovat do žánrů a ty hierarchizovat dle estetických systémů. Až ve 20. století se pak podle něj všechny disciplíny opět plně spojují.¹

Je pravdou, že ve 20. století začaly tyto kontakty vystupovat do popředí ve větší míře a stírat hranice a rozdíly těchto oborů. Konstruktivismus, neoplasticismus a suprematismus desátých až dvacátých let (Vladimir Tatlin, Kazimir Malevič nebo George Vantongerloo), minimalismus šedesátých let a instalační umění let devadesátých přinesly překračování rámců jednotlivých disciplín a vznik interdisciplinárních prostor, v nichž nové projekty vznikaly mimo svá tradiční území a omezení. Diskuse o intermedialitě – o rozšířeném poli umění a architektury – je zaznamatelná od šedesátých let a hlavně pak od konce osmé dekády s příchodem novým médií a disciplín.

Mnozí umělci a architekti navíc sdílí společné praktické i teoretické zájmy a historii. Zatímco umělci jsou často ovlivněni současnou architekturou a vývojem na tomto poli a přitahování prostorovou přítomností architektury, jejím jazykem a měřítkem, architekti se dívají do oblasti

¹ Joseph Rykwert, *The Judicious Eye: Architecture Against the Other Arts*, London 2008.

umění, když pátrají po nových konceptuálních a metodologických strategiích, které by jim mohly pomoci. Hledají zde inspiraci, zahrnují umělecké koncepty a přístupy do svých návrhů i do samotných procesů navrhování, umění pro ně generuje nové a zajímavé myšlenky a formy využitelné v architektuře. A když umělci užívají ve svých dílech stavební materiály nebo modely architektonické reprezentace, architekti naopak o architektuře mluví jako o umění či se jí alespoň snaží dát umělecký výraz.

Gordon Matta-Clark, Michael Asher, Mel Bochner nebo Robert Smithson používali architekturu jako politický nástroj institucionální a kulturní kritiky. Minimalisté pak kladli důraz na setkání svých objektů (často architektonických měřítek) s divákem v architektonicko-prostorových situacích. Apropriací vlastních materiálů architektury, jejích strategií, principů a metod, konfrontace s architekturou jako s disciplínou i praxí a její dekontextualizace spojuje širokou škálu rozličných umělců. Rachel Whiteread, Andrea Zittel, Marjetica Potrč, Thomas Demand, Thomas Schütte, Jorge Pardo, Do Ho Suh, Dan Graham, Didier Fiuza Faustino, Alexander Brodsky, Toba Kheddori, Bodys Isek Kingelez, Monika Bonvicini, Atelier Van Lieshout, Mike Kelley, Gregor Schneider, Rob Voerman, Sarah Oppenheimer, Absalon, James Casebere a mnozí další pracovali nebo stále pracují – alespoň částečně – s architektonickými motivy, náměty a médii (modely, kresby), vytvářením vlastních vystavěných prostředí, nebo se jejich práce týká architektury obecně.² Editorky sborníku *Contemporary Art about Architecture*, historičky umění a architektury Isabelle Loring Wallace a Nora Wendl, v této souvislosti dokonce vyslovily myšlenku, že současné umění takto může fungovat jako „*forma architektonické historie, kritiky a analýzy*,” jako prostor interpretace, diskursu, teorie a praxe, v nichž může být „*význam staveb zaznamenan, artikulován a revidován*,” a to často ve spojení s „*politickou a estetickou historií*.”³

Samozřejmě ale existuje rovněž velké množství architektonických kanceláří, které se zajímají o umění nebo jej zapojují do své práce, například pro zájem o změnu vnímání architektonických procesů a finálních „výtvorů“. Jedním z historických příkladů z nedávné minulosti je přístup umělce a architekta Jamese Winesa, který v roce 1970 založil s dalšími dvěma kolegyněmi multidisciplinární kolektiv SITE (Sculpture in the Environment) pohybující se mezi architekturou,

² Architektuře (případně i urbanismu) v představách současných umělců, jako zdroji jejich inspirace a stimulace myšlenek se věnují například přehledové popularizační knihy Lukas Feireiss (ed.), *Beyond Architecture: Imaginative Buildings and Fictional Cities*, Berlin 2009. – Lukas Feireiss – Robert Klanten (eds.), *Imagine Architecture: Artistic Visions of the Urban Realm*, Berlin 2014.

³ Isabelle Loring Wallace – Nora Wendl (eds.), *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Farnham 2013, s. 1 a 5.

environmentálním designem a sochařstvím. Tento přístup tým využil v početných návrzích budov, veřejných a komunitních prostor, krajinných a urbanistických úprav, designu i při tvorbě uměleckých děl ve veřejném prostoru. Známa je především série nákupních center na amerických předměstích pro společnost Best Products ze sedmdesátých a osmdesátých let, kombinace architektury a sochařské instalace.

Architekti Elizabeth Diller a Ricardo Scofidio, kteří v roce 1979 založili společné studio (v roce 2004 se přidal ještě Charles Renfro), ve své praxi od začátku propojovali architekturu s performance, site-specific instalacemi, videoartem, designem, scénografií či módou. Vliv konceptuálního umění, nových technologií a stírání hranic a limitů mezi různými disciplínami a médii vnášely do jejich tvorby kritický a teoretický náboj, kterým se vymezovali proti soudobé unifikované tvorbě.⁴ A konečně zájem o surrealismus, dadaismus a zvláště o osobnost Marcela Duchampa se projevil v několika projektech a především při práci na divadelním představení – nebo lépe performance – věnovaném Duchampovu *Velkému sklu*.⁵

Lidé, jako jsou Zaha Hadid,⁶ Rem Koolhaas a Daniel Libeskind, pak ve svých raných pracích vstřebávali podněty ruského suprematismu a konstruktivismu. Uměním se soustavně zabírali a inspirovali také Jacques Herzog a Pierre de Meuron, známí rovněž svojí intenzivní spoluprací s plejádou výtvarných umělců.⁷

Historik a teoretik Anthony Vidler toto stírání hranic mezi malířstvím, sochařstvím a architekturou prostřednictvím postupů z performance, instalačního umění, site-specific umění, land artu apod., které lze v současné době vysledovat, popisuje jako „rozšířené pole architektury“.⁸ Jeho koncept navazuje na slavný text teoretičky umění Rosalindy Krauss *Sochařství v rozšířeném poli* z roku 1979, v němž Krauss znovupromýšlí hranice a kategorie sochařství (především minimalismu a land artu) a roli architektury a krajiny ve vztahu sochy a místa.⁹ Vidler však bere jako své východisko architekturu a objasňuje čtyři nové dominantní

⁴ K raným dílům Elizabeth Diller – Ricardo Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, New York 1994.

⁵ K tomu např. také Edward Dimendberg, *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*, Chicago – London 2013, s. 13–58. Srov. též Elizabeth Diller – Ricardo Scofidio, *A Delay in Glass, Daidalos*, č. 26, 1987, s. 84–101.

⁶ Galerie Gmurzynska (ed.), *Zaha Hadid and Suprematism* (kat. výst.), Ostfildern 2012.

⁷ K tomu více moje diplomová práce Irena Lehkoživová, *Několik poznámek o přístupu k architektuře a umění: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham a Herzog & de Meuron*, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. Zde je i zevrubnější přehled vztahů umění a architektury ve 20. století.

⁸ Anthony Vidler, *Architecture's Expanded Field*, in: Anthony Vidler (ed.), *Architecture between Spectacle and Use*, Williamstown 2008, s. 143–154. Text byl přetištěn mj. v katalogu Gabriele Knapstein – Matilda Felix (eds.), *Architektonika* (kat. výst.), Nürnberg 2013, s. 41–46.

⁹ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, č. 8, 1979, s. 30–44 (česky jako *Sochařství v rozšířeném*

principy: ideu krajiny, biologické formy a analogie, koncepci „programu“ a zkoumání formálních zdrojů uvnitř architektury samotné.

1.2. Přehled literatury k tématu

Nemá význam načrtávat zde ani ve zkratce historickou linii vztahu umění a architektury. Byla již mnohokrát zmapována a popsána a nepřinesla by na tomto místě nic nového. K tématu existuje množství přehledové literatury odborné i populární, časopiseckých článků, tematických, kolektivních i monografických studií a sborníků.¹⁰ Některé nahlízejí na tyto vztahy skrze problematiku spolupráce architektů a umělců,¹¹ jiné se zaměřují na konkrétní vztahy, jako např. na vazby mezi sochařstvím a architekturou (a skulpturální architekturou),¹² nebo malbou a architekturou.¹³ Téma vztahu výtvarného umění a architektury, obraz architektury v díle vizuálních umělců a naopak je také vděčným námětem ve výstavním programu mnoha větších i menších muzeí a galerií a existuje k němu několik katalogů a publikací.¹⁴ Kvalitních a obecnějších

poli, in: Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích Brno Art Open 2011*, Brno 2011, s. 130–143). K tomu též Spyros Papapetros – Julian Rose (eds.), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*, Cambridge, Mass. – London 2014.

¹⁰ Henry Hopkins, *The Relationship between Art and Architecture: Summary of a Workshop sponsored by the Frederick R. Weisman Art Foundation*, Santa Monica 1990. – Maggie Toy (ed.), *Frontiers: Artists & Architects*, London 1997 (Architectural Design Profile 128). – James S. Ackerman (ed.), *Art and Architecture: A Symposium Hosted by the Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000. – Ivan Margolius (ed.), *Art + Architecture*, *Architectural Design* LXXIII, 2003, č. 3 (Profile č. 163). – Philip Jodido, *Architecture: Art*, Munich – Berlin – London – New York 2005. – Margitta Buchert – Carl Zillich (eds.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin 2007. – Christian Bjone, *Art+Architecture: Strategies in Collaboration*, Basel – Boston – Berlin 2009. – Andrew Leach – John Macarthur (eds.), *Architecture, Disciplinarity, and the Arts*, Gent 2009.

¹¹ Barbaralee Diamonstein (ed.), *Artists & Architects: Collaboration*, New York 1981. – Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006.

¹² Markus Stegmann, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert: Historische Aspekte und Werkstrukturen*, Tübingen 1995. – Ute Müller, *Zwischen Skulptur und Architektur: Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Aachen 1998. – Stephan Berg, *Archisculptures: Über die Beziehung zwischen Architektur, Skulptur und Modell* (kat. výst.), Hannover 2001. – Markus Brüderlin (ed.), *Archisculpture: Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, Ostfildern-Ruit 2004. – Werner Sewing, *Architecture: Sculpture*, Munich – Berlin – London – New York 2004. – *Architecture Sculpture: Collections FRAC Centre et Centre Pompidou* (kat. výst.), Orléans 2008. K tomu též Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Monika Mitášová – Marián Zervan, *Forma následuje... risk / Form Follows... Risk*, Bratislava 2007, zvláště text Moniky Mitášové.

¹³ Edward Whittaker – Alex Landrum (eds.), *Painting with Architecture in Mind*, Bath 2012.

¹⁴ *Architectural Art: Affirming the Design Relationship. A Discourse* (kat. výst.), New York 1988. – *Architecture(s)* (kat. výst.), Bordeaux 1995. – Renate Wiehager (ed.), *The Space Here is Everywhere: Kunst mit Architektur / Art with Architecture* (kat. výst.), Esslingen 1999. – *Out of Site: Fictional Architectural Spaces* (kat. výst.), New York 2002. – Jessica Hough – Mónica Ramírez-Montagut (eds.), *Revisiting the Glass House: Contemporary Art and Modern Architecture* (kat. výst.), Ridgefield, Conn. – Oakland, Calif. – New Haven 2008. – Sabina van der Ley – Markus Richter (eds.), *Megastructure Reloaded: Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists / Visionäre Stadtentwürfe der Sechzigerjahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern* (kat. výst.), Ostfildern 2008. – Ralph Rugoff (ed.), *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture* (kat. výst.), London 2008.

akademických publikací je přesto dodnes poskrovnu. Základními pracemi tak stále zůstávají knihy Jane Rendell, Anthonyho Vidlera, Hala Fostera, Giuliany Bruno a několika dalších.

Anthony Vidler v publikaci *Warped Space* uvádí termín „prostorová deformace“ či „zborcení“, který vysvětluje jako psychologický prostor, jenž se objevil na konci 19. století v souvislosti s moderním městským životem, jeho fóbiemi a úzkostmi. Toto borcení se objevuje také tehdy, když umělci a architekti překročí hranice žánrů, aby tak zobrazili prostor novým způsobem. Vidler sleduje intersekcce různých médií – filmu, fotografie, umění, architektury, urbanismu – a jejich reprezentace prostoru. Tyto průniky „vytvořily jakýsi druh „přechodného umění“ skládajícího se z objektů, které, i když jsou zdánlivě umístěny v jedné praxi, vyžadují pro svůj výklad interpretační podmínky praxe druhé.“¹⁵ Ze současných jmen jsou ve Vidlerově výkladu zastoupeni mj. Vito Acconci, Mike Kelley, Rachel Whiteread a Martha Rosler, z architektů pak Greg Lynn, Eric Owen Moss, Morphosis, Daniel Libeskind a další.

Teoretička a historička umění a kultury Giuliana Bruno se věnuje především průnikům filmu, umění a architektury. Ve své knize *Public Intimacy* se zabývá hlavně instalacemi založenými na filmu a jejich vztahem k našemu vnímání architektonického prostoru muzeí, v nichž jsou tato díla vystavena. Analyzuje prostor a prostorové vztahy těla a roli, kterou architektura hraje při utváření umění, kulturní paměti a hranice mezi soukromým a veřejným prostorem, exteriérem a interiérem.¹⁶

Jane Rendell, působící na Bartlettu v Londýně, ve své knize uvádí, že pro její výklad „není ani žádoucí ani možné nastínit všeobecný obraz současného umění a architektury.“¹⁷ Rendell zde představuje průniky disciplín se zaměřením především na veřejné umění, site-specific umění, konceptuální design a městské intervence různých měřítek a funkcí, které se nachází „mezi“ uměním a architekturou, mezi teorií a praxí, a na nichž ji zajímá především sociální výměna, kterou nabízejí. V knize představuje pojem „critical spatial practice“ (kriticko-prostorová praxe), kterým tato díla definuje. Pomáhá si přitom koncepty převzatými z oblasti feminismu, kritické

– Robin Clark (ed.), *Automatic Cities: The Architectural Imaginary in Contemporary Art* (kat. výst.), San Diego 2009.
– Marta Herford – Markus Richter (eds.), *Wir sind alle Astronauten: Universum Richard Buckminster Fuller im Spiegel zeitgenössischer Kunst* (kat. výst.), Bielefeld 2011. – Gabriele Knapstein – Matilda Felix (eds.), *Architektonika* (kat. výst.), Nürnberg 2013. – Didier Gourvenec Ogor – Gregory Lang, *Artistes et Architecture: Dimensions variables / Artists and Architecture: Variable Dimensions* (kat. výst.), Paris 2015.

¹⁵ Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass. – London 2000, s. viii. Termín intermediary art, který zde Vidler užívá, by se dal přeložit také jako zprostředkující umění.

¹⁶ Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, Mass. – London 2007.

¹⁷ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London – New York 2006, s. 1.

teorie a kulturní geografie, které jí pomáhají zkoumat vztahy mezi uměním, architekturou, místem, prostorem a umístěním. Jmenuje zde architekty, jako jsou Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Diller a Scofidio, Shigeru Ban, duo Lacaton a Vassal či Sarah Wigglesworth, mezi umělci jsou zmíněni Rachel Whiteread, Michael Landy, Andrea Zittel, Tacita Dean, Krzysztof Wodiczko, Jeremy Deller, ale i Walter De Maria, Robert Smithson nebo Joseph Beuys.

Kritička a teoretička architektury Sylvia Lavin pak ve svém útlém svazku nazvaném *Kissing Architecture* používá metaforu polibku jako zkoumání přitažlivosti architektury a současného umění. Zaměřuje se zvláště na typ umění, spojeného s příchodem nových technologií, jako jsou filmové projekce a multimediální instalace, které se odehrávají v architektuře nebo na jejím povrchu. Smyslový náboj, který tímto kontaktem vzniká a který je interiéřům a povrchům dnes přikládán, ilustruje Lavin mj. na spojení audiovideo instalace Pipilotti Rist a její projekce na fasádě přístavby Muzea moderního umění od Yoshia Taniguchiho, zmiňuje zde i „setkání“ Paula Rudolpha s Andy Warholem, díla Douga Aitkene, senzuaální povrchy Herzoga & de Meurona nebo technologické povrchy Jeana Nouvela.¹⁸

Konečně Hal Foster, profesor dějin a teorie umění na Princetonské univerzitě, představuje v publikaci *The Art-Architecture Complex* široký záběr témat, umělců a architektů. Foster tvrdí, že spojení architektury a umění je určujícím rysem současné kultury a demonstruje, že studium „umělecko-architektonického komplexu“ poskytuje cenný pohled na širší sociální a ekonomické směřování. Setkání umění a architektury je podle něj „*primárním místem tvorby obrazu (image-making) a tvarování prostoru (space-shaping) v naší kulturní ekonomice*“¹⁹ založené na vytváření spektaklu a prodeji. Pro nedávné vztahy umění a architektury používá termíny „setkání“ (encounter) a „spojení“ (connection). Hal Foster se věnuje „globálnímu stylu“ Richarda Rogerse, Renza Piana a Normana Fostera, kteří v naší postindustriální době představují nový „mezinárodní styl“. V dalších částech pak přibližuje architekty, pro které bylo umění klíčovým výchozím bodem: vliv ruského suprematismu a konstruktivismu na Zahu Hadid, konceptuálního umění a performance na kancelář Diller Scofidio + Renfro a minimalismu na Herzoga a de Meurona a jiné. Dívá se ale na tematiku i z druhé strany: na díla, ovlivěná kritickým přístupem k roli architektury, jak tomu je u Dana Flavina, Donalda Judda, Roberta Irwina, Anthonyho McCalla, Jamese Turrella a zvláště Richarda Serry.

¹⁸ Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton 2011.

¹⁹ Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London – New York 2011, s. vii.

1.3. Vymezení, koncepce a struktura práce

V překládané disertační práci se zabývám vztahem současné architektury a výtvarného umění, které nahlížím jako zdroje vzájemné inspirace pro východiska a vlastní práci vybraných osobností. V textu sleduji příklady takových pojetí a způsobů, v nichž se architektura a umění prostupují a navzájem ovlivňují, a to, jakým způsobem tito tvůrci k tématu přistupují. Snažím se pak ukázat, jak pracují s jazykem a možnostmi opačného média, zdokumentovat jejich názory a nejvýznamnější díla vztahující se k vymezené problematice. Podrobná analýza díla (nebo jeho k předestřené tematice adekvátní části) a myšlenek jednotlivých vybraných architektů či umělců je tak doplněna o objasnění jejich postupů a východisek a zasazena do širších kulturně-historických rámců. Cílem práce je nahlédnout vytyčenou látku a její kontext, osvětlit zapojené koncepce, strategie, mechanismy a přenosy témat, postupů a technik tvorby.

Práce se skládá ze tří kapitol. Zvolena byla metoda samostatných případových studií, některé motivy se však prolínají všemi částmi. Vybrány jsou takové případy, na nichž lze ukázat, jak „radikálně“ různý a svobodný může přístup k dané problematice být. Zajímalo mne tedy, jak zvolené osobnosti přistupují k architektuře či umění ze svých pozic a jaké „hybridní“ podoby může toto setkání nabídnout. Zvolený přístup je založen, alespoň kde to bylo možné, na primárních zdrojích – na knihách, textech, statích a úvahách jednotlivých autorů či na publikovaných rozhovorech s nimi. Ty jsou doplněny sekundární bibliografií: monografiemi, články a katalogy, všeobecnou odbornou i popularizační literaturou. Časově je práce vymezena přibližně druhou polovinou osmdesátých let, kdy se znovu vynořil zájem o vztahy mezi uměním a architekturou, a pokračuje prakticky do současnosti. Koncem osmdesátých let a v průběhu let devadesátých se mnoho tvůrců, kteří budou představeni v následujícím výkladu, přesunulo z jedné sféry působení do sféry druhé, případně ve svých dílech pracovali s výrazovými prostředky umění či architektury a sledovali příbuzenské vztahy mezi nimi.

První kapitola sleduje tendence a změny ve vystavování architektury, které se projevily především v deváté dekádě 20. století a které lze vysledovat do současnosti. Jedná se o posun v prezentaci, která opouští klasické schéma práce s modely, kresbami, plány apod., a vykračuje směrem k vytváření komplexnějších zážitků. Ty mají divákovi lépe zprostředkovat představení architektonickou myšlenku či konkrétní stavby (stavba jako taková nemůže být již z principu na výstavě přítomna), umožnit mu „zapojení“ se do architektova světa a procesu tvorby a ve

výsledku divákovi nabídnout přímější prožitek a vnímání díla.

„Existuje vůbec taková forma prezentace, která by dala objektům a dokumentaci smysl, která by návštěvníky upoutala, mobilizovala veškerou jejich pozornost a všechny schopnosti jejich vnímání? Je vůbec možné vytvořit ve výstavních prostorách takové místo, které by, tak jako skutečná budova venku ve městě, bylo vlastní skutečností a zároveň reflektovalo skutečnost budovy, kterou dokumentuje?“ táže se švýcarský architekt Jacques Herzog.²⁰ Duo Herzog & de Meuron do svých výstav zapojovalo různé strategie a pojetí, jejichž spojení má přinášet vzhled do uměleckého pozadí architektury HdM a vyzdvihnout některé z motivů, jež jejich práci provázejí. Na příkladu vybraných výstav ukazují postupy, které dvojice zvolila, a opírám se o důkladný rozbor těchto přehlídek a vyjádření samotných architektů. Druhá část této kapitoly sleduje vliv soudobého instalačního umění, které pracuje ve velké míře s architektonickými elementy, koncepcemi a uspořádáním prostoru a které především položilo důraz na fyzický a duševní prožitek diváka spojený s proměnami jeho vnímání díla, okolí a kontextu. Tento zájem lze vysledovat již s rozvojem minimalismu a konceptuálního umění, které po divákovi žádá větší účast. Přenesl se z umělecké oblasti také do architektury, kde se ve stále větší míře na různých výstavách objevuje užívání „architektonických instalací“ inspirovaných právě posunem v umění, jak je tomu vidět na výstavě *Sensing Spaces* (2014), která zde slouží jako modelový příklad. To zcela jistě souvisí rovněž s nárůstem pozornosti věnované kurátorování architektury a potřebou lepší a přístupnější komodifikace architektury pro výstavní účely.

Ústředním tématem druhé kapitoly je architektonická idea rodinného domu. Tato konkrétní myšlenka je rozvedena na příkladu vybraných uměleckých děl (nebo provázaného cyklu děl). Myšlenka rodinného domu je zde představena jako jakýsi „archetyp“, s nímž je spojena také představa domova. Dům jako základní architektonická jednotka a schránka a domov jakožto vnitřní život, který se v této schránce odehrává, jsou neodmyslitelně propojeny s naším tělem a tělesností, vztahy, vzpomínkami, osobní historií a identitou.²¹

Tento námět se svými širšími kulturními, společenskými, historickými, ale i politickými vazbami, lze nalézt v tvorbě mnoha předních současných umělců. Tak například slovinská umělkyně Marjetica Potrč produkuje různé přístřešky, hybridní domy a struktury, které odkazují na

²⁰ Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 41.

²¹ Srov. např. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (ed.), *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identität* (kat. výst.), Wien 1999.

komunity a životní podmínky v Kosovu, Venezuele, Palestině nebo Jižní Africe. Tyto instalace, které Potrč označuje jako „architektonické případové studie“, se inspirojí lokální stavební typologií nebo „informální“ architekturou chudinských čtvrtí. Potrč, která vytváří angažované projekty také přímo na místě v těchto oblastech, vyzdvihuje prostřednictvím „svých domů“ témata, jako jsou soběstačnost, udržitelnost, ekologie nebo participace. Různorodému uchopení a ztvárnění domu (a domova) se věnovalo nespočet umělců: Louise Bourgeois, Rachel Whiteread, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark, Donald Rodney a celá řada dalších.

V samotné kapitole jsou pak představeny tři přístupy, které spojuje autobiografické hledání identity skrze architektonické formy reprezentace domu a domova. Jmenovitě se jedná o *Haus u r* (Dům u r) Gregora Schneidera, složitou konstrukci skládající se z nespočtu domů vrstvených do sebe. Schneider více než 15 let soustavně a obsesivně vestavoval do svého domu další zdi, okna, dveře a celé místnosti, které měnily celkovou vnitřní strukturu, uspořádání a vnímání daného architektonického rámce domu. Původem korejský umělec Do Ho Suh vytváří (kromě dalších svých prací) provázané cykly instalací domů, bytů a domovů, v nichž bydlel a které dávají nahlížet do Suhova hledání kulturní identity a vlastní pozice. A konečně Brit Michael Landy užívá rodinný dům, v němž vyrostl, jako východisko představení historie své rodiny a zvláště pak k vykreslení osobního příběhu svého otce. Ten po těžkém úrazu téměř nevycházel ze svého útočiště, tedy svého domu. Jeho život se tak odehrával pouze mezi zdmi, kterými architektura domu rámovala děje, které se odehrávaly v jejím interiéru.

Třetí kapitola pak analyzuje na příkladu tří umělců motivy, které je vedly k zájmu o architekturu a posléze i k vykročení ze sféry volného umění k vlastní architektonické činnosti. V kapitole se spíše než samotnými návrhy a realizacemi zabývám tím, co je k tomuto přerodu přivedlo a co je na navrhování zajímalo. Pro většinu z nich to bylo logické vyústění jejich dosavadního tvůrčího směřování. V jejich architektonických projektech lze vysledovat jasnou myšlenkovou kontinuitu s předchozím působením, která se projevuje v pozornosti, již věnují konkrétním otázkám, formám, materiálům apod.

Vito Acconci, který na sebe upoutal pozornost svými performancemi na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, od osmdesátých let vytvářel napřed projekty a intervence ve veřejném prostoru, aby se pak plynule přesunul k vlastnímu navrhování architektury. V Acconciho portfoliu najdeme velké množství návrhů veřejných i soukromých projektů: městský mobiliář,

úpravy parků, zahrad a náměstí, projekty domů, škol a nemocnic, obchodních domů nebo občanských budov a institucí, ale také větší urbanistické projekty. Tento přechod může na první pohled vypadat jako ostrý rozchod s minulostí, ale tato fáze je „*zcela logickým vývojem, přestože opačným směrem.*“²² Je tak tedy dokladem Acconciho plynulého posunu od umění zameřeného na tělo (vlastní a poté i cizí) k architektuře, která je těmito těly aktivována. Jak koneckonců sám podotkl, „*představa architektury je pro mne vždy představou nějakého druhu akce, nějakého druhu performance.*“²³

Dalším umělcem zastoupeným v této kapitole, který se vždy o architekturu a její účinek zajímal, je Per Kirkeby, malíř, sochař a později i architekt. Ten od poloviny šedesátých let do svých děl zapojoval cihlu, obyčejný, a přesto významy prostoupený materiál. Cihla se stala takřka Kirkebyho poznávacím znamením: využil ji nejen ve svých sochách v galerijním i veřejném prostoru, ale téměř výlučně ji užíval také jako stavební a kompoziční prvek ve svých architektonických projektech.

Posledním výtvarníkem, jemuž se v této kapitole věnuji, je čínský umělec Aj Wej-wej. Sleduji především jeho počáteční samostatnou tvorbu, která začala stavbou jeho vlastního ateliéru a domu v pekingské čtvrti Caochangdi z roku 1999. Úspěch této budovy vedl k několika dalším zakázkám, které Aj Wej-wej v této městské části realizoval a které se shodně vyznačují uměřenými geometrickými tvary a objemem, důrazem na funkčnost a materialitu, práci s hmotou a se světlem. Později umělec navázal plodnou spolupráci s několika architekty a inicioval několik menších či větších architektonických a urbanistických projektů nebo se na nich podílel. Všímám si ale také jisté kontroverznosti a protikladů, které Aj Wej-wejovu architektonickou činnost provázejí.

Podívejme se tedy nyní na různé podoby, jaké vztah umění a architektury může mít. Ty jsou na následujících stránkách popsány a analyzovány a slouží k nastínění a objasnění alespoň malé části této problematiky.

²² Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 7.

²³ Cristina Bechtler (ed.), *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff*, Wien – New York 2006, s. 97.

2. Výstavy architektury jako příklad přístupu na pomezí architektonické přehlídky a umělecké instalace

Vystavování architektury je běžně nazýváno paradoxem.²⁴ Jak lze vystavit něco, co nemůže být ze své povahy – ať se jedná o architekturu samostatnou nebo vystavěné prostředí jako celek – obsaženo ve výstavním prostoru, tedy přinejmenším ne způsobem, jakým vystavujeme umění, ať již malbu či sochu, tedy věc samotnou? Vždyť výstavy architektury ukazují věci, které jsou vytržené ze svého kontextu a reality, nejsou zde fyzicky přítomny a jsou umístěny někde jinde, často i tisíce kilometrů daleko, v odlišných geografických, klimatických, politických, společenských či ekonomických podmínkách. Jak přenést do galerie něco tak prchavého jako architektonická zkušenost, dojem, který stavba vytváří, její esenci. Jak adekvátně zprostředkovat prostorové a tělesné zkušenosti, jež bývají asociovány s naší přítomností a našim vnímáním a prožíváním uvnitř stavby a jež se odehrávají v prostoru a čase? Výstava tak musí najít „*způsob, jak architekturu zpřítomnit a jak zpřítomnit také lidi*“ a architektura na výstavě musí být „*přítomna takovým způsobem, že si jí lidé všimnou, budou ji chtít více porozumět, stát se součástí vztahu s [architekturou]*.“²⁵

2.1. Výstavy architektury jako médium a laboratoř

Výstavy vždy hrály klíčovou roli ve formování dějin disciplíny architektury a architektonické praxe. Jejich význam, historický a společenský kontext, spočívá v reprezentaci a komunikaci aktuálních a konkrétních myšlenek, názorů a konceptů jednotlivých osobností a ateliérů, mohou fungovat jako „*aktivní činitelé inovace a změny*“.²⁶ Fungují jako laboratoře, testovací místa nových formátů, jejichž experimentální podstata a rozměr umožňují zaujímat „*spekulativní pozice*“²⁷ v rámci výzkumu současných problémů a metodologických inovací budoucích směrů, vedoucí k důležitým způsobům znovupromyšlení konceptuálních a disciplinárních hranic dějin architektury a architektury samotné. Zaujímají důležité a nepřehlédnutelné místo v přehledu

²⁴ Sborník Eeva-Liisa Pelkonen – Carson Chan – David Andrew Tasman (edd.), *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, New Haven 2015, toto slovo dokonce zařadil do svého názvu.

²⁵ Aaron Betsky, in: Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012, s. 16.

²⁶ Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012, s. 8.

²⁷ Eeva-Liisa Pelkonen, Mining the Paradox, in: Eeva-Liisa Pelkonen – Carson Chan – David Andrew Tasman (edd.), *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, New Haven 2015, s. 9.

díla pro mnoho architektů, a jak uvidíme nejen na příkladu studia Herzog & de Meuron, tvoří základy mnoha prací a praxe samotné. Vždyť i mnohé dnes již legendární architektonické skupiny jako Archigram nebo Superstudio se zformovaly na základě výstav.

S výstavami architektury se samozřejmě setkáváme odedávna, minimálně od poloviny 17. století se staly poměrně běžnou praxí. Ze soukromých prezentací se postupně staly přístupné také širší veřejnosti; architektonické práce bývaly vystavovány v Salonech a posléze i v prvních veřejných muzeích (Victoria & Albert Museum v Londýně), soukromých (John Soane Museum) a univerzitních sbírkách, jež se objevovaly od konce 18. století a během století devatenáctého a které s sebou přinesly změnu pohledu na architekturu. Avšak výstavy jako nedílná součást dějin architektury jsou fenoménem především pozdního 20. století a jeho muzejní kultury. „Počet výstav architektury dramaticky vzrostl od šedesátých let“,²⁸ a ještě více pak od sedmdesátých let, kdy bylo v souvislosti s postmoderním obratem a hledáním nových pozic za účelem „rekonstrukce architektury jako disciplíny“²⁹ založeno několik nových důležitých institucí – od Centre for Canadian Architecture v Montrealu přes frankfurtské Deutsches Architekturmuseum pod vedením Heinricha Klotze po Nederlands Architectuurinstituut v Rotterdamu, zmíníme-li jen ty nejznámější. Nedávný zájem o dějiny výstavování a sběratelství architektury přinesl do akademické a teoretické diskuse – stejně jako v oblasti bádání o dějinách výstav umění, výstavnictví a kurátorství – celou řadu knih, monografických i dílčích studií, sborníků a článků.³⁰ Tento obrat souvisí zcela jistě nejen s novým postavením, kterému se architektura a jejím „starchitects“ dostalo, ale i rozmachem kurátorské činnosti devadesátých let s tím spojeným a s nárustem obliby architektonických výstav a přehlídek obecně. Výstavy architektury se emancipovaly a vystoupily ze stínu výstav umění. Po celém světě tak dnes najdeme přeřel různorodých výstav, bienále, trienále a institucí věnovaných architektuře, které se stávají klíčovými platformami diskursu a mediace architektury a urbanismu, místy, kde se ustavují nová témata a trendy. Navíc mají stále svoji autonomii, neboť nepodléhají takovým komerčním

²⁸ Jean-Louis Cohen, Exhibitionis Revisionism, Exposing Architectural History, *Journal of the Society of Architectural Historians* LVIII, 1999, č. 3, s. 316–325, zde s. 316

²⁹ Carsten Ruhl – Chris Dähne (eds.), *Architektur ausstellen: Zur mobilen Anordnung des Immobilien*, Berlin 2015, s. 10.

³⁰ Viz např. Kristin Feireiss (ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*, Rotterdam 2001. – Thordis Arrhenius – Mari Lending – Wallis Miller – Jérémie Michael McGowan (edd.), *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*, Zürich 2014. – Roberto Gigliotti (ed.), *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Leipzig 2015. – Carsten Ruhl – Chris Dähne (eds.), *Architektur ausstellen: Zur mobilen Anordnung des Immobilien*, Berlin 2015. – Eeva-Liisa Pelkonen, *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture 1948–2000*, London – New York 2018. Též zvláštní číslo časopisu *Log*, č. 20, podzim 2010 na téma Curating Architecture, a dále časopis *Oase*, č. 88, 2012 na téma Exhibitions: Showing and Producing Architecture.

tlakům jako výstavy umění, chycené ve spárech trhu s uměním jak to často vidíme na nesčetných větších i menších přehlídkách.

Vystavování architektury vyžaduje řadu zprostředkovacích procedur a technik a „překlad“ vystavených objektů do artefaktů, které mohou být zažity uvnitř intimního prostoru výstavy. Jak podotkli kurátoři a kritici, manželé Ilka a Andreas Rubyovi, při vystavování architektury musíme téměř vždy „zmenšit její měřítko, přenést její materialitu, zredukovat její synestetickou povahu na pouhou vizuální nebo zvukovou informaci .. to je ale stále jen poskytnutí aluze skutečné věci.“³¹ Medializace architektury se tedy stává předpokladem pro její vystavení. Architekturu samotnou nelze v architektonické výstavě plně představit – architektura je, narozdíl od obrazů, soch či jiných uměleckých objektů, jejichž účelem je, aby byly v galeriích a muzeích ukazovány, imobilní. Výstava je tedy pouhou mediální návražkou, reprezentací postaveného a projektovaného vytvářející dočasnou síť vazeb a vztahů. Jejím cílem by nemělo být dokumentovat absenci architektury, ale spíše navrhnout, převyprávět a „komentovat myšlenky o architektuře, jejich vztah k okolnímu světu, a formování myšlenky během projektu“.³² Vystavování architektury je také výzva výstavě jako médiu. Co přesně tedy vystavujeme, „sérii artefaktů nebo sérii zážitků?“, zní jedna z otázek.³³

Dnešní tendence ve vzrůstající míře opouští tradiční modely vystavování, které pomocí plánů, kreseb, skic, řezů, modelů, fragmentů, počítačových animací, fotografií, knih apod. (jejichž umístění a instalace často evokuje, že se jedná o autonomní díla, zasluhující si stejnou pozornost a péči jako kdybychom vystavili obraz či sochu) nahrazují určitý projekt a které spíše než vlastní stavbu a postavenou formu ukazují pouze její reprezentaci, pouhou nápodobu. Pozorujeme rozptyl výstavních strategií, v nichž předmětem výstavy není ani tak architektura samotná, ale odhalení a srovnání sociálního, ekonomického, kulturního a uměleckého pozadí, které vedlo k formování projektu a možné realizaci architektury. Jinými slovy, tento obrat zároveň přináší posun zájmu od konečného produktu k procesu, od formy k myšlence, a také zapojení jazyka a forem reprezentace, jež do světa architektury tradičně nepatří.

Následující kapitola se nezabývá ani tak vlastními dějinami vystavování architektury, jako spíše

³¹ Ilka & Andreas Ruby, *Architectural Allusions*, in: Roberto Gigliotti (ed.), *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Leipzig 2015, s. 154.

³² Mirko Zardini, *Exhibiting and Collecting Ideas: A Montreal Perspective*, *Log*, č. 20, 2010, s. 82.

³³ Ingrid Schroeder, in: Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012, s. 104.

dvěma příklady a přístupy nedávné výstavní praxe, které se v mnohém doplňují, ale i liší a jež jsou ovlivněny soudobým uměním a uměleckými tendencemi či s nimi vstupují do hlubšího dialogu. Spojuje je zájem o zprostředkování architektury a její zkušenosti, odpozorovaný z teorie vnímání, s níž se umělci intenzivně vyrovnávali přinejmenším od poloviny šedesátých let. Snahou výkladu tak je nastínit a popsat jejich strategie a mechanismy, témata a inspirace, činitele vstupující do děje a formující teoretická stanoviska, která jsou v tomto procesu zaujímana.

Termínem, který se v dalších řádcích bude často opakovat a který by měl být jakýmsi sjednocujícím prvkem obou částí, je slovo vnímání. To se ve slovníku umění začalo výrazněji objevovat od padesátých let (netvrdím však, že s ním umělci „nenakládali“ již předtím) a především později v letech šedesátých spojených s nástupem minimalistického sochařství a dalších směrů, nově ustavujících vztahy a poměry mezi dílem, jeho materialitou, divákem a zakoušeným okolním prostorem. Ten představoval nejen uzavřenou galerijní schránku, ale i vše mimo ni, zvláště s nástupem land artu a jiných tendencí vystupujících z omezující „bílé krychle“.

Tento přesun pozornosti měl důležitý dopad na další formování fenomenologicky orientované filosofie, teorie umění a na další vědní obory obecně. Silný proud, ovlivěný těmito novými pozorováními lidské zkušenosti, tělesnosti a vnímání, se zformoval rovněž v oblasti teorie architektury, kde později fenomenologický přístup prosazovali osobnosti jako Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Juhani Pallasmaa nebo původem český historik a teoretik Dalibor Veselý.

První část textu je věnována vybraným výstavám švýcarského dua Herzog & de Meuron jako ilustračního příkladu jedné konkrétní praxe a přístupu. Jejich výstavy představují pokusy o uchopení média architektury a to, jak se dá vystavovat. Tito architekti v nich uplatnili netradiční pojetí a zapojili také „spřízněné“ umělce a umělecká díla do expozice s cílem ozřejmit divákovi jejich koncepci, způsob uvažování a přemýšlení o architektuře, a podtrhnout některé motivy prostupující jejich prací, ať je to již pozornost věnovaná povrchům, materialitě, nebo konceptuálnosti procesu tvorby.

Ve druhém oddílu pak skrze různé ukázky obrátíme pozornost k obecnějšímu přístupu, s nímž se lze na architektonických výstavách a velkých přehlídkách setkat stále častěji. Jedná se o typ

výstavy využívající rozměrné architektonické instalace, které pod vlivem instalačního umění – především ve smyslu obratu prožívání díla a participace diváka – umožňují návštěvníkovi přímou prostorovou zkušenost. Hlavním příkladem, na němž budu tento aspekt demonstrovat, představuje výstava *Sensing Spaces* a instalace na ní vystavené.

2.2. Výstavní činnost Herzoga & de Meurona

2.2.1. Herzog & de Meuron a umění

Švýcarská dvojice architektů Jacques Herzog a Pierre de Meuron (dále jen HdM) založila společné architektonické studio v Basileji v roce 1978. Zvláště po úspěchu jejich rekonstrukce londýnské Tate Modern z let 1995–2000 se z nich stali respektovaní a vyhledávaní tvůrci pohybující se po celém světě – jejich stavby najdeme v Evropě, Americe či Asii. Za svou práci obdrželi HdM mnoho významných ocenění, mj. Pritzkerovu cenu (2001) nebo britskou RIBA Stirling Prize (2003).

Již na počátku své profesní dráhy deklarovali svůj hluboký zájem o soudobé výtvarné umění – ale také o film, hudbu či módu –, které oproti architektuře vytvářejí „*emocionálnější ... přímější a silnější vztahy*“.³⁴ Využitím jejich konceptuálního potenciálu (oproti pouhé dekorační funkci umění, která má za cíl pozvednout status budovy) a jejich přeložením do řeči architektury našli HdM vlastní charakteristickou metodu práce, jejíž pomocí přenášeli poznatky z oblasti umění do svého pojmového a výrazového aparátu.³⁵

Komplexnost vztahu těchto architektů k výtvarnému umění není omezena jen na ideovou a formální blízkost staveb k některým uměleckým směrům. Umění a jeho podněty slouží jako prostředek hledání a zkoumání vlastních myšlenek, podporuje svobodu konceptu a navrhování. Snahou je překonat omezení obou disciplín, jasně vymezit, definovat a prozkoumat související teoretické problémy a praktické možnosti.³⁶ To ale neznamená, že by si umění i architektura

³⁴ Jacques Herzog, *Specifická tíha architektur* (1982), *Stavba* XVIII, 2011, č. 3, s. 62–65.

³⁵ K podrobnému výkladu těchto vztahů viz moje diplomová práce *Několik poznámek o přístupu k architektuře a umění: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham a Herzog & de Meuron*, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

³⁶ „*Co je umění? Co je architektura? Opravdu nás velmi zajímá poučení, co architektura je, hledání dnešních možností architektury a urbanismu, čím tyto disciplíny mohou přispět ke každodennímu životu, k životu každého z nás. Díváme-li se na architekturu tímto způsobem, velice vzrůstá důležitost umění, protože ono v několika posledních desetiletích vyvinulo víc zajímavých strategií a zaujalo víc zajímavých a tvůrčích lidí než oblast architektury. Jsou to*

neměly i přes určité analogie zachovávat svou autonomii. A i přes podobnost se strategiemi uměleckými musí ty architektonické vést vždy „*k logice architektury a k realitě architektury*“.³⁷

Jedním z poznávacích znamení tohoto dua je nasazení, s nímž během let na řadě projektů spolupracovalo – a stále spolupracuje – s mnoha umělci. Od Josepha Beuyse, s nímž se roku 1978 architekti podíleli na přípravě masek a kostýmů pro tradiční basilejský masopustní karneval, přes malíře Rémyho Zaugga a Helmuta Federleho, po fotografy Thomase Ruffa a Jeffa Walla či konceptuálního umělce Michaela Craiga-Martina. V posledních letech pak zaujímal téměř výsadní místo čínský výtvarník Aj Wej-wej.³⁸

2.2.2. Přístup k vystavování architektury

Pro různé projekty je nutné vždy vytvářet různé strategie, které pak vyžadují různé formy komunikace. Jednou z možností je právě spolupráce s umělci, od nichž se lze učit a kteří jsou zajímavými partnery. Zmíněný zájem o dění ve výtvarném umění ale rozvinul u architektů ještě další rovinu chápání a rozvíjení jejich práce: totiž k uvažování o možnostech a limitech vystavování architektury, o tom, jak přistupovat k architektonické výstavě a jak tuto výstavu pojmout mimo rámec běžně rozšířeného a popisného média pouhé prezentace. Výstavy berou jako nedělitelnou součást svého architektonického díla,³⁹ k řešení některých svých výstavních expozic přistupují jako k autonomnímu úkolu, pro který hledají nové koncepty a způsoby vyjádření ve snaze najít co nejvhodnější prostředek pro zachycení komplexní představy o tvůrčím vývoji určité myšlenky a o samotném uvažování o architektuře.

Pozornost médiu výstavy jako takové a problematice výstavní instalace a prezentace v galerijním prostředí má své počátky mj. v umělecké tvorbě Jacquesa Herzoga. Ten koncem

lidé otevřenější pro výzkum, lidé, které víc zajímá něco objevovat než obhajovat.“ Alejandro Zaera, Continuities: Interview with Herzog & de Meuron, in: Richard C. Levene – Fernando Márquez Cecilia (eds.), Herzog & de Meuron 1983–1993, *El Croquis*, č. 60, 1993, s. 6. Citováno dle překladu Herzog+de Meuron, Stavba jako obraz, *Stavba VI*, 1999, č. 4, s. 57.

³⁷ William J.R. Curtis, The Nature of Artifice: A Conversation with Jacques Herzog, in: Fernando Márquez Cecilia – Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 1998–2002. La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice, *El Croquis*, č. 109–110, 2002, s. 28.

³⁸ S Aj Wej-wejem spolupracovali HdM na projektu Olympijského stadionu v Pekingu, společně vytvořili v roce 2012 letní pavilon londýnské Serpentine Gallery a připravili několik výstav a dalších architektonických a uměleckých projektů.

³⁹ Jejich důležitost si lze ověřit také tím, že přinejmenším ty nejdůležitější začleňují do soupisu svých projektů a opatřují je patřičným „evidenčním“ číslem.

sedmdesátých let a první poloviny let osmdesátých experimentoval s různými technikami a jejich vyjadřovacími možnostmi – videem, fotografií, prostorovými instalacemi⁴⁰ – a v architektuře neobvyklými materiály a formami jako asphalt nebo živice, jež mu poskytly „příležitost prozkoumávat architektonické možnosti“⁴¹ a které s odstupem času vnímal celkově spíše jako „rozptýlené prvky budoucí architektury než samotné sochy“, součást vývoje a cesty.⁴²

Poté, co začali svou architektonickou práci intenzivně vystavovat – na svém kontě mají HdM poměrně vysoký počet samostatných a množství skupinových výstav – byli si vědomi složitosti této problematiky. Již záhy nabyli přesvědčení, že nechtěli „výstavní prostory zaplňovat obvyklým způsobem, tedy zdobit je záznamy naší architektonické práce. Takové výstavy nám připadají nudné, protože jejich didaktická povaha zprostředkovává falešné představy o naší architektuře. Lidé mají pocit, že dokáží vystopovat proces, který vede od nákresu k fotografii hotového díla, ve skutečnosti ale nic nepochopí, pouze slepí dohromady záznamy architektonické skutečnosti.“⁴³

V následujícím výkladu se tedy budu věnovat pouze několika přehlídkám, na které byly ke spolupráci přizváni výtvarníci a které celkově vykazují prvky, na nichž lze lépe sledovat „konceptuální“ potenciál důležitý pro chápání vztahu HdM k umění. Odklon od tradičního výstavního schématu těžícího z prezentace objemné architektonické dokumentace jednotlivých staveb (kresby, plány, půdorysy, modely apod.), tedy obrazových a grafických podkladů, které reprezentují architektonickou realitu velmi omezeně a zkresleně, pokud vůbec,⁴⁴ a nenabízejí

⁴⁰ „Je pro mne důležité, že v architektonických a uměleckých pracích (kreslím, dělám video a instalace) rád užívám různá média, abych mohl vytvářet své výpovědi. ... Mohu pouze říci, že obojí [architektura a umění] je pro mne důležité. V umělecké činnosti nacházím něco, co jako architekt postrádám. Práce jako umělec vede přímo k závěrečnému výsledku, přímo k obrazu nebo prostorové instalaci.“ Jacques Herzog - Pierre de Meuron, „...dass es möglich ist, etwas hinzustellen...“: Arbeiten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen* LXIX, 1982, č. 7–8, s. 16–17.

⁴¹ A dále doplňuje: „Galerijní prostory nám poskytli potřebné hřiště k osvojení si našich architektonických vědomostí jako základu jazyka.“ In: Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 29–30.

⁴² Tamtéž, s. 30.

⁴³ Gespräch zwischen Jacques Herzog und Bernhard Bürgel, Basel, 8. November 1990, in: Kunstverein München (ed.), *H&deM* (kat. výst), München 1991, s. 14

⁴⁴ „Architektura, to jest realita architektury, se perspektivní kresbou, naturalistickou a iluzionistickou, nakreslenou ručně nebo na počítači, prezentovat nemůže ... Omezí nás perspektivní kresba, protože svému pozorovateli nenabídne žádný nový způsob vidění než ten, jaký autor zamýšlel, ani žádnou novou perspektivu než tu, která už byla vybraná. Perspektiva, naturalistický způsob prezentace architektury, je proto autoritářská a neosvěcující ... Přesnost architektonické prezentace se nemůže zakládat na zesilování povrchního naturalistického zdání. Spíše se uskuteční takovým způsobem prezentace, který vyvolává jiné představy architektonického výrazu, viditelné i neviditelné. To je prezentace, která se vyvíjí ze struktury architektury samotné a mění se od projektu k projektu právě tak, jako se sama architektura mění od místa k místu.“ Jacques Herzog, *Skrytá geometrie přírody*, *Architekt* XIII, 1997, č. 18–19, s. 56–57.

„prožitek“ celku stavby – nejen ve smyslu estetické zkušenosti, ale i v „zakoušení“ jejích prostorových souvislostí –, se pod vlivem uměleckých teorií projevil ve snaze navázat fyzické a psychologické spojení s divákem, architektky a architekturou pomocí asociací, nálad a dojmů, jak je známe minimálně od padesátých a šedesátých let. Jak bylo již zmíněno, žádná výstava není schopna plně evokovat smyslové a tělesné „zakoušení“ budovy či úseku města, prožitek tak musí být navozen za použití různých technik, z nichž každá svým vlastním způsobem přispívá k rekonstrukci, kterou si divák skládá dohromady ve své mysli.⁴⁵

Opomenuta tak v dalších řádcích bude především ta část, jež se týkala např. pouze prezentace jednotlivé konkrétní budovy či architektonického úkolu (například představení stavby v místě výstavby, resp. zadání). Jistou „scénografičnost“ pojetí výstav můžeme jistě vysledovat rovněž u výstavy, již architekti připravili jako kurátoři pro newyorské Muzeum moderního umění v roce 2006 z cyklu *Artist's Choice*,⁴⁶ v níž tehdy dvojice reagovala na řazení, kategorizaci a způsob vystavení uměleckých děl ve výstavních sálech muzea. Obdélná a potemnělá galerie byla lemována řadou lavic, holé černé zdi a blikající světlo plazmových obrazovek připevněných na strop, na nichž běžely filmy, negovaly konvenční chápání galerijního prostoru jako čisté „bílé krychle“. Jedinými zdroji světla – kromě zmíněných monitorů – byly úzké průhledy v bočních zdech, které nabízely pohled do výklenků s naaranžovanými díly ze sbírek muzea. Instalace, která nabídla obrazy, sochy, design, fotografii a film, změnila ustálené prostorové vztahy mezi těmito díly a divákem a fungovala jako jakýsi „*stroj na vnímání*“, zesilující koncentraci a zážitek diváků [obr. 1]. Tuto výstavu zde však rovněž nezařazuji, jelikož se nejednalo o výstavu díla HdM, ale o výstavu, kterou měli HdM na starosti pouze jako kurátoři, přestože i zde pracují s motivem zvýšení účinku vnímání diváka, jak je pro ně typické a jak uvidíme i dále.

⁴⁵ „Skutečnost architektury není architektura postavená. Architektura vytváří svou vlastní realitu mimo stav postavenosti či nepostavenosti a je srovnatelná s autonomní skutečností malby nebo sochy. Skutečnost, o níž mluvím, také není skutečná stavba, hmotnost, materiál. Hmatatelnost máme jistě rádi, ale jen ve vztahu k rámci celku (architektonického) díla. Milujeme její duchovní kvalitu, její nemateriální hodnotu.“ Tamtéž, s. 57.

⁴⁶ *Artist's Choice: Herzog & de Meuron. Perception Restrained*, The Museum of Modern Art, New York, 21. 6. – 25. 9. 2006. Bez katalogu, projekt č. 300. Cyklus *Artist's Choice* funguje v Muzeu moderního umění od roku 1989. Koncepce je založena na přizvání současných umělců, kteří jako kurátoři mají možnost zorganizovat a sestavit výstavu děl ze sbírek tohoto muzea. Do dnešní doby proběhlo výstav s tímto konceptem asi deset, mezi oslovené umělce patří např. Ellsworth Kelly (1990), John Baldessari (1994), Mona Hatoum (2004), Vik Muniz (2008) nebo Peter Fischli (2018). Pokud je mi známo, jsou Herzog s de Meuronem dodnes jediní architekti, kteří se tohoto cyklu zúčastnili. K samotné výstavě viz <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/78>, kde lze mj. najít tiskovou zprávu a fotografie (vyhledáno 3. 9. 2018).

2.2.3. Architektur Denkform, Basilej, 1988

V říjnu roku 1988 byla v basilejském Architekturmuseum – prvním muzeu architektury ve Švýcarsku – otevřena výstava pod názvem *Architektur Denkform* (Architektura, způsob myšlení),⁴⁷ jejíž pojmenování „ukazuje na záměr učinit myšlení fyzicky hmatatelným.“⁴⁸ Architekti využili site specific způsobem výstavní prostory muzea, které až do roku 2004 sídlilo v centru města v bývalém obchodním domě Domus, postaveném v letech 1958–1959 podle návrhu Maxe Rasserera a Tibèra Vadiho, a okna jeho zavěšené fasády založené na hře proporcí a transparentnosti.

Na prosklené plochy fasády jednotlivých podlaží muzea natiskli technikou sítotisku velkoformátové fotografie [Obr. 2].⁴⁹ Tyto „obrazy“, jediné exponáty výstavy, sahající od podlahy ke stropu a místy se důmyslně překrývající, přinášely pohledy na stavby HdM a ty se přes skleněnou „kůži“ muzea následně mísily a spojovaly s městem za nimi. Působily tedy jako jakési „filtry“ stojící mezi divákem a celkem města jako „překrývající se vrstvy reprezentace“,⁵⁰ rozšiřující divákovu imaginaci.⁵¹ Architekti tak vedle vlastního díla tematizovali také budovu muzea, již použili jako „projekční zed' pro své myšlenky“,⁵² nositele svých idejí při zkoumání vztahu fasády a obrazu, jemuž dali architektonickou formu. Tímto „přivlastněním“ se z objektu muzea stal jejich vlastní výtvar, prostor, „prosáklý jejich architekturou“, neboť „vnímání naší architektury se děje ... skrze samotný skutečný výstavní prostor, který znovu uspořádáváme, který si přivlastňujeme a z něhož děláme kus naší architektury.“⁵³ [Obr. 3] A jak zdůraznil Zdenek Felix v předmluvě katalogu mnichovské výstavy v roce 1991, již tato výstava ukázala, jak se „koncepty a výrazové prostředky Herzoga a de Meurona přiblížily novému umění jako minimalismus a Arte povera, všímají si ale také intenzivně umělecké tvorby bezprostřední současnosti.“⁵⁴

⁴⁷ Výstava probíhala od 1. října do 20. listopadu 1988 a v katalogu projektů HdM nese číslo 47. K výstavě vyšla publikace Architekturmuseum in Basel (ed.), *Herzog & de Meuron: Architektur Denkform* (kat. výst.), Basel 1988.

⁴⁸ Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 22.

⁴⁹ Tisk na fasádu (na beton, sklo atd.) aplikovali HdM později v několika svých zakázkách.

⁵⁰ Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 22.

⁵¹ Zde si nelze nezpomenout na dílo Dana Grahama, především na jeho práci se zrcadlovými skly a s dualitou transparentnosti a reflexivity v Grahamových pavilonech.

⁵² Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 9.

⁵³ Kunstverein München (ed.), *H&deM* (kat. výst), München 1991, s. 14.

⁵⁴ Tamtéž, s. 7.

RoseLee Goldberg, kritička, kurátorka a přední teoretička performance, která v první polovině sedmdesátých let v Londýně úzce spolupracovala s architektem Bernardem Tschumim, ve svém článku *Space as Praxis* (Prostor jako praxe), publikovaného v roce 1975 v časopise *Studio International*, přináší přehled přístupů umělců, kteří se zabývali prostorem a jejichž tvorba stála na prolínání performance, konceptuálního umění a sochařství. Performance, založená na tělesném a osobním prožitku, produkuje a artikuluje nový druh prostoru, jenž se stává „*médiem praxe a vlastní zkušenosti*“⁵⁵ a materializací teorie ve fyzickém kontextu. Goldberg v textu popisuje různé koncepce prostoru, k nimž přiřazuje jednotlivé osobnosti: *konstruovaný prostor a silová pole* (Bruce Nauman, Vito Acconci), *přirozený prostor* (Denis Oppenheim), *tělesný prostor* (Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer), *divácký prostor* (Dan Graham) a díla věnovaná kritice *veřejného a soukromého prostoru* (Daniel Buren, Braco Dimitrijevic)

Zmiňuji tento text, neboť se mi zdá, že architekti se v pojetí popisované výstavy přiblížili některým strategiím, jež pojímaly koncept prostoru jako spojení architektonických záměrů s bezprostředním zakoušením tohoto prostoru. Divák se zde sám stává performerem. Osvobozením se od zažitých představ, které o místě včetně města za okny měl, mu pomůže nahlédnout na tento známý prostor skrze nové a nezvyklé pohledy, nabídnuté architektky spojením obrazů a prostorové zkušenosti.

Francouzský architekt a historik Jacques Lucan pak o několik let později poznamenal, že v současné době, kdy jsme neustále obklopeni obrazy, je nutné se dostat pod jejich povrch, nahlédnout za ně. Dle Lucana tak užité síťotisky, na které bychom neměli nahlížet jako na ekvivalent malby, „*dosvědčily nemožnost představit stavbu vždy v jejím celku*“, z architektury samotné je tedy možné „*zprostředkovat pouze fragmentární obrazy, které se spojují s dalšími obrazy*“ a které umožňují „*další perspektivy, další hloubkové účinky, další asociace a vazby*.“⁵⁶

Basilejská výstava se pro Herzoga s de Meuronem stala důležitým stupněm ve vývoji jejich dalších myšlenek – nejen těch o práci s prostorem a divákem, ale zejména těch, jež se týkaly možností obrazového zpracování povrchu fasády. Fasáda chápaná jako obraz nebo sled obrazů a

⁵⁵ Roselee Goldberg, *Space as Praxis*, *Studio International CXC*, č. 977, září–říjen 1975, s. 130–135, zde s. 130. Srov též ve stejném vydání úvahu Bernarda Tschumiho *Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, která vyšla česky pod názvem *Otázky prostoru: Pyramida a Labyrint (neboli Architektonický paradox)* v časopise *Stavba XIV*, 2007, č. 6, s. 82–86.

⁵⁶ Jacques Lucan, Jacques Herzog & Pierre de Meuron: *Vers une architecture*, in: Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Zürich – München – London 1992, s. 140.

její obrazové působení a symbolika se staly výchozí ideou, již pak rozvíjeli v devadesátých letech v rámci mnoha svých projektů, do nichž zapojovali fotografie a texty technikou tisku nebo rytím na fasády. To zvyšuje působení samotných užitých materiálů a navozuje dialog mezi objektem/architekturou a subjektem/pozorovatelem.

Patrně nejznámější realizací využívající vynalezenou techniku potiskování stavebního materiálu je knihovna odborné technické školy z let 1993–1999 ve východoněmeckém městě Eberswalde, ležícím v Braniborsku blízko polských hranic [obr. 4]. Návrh a výběr obrazového uspořádání fasády, sestávající z pásů černobílých fotografií a novinových výstřižků obíhajících všechny čtyři strany knihovny a evokující bohaté sgrafitové fasády renesančních paláců, provedl fotograf Thomas Ruff.

Výstavu tak lze nazírat jako první testování tohoto pole. Když později Jacques Herzog v rozhovoru s Rémyem Zauggem rekapituloval její význam, zmínil, že byla „*výchozím bodem našeho výzkumu vztahu mezi fasádou a obrazem a umožnila nám přijít na důležité poznatky pro naše z obrazů vytvořené fasády*“ a byla tak „*skutečným pracovním a výzkumným nástrojem*.“⁵⁷

2.2.4. Herzog & de Meuron, Mnichov, 1991⁵⁸

Neoklasicistní budova významné německé umělecké instituce, mnichovského Kunstvereinu, jehož historie začíná rokem 1823, poskytla další možnost rozvíjení úvah o tom, jak zprostředkovat architekturu kombinací různých přístupů. Architekti využili čtyři samostatné, na sebe navazující místnosti galerie. Tento vztah k prostorovým a architektonickým souvislostem výstavního prostoru (lineární a hierarchické posloupnosti) se projevil prostřednictvím nejrůznější dokumentace staveb do jasného odlišení jednotlivých místností, a to výběrem prostředků, instalace a médií architektonické reprezentace. Tato tematizace prostorového pořadí sledovala posloupnost a význam různých fází projektů a vývoje pracovních nástrojů, jež je formují. Vedle tradičněji chápaných expresivních kreseb a sochařsky pojatých a na dřevěných soklech nainstalovaných modelech [obr. 5] byla ústředním bodem výstavy rozměrná videoinstalace.⁵⁹

⁵⁷ Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 9.

⁵⁸ Výstava probíhala v termínu 1. 3. – 7. 4. 1991. V soupise díla HdM nese č. 74.

⁵⁹ Poslední místnost výstavy byla na příkladu vídeňského sídliště Pilotengasse věnována tematice barevných řešení fasád. Jako umělecký protiklad zde visel obraz Ulan Bator (1987) malíře Helmuta Federleho, který v těchto otázkách působil po boku architektů často jako konzultant.

Pro výstavu ji v součinnosti s architekty připravil Enrique Fontanilles, výtvarník, filmař a jeden z předních představitelů audiovizuálního umění a nových médií ve Švýcarsku. První kontakty mezi architekty a Fontanillesem spadají do konce osmdesátých let. Pro výstavní instalaci na ETH v Curychu⁶⁰ převedl umělec do filmové podoby výše zmíněné sítotisky na oknech výstavy v basilejském muzeu architektury, tentokrát promítané na průhlednou syntetickou zeď, která byla natažena přes celou šířku místnosti [obr. 6]. Dále pak vytvořil instalaci, sestávající z 64 obrazovek rozmístěných v pravidelném rastru na podlaze vstupního prostoru menší výstavy Herzoga s de Meuronem v Collegio d'arquitectes de Catalunya v Barceloně [obr. 7].⁶¹ Staré a různorodé televizory, z nichž některé byly nalezeny na ulicích ve čtvrti poblíž místa konání, byly svými zakulacenými skleněnými obrazovkami namířeny směrem nahoru – při pohledu tak působily jako jakési „nádrže“ a vyzařovaly blikající světlo, šířící se místností s vysokými stropy. Některé z televizorů byly připojeny k videorekordérům, jež přenášely samovolně se střídající výjevy nahrané na basilejské výstavě v roce 1988, další přenášely živě videoobrazy modelů HdM, jež byly vystaveny a snímány kamerou v horním výstavním podlaží. Divák byl tedy jednak konfrontován s navzájem se překrývajícími záběry a zároveň oslepován blikajícími televizemi, znemožňujícími jejich čtení. Hlavním architektonickým zážitkem se tak stal prostor sám o sobě.⁶²

Nejpůsobivějším „objektem“ výstavy byla bezesporu „*videozed*“, jak ji architekti nazývají v doprovodném katalogu výstavy. Skládala se ze šestnácti monitorů, umístěných s pravidelnými rozestupy mezi sebou a nad sebou, ve čtyřech řadách bylo po čtyřech obrazovkách. Výška instalace dosahovala šesti metrů, šířka byla ještě o dva metry větší. Průchod uprostřed zdi vedoucí do další místnosti byl plně integrován do uspořádání těchto obrazovek [obr. 8].

Na nich se odvíjely záběry budovy skladiště firmy Ricola v Laufenu nedaleko Basileje a z jejího bezprostředního okolí. Každý jednotlivý záběr tohoto „architektonického obrazu“ byl rozložen na všech šestnáct monitorů, na každém monitoru byl tedy vždy viditelný pouze výřez z celku, šestnáctina výjevu. Na monitorech byl banální pohled na dvě zdi: zadní stranu skladiště umístěného v blízkosti hrubého povrchu zdi bývalého vápencového lomu, který se táhne po celé délce paralelně se skladištní budovou. Tyto stěny od sebe v realitě dělí pouze úzký koridor [obr. 9], lze je tak vnímat v celém jejím rozsahu. Fyzický zážitek situace, který přináší kontrast

⁶⁰ Termín konání 27. 4. – 10. 5. 1990, katalogové č. 63.

⁶¹ Termín konání 16. 10. – 9. 11. 1990, katalogové č. 69.

⁶² Další spolupraci s Enriquem Fontanillesem byl mj. ideový projekt na budoucím centru města Berlín z roku 1990, prezentovaný počátkem roku 1991 v Deutsches Architekturmuseum ve Frankfurtu (kat. č. 71). Výstava se skládala z videoinstalace o čtyřech monitorech, které přehrávaly stejnou nahrávku v posunutých sekvencích.

hladkých uspořádaných lamel skladištní zdi a surové struktury vápencové stěny, které se místy téměř dotýkají, dráždí „naše optické a prostorové vnímání“, neboť obě zdi působí „jako odlišné, ale komplementární elementy, které si lze stěží představit odděleně.“⁶³

Strategií uplatněnou při práci na skladišti bylo „nabídnout divákovi různé stupně reality a různá měřítka v proměňujících se vzdálenostech“,⁶⁴ přejatá z konceptuálního umění a minimalismu. Jak popsal Bruno Reichlin ve své analýze, divák stojící a pozorující tuto stavbu ji zprvu nahlíží „jako velký „objekt“ ... na okraji široké neforemné pláně“, až poté ale začne vnímat jeho nejednoznačnost, nekompaktnost, vrstevnatost, strukturovanost, dojem světelnosti. Otázka, jak tento dojem vzniká, není ve „vnímání stavby jako celku, jako totality“, které nikam nevede, ale je nutné objekt pojmout „do svého pohledu přesněji“ a experimentovat s „odstupem vjemu“. Budovu nelze snadno dekodovat. „Divák začíná kolem objektu kroužit, jako by to byla obří socha, prozkoumává všechny jeho části, jeho spoje, jeho navrstvení a materiály a zkouší si to ujasnit prostřednictvím detailů.“⁶⁵ A Jacques Herzog na toto téma shodně doplňuje: „Když se přiblížíte k budově velmi blízko, obraz fasády se rozpadne: uvidíte pouze jednotlivé komponenty, nic než ubohé šrouby a prkna. To byl pro nás důležitý krok, nový způsob, jak se dívat na povrch budovy, jak ji propůjčit vlastní druh materiality a reality.“⁶⁶

Umělecká videoinstalace pomáhá tedy zprostředkovat přímý zážitek z osobní návštěvy místa, s cílem navodit dojem, že jsme to my, návštěvníci výstavy, kdo právě kolem této stavby kráčí, kdo zakouší vztahy materiálů a „setkání“ struktur budovy a protějšiho kamenného srázu. Obrazovky dodávají tomuto výjevu – této prostorové situaci – trojdimenzionalitu, pohyb. Při pohledu zblízka ale byly na jednotlivých obrazovkách pouze výřezy celku, zcela v souladu s výše uvedeným rozbohem.

Videoinstalace je také sama prostorovým výrazovým prvkem, která ustavuje a zesiluje další vrstvu vzájemných vztahů: totiž toho mezi oběma paralelními zdmi – „videozdí“ na jedné straně a zdí galerie se širokým a vysokým vstupním otvorem na straně druhé, tj. reálnou architekturou výstavního prostoru, jež je základem a nositelem pohybující se videozdi. Výsledné vystavené dílo

⁶³ Kunstverein München (ed.), *H&deM* (kat. výst), München 1991, s. 42.

⁶⁴ Jacques Herzog, in: Cristina Bechtler (ed.), *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures: A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Wien – New York 2004, s. 49.

⁶⁵ Bruno Reichlin, Něco jako objekt: Skladiště Ricola (1988), *Stavba* XVII, 2010, č 2, s. 64–67, zde s. 64.

⁶⁶ Jacques Herzog, in: Cristina Bechtler (ed.), *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures: A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Wien – New York 2004, s. 49.

tedy „není ani tak znázorněním architektury a vnějšího prostředí“ (tedy skladištní haly a vápencové zdi), ale „spíše samo kusem architektury, která ve výstavním prostoru nalézá své přímé prostorové vyjádření.“ Při práci s výstavním prostorem a zapojením nových způsobů prezentace užitím videa, počítačů apod., se HdM snaží „vyvarovat redukce skutečnosti naší architektury v reálném prostoru na perspektivní kresbu, která nabízí pouze jednostrannou a klamnou představu o domě ... Snažíme se, aby vystavované proniklo do reálného výstavního prostoru a změnou svého stavu působilo na pozorovatele, který pak vlastním tělem vnímá naši architekturu jako prostorový zážitek.“⁶⁷ A jak architekti dodávají, „prostorová vyjadřovací forma výstavního prostoru se změnila v takové míře, že se tento pozměněný výstavní prostor stal samotným exponátem a nakonec tak sám zosobňuje kus námi postavené architektury.“⁶⁸

Videoinstalace Enriqua Fontanillese je důležitá pro pochopení práce a myšlenek Herzoga a de Meurona. A jak upozornil v rozhovoru s Jacquesem Herzogem Bernhard Bürgi v jedné z otázek o jejich výstavních formátech, prostřednictvím videí a fotografií se jim dobře daří představit skulpturální kvality a smyslovost materiality jejich architektury.⁶⁹ Mají s ním také bohaté zkušenosti: od konce sedmdesátých let vytvářeli architekti pracovní i konceptuální modely z levných materiálů, jako je lepenka nebo plast, připevňovali na ně různá foto a celek poté nasníмали na domácí kameru (nebo jindy naopak záběry pořízené kamerou umísťovali do těchto modelů jako snímky obrazovky). Modely „tak vypadaly jako skutečné budovy“, snové filmové kulisy plné děje, atmosféry, napětí a dojmů.⁷⁰ Estetika tohoto média a výsledné „video obrazy“ byly podle HdM zajímavé, „neboť se vztahují k reálnému životu“, reprodukuje skutečnost a jejich obrazová realita tak architektům umožňovala „vyjádřit myšlenky o architektuře v současné formě“ a „vytvářet obrazy toho, co se může architekturou stát“.⁷¹

⁶⁷ Kunstverein München (ed.), *H&deM* (kat. výst), München 1991, s. 14.

⁶⁸ Tamtéž, s. 42–43.

⁶⁹ Tamtéž, s. 14.

⁷⁰ Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog, in: Terence Riley – Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits of Thomas Ruff*, New York 1994, s. 29. K tématu srov též rozhovor in: Architekturmuseum in Basel (ed.), *Herzog & de Meuron: Architektur Denkform* (kat. výst.), Basel 1988, zvl. s. 45–47.

⁷¹ Jacques Herzog, in: Cristina Bechtler (ed.), *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures: A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Wien – New York 2004, s. 13.

2.2.5. Herzog & de Meuron, Benátky, 1991

Ve stejném roce jako se konala mnichovská výstava bylo otevřeno také v pořadí již páté mezinárodní bienále architektury v Benátkách.⁷² V záplavě tradičně přehlčených národních pavilonů působil ten švýcarský svou konceptuální a abstraktní formou podání zcela jistě nezvykle. Architekti nevystavili jediný model, plán či jinou „autentickou“ ukázkou své vlastní práce. Namísto toho přizvali čtyři výrazné umělecké osobnosti, fotografy Hannah Villinger a Balthasara Burkharda ze Švýcarska, Němce Thomase Ruffa a konečně Margheritu Krischanitz (dnes Spiluttini)⁷³ z Vídně, s níž jako s jedinou již předtím spolupracovali, aby nafotili jejich stavby. HdM a jejich architektura se tedy stali „objektem výstavy, nikoli jejím subjektem“.⁷⁴ Všichni oslovení dostali naprostou svobodu v tom, jaké „obrazy“ vytvoří, jaké vymyslí motivy a úhly pohledu, jaký zvolí formát či počet fotografií, tedy jakou informaci o architektuře basilejské dvojice návštěvníkovi předají. Snímky měly být zároveň reprezentativní příspěvek na výstavu, ale i integrální součástí umělecké práce těchto výtvarníků.⁷⁵ Výstava tedy byla také „testem, jak zjistit, jaký druh fotografie nejlépe vyhovuje jejich architektuře“⁷⁶ a jaký přístup zvolit, aby se vyhnuli běžné uniformní fotografii architektury [obr. 10].

Fotografie je vedle plánů a modelů médiem, které architekti často užívají k dokumentaci svého díla. Od svého vynálezu v roce 1839 hrála klíčovou roli v reprezentaci architektury a rychle překonala i do té doby oblíbenou kresbu jako nástroj záznamu.⁷⁷ Fotografie a architektura spolu mají symbiotický, ale též složitý vztah. Architektura byla od počátku fotografům přitažlivým námětem a architekti vždy a rádi využívali jejich služeb. Vyhledávali její rozdílné vidění, jímž dokáže postihnout prostorové, strukturné i materiální kvality architektury, a mění naše vnímání

⁷² Termín konání: 8. 9. – 6. 10. 1991. Ředitelem přehlídky byl italský historik architektury Francesco Dal Co. Soupis díla č. 76.

⁷³ Margherita Spiluttini patří mezi nejznámější současné fotografy architektury. Viz *Margherita Spiluttini: Räumlich / Spacious*, Wien 2007.

⁷⁴ Jacques Herzog, in: Hubertus Adam – Elena Kossovskaja (eds.), *Bildbau: Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie / Building Images: Photography Focusing on Swiss Architecture*, Basel 2013, s. 149

⁷⁵ Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 14.

⁷⁶ Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 23.

⁷⁷ Výběr z recentní literatury k tématu: Christoph Thun-Hohenstein (ed.), *Mak/zine*, č. 1, 2011 – Andrew Higgott – Timothy Wray (edd.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Farnham, Surrey, England – Burlington, VT, 2012. – Daniela Janser – Thomas Seelig – Urs Stahel (edd.), *Concrete: Fotografie und Architektur / Photography and Architecture*, Zürich 2013. – Alona Pardo – Elias Redstone, *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*, London – Munich 2014. – Elias Redstone, *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*, London 2014. – Claire Zimmermann, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014. – Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography Transforms Architecture*, Water Mill, New York – Munich 2018.

architektury a to, jak o ní uvažujeme. Fotografie byla v minulosti sice většinou chápána jako doslovný přepis reality, ale mnozí užívali naopak spíše její schopnosti skutečnost přizpůsobit či přeměnit; nedokumentovat vystavené prostředí, ale odhalit obecnější skutečnosti o společnosti jako takové.

Americká teoretička a profesorka na Princetonské univerzitě Beatriz Colomina ve své průkopnické a dodnes fascinující práci *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Soukromé a veřejné: Moderní architektura jako masové médium) ukázala, že fotografii jakožto médium masové komunikace – vedle filmu, výstav, článků, reklamy atd. - využívali již moderní architekti nejen jako prostředek dokumentace svého díla, ale především jako silný marketingový nástroj a prostředek propagace a sebe prezentace. Le Corbusier, jenž si byl vědom její síly, s fotografií často sám pracoval a byl náruživým fotografem.

Fotografie autorů jako Lucien Hervé, o němž Le Corbusier prohlašoval, že má „*duši architekta*“, Julius Shulman, který pořizoval snímky domů Franka Lloyda Wrighta nebo manželů Eamesových, nebo Ezra Stoller si dodnes uchovávají vliv na naši představu o moderně, respektive pozdní moderně. Spíše než pouhé dokumentování stavby pomáhaly vytvářet narativ o moderní architektuře a prosadit modernismus jako životní styl. Héléne Binet, která spolupracovala s nedávno zesnulou architektkou Zahou Hadid, nebo vyhledávaný autor Iwan Baan, dnes v této tradici pokračují. Současné digitální a sdílené technologie mají vzrůstající vliv na produkci soudobé architektury a její fotografickou reprezentaci prostřednictvím obrazů.⁷⁸ Architekti se stali „závislími na fotografickém obraze, aby tak předali poselství nebo legitimizovali svou práci“.⁷⁹ Častým argumentem, jenž lze v posledních letech také slyšet, je, že architekti navrhují své stavby právě jen pro krásné, lesklé, pečlivě naaranžované záběry.⁸⁰

Každý z tvůrců přizvaných ke spolupráci na benátské výstavě si samostatně vybral libovolnou stavbu z portfolia HdM, již nasmíral a prostřednictvím těchto fotografií interpretoval. Zmíněná čtveřice autorů přistupuje k médiu fotografie velmi odlišnými výrazovými prostředky. Vznikly tedy zcela rozdílné pohledy, a to v některých případech i na stejný objekt. Spojovacím prvkem

⁷⁸ Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Zurich 2016. V knize se mj. „zaměřuje na práci nové generace evropských fotografů a architektů, kteří společně pracují na vytváření obrazů architektury z fragmentů reality.“

⁷⁹ Maria Antonella Pelizzari – Paolo Scrivano, Intersection of Photography and Architecture—Introduction, *Visual Resources* XXVII, 2011, č. 2, s. 107. Celé číslo bylo svým tématem věnováno průsečíku fotografie a architektury.

⁸⁰ Redukci architektury na „pouhý“ fotografický objekt dnes napomáhají sociální sítě jako Instagram, které přispívají k jejímu zplošťování.

byla nápadná pozornost fotografů, soustředěná na povrch, fasádu. Z fotografií je patrné, že Margheritu Krischanitz a Balthasara Burkharda zajímají především konstrukční principy budovy, fasáda je pro ně výsledek celkového řádu. Villinger a Ruff oproti tomu nahlíží fasádu čistě vizuálně, jako nezávislý „membránovitý povrch“.⁸¹ Vystavené snímky tak dobře ilustrují a podtrhují silný zájem o fasády, o „povrchy, jež ovlivňují rovněž přístup k organizaci prostoru“,⁸² pro který byli oba architekti často kritizováni.⁸³

Margherita Krischanitz vystavila dva soubory fotografií, které „doslovně vizualizuj[í] základní kvality a pravidla, jež řídí práci Herzoga a de Meurona“.⁸⁴ Jedná se o dvanáct rozměrem nevelkých černobílých snímků komerčního a obytného komplexu Schwitter v Basileji s jasnou hloubkou záběrů a stejnoměrnou prací se světlem a stínem [Obr. 11]. Budova je nahlížena pouze z exteriéru, její okolí je maximálně potlačováno. Kontrast rovných a zaoblených ploch této nárožní stavby se promítl rovněž do uspořádání fotografií do obdélného bloku, založeného na vzájemných kontrastech, kdy plochá strana budovy vlevo je postavena vedle snímku s prohnutou fasádou vpravo, uliční fasáda vedle fasády do vnitrobloku, záběry z odstupu vedle detailů, čelní pohledy jsou protikladem záběrů z podhledu. Na snímcích dobře vyniká základní struktura stavby založená na kontrastu kolmých a horizontálních přímk, zásadních prvků určujících „řídící principy stavby“,⁸⁵ její řád a jasnost. Postihnutí specifických charakteristik projektu je ještě lépe vidět v sérii snímků nedokončeného sídliště ve vídeňském Aspernu. Každý z pěti snímků se zaměřil na dlouhé, do dálky ubíhající řady domů, abstrahovaných do jednotného plynulého toku,⁸⁶ traktovaného a zdůrazněného řadou identických architektonických prvků (schody, vstupní část, komíny, okna apod.).

Na budovu Schwitter upřela svoji pozornost také sochařka a fotografka Hannah Villinger, která pracovala s barevnými velkoformátovými polaroidovými snímky. Záběry fasády a celkových

⁸¹ Theodora Vischer, in: Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991, s. 44.

⁸² Tamtéž, s. 44.

⁸³ K fasádám architektů srov. např. Eva-Maria Soyer, *Herzog & de Meuron: Die unterschiedlichen Aspekte ihrer Fassadengestaltungen* (diplomní práce), Institut für Kunstgeschichte, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2004.

⁸⁴ Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991, s. 9.

⁸⁵ Tamtéž, s. 30.

⁸⁶ Nelze si nevybavit fotoesej Dana Grahama *Homes for America* z let 1966–1967, kde Graham rovněž podtrhoval dojem sériovosti, avšak se zcela opačným záměrem. Nešlo mu o zachycení abstraktních „krabic“, ale o kritiku odosobněnosti a standardizace soudobé americké výstavby jako takové.

pohledů nijak nekomponuje, jejich tlumená barevnost, práce s náhodným světlem, rozostřeností, nejasností a přeexponovaností potlačují objemy a hloubku a kladou důraz na texturu a efemérnost [Obr. 12]. Oproti pečlivě aranžovým statickým výřezům Margherity Krischanitz, důležitým pro pochopení vnitřní struktury stavby, je na fotografiích Hannah Villinger „přítomen spíše než objekt sám pohled nebo pohyb pohledu na povrchu objektu.“⁸⁷

Balthasar Burkhard vystavil kromě několika snímků Kamenného domu v italské Tavole rozměrnou fotoinstalaci s výjevem z areálu firmy Ricola v Laufenu [Obr. 13]. V souladu se svým zaměřením na monochromatické velkoformátové fotografické série rozdělil obraz budovy na tři zdi. Nalevo a napravo vidíme obě koncové zdi přístavby výrobního závodu (a vpravo i kousek vedle stojícího výše zmíněného skladiště), spojené mezi sebou fotografií ocelového nosníku střešní konstrukce, táhnoucího se v instalaci i v realitě z jedné strany budovy na druhou. Centrální motiv horizontálního nosníku je pak dále rozdělen do tří fotografií s nepatrnými změnami perspektivy, které brání „rovnoměrným přechodům mezi panely.“ Burkhard „uchopuje a analyzuje architektonickou realitu stavebního komponentu prostřednictvím obrazového způsobu, který vyčleňuje objekt z jednotného pohledu.“⁸⁸ Iluze vnímání návaznosti a „vizuální rekonstrukce“ dvora továrny je klamná: celek nikdy nevidíme, realita je fragmentarizována, stejně jako naše vnímání.

A konečně Thomas Ruff⁸⁹ přispěl rozměrnou fotografií, na níž je vyobrazeno skladiště Ricola [Obr. 14]. Ruff byl žákem Berndta a Hilly Becherových na Kunstakademii v Düsseldorfu, proslavených svými frontálními snímky zkoumajících typologii průmyslových budov, těžních věží, plynojemů či vodojemů, stodol, kůlen či lidové architektury, a spojovaných do rozsáhlých souborů. K fotografování architektury přistupuje Ruff v mnoha ohledech velmi podobně. Oproti Becherovým, kteří tyto objekty snímali ze všech stran, aby ji tak byli schopni zachytit co nejlépe, Ruff údajně vytváří vždy jen jednu fotografii každé stavby, což jej nutí zkoumat ji do detailní hloubky.⁹⁰ Ruff v té době fotografoval své objekty – ať se jedná o architekturu nebo portréty lidí,

⁸⁷ Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991, s. 30.

⁸⁸ Tamtéž, s. 19.

⁸⁹ S Ruffem posléze HdM koncipovali několik jiných projektů a výstav, mj. společnou výstavu *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff* v Galerii Petera Bluma v New Yorku. Pro tu Ruff vytvořil osm fotografických interpretací jejich nejdůležitějších nedávných projektů, prezentovaných společně s vybranými modely těchto budov a zdůrazňujících vizuální a smyslový aspekt jejich práce. Viz Terence Riley – Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*, New York 1994.

⁹⁰ Interview by Theodora Vischer with Thomas Ruff, in: Terence Riley – Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*, New York 1994, s. 33–35.

na než aplikuje stejné principy – pouze z profilu, s odstupem, bez emocí, s neutrálním okolím, kde je „eliminováno vše, co by mohlo „ukazovat na čas, funkci, události všedního dne.“⁹¹ Aby toho docílil, využívá Ruff – opět narozdíl od manželů Becherových – následné spojování pořízených záběrů a jejich digitální úpravy tak,⁹² aby tyto nežádoucí a rušivé detaily zcela vytlačil. Ze snímků tak mizí působení kontrastu světla a stínu, sousední stavby i lidé apod., a tím také hloubka a objemy prezentovaných budov, zůstává pouze plocha fasády, ocitající se v dokonale sterilním prostředí bez kontextu.⁹³ I samotný formát fotografie (150 × 290 cm) „zintezivňuje efekt uměle dokonalé prezentace a související dojem z odcizení od každodenního života. Neklidný efekt fotografie leží na překvapivé směsi banální užitečnosti (skladiště) s autonomní velikostí (izolace a monumentalizace).“⁹⁴ A jak dále upozornil Philip Ursprung, Ruffovo využití elektronicky manipulované fotografie ukazuje, že to „[n]ení tedy striktně řečeno fotografie jako taková, ale konstruovaný obraz, jenž vyhovuje Herzogově a de Meuronově zájmu o autonomní umělecké žánry.“⁹⁵ Ruffův snímek představuje idealizovanou představu o této stavbě, zbavené jakéhokoliv ilustrativní a dokumentární povahy architektonické fotografie.

2.2.6. Herzog & de Meuron: Une exposition, Paříž, 1995

V roce 1995 proběhla v pařížském Centre Georges Pompidou rozsáhlá a poměrně neobvykle koncipovaná retrospektiva, vzniklá pod kurátorským dohledem Rémyho Zaugga.⁹⁶ Svým prostorovým a vizuálním pojetím navázala na menší výstavu v newyorském Švýcarském institutu, jež se konala předchozího roku a na níž byly vystavené projekty rozmístěny na pravidelném sledu stolů s několika židlemi, lákajícími návštěvníka k posezení a studiu.

Rémy Zaugg, malíř a konceptuální umělec, spolupracoval s Herzogem a de Meuronem, ale i

⁹¹ Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991, s. 40.

⁹² U popisované fotografie například spojil dohromady dva snímky, neboť budova skladiště je poměrně dlouhá a odstup na fotografování příliš malý.

⁹³ Poněkud jiný způsob zvolil Ruff o několik let později, když v letech 1999–2000 vytvořil sérii *I. m. v. d. r.*, sestávající z digitálně pozměněných fotografií architektury Ludwiga Miese van der Rohe. V cyklu najdeme mj. i Vilu Tugendhat v Brně.

⁹⁴ Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991, s. 40.

⁹⁵ Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 23. Mezi dalšími osobnostmi, které v průběhu let fotografovali stavby švýcarských architektů, nechybí jména jako Andreas Gursky, Iwan Baan nebo Jeff Wall.

⁹⁶ 8. 3. – 22. 5. 1995. Soupis díla č. 130.

dalšími, jako byl např. Volker Staab, na mnoha projektech, mezi než patří mj. koncepce a koleje univerzitního areálu ve francouzském Dijonu (1990–1992), laboratorní a školící budovy firmy Hoffmann-La Roche v Basileji (1994–1997), obchodní a kancelářské centrum Fünf Höfe v Mnichově (1998–2003) a několik dalších. Zaugg se stal jedním z jejich nejbližších spolupracovníků a přátel. Důležitost tohoto vztahu vystihl Jacques Herzog, když popsal Zauggovu nezastupitelnou roli ve „vývoji našeho přemýšlení o městě, architektuře a malířství, ale také o vnímání – naší společné posedlosti – a o světě obecně.“⁹⁷

Ve svém díle Zaugg často pracoval s texty a významem slov, se zkoumáním a materializací jazyka a jeho implikacemi. Jeho vlastní umělecký i teoretický výzkum se zaměřoval na vztah vnímání jako prostředku aktivace diváka, uměleckého díla a prostoru. Věnoval se analýze architektury a urbanismu a prakticko-teoretické reflexi prezentace uměleckého díla. Divákův vztah k uměleckému dílu v prostorovém kontextu výstavní architektury a snaha nalézt nejvhodnější instalační a prezentační podmínky byly kontinuálně tématem jeho díla a odborného zájmu. Sám jej navíc ohledával rovněž jako kurátor: koncipoval mj. retrospektivu Alberta Giacomettiho v Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris v roce 1991.

Jako specialista na výstavní prezentaci a kritik soudobých muzejních prostorů vyložil Zaugg své základní myšlenky o muzeu umění v knize *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen* (Muzeum umění mých snů neboli místo pro dílo a člověka) z roku 1987,⁹⁸ jež je dodnes důležitým zdrojem pro umělce, historiky umění a muzeology. Muzeum chápe jako každodenní nástroj, který umožňuje setkání diváka s dílem, což podle něj klade otázku, jaký druh architektury je pro takový prostor vhodný. Detailně se zabývá veškerými elementy, které jej utváří – stěny, strop, podlahy, pozice vchodů, proporce místností, pozice chodeb, světlo atd. – a vyžaduje úplnou reflexi funkce muzea, abychom tak dospěli k vhodné architektuře.

Ještě důležitější byla – alespoň co se vlivu na Herzoga a de Meurona v jejich mladých letech týká – Zauggova o pět let starší kniha *Die List der Unschuld: Das Wahrnehmen einer Skulptur* (česky bychom mohli přeložit jako Záludnost či proradnost nevinnosti s podtitulem Vnímání

⁹⁷ Jean-Francois Chevrier, Ornament, Structure, Space: A Conversation with Jacques Herzog, in: Fernando Márquez Cecilia – Richard Levene (eds.), Herzog & de Meuron 2002–2006: Monumento e Intimidad / The Monumental and the Intimate, *El Croquis*, č. 129–130, 2006, s. 22.

⁹⁸ Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Köln 1987. Anglicky jako *The Art Museum of My Dreams or a Place for the Work and the Human Being*, Berlin 2013.

sochy), jež vyšla v roce 1982 u příležitosti sedmé Documenty v Kasselu.⁹⁹ Zaugg v ní analyzuje dílo Donalda Judda *Untitled* (Bez názvu) z roku 1969 [obr. 15] sestávající z šesti krychlí o rozměrech 100 × 100 × 100 cm ze za studena válcované oceli, které se od 1975 nachází ve sbírkách basilejského Kunstmusea a které bývalo vystaveno ve foyer muzea vedle obrazů Andyho Warhola, jeho Marilyn a dalších sériových sítotisků. Zaugg v publikaci rovněž nastiňuje kontrasty a významy mezi tím, co jednotlivá díla reprezentují. Zatímco Warhol na svých obrazech reprezentuje Marilyn jako objekt a téma svého zájmu a jeho výjevy jsou narativní a naplněné významy, Juddovo dílo reprezentuje a odkazuje pouze samo na sebe, je jasné a autonomní, bez jakýchkoliv dalších významů a asociací, které by odváděly naši pozornost. Zároveň Zaugg hledá a zkoumá svůj osobní vztah k Juddovi, jeho pojetí sochařského díla a to, jak kontext uměleckého díla a jeho prostorová skutečnost ovlivňují naše vnímání.

Se samotným Juddovým dílem se Zaugg i Herzog s de Meuronem seznámili v polovině sedmdesátých let v rámci umělcovy monografické výstavy v Basileji, jež se stala jedním ze startovních bodů intenzivního přemýšlení o materiálech, jednoduchosti a působení na diváka.¹⁰⁰ Zvláště na ně zapůsobil Juddův text *Specifické objekty* z roku 1965, jedno ze základních programatických prohlášení umění minimalismu šedesátých let.¹⁰¹ V eseji Judd vyzdvihuje nastupující generaci amerických umělců, která odmítá tradiční umění jako malířství a sochařství, stále chycená ve spárech iluzionismu a „*doslovného prostoru*“, jenž je opakem prostoru skutečného, tedy takového prostoru, který utváří právě umění minimalismu. To je novým, progresivnějším vývojovým stupněm, který překlenuje malířství i sochařství a stává se obojím. Jednoduché, repetitivní formy „specifických objektů“ Donalda Judda a jiných autorů, v nichž se sladuje forma, objemy, materiál a jejich umístění, s sebou tedy přinášejí nový vztah k prostoru, jeho zkoumání a užívání. Tomu napomá také zapojení „*specifických*“, průmyslově vyráběných materiálů: umakartu, plexiskla, mosazi, hliníku, za studena válcované oceli, jež Judd často spolu s překližkou či betonem používal. Ty vyniknou především ve své surové, nezměněné podobě, neboť v „*nahé identitě materiálu je něco z objektivit*.“¹⁰²

⁹⁹ Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld: Das Wahrnehmen einer Skulptur*, Eindhoven 1982.

¹⁰⁰ „Viděl jsem kresby Donalda Judda na začátku sedmdesátých let v Kunstmuseu v Basileji a velmi na mě zapůsobily právě absencí dekorativnosti a přímostí, se kterou zprostředkovávaly umělcovu myšlenku.“ Jacques Herzog, *Collaborations with artists, museum projects, and our first building in America*, in: James Ackerman et al., *Art and Architecture: A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000, s. 32.

¹⁰¹ Český překlad jako: Donald Judd, *Specifické objekty*, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Conceptual Art* (První část), Praha 1982, s. 241–252.

¹⁰² Tamtéž, s. 249.

Zauggův fenomenologický přístup architektům konvenoval, neboť byl „*velmi blízký tomu, oč usilujeme v architektuře. Je to otázka zpochybňování vědomostí, které jsou nám dány, zpochybňování předem vyřešených závěrů, věcí, jež se pokládají za jisté, a rovněž zpochybňování přímého pozorování a popisu reálných daností. Tento skepticismus je východiskem ve všech našich projektech; je to naším dlouhodobým zájmem.*“¹⁰³ Není tedy náhodou, že oba architekti Zaugga zapojovali od osmdesátých let do své práce a že jej také přizvali ke koncepci a ztvárnění pařížské výstavy, jež se stala „*vrcholem [jejich] spolupráce*“.¹⁰⁴ Zauggovy úvahy o vnímání a o vnímání umění zvláště – a přemítání o vystavování umění a architektury – byly v Paříži přeneseny na prezentaci architektury Herzoga a de Meurona.¹⁰⁵

Zaugg navrhl jednoduchý kontemplativní prostor, vytvářející speciální neutrální atmosféru, jež celou místností prostupovala. Na míru koncipovaný systém umělého osvětlení dlouhými, na stropě připevněnými neonovými zářivkami, vydávajícími oslnivý jas, kopíroval uspořádání speciálních stolů rozmístěných v řádách za sebou a opticky splývajících v přísné, jasně ohraničené formě výstavy, táhnoucí se do hloubky výstavního prostoru [obr. 16]. Na stěnách pak bylo pouze několik velkoformátových fotografií od Thomase Ruffa a malby Rémyho Zaugga, které měly přiblížit dílo a myšlení Herzoga a de Meurona [obr. 17].

Pro prezentaci realizovaných staveb i nerealizovaných projektů zvolil Zaugg chronologické uspořádání, avšak linearita postupu výstavou byla narušena mezerami mezi stoly a divák se tak mohl pohybovat zcela libovolně [obr. 18]. Všechny vystavené objekty – plány, modely, skici a video obrazovky – umístil na zmíněné stoly. Ke všem těmto různorodým dokumentům zaujal stejný přístup, nijak je neodlišoval, nebyly vlastně samy o sobě tak důležité. Posadil je proto do stejné výšky, čímž všem přisoudil stejný význam a důležitost. Sám Zaugg k tomu dodal: „*Vím moc dobře, že u vstupu do výstavy obsáhne jedinec všechno bez vnímání čehokoliv. Kromě*

¹⁰³ H&deM: Zusammenarbeit mit Künstlern / Collaborations with artists. Catherine Hürzeler im Gespräch mit Jacques Herzog / Catherine Hürzeler in conversation with Jacques Herzog, in: Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Basel – Boston – Berlin 1998, s. 191. Původně otištěno v *Herzog & de Meuron: Urban Projects, Collaboration with Artists, Three Current Projects*, Tokyo 1997.

¹⁰⁴ Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 25. Ursprung zároveň podotýká, že „[z]atímco výstavy raných devadesátých let zkoumaly složitost a změny vnímání, výstava v Paříži usilovala o všeprostopující atmosféru, která by byla zjevná na první pohled.“

¹⁰⁵ „Většina architektonických přehlídek je stejná jako výstavy uměleckých děl, jen méně kvalitní. Chtěli jsme zrušit tuto skutečnost a vytvořit něco velmi silného, něco, co vyjadřuje ne uměleckou sílu, ale sílu architektonickou, a to, že to bylo vytvořeno umělcem, jí dodávalo sílu ještě větší.“ Jacques Herzog, in: James Ackerman et al., *Art and Architecture: A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000, s. 41.

neónových trubek na stropě a stolů s jejich nohami, tam toho není příliš k vidění.“¹⁰⁶ Jedinec se tak musel „namáhat“, přiblížit se k pečlivě naaranžovaným dokumentům, aby odhalil, co zůstávalo na první pohled skryto.¹⁰⁷

2.2.7. *Archeologie de l'imaginaire, Montreal, 2002*

Posledním příkladem, u něhož bych se zastavila pouze stručněji, je výstava, jež se konala v montrealském Canadian Centre for Architecture. Pod názvem *Archeologie myslí*¹⁰⁸ se tato přehlídka, kurátorovaná švýcarským historikem umění Philipem Ursprungem a hledající opět netypické výstavní strategie, zaměřila především na konceptuální nástroje postižení procesu tvorby a navrhování, v němž architektura Herzoga a de Meurona vzniká.

Výstava zahrnovala několik set jejich archivních pracovních modelů, prototypů, kreseb, vzorků a jiných experimentů od velmi malých po ty v životním měřítku. Vynechány byly plány, řezy, panely na zdi s texty, dokumentační fotografie jejich postaveného díla, finální modely určené k prezentaci. Záměrem bylo stejně jako u umělecké výstavy „vystavit originály, a ne jen náhražky za objekty mimo výstavní prostor.“¹⁰⁹ Na nízkých, překližkových vitrínách rozmístěných plynule po muzeu [obr. 19] tedy byly umístěny objekty, fyzické doklady vzniklé a „zbylé“ v procesu navrhování, jakýsi „nahromaděný odpad“,¹¹⁰ konceptuální modely, které nezobrazovaly hotovou budovu, ale spíše „hmotnou součást procesu navrhování“.¹¹¹ Těmto artefaktům se tak od diváka mělo dostat stejné pozornosti, jakou by věnoval hotové stavbě, pokud by byla na výstavě prezentována. Ukazovaly rovněž kontinuální přepracovávání dřívějších myšlenek a budov.

Tyto modely/objekty byly konfrontovány se širokou kolekcí předmětů, které ovlivňovaly a inspirovaly myšlení architektů a „vjemový model [jejich] světa“¹¹²: s etnografickými,

¹⁰⁶ Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 68.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 70.

¹⁰⁸ 23. 10. 2002 – 6. 4. 2003. Soupis díla č. 183.

¹⁰⁹ Philip Ursprung, *Exponierte Experimente: Die Modelle von Herzog & de Meuron / Exposed Experiments: Herzog & de Meuron's Models*, in: Oliver Elser – Peter Cachola Schmal (eds.), *Das Architektur Modell: Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie / The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, Zürich 2012, s. 51.

¹¹⁰ Jacques Herzog – Pierre de Meuron, *Just Waste*, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 74.

¹¹¹ Philip Ursprung, *Exponierte Experimente: Die Modelle von Herzog & de Meuron / Exposed Experiments: Herzog & de Meuron's Models*, in: Oliver Elser – Peter Cachola Schmal (eds.), *Das Architektur Modell: Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie / The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, Zürich 2012, s. 52.

¹¹² *Herzog & de Meuron: Archeology of the Mind*, tisková zpráva, s. 1, dostupné na

paleontologickými a entomologickými sbírkami, historickými fotografiemi (budov, stavebních typů a dalších referenčních jevů), hračkami, knihami, komerčními katalogy a vzorníky barev, materiálů či ornamentů, fosíliemi, horninami a v neposlední řadě s výtvarným uměním [Obr. 20]. Každý z nich byl, stejně jako všechny modely, po vzoru přírodovědných muzeí pečlivě popsán a označen štítkem. Vzniklá výstavní „asambláž“ tohoto kabinetu kuriozit, vycházející především z formálního jazyka a založená na ohledání vazeb mezi těmito rozličnými položkami spíše než na jejich striktní vědní a chronologické kategorizaci, usnadnila návštěvníkům „archeologický“ pohled do „mysli“ architektů a toho, jak architektura ožívá v širších společenských, vědních a uměleckých souvislostech.

Po celé expozici byla rozeseta díla sedmnácti „spřízněných“ umělců, která spolu s ostatními předměty umožnila lepší pochopení zapojených konceptů, záměrů, idejí, forem a materiálů. Malby Gerharda Richtera, Andyho Warhola, Rémyho Zaugga, Helmuta Federleho a modrý obraz Yvese Kleina, sochy Roberta Smithsona, Donalda Judda a Alberta Giacomettiho, pavilon Dana Grahama, oblek z performance Josepha Beuyse [Obr. 21], jenž byl klíčovou osobností formování HdM, a typický plyš, jež umělec používal, fotografie Bernda a Hilly Becherových a Thomase Ruffa byly instalovány vedle vzorků prefabrikovaných a potištěných betonových panelů a ukázek historických forem a otisků. Pro výstavu ale vznikla i umělecká díla na objednávku, např. příspěvek do dlouholetého cyklu *blps* Richarda Artschwagera, který autor vytvářel od šedesátých let, a velkoformátová panoramatická fotografie vinařství Dominus v Kalifornii (postaveného v letech 1995–1998) od Jeffa Walla, jejíž pořízení zadalo přímo CCA a jež se vymyká Wallovu obvyklému stylu. Černobílý záběr představuje výhled na vinice a hory za nimi. Samotná budova, skrytá v dálce za nekonečnými holými řádky vinic, je na první pohled téměř nepostřehnutelná. Wallova fotografie sice na jedné straně úspěšně přibližuje vztah budovy vinařství ke svému okolí, avšak zároveň ukazuje pouze fragment skutečného prostoru, jehož celou skutečnost neumí fotografie nikdy plně reprezentovat [Obr. 22].¹¹³

Na montrealskou výstavu ve své koncepci navázala rozsahem skromnější přehlídka v právě dokončeném výstavním prostoru a sbírkovém depozitáři Schaulager farmaceutické firmy Roche v Basileji, navrženém právě HdM.¹¹⁴ Hlavní sál budovy byl zaplněn předměty z archivu architektů

https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/9191/8163/Herzog_Press_release.pdf (vyhledáno 2. 10. 2018).

¹¹³ Genres Are Established by the Distance between the Camera and the Subject: An interview with Jeff Wall by Philip Ursprung, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005, s. 67.

¹¹⁴ *Herzog & de Meuron. No. 250. Eine Ausstellung*, Schaulager, Münchenstein u Basileje, 8. 5. – 26. 9. 2004 (Reprizováno v Netherlands Architecture Institute, Rotterdam; Tate Modern, Turbine Hall, Londýn; Haus der Kunst,

[obr. 23]. Dalších pět menších a oddělených sekcí bylo věnováno detailnímu představení a objasnění několika specifických přístupů k procesu navrhování jako takovému (mj. kreseb, pedagogické činnosti, aktuálních urbanistických projektů kanceláře HdM v Číně nebo problematiky spolupráce s umělci na příkladu Rémyho Zaugga). V poslední části se autoři výstavy pokusili pomocí několika uměleckých děl zprostředkovat nehmotnou a individuální zkušenost s architekturou, její celkovou realitu, pohyb a způsoby užívání, tedy „*dialog [architektury] se životem, lidmi, místem a městem.*“¹¹⁵ Vedle „portrétů“ staveb od Thomase Ruffa a Andrease Gurského se zde objevily též videoinstalace Aj Wej-weje, Armina Linkeho a Zilly Leutenegger, v nichž hrála architektura HdM svou roli.

Nechci samozřejmě tvrdit, že tento typ vystavování, jež jsme viděli na zmíněných příkladech, tedy propojování architektury a umění v jeden výstavní celek, je naprosto ojedinělý. Umění a architektura se vedle sebe kladou naopak velmi často, ale většinou spíše volněji, jako samostatné „dokumenty“ vzniklé ve stejné době či ovlivněné stejným jazykem. Odlišný přístup pak volí například španělský architekt Santiago Calatrava, který vystavuje vlastní volné umění, malby a kinetická a abstraktní sochařská díla, aby tak vyzdvihl „umělecký status“ své architektury, jak jsme to mohli vidět nedávno na jeho výstavě v Galerii hlavního města Prahy [obr. 24]. Představení posledních zmíněných výstav sledovaných švýcarských architektů ale mělo za cíl osvětlit jejich rozdílný přístup k tomuto propojování. Herzog a de Meuron vždy volí umělce, s nimiž dlouhodobě spolupracují a ty, kteří hluboce ovlivnili jejich konceptuální myšlení a přístup k projektování a stavění, jak tomu bylo kupříkladu u Josepha Beuyse či Donalda Judda, kteří jim ukázali do té doby skryté významy materiálů a cestu k vnímání světa.

Mnichov).

¹¹⁵ Theodora Vischer (ed.), *Herzog & de Meuron. No. 250. An Exhibition*, Münchenstein/Basel 2004, nestr.

2.3. Architektonické instalace a instalační umění

Obrat mnoha světových muzeí a galerií ke spektakulárním výstavám, zaměřeným na zprostředkování bezprostředního prožitku a určeným pro okamžitou diváckou spotřebu, měl vliv také na proměnu vystavování architektury. Protože výstavy architektury byly dlouho považovány za události určené spíše odbornému publiku než široké veřejnosti,¹¹⁶ usilují nyní o větší přístupnost a stávají se čím dál častěji uměleckými vizuálními zážitky. Snaží se být přístupnější a hledat nové publikum.

Oproti dřívějším výstavám, kdy byla architektura chápána a vystavována jen jako stavba, lidé, jako Hans Hollein, Arata Isozaki či Haus-Rücker-Co. již od šedesátých let experimentovali s instalacemi, performance, happeningy a jinými postupy převzatými z oblasti umění, které vyzdvihují fenomenologickou zkušenost a komunikují se světem, který obýváme. Výstavní odklon od koncentrace na monografické či tematické přehlídky, na pouhou reprezentaci staveb, které tak jako tak nejsou v galerii přítomny, přinesl do výstavních sálů a na velké přehlídky architektonické struktury, které vyzdvihují svůj prostorový a prožitkový aspekt a prostorové, fyzické a psychologické zapojení diváka. Architekti se tak po vzoru umělců snaží předvést nový způsob myšlení a procesů, divák již není pasivním pozorovatelem, ale je nabádán k tomu, aby se zapojil do tvoření vlastních asociací a významů.

V následující části bych se proto ráda zaměřila na to, jak se výstavy architektury přibližují soudobým uměleckým strategiím a konceptům, a to zejména pod vlivem instalačního umění. Jak již bylo řečeno, architektonický objekt jako takový nelze (nebo jen velmi obtížně) vystavit, zůstává vždy nepřítomen. Architektura má tedy obrovskou nevýhodu. Jak podotkl Martin Beck, konceptuální umělec, který ve svém díle často zkoumá historii a průniky umění, designu a architektury a jejich politické souvislosti, „*u výstavy umění se to, na co se díváme, skutečně odehrává přímo před námi. Ale když se podíváme na výstavu architektury, ta vždy odkazuje také někam jinam.*“¹¹⁷ Jinými slovy, při kontaktu s uměleckým dílem zažíváme přímou zkušenost díla (a času) tváří v tvář, kdežto u výstavy architektury nám tento prožitek musí zprostředkovat jiná

¹¹⁶ Pro pochopení a správnou interpretaci architektury je nutné umět dekodovat jazyk pro tuto disciplínu specifický, což je samozřejmě pro běžného diváka často složité. Kresby či modely, užívané v „tradičních“ výstavních prezentacích, jsou spíše prostředky zkoumání a dokumentace stavebního procesu samotné architektury než nástroj, který by měly sloužit vysvětlování publiku.

¹¹⁷ Martin Beck, in: Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012, s. 63.

forma prezentace a jiný jazyk, které nepatří do tradičního světa architektury. Jak může být architektura vystavitelná a prezentovatelná širší skupině diváků, kteří danou budovu na vlastní oči neviděli?

„[E]senci umění je jeho neustálé redefinování. Takže v momentu, kdy se chce architektura sama znovu definovat, posunuje se směrem k umění,“ pronesla v jednom rozhovoru Eva Franch i Gilabert, bývalá ředitelka galerie Storefront for Art and Architecture v New Yorku a současná ředitelka Architectural Association v Londýně. Toto spojení s uměním je samozřejmě žádoucí, neboť je to „pohyb směrem k něčemu jinému.“¹¹⁸ Nástup instalačního umění jako typu díla a výstavy, jež zapojuje diváky prostřednictvím vcítění a představy efektu a zprostředkovává mu prostorovou zkušenost, měla vliv i na postupný nárůst obliby architektonických instalací a výstav. Ty hledají nové způsoby, jak divákovi předat konkrétní myšlenky o architektuře jasnější a komunikativnější formou.

2.3.1. Instalační umění a vzestup zájmu o diváka

Instalační umění, které se objevilo koncem sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let, se během krátké doby stalo jedním ze současných směrů, hrajících především od devadesátých let centrální roli v současném umění.¹¹⁹ Vychází z mnoha různorodých disciplín od architektury přes film a video po happeningy, performance, konceptuální umění, sochařství a malířství. Minimálně již od poloviny 20. století se práce mnoha umělců soustřeďovala na kritický přístup a mapování zkušenosti lidského vnímání a jeho možností. Instalační umění, pro jehož rané projevy se často používá termín Allana Kaprowa environment, které tento umělec vytvářel od poloviny padesátých let. Navazuje samozřejmě i na své dřívější předchůdce, jako byli El Lisickij, Marcel Duchamp či Kurt Schwitters.

Obecně se jedná o označení rozměrných a spektakulárních prostorových děl, často navržených pro specifické místo nebo jen pro určité omezené trvání, která se snaží navodit komplexní zkušenost toho, jak je divák vnímá. Zaměřují se na jeho prožitek a intenzitu tohoto prožitku,

¹¹⁸ Eva Franch i Gilabert, in: Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012, s. 22.

¹¹⁹ Široký význam termínů instalační umění či (umělecká) instalace je potřeba odlišovat od použití slova instalace ve smyslu popisu situace či způsobu, jakým byla „naaranžována“ výstava a jak jsou rozmístěna díla v prostoru.

spíše než na vystavení jednotlivých, vedle sebe seskládaných uměleckých děl, která pozorujeme z odstupu, pasivně a izolovaně. Instalační umění se tedy liší od tradičních médií (socha, malba či fotografie) tím, že se obrací na diváka přímo svou „doslovnou přítomností v prostoru“¹²⁰ a útočí na jeho celkový sensorický zážitek.

Kombinací vnějších technik a postupů (umění) a subjektivních vlastností vlastního těla a nervového systému pozorovatele rozehrávali umělci vjemové zkušenosti diváků uvnitř i vně výstavních sálů.¹²¹ Experimenty s vytvářením neočekávaných prostor a prostředí, ve kterých jsou naše „vizuální a intelektuální zvyky zpochybňovány a narušovány,“¹²² přinesly zapojení nových přístupů, materiálů (často nalezených), médií a technologií, ale i nové způsoby konzumace smyslových zážitků a informací.

Materiálovou a metodologickou nevyhraněnost instalačního umění, která neumožňovala definovat tento směr skrze médium samotné, ale spíše prostřednictvím vztahu mezi uměním a publikem, nazval teoretik umění Hal Foster posunem od „medium specific“ k „debate specific“. Foster tak popisuje přechod k takové formě umění, která není určována na základě tradičních médií, ale v rámci významů, které v sobě obsahuje a které předává divákům jakýmkoliv prostředky.¹²³ Umělec očekává reakci diváka, který na díle aktivně participuje zapojením vlastní interpretace, instalační umění se stává místem pro výměnu. Tento posun směrem k emancipaci diváka, který je nedílnou součástí díla a jeho dokončení a který při setkání s dílem v procesu ponoření se do jeho prostředí generuje vlastní významy, důležité pro celkové vyznění, stírá v instalačním umění hranici mezi autorem a publikem a vytváří nový typ diváka.

Britská historička a teoretička umění Claire Bishop, autorka jedné z významných studií o instalačním umění, pak rozeznává čtyři typy modality zážitku, které instalační umění konstruuje pro diváka. Každý z nich implikuje jiný model a vede k charakteristickým typům děl. Jedná se o model psychologický (nebo přesněji psychoanalytický), díky němuž se divák noří do pohlcujícího, snového prostředí; fenomenologický model, který je založen na divákově zvýšené tělesné zkušenosti díla; model, v němž dochází k objektivnímu rozkladu a mimetickému zahlcení diváka;

¹²⁰ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London 2005, s. 6. K dějinám instalačního umění srov. též Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munich – Berlin – London – New York 2003.

¹²¹ Pro označení venkovních instalací se používá častěji spíše obecnější termín umění ve veřejném prostoru.

¹²² Jonathan Crary, Foreword, in: Nicolas de Oliveira – Nicola Oxley – Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, London 2003, s. 7.

¹²³ Hal Foster, *The Un/making of Sculpture* (1998), in: Hal Foster (ed.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000, s. 175–200.

a konečně model, který staví aktivovaného diváka do role politického objektu a zkoumá vliv poststrukturalismu na chápání role diváka.¹²⁴

Důležitého předchůdce práce s divákem a transformací vnímání prostoru a díla v tomto prostoru představuje nástup umění minimalismu, především minimalistického sochařství začátkem šedesátých let s jeho strohými geometrickými formami, které najdeme u umělců jako Robert Morris, Donald Judd nebo Carl André. Pro minimalistické sochy je stěžejní obrat k zájmu o zapojení diváka a o jeho vlastní zakoušení prostoru, světla a času, které se staly – na rozdíl od soustředění se na tradiční autonomní sochařský objekt – středem pozornosti, když se zájem „posunul ke vztahu mezi uměleckým objektem a negativním prostorem jeho architektonického umístění“¹²⁵ a k reciproční a vzájemné interakci mezi dílem (pozorovaným objektem), divákem (pozorovatelem/subjektem) a prostorem, v němž se toto setkání odehrává. Tak například Carl André vnímal sochu jako místo (*sculpture as place*), dějiště, které má význam pouze v kontextu, v němž a pro nějž byl tento objekt vytvořen, a které podněcuje vzájemné vztahy s prostředím.

V tvorbě minimalistů se zrcadlí zájem o stěžejní dílo francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání*, vydané poprvé ve Francii v roce 1945. Merleau-Ponty psal o prostorovosti těla jako o prostorovosti nikoliv pozice, ale situace, utvářené vztahem prostoru tělesného a vnějšího: „*tělo je bytím ke světu*“ a tělesný prostor funguje jako pozadí, na němž předmět – cíl našeho jednání – vyvstává (či jako prázdnota, před níž se vyjevuje) a tím se tedy „*prostorovost těla zjevně završuje v jednání*.“¹²⁶ Takto nahlížel i vnímající subjekt a vnímaný objekt jako dva vzájemně propojené a navzájem neoddělitelné systémy: „*Věc nemůže být nikdy oddělena od někoho, kdo ji vnímá, nikdy nemůže být skutečně o sobě ... protože se klade na konec pohledu či jako pól smysového zkoumání, které ji odívá do lidství. V této míře je každé vnímání komunikace či communio, v níž my sami přejímáme či završujeme cizí intenci. Či v opačném směru: při každém vnímání jsou naše perceptivní potence uskutečňovány ve vnějšku, ve svého druhu kopulaci našeho těla s věcmi.*“¹²⁷ Ještě důležitějším bodem jeho filosofie je uvědomění si toho, že vnímání nepředstavuje pouze zrak, ale zahrnuje celé tělo, kolem něhož se rozprostírá okolní prostor. Jak vzpomínal Vito Acconci, minimalismus inicioval důležitý obrat v divákově vnímání galerijního prostoru. Umělec tak byl dle svých slov „*poprvé nucen rozeznat*

¹²⁴ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London 2005, s. 8–10.

¹²⁵ Faye Ran, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms*, New York 2009, s. 147.

¹²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, Praha 2013, s. 137 a 139.

¹²⁷ Tamtéž, s. 391.

*celý prostor a lidi v něm. ... Dokud se neobjevil minimalismus, byl jsem učen nebo jsem se to naučil já sám, dívat se pouze v mezích rámu; s minimalismem se tento rám rozbil, nebo alespoň roztáhl.*¹²⁸

Vzestup důležitosti kontextu a aktivace místa, v němž je dílo nahlíženo, a důraz na vztahy a interakci mezi jednotlivými prvky (divákem, prostorem, dílem, umělcem...) jsou jednou z důležitých charakteristik instalačního umění. To tak odmítlo koncentraci na jediný objekt, respektive nemusí tento objekt ani obsahovat a může zprostředkovávat pouze prostorovou zkušenost.

V počátcích proklamovaná site-specifičnost instalačního umění, vztah mezi dílem a jeho umístěním, se samozřejmě během poměrně krátké doby také proměnila. Site-specificita jako primární materiální kvalifikace instalace znamená, že určité místo je součástí identity díla, že se dílo a lokalita vztahují k sobě navzájem. Site-specific dílo definuje prostor, v němž se nachází, i k němu odkazuje. Z tohoto místa, které je dějištěm události, umělec odvozuje kontext i umístění díla, tzn. tedy také jeho formu, fyzickou podstatu a význam. Umělecké dílo tak vlastně „znamená“ prostor, který zabírá, a jakýkoliv pokus o přemístění nebo převoz díla by znamenal nové a zcela jiné umělecké dílo. Peter Osborne, filosof a teoretik umění, mluví o kombinaci sochařských forem a okolního architektonického rámce, o provázanosti instalačního umění s architekturou a přebrání architektonických pravidel dokonce jako o „*architektonizaci umění*“.¹²⁹

Po institucionálním ukotvení instalačního umění, které zaplnilo velká muzea a galerie, museli umělci reagovat na zvýšený zájem o jejich práci. Dnes tak mnoho příkladů instalačního umění ztratilo svoji efemerní povahu a je naopak pohyblivé, lehce přenosné a s drobnými úpravami přizpůsobitelné novým kontextům. Miwon Kwon, teoretička umění působící ve Spojených státech, tento odklon od ustáleného čtení místa (ať už v galerii nebo veřejném prostoru) nazývá site-oriented. Místo tak již nemusí být základním předpokladem díla a jeho obsah tedy není nezbytně generován lokalitou samotnou.¹³⁰

¹²⁸ Vito Acconci (1991), citováno dle Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London 2005, s. 66.

¹²⁹ Peter Osborne, Non-places and the Spaces of Art, *The Journal of Architecture* VI, 2001, č. 2, s. 183–194, zde s. 186.

¹³⁰ Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. – London 2002.

2.3.2. Architektonické instalace

Pro architektky se instalace staly způsobem, jak zkoumat architektonické myšlenky bez omezení klienty. Vyžadují jednodušší podmínky než navrhování staveb a domů, snadněji ale odhalí architektův princip myšlení. Jak to vyjádřil japonský architekt Hiroshi Naito: „*Co se instalace týká, mám svobodu realizovat všechny věci, které jsem objevil skrze procesy každodenního navrhování, a to tak, jak se mi chce. Instalace mi umožňuje přemýšlet více sebestředným způsobem.*“¹³¹ Stejně jako soutěžní návrhy představuje vytváření architektonických instalací příležitost zkoumat myšlenky, které mohou být později uplatněny v postaveném díle. Je to ale také zároveň způsob, jak obrátit pozornost od stavby k procesu navrhování. Instalace se od konvenčního architektonického návrhu liší několika způsoby: je dočasná, její funkce se obrací od užitečnosti směrem ke kritičnosti a reflexi, a staví do popředí obsah.

Architekti tedy začali vytvářet prostorové instalace, situace či intervence, určené přímo pro výstavy, které využívají k „*teoretickým, prostorovým a materiálovým spekulacím*“.¹³² Výstavy architektury se tak staly laboratoří, které neslouží jako nástroje reprezentace, ale poskytují pole ke zkoumání, experimentování, vývoji a reflexi. Architekt a pedagog Florian Kossak tuto roli popisuje termínem „*laboratorní výstava*“, kterou vidí jako pokračování a neoddělitelnou součást architektonické praxe.¹³³ Tyto instalace a samotné výstavní prostory se staly místy, kde lze zkoumat nové formy, techniky, principy navrhování, kompoziční nástroje a ideje.

Příkladem instalace jako testovacího nástroje je příspěvek Toyo Ita do výstavy *Where is Architecture?* (Kde je architektura?). Ito vytvořil a zkombinoval do jedné struktury (bez sloupů a zdí) dohromady tři typy mnohostěnů, které později částečně využil při stavbě Muzea architektury na ostrově Omishima, přičemž cílem Itovy instalace bylo, aby měl divák možnost zažít vnitřní prostor těchto rozdílných mnohostěnů [obr. 25].¹³⁴

Architektonické instalace sdílí s instalačním uměním jeho prostorovost a důraz na aktivní roli

¹³¹ Hiroshi Naito, in: Miwa Kenjin – Hosaka Kenjiro – Tomonaga Fumihito – Takashiro Akio (eds.), *Where is Architecture? Seven Installations by Japanese Architects* (kat. výst.), Tokyo 2010, s. 78.

¹³² Hani Rashid, *Installing Space*, in: Kristin Feireiss (ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*, Rotterdam 2001, s. 34.

¹³³ Florian Kossak, *Exhibiting architecture: the installation as laboratory for emerging architecture*, in: Sarah Chaplin – Alexandra Stara (eds.), *Curating Architecture and the City*, Oxon – New York 2009, s. 117–128. Dle informací Kossak obhájil v roce 2008 na Edinburgh College of Art dizertační práci pod názvem *The Laboratory Exhibition and the Experimental Production of Architecture*.

¹³⁴ Miwa Kenjin – Hosaka Kenjiro – Tomonaga Fumihito – Takashiro Akio (eds.), *Where is Architecture? Seven Installations by Japanese Architects* (kat. výst.), Tokyo 2010, s. 86–87.

diváka (uživatele), v mnoha případech i jeho site-specifičnost. Oproti umělecké instalaci a práci umělců však nebývá konečným „produktem“, ale za její experimentální povahou je většinou snaha hledat řešení obyčejných problémů. Jde o zprostředkovávání a testování architektonických myšlenek, krok mezi počátečním návrhem a postavenou stavbou.

Reciproční vztah mezi divákem a dílem, dílem a prostorem a prostorem a divákem je nedílnou součástí jak instalačního umění, tak architektonické instalace. Ta by měla stimulovat emocionální zkušenosti a současně diváky aktivně zapojovat. Kanadská architektka a teoretička Sarah Bonnemaison ve svém přehledu instalací vytvořených architekty rozeznává několik oblastí, jako jsou tektonika, tělo, příroda, paměť a veřejný prostor, k nimž tyto instalace řadí na základě vzájemných vztahů témat, myšlenek a technik. Pro účely této kapitoly zajímavý oddíl knihy nazvaný Tělo sleduje spojení těla a architektury spolu s lidskou/tělesnou zkušeností jakožto nástroj pro pochopení našeho vztahu k prostorům, jež obydluje. Jde tedy o stejné fenomenologické zkoumání vnímání a zakoušení, jak je popsali Bachelard, Heidegger a Merleau-Ponty. Autorka pak věnuje pozornost částečně takovým prostorům, které byly navrženy jako příbytky budoucích obyvatel – „*vnímajících, zakoušejících a smyslových bytostí*“ –,¹³⁵ a jejichž autoři (z nichž Bonnemaison představuje mj. Craiga Hodgettse a Hsin-Ming Funga, Byrona Kutha s Elizabeth Ranieri a Thoma Faulderse), se soustředili na materiály, světlo, texturu, povrch, teplo, pocity.

2.3.3. Výstava *Sensing Spaces*

Na snahu nahlédnout za čistě praktické, funkční a vizuální aspekty architektury se snažila navázat nedávná výstava nazvaná *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (Cítit prostory: Architektura znovupromyšlená) v londýnské Royal Academy of Arts, která se konala začátkem roku 2014. Do výstavy bylo přizváno sedm architektů či studií, konkrétně Kengo Kuma, Grafton Architects, Li Xiaodong, Pezo von Ellrichshausen, Diébédo Francis Kéré, Eduardo Souto de Moura a Álvaro Siza.

Výstava spočívala v interakci tří faktorů: povahy fyzických prostor, toho, jak je vnímáme, a jejich evokativní síly. Vyzvaní autoři dostali za úkol vytvořit site-specific instalace přímo na míru

¹³⁵ Sarah Bonnemaison, *Installations by Architects: Experiments in Building and Design*, New York 2009, s. 53.

přiděleným výstavním místnostem, které tak na tyto prostory měly reagovat a v nichž by vznikla vzájemná souhra, kterou mohou návštěvníci zažít. Výstava chtěla ukázat, že architektura není jen o fyzické přítomnosti a vizuálních efektech, přičemž jsou další smysly jen druhotnými prvky. Namísto kreseb, fotografií či modelů, které by ilustrovaly práci a myšlenky architekta, ale které nás oddalují od toho, co můžeme zažít v přímém kontaktu s budovou, nabídla výstava divákovi „příležitost zapojit se do architektury přímo a zažít ji skrze jejich těla a smysly.“¹³⁶ V popředí kurátorského zájmu bylo tedy vytvoření takových smyslově-prostorových zážitků, které by, tak jako při setkání s reálnou architekturou, útočily na více smyslů zároveň. Synestetický přístup autorů měl, alespoň dle záměru, propojit diváka, jeho zrak, hmat, čich či sluch, které hrají roli v našem vnímání prostoru, proporcí, materiálů či světla, se smyslovostí architektury, jejími empirickými a emotivními kvalitami, a evokovat tak prožitek a sílu architektury a prostorů kolem v tradičním galerijním prostředí i mimo něj.

Jak v jednom z textů doprovodné publikace uvádí Philip Ursprung,¹³⁷ v současné architektonické diskusi vzrůstá zájem o smyslové kvality stavby, o to, jak se jako subjekty vztahujeme k našemu vystavěnému prostředí jak fyzicky, tak i emocionálně. Náš vztah s budovami není přece jen vizuální, ale je především tělesný, smyslový, citový. Architektura by měla vytvářet určitou atmosféru, rozehrát naši představivost. Prostřednictvím vystavěných prostor, které obýváme a které nás obklopují, našeho místa v nich, si navíc fyzicky, emocionálně a psychologicky uvědomujeme svoji vlastní přítomnost, existenci.

Jedním z umělců, který tato témata často staví do popředí, je Olafur Eliasson. Ten kontinuálně vytváří situace, které „po divácích vyžadují, aby přeskupili své vnímání prostředí a své místo v něm.“¹³⁸ V Eliassonově tvorbě se odráží fenomenologický přístup Merleau-Pontyho, a to především v úvahách o primátu divákova těla při konstruování proměnlivých prostorových a efemérních podmínek, v nichž je toto tělo umístěno. Divákova zkušenost je utvářena psychologicky a fyziologicky změnami jeho vnímání, pozice či orientace. Umělec si „hraje“ s realitou události a tím, co jedinec v reprezentaci této reality očekává, a s jejím převrácením, kdy narušuje divákovy zažité představy, vnitřní zkušenosti a vědomí jeho okolí.

¹³⁶ Kate Goodwin, Curator's Preface, in: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (kat. výst.), London 2014, s. 33.

¹³⁷ Philip Ursprung, Presence: The Light Touch of Architecture, in: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (kat. výst.), London 2014, s. 38–53.

¹³⁸ Susan May, Meteorologica, in: Susan May (ed.), *Olafur Eliasson: The Weather Project* (kat. výst.), London 2003, s. 19.

Eliasson často iluzivním způsobem produkoval jevy, vyskytující se v přírodě – duhu, sluneční svit, mlhu –, avšak rámované architekturou výstavních prostor, v nichž tyto instalace vytvářel. Tak například *Mediated Motion* (Zprostředkovaný pohyb, 2001), na němž spolupracoval s krajinným architektem Güntherem Vogtem, reagoval na minimalistickou architekturu Kunsthausu od Petera Zumthora v rakouském městečku Bregenz. Dílo nabídlo několik „vnitřních krajin“, intervencí či situací, které vedly skrze celou budovu, s níž důmyslně pracovaly. Divák tak byl nucen projít např. řadu pontonů, umístěných na umělém jezírku v prvním patře muzea, přes svažité povrch tvořený navezenou stlačenou zeminou až po místnost plnou mlhy, v které byl zavěšen dřevěný visutý most [obr. 26]. Na stávajících betonových schodech bylo vybudováno schodiště z hrubě vytesaného dřeva, které vytvořilo nepřerušovaný přechod z jedné krajinné situace do druhé.¹³⁹

Dodnes patrně nejznámějším „environmentem“ je *Weather Project*, který vznikl v roce 2003 pro Tate Modern [obr. 27], konkrétně pro její monumentální turbínovou halu ve středu této bývalé elektrárny, o níž autoři rekonstrukce, architekti Herzog a de Meuron mluví jako o „zastřešené ulici“ a jejíž inspirací byly arkády milánské Galleria Vittorio Emanuele. Tato instalace navozovala iluzi západu slunce, který zaplavoval pomocí systému světel a zrcadel celek prostorné haly, pozorovaný skrze umělou mlhu, prostupující tímto prostředím.¹⁴⁰ Eliasson nutí diváka ponořit se do atmosféry okolo něj, oddělené sice od reality muzea, ale zároveň skutečné, ovlivňující jeho smysly. Je nucen na události aktivně participovat, ne ji jen pasivně konzumovat.

Podobný přístup – a mlhu jako hlavní materiál – zvolilo pro svoji Blur Building o rok dříve architekti Elizabeth Diller a Ricardo Scofidio [obr. 28]. Tato budova, v podstatě rampa vystupující z Neuchatelského jezera a zahalená v umělém oblaku, zbudovaná u příležitosti Expo.02 ve Švýcarsku, byla založena na „efektu prázdnoty“,¹⁴¹ na spojení konstrukce a uměle vytvořené atmosféry, kde nebylo vlastně nic k vidění. Po vstoupení do této „atmosférické architektury“ byly vymazány všechny vizuální a akustické odkazy. Zbyl jen bílý oblak, jediným slyšitelným zvukem byly vodní trysky v pozadí. V pavilonu nebylo nic k vidění, návštěvník byl odkázán pouze na svůj vlastní zrak. Po chvíli se ocitl na velké otevřené plošině v centru oblaku, kde našel pohlcující zvukovou instalaci, kterou vytvořil Christian Marclay. Architekti využili sadu smyslových podnětů, které publikum ponořily do prostředí, které podporovalo družnost skrze

¹³⁹ Eckhard Schneider (ed.), *Olafur Eliasson: The Mediated Motion* (kat. výst.), Köln 2001.

¹⁴⁰ Susan May (ed.), *Olafur Eliasson: The Weather Project* (kat. výst.), London 2003.

¹⁴¹ Edward Dimendberg, *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*, Chicago – London 2013, s. 153.

sdílenou zkušenost. Změna klimatických podmínek, teploty, vlhkosti, rychlosti větru, jeho směru, ovlivňovala funkci trysek, které pod tlakem vypouštěly drobné kapky vody. Ty ve spojení se vzduchem tvořily mračnou mlhovinu, jejíž tvar se každou chvíli měnil. Žádná návštěva pavilonu nebyla stejná, architektura této stavby se posunula směrem k performance.¹⁴²

Vytváření atmosféry pomocí určité rekonfigurace prostoru a destabilizace divákových smyslů se věnovalo také několik instalací na výstavě *Sensing Spaces*, snažící se nabourat hranici mezi architekturou a uměním. Ze sedmi výše uvedených architektů, kteří byli na výstavě zastoupeni, se zde budu věnovat pouze třem, jejichž přístupy podle mého názoru nejlépe reagují na téma výstavy a kontext prostředí.

2.3.3.1. Kengo Kuma

Japonský architekt Kengo Kuma, známý i českému publiku z výstavy v Galerii Jaroslava Fragnera na sklonku roku 2016, se dlouhá léta věnoval konceptu, který označoval souslovím „slabá architektura“ (weak architecture). Tento termín pro Kumu značí nalézání harmonie mezi stavbou a prostředím, její vztah k prostoru. V architektově přístupu je příroda nadřazena architektuře, ta se jí ve všem podřizuje: ve svém umístění, v rámování prostředí, výběru materiálů i použitých konstrukčních metod.

Kuma klade důraz na všechny smysly. Ty hrají roli v tom, jak vnímáme a zažíváme prostor, architekturu. Nejde přitom ani tak o zapojení jednotlivých smyslů, ale spíše o celkovou atmosféru, kterou chce vytvořit. „Architektura“, jak říká Kuma, „je celá zkušenost z prostoru“, což v jeho podání zahrnuje také důležitost dotyku a vůně, například dřeva.¹⁴³ Výchozím bodem Kumovy instalace byl pokus prozkoumat, jak může „*minimum materiálu vyvolat maximální účinek na tělo*“.¹⁴⁴ Jak v popisu líčí, čím menší objem materiálů použijeme, tím více se lidská bytost musí soustředit na každý detail. Pro instalaci navrhl pětimetrový pavilon zaplněný vůní. Na konstrukci Kuma použil bambusové klacky, které měly kvůli maximalizaci efektu tloušťku o průměru pouhých čtyř milimetrů. I přes svou malou tloušťku si tyto klacíky zachovávají svou sílu a pružnost a mohou být použity a vzájemně spojovány do křehkých konstrukcí.

¹⁴² Tamtéž, s. 155. Nelze si nezpomenout na projekt tzv. vzdušné architektky Yvese Kleina.

¹⁴³ Kengo Kuma, in: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (kat. výst.), London 2014, s. 65.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 71.

V rámci výstavy vytvořil Kuma dva pavilony ve dvou různých prostorech o dvou různých velikostech. První popisuje jako „*architekturu skutečnosti*“ nebo také jako „*architekturu otce*“, který stojí osaměle ve větším prostoru galerie, je zaplněn aromatem hinoki (japonský cypřiš) a divák se pohybuje okolo něj [obr. 29]. Druhý nazývá „*architekturou prázdnoty*“ (nebo „*architekturou matky*“), který připodobňuje k zámotku. Ten diváka obklopuje, obaluje jeho tělo a je naplněn vůní tatami, tradiční japonské rohože z rýžové slámy [obr. 30]. Toto pořadí je dle Kумы důležité: „*Návštěvník zprvu neví, co se děje, jak se však rozkoukává a zkoumá instalaci, uvědomuje si, co se zde odehrává.*“¹⁴⁵ S měnící se intenzitou vůně se mění také světlené podmínky: s postupně se zvyšující vůní klesá úroveň osvětlení. Instalace nabízela pocit dvojznačnosti – mezi konstrukcí a obalem, světlem a tmou, objemem a uzavřením – s cílem vytvořit „*architekturu zážitku, která rozpustí hranici mezi materiálním a nemateriálním.*“¹⁴⁶

2.3.3.2. Grafton Architects

Architektky Yvonne Farrell a Shelley McNamara založily studio Grafton Architects v Dublinu v roce 1978. Do popředí zájmu se dostaly v posledních letech především díky svým stavbám, jako jsou Universita Luigi Bocconi v Miláně (2008), soubor budov pro University of Limerick, Irsko (2012), nebo univerzitní kampus UTEC v Limě (2015). V roce 2018 pak kurátorsky zaštitily Bienále architektury v Benátkách.

Pro jejich stavby je typická práce s povrchem a materiály a prostorem určeným plynulým rytmem pohybu. Celé naše tělo přirozeně reaguje na prostor, povrch, texturu, zvuk, proporce a světlo. Architektky se dle svých slov snaží tyto zážitky z prostoru uchopit, zpřítomnit a konkretizovat, a s pomocí imaginace a paměti do nich aktivně zapojit i veřejnost. Jejich výstavní intervence zkoumala vztah mezi světlem a konstrukcí uvnitř architektury, především pak osvětlením shora. Byla odvozena z charakteru a proporcí dvou vzájemně propojených místností. Do každé z nich byl učiněn jistý zásah, ovlivňující přirozené působení světla a stínu.

První pokoj zkoumal „světlost“ či „jasnost“. Ze stropu byly zavěšeny ocelové rámy pokryté plátny, které modulovaly světlo a vrstvy stínů. Světlo zvenku, které dopadalo skrze prosklený

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž.

strop galerie a které se mění přirozeně během dne, bylo zesíleno a manipulováno pomocí přídavných naprogramovaných světel přimontovaných na střeše. Výsledné paprsky vytvářely „vodopád světla“, který proměňoval stíny na podlaze a zdech [obr. 31].¹⁴⁷ Inspirací k této části jim dle vyjádření byly tak rozdílné realizace jako bývalý dům architekta John Soana v Londýně z roku 1812, zvláště jeho snídaňový pokoj, a Národní shromáždění v indickém Čándígarhu od Le Corbusiera z poloviny padesátých let, oboje příklady vynikající práce s atmosférou světla.

V druhé místnosti architektky naopak přistoupily ke zkoumání hmotnosti a omezení světelných podmínek. Do místnosti byla vložena rozměrná členitá forma visící 2,4 m nad úrovní podlahy, která kryla velkou část zdi a většinu střešního světlíku [obr. 32]. Světlo bylo dovnitř vpouštěno dvěma otvory v této formě, umístěnými v protilehlých rozích, takže tvořily diagonální osu, která vedla diváka skrz galerii směrem ke světlem zaplněné lucerně v jejím středu. Tak jako v první místnosti, i zde bylo přirozené světlo zvenku zesíleno světlem umělým. Vložená struktura, její otevřené rohy a překrývající se zdi, které působily těžce a masivně, vytvářely zastřešené tmavé výklenky, kontrastující s centrální lucernou. V těchto nikách mohl návštěvník usednout, zastavit se a vychutnat si čas, pozorovat změny světla, spojené s přirozeným během dne, a objevovat nové pohledy, které zde vznikají.

Práce se světlem a stínem je důležitým prvkem i ve stavbách Yvonne Farrell a Shelley McNamara. Pomocí světla chtěly architektky popsat prostorovou zkušenost a umožnit divákovi vstoupit do světa architektury, prohloubit jeho pochopení základních prvků, které utváří architekturu a architektonický prožitek.

Obdobně pracují se světlem i někteří umělci. Olafur Eliasson ve své práci *Your Sun Machine* (Tvůj sluneční stroj, 1997) vyřezal do stropu Marc Foxx Gallery v Los Angeles kruhový otvor, jímž mohlo do sálu vstoupit přirozené denní světlo [obr. 33]. V díle, jež může upomínat na dřívější práce Gordona Matta-Clarka, paprsek světla cestoval od úsvitu do soumraku pomalu po podlaze a zdech místnosti a upomínal tak diváka na pohyb planety Země kolem slunce. Jak je u Eliassona obvyklé, zážitek z putování slunečního svitu pozorovaný uvnitř navozuje dojem, že dílo zažíváme venku. Ve skutečnosti ale vidíme pouze obraz. Stejný poznatek by se dal přeneseně aplikovat také na výše popsanou instalaci Grafton Architects, vytvářející podobně jako Eliasson „sluneční stroj“ ke zkoumání změn světelných podmínek a atmosféry.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Grafton Architects, in: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (kat. výst.), London 2014, s. 89.

¹⁴⁸ Podobný princip aplikoval ve své instalaci *Východ Západ*, za níž obdržel Cenu Jindřicha Chaloupeckého za rok 2013,

2.3.3.3. Pezo von Ellrichshausen

Dvojice Mauricio Pezo a Sofia von Ellrichshausen založili svoji praxi v chilském městě Concepción v roce 2002. Do povědomí veřejnosti se dostali po roce 2005 několika stavbami v Chile, Španělsku či Portugalsku, které kladou důraz na jednoduchost, materialitu, světlo, tvar a dojem jakési bezčasovosti, ale také svými instalacemi, intervencemi ve veřejném prostoru, které spolu s jejich budovami nabourávají tradiční vnímání architektury a umění. Tento přesah k výtvarnému umění dokládá řada dočasných pavilónů na pomezí land-artu, sochařství a architektury, jak dokládají např. *120 Doors Pavilion* (Concepción, 2003) skládající se, jak název napovídá, z konstrukce se 120 dveřmi, *Soft Pavilion* (Anchorage, USA, 2011) [obr. 34], *Mine Pavilion* (Denver, 2013), *Crux Pavilion* pro Trienále architektury v Lisabonu 2013, nebo *Vara Pavilion* v parku areálu Giardini na Bienále architektury v Benátkách v roce 2016 [obr. 35], zmíníme-li jen několik realizovaných. Vedle toho se věnují také malbám, kresbám a akvarelům, které prezentují jejich architekturu jako ideální objekt pro studium proporce, měřítko, kompozice či formy.

Projekt, který Pezo a von Ellrichshausen vytvořili pro londýnskou výstavu, se soustředil na orámování zaklenutého a proskleného stropu. Strop bývá normálně odpojen od primární zkušenosti výstavy pod ním, nepřístupný či skrytý, a architekti se svým příspěvkem pokusili diváka vtáhnout do přímého kontaktu s ním.

Instalace, která na první pohled vypadala jako silo nebo starověký chrám, byla tvořena malým prostorem vyzdviženým na čtyřech masivních sloupech [obr. 36]. Tento intimní pokoj byl obklopen zdmi, ale byl otevřený směrem nahoru, k dekorovanému stropu galerie s římsami s andílky, takže diváci mohli vnímat rozsah galerie a světlost prostoru [obr. 37]. Čtyři duté sloupy obsahovaly točitá schodiště vedoucí přímo vzhůru a přístupovou cestu pomocí rampy, která „rozšiřuje vnímání vzdálenosti a času. Jako celek může být konstrukce chápána jako tajemný přístroj, který zve návštěvníky, aby opustili přízemí, normální vrstvu galerijního prostoru, a obýdleli její horní část.“¹⁴⁹ Je to stroj, který je určen ke zkoumání prostoru, v němž stojí.

A jak dále objasňuje Sofia von Ellrichshausen, jejich pavilon poskytuje návštěvníkovi tři rozdílné

český výtvarník Dominik Lang. Ten využil výstavní paneláž ve Veletržním paláci, do které vyřezal dva protilehlé kruhové otvory a odhalil tak skrytá okna. Těmi zvenku pronikalo do galerie vycházející a zapadající slunce. Podobným způsobem jako Eliasson pracuje se světlem i James Turrell.

¹⁴⁹ Mauricio Pezo, in: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (kat. výst.), London 2014, s. 129.

zážitky: „kolektivní a otevřený prožitek pod terasou mezi masivními cylindrickými sloupy; osobní a smyslový prožitek lezení nahoru nebo sestupu dolů po rampě či po schodištích; a překvapivý společný a intimní zážitek nahoře na terase, která se téměř dotýká dekorovaných kleneb a stropu, ocelových nosníků a střešních oken budovy galerie.“ A dále dodává: „Chceme, aby si lidé uvědomili architekturu a zároveň i sebe samy a ostatní skrze architekturu.“¹⁵⁰ Architektura tedy v jejich podání funguje jako zprostředkovatel něčeho jiného. Je pravda, že přítomnost architektury si často neuvědomujeme, nevnímáme ji. Je pro nás druhotná. Její přítomnost si uvědomíme třeba až ve chvíli, kdy jsme nuceni k pohybu, když jdeme po schodech, když zapojujeme do vztahu s budovou naše tělo pomocí fyzického úsilí, které je pro tento pohyb nutné. Stoupání směrem vzhůru tak obrací „pozornost ke gravitaci jako skutečnosti architektury.“¹⁵¹

Konstrukce ze světlého dřeva zabírala přesně polovinu galerijního prostoru, rohy horní čtvercové místnosti byly vyrovnány s pásy klenby a vstupy do galerie. Zvolený název instalace – *Blue* (Modrá) – měl dle autorů navozovat náladu, pocit tichosti a nostalgie, které si s touto barvou spojujeme. Celek pak balancoval mezi intimitou a monumentalitou, tématy, jimž se Pezo a von Ellrichshausen důsledně věnují ve většině svých projektů.

2.3.1. Architektonické instalace u nás

Na závěr zmiňme krátce dva příklady výstav, které – pod vlivem umění – pracovaly s architektonickými instalacemi za účelem oslovení diváka skrze prožitek, zapojení jeho smyslových vjemů a znejistění vnímání prostoru.

První z nich je výstava Zdeňka Fránka *Útroby architektury*, kterou pro Dům umění města Brna na přelomu let 2011 a 2012 kurátorsky připravil Rostislav Koryčánek. Prezentace shrnula Fránkovy výsledky a experimenty s architektonickým prostorem. Obsahovala pět prostorových instalací a objektů (*Projekční lázně, Bazén idejí, Perská věž, Pohyb v architektuře a Bílá dutina*) představující základní teze Fránkova myšlení a přístupu k architektuře. Těchto pět konceptů bylo zamýšleno jako počáteční fáze a následné rozvinutí v konkrétních realizacích. Poslední pohled do „útroby architektury“, *Bludiště*, představil pomocí konkrétních modelů starší i připravované

¹⁵⁰ Sofia von Ellrichshausen, tamtéž, s. 129.

¹⁵¹ Mauricio Pezo, tamtéž, s. 129.

stavby integrované do Fránkova modulárního nábytkového systému.¹⁵²

Bílá dutina, která vyvolává iluzorní vjem z prostoru, byla inspirována sekvencí a proměnami pohybu jak v prostoru, tak i prostoru samotného. A například 5,5 m vysoká *Perská věž*, evokující podobnost s tvorbou britského sochaře Anishe Kapoora, byla zabalena do pláště tvořeného zrcadly a umístěna na tkaném, zeleném koberci [obr. 38]. Struktura koberce vznikla údajně roztažením a zdeformováním obrazu lesa. Skryté schodiště umožňovalo na věž vylézt a symbolicky tak propojit podlahu (les) se střešním světlíkem (nebem), jak tomu u věží a rozhleden bývá. Její tvar koresponduje s tvary několika následujících Fránkových experimentální věží, které později dočasně umisťoval do veřejného prostoru či do krajiny – s *Neviditelnou věží* na hlavním náměstí v Litomyšli či s věží v blízkosti středověké tvrze Orlice v Letohradu, určenými k obývání.¹⁵³

V září 2016 připravil českobudějovický Dům umění výstavní projekt architekta Jana Šépký. Ten se ve své výtvarně-architektonické intervenci nazvané přímo *Vnímání* zamyslel nad tím, jak jinak zažít a vnímat prostředí galerie a především pak prostor centrálního náměstí Přemysla Otakara II. Ve středu tohoto rozsáhlého náměstí je umístěna Samsonova kašna, jedna z největších barokních kašen u nás, centrální dominanta náměstí a symbol města. Z okna v prvním patře vedla dlouhá tmavá lávka, jediná přístupová cesta, spojující galerii s kašnou. Tu Šépka skryl za sedm metrů vysokou kruhovou hradbu, která ji oddělila od náměstí [obr. 39]. Takto izolovaná kašna, vytržená ze svých obvyklých souvislostí a všedního městského ruchu, na neutrálním pozadí, umožňovala návštěvníkům soustředit se plně pouze na ni samotnou. Šépka pro ni vytvořil klidné, intimní a kontemplativní prostředí, jaké kašna normálně na živém náměstí nemá. I lavičky, na náměstí normálně obrácené zády ke kašně, byly v kruhu otočeny tak, aby sedící hleděli na ni a mohli si vychutnat její sochařské detaily a působení.

Tímto krokem obrátil autor pozornost nejen na Samsonovu kašnu, ale i na to, jak vnímáme významné památky ve veřejném prostoru, a též na galerii samotnou, jejíž prostory jsou normálně skryté. Princip zakrytí kašny tak vlastně upozornil na jedinečnou věc: místa, jako je právě kašna, jsme si zvykli téměř neregistrovat, byť okolo nich procházíme každý den. Vnímáme je jaksi mimoděk, nepřemýšlíme o jejich podstatě, o vztahu k městu a jeho struktuře. Samsonova kašna v Šépkově podání funguje jako prostředek, který svádí dohromady diváky a

¹⁵² Jakub Kopec, Útroby Zdeňka Fránka, *Era* 21 XII, 2012, č. 1, s. 9.

¹⁵³ Srov. Petr Volf, Neviditelné věže, *Architekt* LXI, 2015, č. 3, s. 74–79.

dopřává jim nevšední prožitek.

3. Dům, domov a hledání osobních počátků

Na konci října roku 1993 se několik desítek lidí shromáždilo na adrese 193 Grove Road ve východním Londýně u příležitosti odhalení nového díla britské sochařky Rachel Whiteread. *Dům* (The House) [obr. 40] byl dočasnou site-specific veřejnou architektonickou sochou, betonovým a sádrovým odlitkem vnitřku celého třípodlažního viktoriánského řadového domu, typického pro dělnickou třídu, a to od sklepa a přízemí až po další patra včetně schodů, podlah a arkýřových oken, vynechán byl pouze střešní prostor. Původní objekt, který složil jako předloha, byl, stejně jako další domy, určen k demolici – ve skutečnosti byl posledním stojícím domem v okolí – v této rychle se proměňující oblasti, procházející rapidní gentrifikací, jako ostatně celý Londýn.

Výsledná socha byla vytvořena přímo na místě, kde stála původní nemovitost. Whiteread odstranila exteriér domu, tak, aby *Dům* nepřipomínal fasádu, již jsme zvyklí běžně vnímat, ale naopak intimní, soukromé detaily interiéru a životy vystěhovaných obyvatel, a evokoval tak vzpomínky rodinného života – domova. Kdysi skrytý vnitřní prostor byl odhalen, obrácen naruby, aby tak odhalil soukromou sféru pohledu veřejnosti. Otisky domácího života „zvaly k přemítání o vnitřním životě“,¹⁵⁴ který se v domě jako sociálním prostoru svých obyvatel kdysi odehrával.

Osamoceně stojící dům se zapojoval do intenzivního dialogu se svým nejbližším i vzdáleným okolím, nebylo jej možno chápat izolovaně. Jako poslední přeživší, relikv nechtěné minulosti, upomínal na sdílenou sociální, kulturní, třídní, politickou a ekonomickou zkušenost obyvatel, a přeneseně i na zkušenost tohoto sousedství, které bylo rozprášeno a zničeno, a sousedských vztahů, které byly přerušeny. Poukázal také na roli politiků v tomto ničení, kryjícím zájmy nenasytných developerů.¹⁵⁵ Dům tak představuje památník ničení celých dělnických čtvrtí a jejich sociálních prostor, jež se staly produktem thatcherovské Británie.

Dům Rachel Whiteread, odstraněný v lednu 1994, za který umělkyně obdržela prestižní Turnerovu cenu, je bezesporu jedním z nejnámějších příkladů, který využívá rámec a formální jazyk architektury k odhalení složitosti vztahů a významů domu, bydlení a domáckosti, veřejného a soukromého v současném umění.

¹⁵⁴ James Lingwood, Introduction, in: James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread: House*, London 1995, s. 9.

¹⁵⁵ Více k těmto tématům Simon Watney, On House, Iconoclasm & Iconophobia, in: James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread: House*, London 1995, s. 96–109.

3.1. Dům, domov, archetyp

Idea a vznik lidského domu byla základním „archetypem“ a pilířem architektury od prehistorické chýše po současnost. Analogii lze nalézt i v současném umění. Představa archetypu domu (a domova) jako modelu, pra(vzoru), jako soustavy myšlenek a představ, spojených s tímto tématem, byla jedním z klíčů při práci na této kapitole.

Marc-Antoine Laugier, filosof architektury, představil v polovině 18. století koncept primitivní chýše, jež je popsána jako nejstarší lidská stavba, a tedy původ architektury a počátek její praxe. Tato chýše představuje ideální formu bydlení, ideální stavební řád, jenž byl neustále přehodnocován, přetvářen a replikován. Zároveň se jedná také o spojení mezi lidskými bytostmi a jejich světem. Na slavném frontispisu od Charlese Dominiquea Eisena, který doprovázel druhé vydání Laugierova spisu, vidíme alegorickou figuru, personifikaci architektury, která ukazuje směrem k primitivní chýši, představující nové konstrukční zásady, odvozené z přírody [obr. 41]. Člověk, s použitím jednoduchých větví nalezených v lese, buduje stavbu se čtyřmi sloupy a se šikmou střechou. Stává se stavitelem, architektem. Chýše, první architektonická myšlenka, se stává domem, jenž slouží k ochraně před rozmary přírody, a domovem, který tím tento člověk vytvořil.¹⁵⁶

Definice „domu“ a „domova“ byla a je diskutována napříč mnoha disciplínami – od literatury, antropologie, historie, filosofie, sociologie po téma této práce: architekturu a umění. Obecně lze říci, že dům je architektonická forma, která slouží k přebývání, kulturně spojovaná s „ochraňujícím a pečujícím mateřským prostorem“,¹⁵⁷ vystavěný prostor, s nímž spojujeme své estetické, psychologické a fyziologické představy. Dům samozřejmě není pouhá architektonická struktura, ale působí také jako hranice mezi světem venku a mezi soukromým děním uvnitř.

Dům je tedy úzce provázán s myšlenkou domova. Avšak dům neznamená nutně domov. Zjednodušeně řečeno, dům můžeme vnímat jako architekturu, jako uzavřenou obálku, zatímco domov jako životní prostor, jako život uvnitř této architektury; jako prostorovou konfiguraci spojenou s představami domáckosti, rodinného života, soukromí, důvěrnosti, identity. Domov reprezentuje náš vztah k této struktuře, ovlivněný pohlavím, národností, rasou, společenskou třídou atd. Jak dům, tak i domov, představují místa našich vzpomínek, vztahů, intimity, minulých událostí, místa nás samých, jež se občas navzájem mísí.

¹⁵⁶ K tématu primitivní chýše viz Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of Primitive Hut in Architectural History*, Cambridge, Mass. – London 1981 (druhé přepracované vydání).

¹⁵⁷ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 46.

Německý filosof Martin Heidegger ve své stati *Budovat, bydlet, myslet*,¹⁵⁸ která byla prvně přednesena v srpnu 1951 na druhém interdisciplinárním symposiu v německém Darmstadtu (tzv. Darmstädter Gespräche) na téma *Člověk a prostor*, mluví o bydlení ve smyslu „domu“, který je pro něj jak fyzickou budovou, tak zároveň také domovem, jež vytváříme. Heidegger zde argumentuje, že způsob, jakým bydlíme, je způsob, v němž jsme, v němž existujeme. Obydlí, dle Heideggera, zůstává v místě a je situováno v jistém vztahu s existencí. Budovat je bydlet, obývat, být na světě, bydlení je „základní rys lidského bytí.“ Budovy uchovávají a reflektují podstatu bytosti jako obyvatel tím, že poskytují bytostem prostor k obývání.

Gaston Bachelard, francouzský filosof a spisovatel, pak spojoval domov s konceptem poetického prostoru, žitou zkušeností v architektonických místech a jejich kontextech, a s osobním vztahem mezi jedincem a budovou. V *Poetice prostoru* Bachelard píše o elementech archetypálního domu a jak vzpomínky z dětství na architektonické prostory navždy zabarvují náš následující život. Dům a domov, intimitu vnitřního prostoru, Bachelard chápe jako metaforu kreativní imaginace, kde je dům „naším koutem světa. Je – jak se často říká – naším prvním vesmírem. Je skutečným kosmem ... ve všech významech [tohoto] slova.“¹⁵⁹ Zároveň „uchovává snění, dům chrání snivce, umožňuje nám v klidu snít.“¹⁶⁰

Dům je „základní jednotkou měření a referenčním bodem politik prostoru,“ je lidským měřítkem, které určuje povahu našeho vztahu k bezprostřednímu okolí a ke kultuře obecně. Domov se pak stal jakýmsi mýtickým bodem původu, utopickou představou naší identity, toho, odkud pocházíme a kam náležíme; to je však „fikce, koncept, jenž si nosíme sebou.“¹⁶¹

Americká historička umění Jennifer Johung pak ve své knize *Replacing Home: From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*¹⁶² píše o tom, že architektonické formy a systémy domova jsou rámovány příchody a odchody, odjezdy a příjezdy specifických těl v pomíjivém kontaktu na různých specifických místech. Představa domova jako neměnného místa podle Johung – stejně jako i pro mnoho dalších badatelů – zmizela, je v neustálém pohybu a přizpůsobuje se současnému životu (např. politické či ekonomické migraci), čímž „ztrácíme pocit

¹⁵⁸ Martin Heidegger, *Budovat, bývat, myslet*, in: Jiří Ševčík – Monika Mitášová (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971–2011: Texty, rozhovory, dokumenty*, Praha 2013, s. 73–82. Do češtiny přeložil úryvek z textu Ivan Chvatík, viz Martin Heidegger, *Budovat, bydlet, myslet*, in: Michal Ajvaz – Ivan M. Havel – Monika Mitášová (eds.), *Člověk a jeho prostor*, Praha 2004, s. 293–296.

¹⁵⁹ Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009, s. 30. Původně vydáno v roce 1958.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 32.

¹⁶¹ Jon Bird, *Dolce domum*, in: James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread: House*, London 1995, s. 119.

¹⁶² Jennifer Johung, *Replacing Home: From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, Minneapolis 2012.

důvěry, jež domov kdysi představoval“.¹⁶³ Tyto změny tak přetvářejí naše prostorové a sociální vztahy. Také mnoho děl na pomezí umění a architektury se dotýká stejných témat, představy bytí a sounáležitosti v místě, otázek „bezdomovectví“.

Všední téma domu – a domova – v umění není samozřejmě ničím novým a můžeme jej nalézt napříč stoletími, a to nejen jako vizuální, ale v umění 20. a 21. století možná mnohem důležitěji jako konceptuální a kritický motiv.¹⁶⁴ Nese sebou mnoho významů, vrstev, kontextů a vztahů, jež jsou složité a protikladné. Je plné společenských, kulturních, ekonomických a politických elementů, k nimž se velká část umělců neustále vrací při hledání osobních a osobitých výpovědí, vyjadřovaných pomocí výtvarného umění.

Kapitola není zamýšlena jako vyčerpávající teoretický a historický výklad tohoto tématu. Vybrala jsem pouze několik příkladů přístupů, ilustrujících používání ideje domu. Ty jsou prezentovány chronologicky, toto řazení však nemá žádný význam a je čistě účelové. Představení zde budou tři umělci, kteří využívají autobiografické, zažité osobní prostory domácího prostředí, architektonicky artikulované. V úvodu zmíněný koncept primitivní chýše symbolizuje nejen první dům a začátek ideje architektury, ale vrací se rovněž k prvopočátkům všeho, počátkům, které představují bezpečí a jistotu. To je také námětem několika umělců, které jsem zvolila jako příklad v následující kapitole. Všechny tři propojuje hledání svých kořenů, které se promítá do práce s myšlenkou, vyjádřenou právě architektonickými formami skrze reprezentaci domu a evokaci domova.

Gregor Schneider využívá architektonický rámec daného domu a jeho postupné modifikace jako metaforu lidské bytosti a světa. Do Ho Suh se obrací ke svému původu a pocitu vysídlení, který jej provází. A konečně Michaelu Landymu slouží dům jako svědek rodinné historie, jako vypravěč příběhu života umělcova otce. Na všechny lze vztáhnout citát, který byl sice vysloven v souvislosti se Schneiderovým dílem, tedy, že autor „zkoumá existenční možnosti bydlení nebo nalézání úniku v domě“,¹⁶⁵ myslím ale, že tato pasáž v některých aspektech dobře ilustruje i práce dalších dvou autorů, vybraných do této kapitoly.

¹⁶³ Hiromi Kurosawa, *Metamorphoses of Home*, in: *Do Ho Suh: Perfect Home*, Kanazawa City 2013, s. 159.

¹⁶⁴ Srov. např. katalogy Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (ed.), *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identität* (kat. výst.), Wien 1999. – Bellevue Art Museum – MAK Center for Art and Architecture (eds.), *Trespassing: Houses x Artists*, Ostfildern-Ruit 2002.

¹⁶⁵ Ulrich Loock, Gregor Schneider: *The dead House ur, Parkett*, č. 63, 2001, s. 138. Citováno dle Kirsty Bell, *The Artist's House: From Workplace to Artwork*, Berlin 2013, s. 215.

3.2. Několik příkladů uchopení tématu domu v umění

Dílo *Casa a misura d'uomo* (Dům o lidském měřítku) Michelangela Pistoletta z let 1965–1966 [obr. 42] je součástí cyklu nazvaného *Minus Objects*, série hraček a různých testovacích prototypů, která sestává z celkem 28 děl z různorodých materiálů. Součástí byl například hluboký vyřezávaný rám s vestavěným stolem a židlemi – jakási 3D malba, do níž lze vstoupit –, nebo vana ve tvaru lidské postavy. Dům vytvořený ze dřeva a pomalovaný jasnými barvami byl postaven podle výšky těla samotného autora a představuje „hravou redukci domácího prostředí.“¹⁶⁶

Gordon Matta-Clark, který vystudoval architekturu, je známý především jako tvůrce spektakulárních site-specific řezů skrze budovy, jakousi dekonstrukcí architektury samotné, které začal nazývat *Anarchitecture* (anarchitektura – spojení slov anarchie a architektura, symbolizující jeho zájem o prázdné, zbytkové prostory, místa, jež byla doposud přehlížena). Matta-Clark začal své řezy postupně vnímat jako jakýsi nástroj a formu aktivismu, jež byla kritická k využívání architektury, bytové výstavby a utvářejících sociálních podmínek v kapitalistické společnosti Spojených států přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Pro jedno ze svých nejznámějších děl *Splitting* (1974) [obr. 43], jehož název by se dal přeložit jako rozštěpení či puklina, Matta-Clark zakoupil obyčejný, dvoupodlažní středostavovský rodinný domek, situovaný ve státě New Jersey, na předměstí městečka Engelwood, jedné z oblastí s převážně černošským obyvatelstvem. Dům samotný byl určen k demolici v rámci rozsáhlejší asanace a projektu rekonstrukce této městské části. Místní samospráva dala všem obyvatelům výpověď a domy rychle vyklízela, aby na jejich místě vznikla nová zástavba. Rodina, jež byla nucena dům opustit, v něm zanechala spoustu osobních věcí, které ve výsledku dílu dodávaly, jak bývá často uváděno a jak je i zřejmé z dobového filmového záznamu akce, pocit obydlího prostoru. Matta-Clarkova intervence spočívala v podstatě v „rozštěpení“ budovy na dvě části, jež při pohledu zvenku matou diváka svým popíráním gravitace a konstrukčních pravidel, samotný interiér byl zaplaven slunečním světlem, které v průběhu dne vytvářelo různé efekty hry světla a stínu.¹⁶⁷

Vito Acconci, známý americký performer, konceptuální umělec a videoartista, začal na konci

¹⁶⁶ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 25.

¹⁶⁷ Výběr recentní literatury: Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. 2000. – Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London – New York 2009. – Hubertus von Amelnunxen – Angela Lammert – Philip Ursprung (eds.), *Gordon Matta-Clark: Moment to Moment. Space*, Nürnberg 2012. – Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Zurich – Montreal 2018.

sedmdesátých let experimentovat s architekturou, designem a sochařstvím ve veřejném prostoru. Acconci vytvořil vně i mimo zdi galerií sérii instalací na téma dům, s názvy jako *Instant House* (Instantní dům), *Peeling House* (Loupající se dům), *Collision House* (Dům srážky) [obr. 81], *Bad Dream House* (Dům zlého snu), *House of Cars* (Dům z aut), *Houses up the Wall* (Domy proti zdi) a podobně.¹⁶⁸

Pro Acconciho byla aktivní účast diváka vždy důležitým tématem umělcovy práce. Myšlenku domu jako jakéhosi hřiště lze vysledovat v mnoha jeho instalacích, v nichž se zaměřil na rozdíly mezi veřejným a soukromým prostorem. Představu domu s jeho „rozpoznatelnými architektonickými formami“ využil jako „metaforu vyvracení kulturních mýtů domova, soukromí a politických ideologií.“¹⁶⁹ Tak například *Instant House* z roku 1980 [obr. 44] sestává ze čtyř zdí proražených okny a dveřmi, které leží nečinně na zemi a jež se zvednou okolo diváka v ten moment, kdy si sedne do houpačky připojené k systému kladek. Vzniká tak situace, kdy sedící divák vidí pouze vnitřní zdi pokryté americkými vlajkami, zatímco ostatní návštěvníci vidí vzpřímené exteriérové zdi s vlajkami Sovětského svazu, které tak odhalují geopolitickou situaci a kontext raných osmdesátých let.

Bad Dream House (1984) [obr. 45], přeskupení architektonických prvků do neobvyklých úhlů způsobujících dezorientaci jako vně, tak i uvnitř – domy nemají žádný pravý úhel, nábytek visí z podlahy (která nyní funguje jako strop), vytváří druh „domova, uvnitř něhož jsme cizinci.“¹⁷⁰ Do instalace *Houses up the Wall* (1985) [obr. 46] může divák také vstoupit a vystoupat po schodech až do úzkého domu nahoře. Jednotlivé otvory a lavice uvnitř představují lidské siluety v pozici podobné lidskému plodu. Spodní lavice mají po stranách umístěna zrcadla, jejichž odraz doplňuje tyto siluety a mísí interiér a exteriér. Lavice v horní části instalace jsou oproti tomu tak malé, že na nich má návštěvník možnost sedět pouze ve shrbené – prenatalní – poloze.

Fat House (Tlustý dům, 2003) [obr. 47] rakouského sochaře Erwina Wurma je součástí tzv. tlustých soch (Fat Sculptures) – obtloustlých symbolů společenského postavení střední třídy, jako jsou auta nebo rodinné domy –, v nichž Wurm komentuje současnou konzumní společnost na Západě. Dům svým tvaroslovím napodobuje klasický příměstský domek, s dveřmi uprostřed, okny po každé straně a se sedlovou střechou. Není však postaven z cihel, jeho fasáda je tvořena

¹⁶⁸ Srov. např. Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 12. – Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992. – *Vito Acconci / Acconci Studio: Acts of Architecture* (kat. výst.), Milwaukee 2001. – Frazer Ward – Mark C. Taylor – Jennifer Bllomer, *Vito Acconci*, London – New York 2002.

¹⁶⁹ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 89.

¹⁷⁰ Vito Acconci, in: *Vito Acconci: The House and Furnishings as Social Metaphor*, Tampa 1986, s. 8. Citováno dle Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 91.

polystyrenem, jejíž vyboulený povrch má dle autora připomínat tělo. Dovnitř Wurm umístil videoprojekci, v níž budova mj. klade příchozím návštěvníkům otázky typu „*Kdy se dům stává uměním a kdo to určuje?*“

Wurm téma domu použil vícekrát. V *House Attack* (Útok domu), instalovaném v roce 2006 na střechu vídeňského muzea MUMOK, se jedná opět o rodinný dům, který autor popisuje jako „*symbol každodennosti, soukromí a také symbol maloměšťáctví.*“¹⁷¹ *Narrow House* (Úzký dům, 2011) je odkazem na dům Wurmových rodičů, v němž prožil dětství, a na provinční společnost. Jde o extrémně úzký dům, kde je vše, včetně chodeb, ložnice, obytné části i toalety, neobvykle stlačeno. Celek působí tíživě, až agresivně.

3.3. Gregor Schneider, *Das Haus u r* (1985–2001)

Od roku 1985, kdy mu bylo šestnáct let, německý umělec Gregor Schneider postupně rekonstruoval, pozměňoval, stavěl a dále přestavoval interiér domu na Unterheydener Strasse č. 12 v Rheydtu [obr. 48], který patřil jeho rodině. Vytvořil v něm „*sebereflexní obytný prostor pro sebe samotného, zatímco jeho tvar je neustále ovlivňován vnitřními a vnějšími podmínkami.*“¹⁷²

Rheydt je bývalé bohaté průmyslové město, kde se těžilo především hnědé uhlí, situované v Severním Porýní-Vestfálsku a dnes součást většího Mönchengladbachu. Kvůli těžbě místo mnoho lidí opustilo, mnoho domů i celých vesnic zůstalo opuštěných, což se ještě více prohloubilo po postupném utlumení těžby. Schneiderův dům je malý, úzký, volně stojící dvoupodlažní bytový dům z konce 19. století. Z důvodu šíření zápachu z nedaleké továrny (v níž pracovalo několik generací umělcovy rodiny) byl dům dlouho opuštěn a bez nájemníků, dokud se do něj nenastěhoval sám Schneider. Ten tam bydlel až do roku 2001, kdy velká část pokojů, vytvořených uvnitř domu, byla převezena do německého pavilonu na Bienále v Benátkách, kde instalace získala nejvyšší ocenění, Zlatého lva.

Název díla – *Haus u r* (Dům u r) – má několik možných významů. Jde nejen o zkratku adresy (odvozenou z prvního a posledního písmena názvu ulice), ale slovo *ur* znamená v němčině také původní, zdrojový, prvotní. Není náhodou, že název připomíná německé slovo *Urhütte* (prachýše). Odkazuje však také na označení *Umbauter Raum* (vystavěný nebo zkonstruovaný

¹⁷¹ Citováno dle <https://www.mumok.at/en/events/erwin-wurm>, vyhledáno 1. 12. 2018.

¹⁷² Udo Kittelmann, *Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur*, Venice, in: Udo Kittelmann (ed.), *Gregor Schneider: Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2001, s. 16.

prostor) či *Unsichtbarer Raum* (neviditelný prostor).

3.3.1. Budování domu

Schneider postupně zrekonstruoval všechny místnosti v domě a vnesl do nich drobné změny pomocí komplexních stavebních intervencí. Využil existující strukturu stavby – bez toho, aby cokoliv změnil i na fasádě domu – pro své „*konstruované situace*“, jak je nazývá. Výtvarníkovy inspirace fragmentarizace, řezání a „pitvání“ můžeme vysledovat v konstruovaných prostorech umění 20. století, od slavné *Merzbau* Kurta Schwitterse, transformace několika místností umělcova rodinného domu v Hannoveru mezi léty 1923–1937,¹⁷³ po „dearchitekturalizace“ Roberta Smithsona (termín, který aplikoval na rozpadající se a nedokončené stavby „*moderních ruin*“)¹⁷⁴ či v úvodu zmiňovaný koncept „anarchitektury“ Gordona Matta-Clarka, řezů skrze budovy, „*vedených proti architektonickému řádu ... s cílem rozbít systém.*“¹⁷⁵

Od začátku devadesátých let, když už rozdíl mezi jednotlivými pokoji nebylo téměř možné popsat, shromáždil Schneider veškeré informace a materiály, které měl k dispozici, a zavedl přesný katalogizační číselný systém, evidující jednotlivé položky a vrstvy. První písmeno *u* znamenalo postavený prostor (*gebauter Raum*), *u r* znamenalo celé zkonstruované dílo (*gebauete Arbeit*). V katalogu tak nalezneme jako pomůcku a průvodce přesné vnitřní i vnější rozměry pokojů, seznam použitých materiálů, informace o jejich složení, tloušťce, vzájemných vzdálenostech jednotlivých prostor, vybavení a pečlivou fotodokumentaci celého procesu a výsledného provedení.¹⁷⁶

Schneider používá architekturu jako „*oblast své aktivity, neboť je obklopující ... a formuje prostor a není pevně sevřená.*“¹⁷⁷ Pracuje s architektonickými prostředky – s opakováním a zdvojnásobováním základních architektonických jednotek, s duplikací a multiplikací architektonických

¹⁷³ Srov. Např. Dietmar Elger, *Der Merzbau: Eine Werkmonographie*, Köln 1984 (2. vydání 1999). – Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000.

¹⁷⁴ Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley – Los Angeles 1996. Srov. též kapitolu *Non-sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, in: Mark Linder, *Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass. – London 2004, s. 133–171.

¹⁷⁵ Daniel Birnbaum, *Before and After Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt*, in: Udo Kittelmann (ed.), *Gregor Schneider: Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2001, s. 65.

¹⁷⁶ Prostory, umístěné za dalšími pokoji, které znemožňovaly jejich vyfotografování, jsou v seznamu označeny katalogizačním číslem a rozměry, chybí však fotodokumentace. Pokoje a prostorové zásahy, které byly přestavěny a které již nemohly být přeměřeny a vyfotografovány, jsou v seznamu také uvedeny, avšak bez dalších údajů.

¹⁷⁷ Ulrich Loock, *...Positively Killed Off Economy...*, in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 131.

prvků –, které popisuje jako „*zed' před zdi, zed' za zdi, průchod v pokoji, pokoj v pokoji, oblast modrého papíru na zdi, červený kámen za pokojem, olovo kolem pokoje, olovo v podlaze, světlo okolo pokoje, tvar ve zdi, krychle ve zdi, černý kámen ve zdi, pohyblivý strop pod stropem...*“¹⁷⁸ Citovaný popis explicitně odhaluje, co Schneider s domem udělal. V celém domě pozměnil veškeré jeho části. Postavil zed' před každou zed', podlahu na podlahu, strop pod strop, vestavěl dveře a okna, zatemněná roletami, natřel všechny zdi a stropy na bílo, instaloval topení a fluorescenční lampy, na podlahu položil šedivý plstěný materiál [obr. 49, 50]. Schneider identifikuje fyzické objekty a jejich pozici v prostoru; každý prvek, každá část byla popsána a katalogizována, aniž by se však dotýkala funkce instalace. Využil materiály nalezené na ulici, z prázdných obchodů, z vybydlených staveb v okolí domu nebo z vylidněných vesnic.

3.3.2. Návštěva v domě

Na první pohled nelze jednotlivé pokoje rozeznat od normálních pokojů, jaké bychom v takovém domě očekávali [obr. 51, 52]. Až po chvíli zjistíme, že místnosti nejsou ty původní, avšak nejsme schopni materiálově ani časově určit přesný rozdíl v tom, co tam dříve bylo, nebo alespoň být mohlo. Schneider totiž vlastně vybudoval něco, co tam již bylo. Nahradil to, co již existovalo, jeho někdy méně, někdy více přesnou obdobou. Do této myšlenky byla dále zakomponována idea přenositelnosti: tj., každý pokoj mohl být poměrně snadno rozebrán a vyjmut a opět složen někde jinde.¹⁷⁹

To, že návštěvník není schopen tyto změny vědomě rozpoznat a vnímat není pro Schneidera tak důležité jako proces samotný. Jak poznamenal v rozhovoru s historikem umění a kurátorem několika svých výstav Ulrichem Loockem: „*Nezajímá mě pokoj samotný. ... Zajímalo mne spíš zaměření se na nějaký neutrální bod, jenž já sám ani neznám.*“¹⁸⁰ Na modifikacích pracoval postupně, avšak spíše než podle přesně daného plánu byl proces sérií volných, vzájemně propletených asociací, u nichž po nějaké době ani umělec sám nebyl schopen určit, jaké byly jeho původní záměry a směřování. O tom, že nepracoval podle přesně daného postupu krok za krokem, svědčí i jeho následující vyjádření: „*Když bych postavil napřed model, byla by většina*

¹⁷⁸ Gregor Schneider: *Arbeiten 1985–1994* (kat. výst.), Krefeld 1994.

¹⁷⁹ Pokoje vyjmuté (nebo replikované) např. pro účely výstav ztrácely pro Schneidera mimo rámec domu svůj účel a považoval tyto části je za mrtvé; označoval je proto termínem *Totes Haus u r* (Mrtvý dům u r). Výstavy tedy prezentují „mrtvé dílo“.

¹⁸⁰ Gregor Schneider – Ulrich Loock, ... I Never Throw Anything Away, I Just Go On..., in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 24.

*práce v podstatě dokončena. To bylo přesně to, co jsem nechtěl: nějaký záměr. Neměl bych pak motivaci ani energii k budování samotného pokoje. Byla to spíš motivace stavět něco, co by se od jedince v průběhu výstavby oddělilo a osamostatnilo.*¹⁸¹

Neustálým opakováním jednotlivých místností vestavěných a vtěsnaných do dalších pokojů byl Schneider nucen také neustále ztenčovat vrstvy zdí, oken a dalších budovaných zařízení. Původní rozměry a uspořádání pokojů nebylo po čase možné řádně identifikovat. Ani sám Schneider, jak přiznává, nebyl schopen dále rozeznávat mezi tím, co bylo původní a tím, co bylo zbudováno v průběhu doby. *„Mohl bych takto pokračovat v neustálém běhání na místě, prostě pokračovat v práci, dokud by mne dílo nevyhnalo z domu nebo mne úplně nepohltilo. ... [m]oje dílo se nyní stalo nezávislé. ... Celkový objem toho, kolik jsem zde postavil, znamená, že již nejsem schopen rozlišit mezi tím, co bylo přidáno a co bylo odebráno. Dnes již neexistuje způsob, jak plně zdokumentovat, co se v domě stalo. Jedinou možností by bylo přeměřit skryté prostory. Nikdo se již ale nemůže dostat k původní konstrukci, aniž by systematicky dům rozvrtal a zničil. Přidané vrstvy olova neumožňují ani to, aby byl zrentgenován.*¹⁸²

Schneider zcela „obalil“ původní interiér domu a vytvořil spletitý labyrint pokojů a chodeb [obr. 53]. Využil také skryté prostory, jako jsou meziprostory mezi fasádou a původním domem či mezery mezi zdmi, které nelze vidět, ale kterým, byť zůstávají obvykle bez povšimnutí, přikládá Schneider stejnou důležitost jako dílu, které vidíme. Tyto mezery jsou pak často vyplněny různými předměty a fotografiemi. *„Nechal jsem obrázky a kusy nábytku tam, kde byly, a postavil nový pokoj. V mezeře jsem pak rozvěsil fotografie své matky, svého otce, a o kus dál pak mé babičky. Jedna generace za každou vrstvu pokoje.*¹⁸³ Vrstvy prostoru, umístěné jedna na druhé, dává Schneider do souvislostí s předešlými generacemi své vlastní rodiny, posloupnost generací koresponduje s posloupností prostorových vrstev.¹⁸⁴ Dům si tak pamatuje svoji vlastní historii, historii rodiny a nakonec i samotného Schneidera, vzpomínky jsou jeho stavebními základy. Dodává: *„Stopy užívání, stopy života a změn jsou vepsány do hmotného světa. ... Obyvatelé vždy vepisují svoji vlastní historii do domu. Budovy jsou napsány, tak jako knihy. Je pak jen otázkou, zda je umíme přečíst.*¹⁸⁵

¹⁸¹ Ulrich Loock (ed.), *Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Berlin 2016, s. 129–130.

¹⁸² Gregor Schneider – Ulrich Loock, ... I Never Throw Anything Away, I Just Go On..., in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 23.

¹⁸³ Tamtéž, s. 58.

¹⁸⁴ Ulrich Loock (ed.), *Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Berlin 2016, s. 159.

¹⁸⁵ Gregor Schneider, citováno dle Ulrich Loock (ed.), *Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Berlin 2016, s. 42.

Umělec rovněž popsal, jaké to je pohybovat se domem: „*Náhle jsem zjistil, že se mezi pokoji dějí věci, nad nimiž již nemám kontrolu. ... Když jste například otevřel špatné dveře ve špatný čas, spadl jste do díry a ponořil jste se hlouběji a hlouběji do mezipokojů. Měl jste pocit, že neexistuje žádný způsob, jak se dostat ven.*“¹⁸⁶ Dům je prostředím zcela izolovaným od svého vnějšího okolí, s uměle kontrolovanou ventilací vzduchu a uměle vytvořeným „přirozeným“ světlem. Pojem o čase je zcela eliminován, napodobeny byly rovněž přirozené změny světla v průběhu dne. Obtíže, které návštěvníka v domě doprovázely, tedy narušení zraku, sluchu a pohybu uvnitř domu, vyžadovaly také nový způsob vnímání a samozřejmě i změn polohy těla osvobozeného od svých limitů.¹⁸⁷ Návštěvníci, kteří do domu vstoupili, se stali dezorientovanými, chyceni a uvrženi do klaustrofobických pokojů, do střídání světlých a tmavých, čistých a špinavých, přístupných a nepřístupných prostor. Ocitli se obklopeni celkovou atmosférou, emocemi a situacemi – spíše než estetickými navrženými předměty –,¹⁸⁸ kde nic nebylo takové, jaké se zdá, ničemu nelze věřit. Například několik oken v domě mohlo být sice otevřeno, avšak nikoli ven do ulice, ale do další řady oken, která končila pohledem na holou bílou zeď; „*za jedním oknem je další okno*“.¹⁸⁹ Pokoje byly zvukotěsné, vycpané skelnou vatou, olemované izolační pěnou, sádrou a olovem, tiché a dokonale izolované od vnějšího prostředí. Vše bylo podřízeno zesílení dojmu nejistoty, neurčitosti kde přesně a v jakém čase se jedinec nachází, jakési destabilizaci prostoru a času. Z domu nebylo úniku. Jakmile jste se do něj dostali, držel vás, izolované od vnějšího světa.

3.3.3. Pokoj a jeho „funkce“

V počátcích Schneider pokoje pouze kopíroval. Postupně jim však začal přiřkládat také jednotlivé tradiční uživatelské funkce, avšak působily strunule, bez života. Tak zde nalezneme například pokoj pro návštěvníky, vybavený stolem a dvěma židlemi, kde bylo možné servírovat kávu, čaj a jiné občerstvení [obr. 54]. Co přichozí netušil, bylo, že pokoj velmi pomalu rotoval. Pohyb místnosti započal ve chvíli, kdy se do něj vstoupilo, a skončil po jednom otočení kolem své

¹⁸⁶ Gregor Schneider, citováno dle Paul Schimmel, *Life's Echo: Gregor Schneider's Dead House* u r, in: *Gregor Schneider* (kat. výst.), Milano 2003, s. 106.

¹⁸⁷ Adam Szymczyk, *Schneider: The Work's Progress*, in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 110.

¹⁸⁸ Udo Kittelmann, *Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur, Venice*, in: Udo Kittelmann (ed.), *Gregor Schneider: Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2001, s. 16.

¹⁸⁹ Gregor Schneider – Ulrich Loock, ... *I never throw anything away, I just go on...*, in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 58.

osy. Návštěvník se ocitl ve spárech pokoje: nebylo možné určit, kam směřují okna, z nichž se chceme rozhlédnout, či jaká je v danou chvíli poloha dveří, jimiž bychom mohli (a zřejmě i chtěli) pokoji utéci. Ve svém studiu v prvním patře domu, kam chodil Schneider pracovat, přidal postupně osm vrstev oken, která uměle regulovala světlo vnikající do místnosti.

V domě se nacházela také řada místností, které reflektovaly mj. Schneiderův zájem o samotu, paměť a smrt, jako byl tzv. Kompletně izolovaný hostinský pokoj (Total isoliertes Gästezimmer, 1995) [obr. 55], navazující na dřívější Schneiderovy práce z poloviny osmdesátých let, v nichž pracoval s krychlemi, „izolovanými boxy“, do nichž mohl být uzavřen člověk a zcela tak odříznut od okolního světa. Jak upozornila historička umění Imogen Racz působící na univerzitě v Coventry, myšlenka vytváření uzavřených prostor, ať již přístupných, či nepřístupných, v nichž se návštěvník stává performerem v příběhu, jež dílo jeho vstoupením rozehrává, upomíná na díla Bruce Naumana z konce šedesátých a počátku sedmdesátých let. Nauman, podobně jako Schneider, avšak v tomto případě povětšinou v galerijním prostředí, konstruoval uzavřené, skryté místnosti a koridory o proměnlivých rozměrech, sledované uzavřeným kamerovým systémem, přenášející obraz zmateného návštěvníka, či doprovázené hlasy z reproduktorů.¹⁹⁰ Schneiderův pokoj je zcela uzavřen v olověném obalu a vybaven matrací a dekou na spaní. I samotné olovo má pro Schneidera svůj význam, neboť upomíná nejen na rodinnou historii (jeho rodina olovo vyráběla a obchodovala s ním), ale jak bylo několikrát připomenuto, evokuje rovněž nedávnou pohnutou historii Německa. Olovo bylo často používáno při stavbě cel určených k popravám a plynových komor nacistických koncentračních táborů.¹⁹¹ Další a další zbudované koridory a s nimi související rozrůstající se síť prostor za zdmi umožnila výtvarníkovi vystavět nové skryté pokoje. Takové je i Hnízdečko lásky (Liebeslaube) [obr. 56], jehož samotný název upomíná na erotické účely, kterým může sloužit, vybavené postelí, vanou, radiátorem, žebříkem, stoličkou a policí s kufrem, a přístupné pouze úzkým otvorem pod dřezem (zabudovaným do skříně, oddělující místnost od dalšího pokoje), pod kterým se lze jen velmi komplikovaně protáhnout.

¹⁹⁰ Imogen Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, London 2015, s. 100.

¹⁹¹ Paul Schimmel, *Life's Echo: Gregor Schneider's Dead House* u r, in: *Gregor Schneider* (kat. výst.), Milano 2003, s. 106–107.

3.3.4. Interpretace domu

Jak sám Schneider poznamenal, postupně se zcela vnořil do reality domu, který jej obklopoval, ale po nějaké době se od něj tento dům „zcela oddělil, takže jsem jej již dále nevnímal jako pokoj v pokoji, místnost okolo další místnosti, když jsem v tomto prostoru trávil čas. Postavil jsem něco, co mne kompletně obklopilo a zároveň ode mne i odstoupilo.“¹⁹²

Kritička a publicistka Kirsty Bell ve své knize *The Artist's House* stručně srovnává Schneiderův dům s v úvodu zmiňovanou *Merzbau* od Kurta Schwittersa [obr. 57]. Zatímco Schwittersova ustavičná práce vedla dle autorky k mizení a zanikání původních prvků, které byly pohřbeny pod vrstvami nového materiálu, pro Schneidera naopak mizel – zbudováním zdi před stojící zeď, stropu pod existující strop – prostor samotný. A zatímco Schwittersovy „organické nánosy všedního odpadu postupně obalily původní domácí strukturu novými sochařskými formami, u Schneidera je originál nahrazen svým dvojníkem.“¹⁹³

Dům u r byl často líčen jako jakési tajemné až zlověstné místo, navazující na Freudovu myšlenku, že něco může být velmi všední, domácké a útulné (*heimlich*), ale zároveň i nepřátelské a cizí (*unheimlich*). Freud svoji koncepci pojmu *unheimlich*, do češtiny těžce přeložitelného výrazu, který bychom mohli volně vykládat jako cosi tísnivého, děsivého, cizího či nezvyklého, vyložil ve svém slavném eseji *Das Unheimliche* z roku 1919.¹⁹⁴ Ve stati mluví o pocitech strachu, úzkosti a stísněnosti, které staví do kontrastu s *heimlich* (domácký, útulný, ale také tajný nebo skrytý). Místo se stává *unheimlich*, když se něco známého obrátí v něco neznámého, jak je tomu ve Schneiderově případě. Obyčejné pokoje jsou umístěny do identických verzí téhož pokoje. Za jedním obydleným pokojem leží další místnost: divný prostor, o kterém ani nevíme, nevhodný pro obývání, prostor, jenž leží ladem a do něhož lze jen obtížně vstoupit.

Přední americký historik a teoretik architektury Anthony Vidler ve své knize *Architectural Uncanny* – a později také v knize *Warped Space* – představuje dům a domov jako místa „prostorové a architektonické“ tajuplnosti či zlověstnosti, s níž jsou spojeny a kterou lze vysledovat od 18. století do dnešních dnů ve filosofii, literatuře, psychologii a samozřejmě také v

¹⁹² Gregor Schneider, citováno dle Ulrich Loock (ed.), *Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Berlin 2016, s. 132.

¹⁹³ Kirsty Bell, *The Artist's House: From Workplace to Artwork*, Berlin 2013, s. 212.

¹⁹⁴ Český překlad pod názvem *Něco tísnivého* in Sigmund Freud, *Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, Praha 2003, s. 171–204.

architektuře.¹⁹⁵ *Unheimlich* (anglicky uncanny) – později používána v různých kontextech osobnostmi jako Walter Benjamin a Martin Heidegger – je ve Vidlerově výkladu spojena s obecnými otázkami „společenského a individuálního odcizení, vykořenění, vyhnanství a bezdomovectví ... a dům poskytl prostor pro nekonečné znázornění pronásledování, zdvojování, rozčleňování.“ *Unheimlich* odkrývá „skryté hrůzy“ domu, zatímco architektura pro Vidlera odhaluje jeho „obsáhlou strukturu“ více než jen analogickým způsobem a „ukazuje na znepokojující klouzání mezi tím, co se zdá být domáckým [homely] a co je zcela určitě nedomácké [unhomely].“ Etymologický problém slova *unheimlich* a jeho používání v kontextu domácího prostředí (neboli *heimlich*) otevírá podle Vidlera navíc „problémy identity kolem sebe sama, ostatních, kolem těla a jeho nepřítomnosti“, a slouží k popisu vztahů mezi „psychikou a obydlím, mezi tělem a domem (budovou)“, mezi stavbou a místem.

Někdejší obyčejný obytný dům *Haus u r* se stal složitým, uchvacujícím prostředím. Byl hluboce symbolický, byl „kosmem, hierarchickým obrazem“,¹⁹⁶ nekončící chaotickou strukturou. Existující dům a jeho řád Schneider naprosto otočil dle vlastních pravidel. Proměnil jej v labyrint, který však bylo možné rozdělit do částí, kde nic není takové, jaké se zdá. Dům, který nenabízel jediný výhled ven z okna na zahradu či na ulici, plný falešných zdí, oken, dveří, co nikam nevedou. Mimo dům nic není, vše vede zpět do jeho útrob, je personifikací nebo „prodloužením umělcova vlastního těla“,¹⁹⁷ psychickou strukturou. Oblasti mezi vestavěnými zdmi – štěrbinou a koridory vedoucí do pokojů, umístěných hlouběji v domě – byly dokonce občas popisovány jako cesta porodním kanálem, avšak v tomto případě jako cesta zpět, cesta do hlouby domu, nikoliv z něj. Cesta k prameni, k počátku, kde se „lze zakuklit“.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. – London 1992. Všechny citace v tomto odstavci pocházejí z této knihy. Srov. též Anthony Vidler, *The Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass. – London 2000.

¹⁹⁶ Adam Szymczyk, Schneider: The Work's Progress, in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 110.

¹⁹⁷ Daniel Birnbaum, Before and After Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt, in: Udo Kittelmann (ed.), *Gregor Schneider: Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2001, s. 80.

¹⁹⁸ Gregor Schneider – Ulrich Loock, ... I never throw anything away, I just go on..., in: *Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997, s. 58.

3.4. Domy a domovy Do Ho Suha

Korejský umělec Do Ho Suh je známý především svými pracemi, v nichž znovuvytváří vlastní osobní prostory, místa, pozice a představy domů a domovů. A to nejen jako fyzické objekty, ale také jako těžce postižitelné, nehmotné, metaforické, kolektivní, sociální, národní, kulturní a psychologické prostory. Vzpomínky jsou vepsány do domů, bytů a ateliérů, v nichž umělec v průběhu života pobýval, jsou „*prostorovou zkušeností*“,¹⁹⁹ skrze niž zkoumá svět, sebe sama, vlastní existenci. Tyto osobní zážitky, vzpomínky a prostory pak zprostředkovává divákovi, který je má možnost smyslově zakoušet v rozměrných instalacích, v jejich fyzických podobách vtělených do komplexních uměleckých děl.

3.4.1. Vytváření prostorů identity

Suhovy architektonicko-sochařské instalace se prostřednictvím různých médií zaobírají tématy, jako jsou kulturní identita, pohyb mezi různými kulturami a společenstvími, který způsobuje jisté odcizení, postkoloniální historie, vztah mezi soukromým a veřejným prostorem. Složitých otázek kulturní rozmanitosti a identity se Suh dotýká od počátku devadesátých let, kdy se začal pohybovat mezi dvěma světy – mezi jihokorejskou kulturou, z níž pochází, a kulturou anglo-americkou, v níž žije. Celé jeho dílo je hledáním způsobu, jak jedno místo, které opustil, přenést na místo druhé, v němž nyní pobývá, a vlastní pozice jedince v tomto novém prostoru, k němuž nemá (zatím) žádný vztah. Od roku 1991, kdy se kvůli studiu umění přestěhoval do Spojených států, pracoval Suh se vzpomínkami, otištěnými do fyzických interiérů jeho předchozího domova. Začátky zájmu o své okolní prostředí jdou vyjádřit těmito slovy: „*Cítil jsem, jako bych byl po příchodu do Ameriky obdařen novým tělem. ... Snažil jsem se najít způsoby, jak se v tomto novém prostředí vzáhnout k sobě samému, a to je také chvíle, kdy jsem začal doslova přeměňovat prostor.*“²⁰⁰ Tyto prostory pak znovuvytvářel a rekontextualizoval v sérii provázaných instalací, souborně označovaných *Dokonalý domov* (Perfect Home),²⁰¹ které konstruoval z průhledných, barvených látek technikou šití.²⁰²

¹⁹⁹ Sun Jung Kim, Vertigo, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 82.

²⁰⁰ Lisa G. Corrin, The Perfect Home: A Conversation with Do-Ho Suh, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 33.

²⁰¹ Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihito Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013.

²⁰² Použití látky, která je průhledným materiálem, upomíná údajně na rýžový papír, jenž se používal v korejské architektuře.

Vytváření prostoru sešíváním látek je „živá zkušenost spojená s hmotným uměleckým dílem“ a dílo vytvořené z látky přenesené do výstavního prostoru transformuje „prostorovou paměť do sochařské formy“. Prostor tak není pouze architektonický a hmotný, ale zahrnuje i veškeré další podmínky, obklopující a ovlivňující každého jedince.²⁰³ Do Ho Suh k tomu uvádí, že „prostor zahrnuje jeho fyzické stavy i jeho vnitřní programy“ a dodává, že „historické, společenské, politické a kulturní podmínky, nemluvě o fenomenologické zkušenosti daného prostoru, zcela ztrácejí svůj význam, jakmile jsou z tohoto prostoru vyčleněny.“²⁰⁴

Roku 1999 začal pracovat na přesných replikách příbytků a domů, v nichž žil jak v Soulu, tak i v New Yorku (a později také v Londýně, kam se před několika lety přestěhoval), které vytvářel v životní velikosti. Jak jednu zmínil: „...abyste mohli vytvořit takové dílo, musíte přeměřit každý centimetr tohoto prostoru. Tím tento prostor opravdu poznáte, často tak najdete také malé stopy, které jste po sobě zanechali jako dítě, a to přináší všechny vzpomínky na vaše dětství. A když pak procházíte tímto procesem, tento prostor se stává součástí vás samých a máte opravdu pocit, že jej znáte. Je ve vás.“²⁰⁵

Suhovy pokoje a domy jsou vytvořeny velmi pečlivě, s velkou pozorností, věnovanou každému detailu a příslušenství domu – vypínačům, klikám dvěří, policím na knihy, umyvadlům a toaletám, vybavení kuchyní apod. Kopírují existující formální slovník daného místa, jeho dispozice, architektonické prvky a další detaily, ale proces jejich vzniku souvisí hlavně s pamětí, zkušeností a identitou. Jsou obrazem umělcovy minulosti, nostalgického ohlížení se ke kořenům formujícím jednotlivé životní etapy autora. Můžeme je tak vnímat jako postavené struktury, jako architekturu, reprezentující na jedné straně existující realitu nějakého konkrétního místa, na straně druhé současně vytvářející za použití průhledných látek paralelní světy.

Vzniku každého díla předchází přesné přeměření a zaznamenání celého místa. Poté umělec navrhne předlohy k šití a zhotoví každý prvek v domě či v bytě z propustných, poloprůhledných materiálů. Ty vytvářejí snovou realitu této kombinace konstrukce, materiálu a textury, do které lze vstoupit. Díky transparentnosti použitých materiálů se můžeme dívat skrze celou instalaci a pozorovat tak zároveň prostory vevnitř i vně, čímž se stírá hranice mezi soukromým a veřejným prostorem. „Myšlenka transparentnosti v mé práci je velmi důležitá, používám tedy materiály,

²⁰³ Sun Jung Kim, Vertigo, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 83.

²⁰⁴ Nan Jie Yun, Suh Do-Ho: Endless Questioning about Identity, *Space*, March 1996, s. 95–98, citováno dle Sun Jung Kim, Vertigo, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 83.

²⁰⁵ “Seoul Home/L.A. Home”—Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, vyhledáno 2. 11. 2018.

kteře vyjadřují transparentnost," tedy takové materiály, které tuto kvalitu mají.²⁰⁶

Podobná témata nalezneme samozřejmě také u mnoha dalších minulých i současných výtvarníků, pracujících s psychickými a psychologickými momenty vyjádřenými pamětí. Například původem kubánská umělkyně Maria Elena González ve své instalaci *Mnemonic Architecture* (Mnemotechnická architektura), kterou vytvořila v roce 2000 pro havanskou Ludwig Foundation, reprodukovala na podlaze galerie z paměti půdorys rodinného domu, v němž bydlela jako dítě. Instalace z drobných skleněných korálků představovala převod vzpomínek do architektonického ztvárnění, způsob zpodobení místa, z něhož byla nucena jako emigrantka odejít. Jak podotkla Lisa Saltzman ve své knize *Making Memory Matter*, González ve své práci „ustanovuje sochařský vztah nikoliv ke skutečné architektuře, ale k architektonickému archivu, který je (její) pamětí.“²⁰⁷

Samotné téma transparentnosti v umění a v architektuře není samozřejmě ničím novým. Tento motiv byl již minimálně od poloviny sedmdesátých let hnacím motorem a námětem mnoha prací a instalací ve veřejném prostoru známého amerického umělce Dana Grahama, který se vždy pohyboval na tenké hraně mezi uměním a architekturou. V jeho návrhu *Alteration to a Suburban House* (Úprava předměstského domu) [obr. 58] z roku 1978 byla celá přední fasáda domu stojícího v typickém americkém předměstí nahrazena sklem a dále pak bylo doprostřed domu umístěno velké zrcadlo, které tento jinak obyčejný dům rozdělilo na soukromou a veřejnou část. Obyvatelé domu, jak ukazuje architektonický model, který Graham vytvořil, by byli viditelní skrze zvětšené okno, sami by se však mohli dívat na venkovní prostředí a události, které se tam odehrávají. Dílo, jež bývá často zmiňováno jako příklad důležitý jak pro umění, tak i pro architekturu, tak nastoluje otázky transparentnosti a hranice mezi soukromým a veřejným, mezi vnitřním a vnějším. Stejně otázky koneckonců umělec neúnavně zkoumá dodnes ve svých pavilonech a galerijních instalacích.²⁰⁸

²⁰⁶ Tom Csaszar, *Social Structures and Shared Autobiographies: Do-Ho Suh*, in: Glenn Harper – Twylene Moyer (eds.), *Conversations on Sculpture*, Hamilton, NJ 2007, s. 272–279, zde s. 272.

²⁰⁷ Lisa Saltzman, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago – London 2006, s. 94.

²⁰⁸ Z rozsáhlé literatury zmiňme např. vynikající publikaci Bennett Simpson – Chrissie Iles (eds.), *Dan Graham: Beyond Pavilions: Architecture as a Machine to See* (s. 190–207), v němž Colomina srovnává např. pavilony Miese van der Rohe a další modernistické pavilony s tvorbou Dana Grahama.

3.4.2. *Seoul Home... (1999)*

Jednou z raných prací ze série děl, která znovuvytvořejí a materializují architektonické prostory, je interiér tradičního domu v Soulu, v němž se Suh narodil a kde byl vychován, vytvořený z průsvitného hedvábí. Jedná se o repliku interiéru rodinného domu, v němž dodnes bydlí rodiče autora, v měřítku 1:1, o detailní přenos reálných prostor do galerijního sálu. Dílo nazvané *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home* [obr. 59] z roku 1999 přenáší a multiplikuje původní dům do nových míst.

Po dobu čtyř měsíců Suh přesně měřil veškeré vnitřní dispozice a konstrukční prvky domu. Ty pak překreslil do plánu a následně do předloh na papíře (podobných, jaké nalezneme v časopisech o módě a šití), podle nichž nastříhal kusy látky a následně je sešil dohromady. Celá práce a všechny architektonické detaily – včetně okenních tabulí, cihel, střešních šindelů a podobně – mají stejné rozměry a vzhled jako původní vzor. Vše bylo pečlivě popsáno a zachyceno. Instalace byla „vymodelována“ podle stavby ze sedmdesátých let, kterou postavil Suhův otec v tradičním korejském stylu domu *hanok* [obr. 60]. Dalo by se v však říci, že se jedná spíše o ideální představu tradičního domu, neboť pro mnoho Korejců symbolizuje tento typ – hanok – právě „dům“ a „domov“. Otec jej vytvořil podle vzoru domu ze zahrady v královském palácovém komplexu – domu, který byl sám kopií prostého lidového domu –, za použití tradičních metod a s pomocí nalezeného stavebního materiálu z 19. století, v době, kdy docházelo k demolicím starých budov. Dům postavený takto svépomocí stál v přímém kontrastu k překotné modernizaci, kterou Jižní Korea v sedmdesátých a v osmdesátých letech procházela a kdy byl západní styl života včetně bydlení a oblékání upřednostňován před místními zvyky a stylem.²⁰⁹ Suhův dům, tedy kopie domu, jenž byl již sám kopií, je tak tedy, jak poznamenala teoretička umění Miwon Kwon v doprovodném textu v umělcově katalogu z roku 2002, pečlivou „replikou repliky repliky.“²¹⁰

V určitém okamžiku musíme svůj rodný dům (a domov) opustit všichni a teprve v ten moment si poprvé uvědomíme, co to domov je, co pro nás znamená. A i když se po nějaké době vrátíme zpět, již to pro nás není ten samý domov. „*Domnívám se, že domov je něco, co si s sebou bereme*

²⁰⁹ Hiromi Kurosawa, *Metamorphoses of Home*, in: Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihito Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013, s. 152. Toto období Suhova dospívání může být také vnímáno jako startovní bod kulturní kolize, která se stala základem mnoha jeho děl a která ještě zesílila poté, co se odstěhoval do Spojených států.

²¹⁰ Miwon Kwon, *The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh*, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 25, pozn. 19.

*spolu s naším životem.*²¹¹ Je to něco, co lze opakovat stále dokola, ať již v našich vzpomínkách, nebo jak vidíme zde, i vizuálně. Instalace, v níž se Suh ohlíží za svým dětstvím a mládím, v sobě zahrnuje velkou dávku nostalgie. Nostalgie po minulosti, po známých prostorech, okupujících naše vzpomínky. Prostory ale již dávno ztracené a neúplné, s nimiž se možná stále ještě identifikujeme, ale které také znamenají výchozí bod nových začátků a nového života. Jak k tomu kdysi podotkl Gaston Bachelard: „*Minulé příbytky jsou v nás nepomíjivé, protože vzpomínky na staré příbytky znovuprožíváme jako snění.*“²¹²

Jak Do Ho Suh zmínil v rozhovoru z roku 2003, prožitek vytváření tohoto díla spočíval též v přenesení prostoru z jednoho místa do místa druhého, byl způsobem, jak se vyrovnat s kulturním vyloučením: „*Steskem po domově tolik netrpím, ale všiml jsem si, že toužím po tomto konkrétním místě a chtěl jsem jej znovu vytvořit nebo si jej moci brát, kamkoliv jdu.*“²¹³ Důležitým prvkem je rovněž volba materiálu, tedy látky. Suh podotýká: „*Musel jsem udělat něco, co je lehké a přenosné, něco, co můžete složit, dát do kufru a brát vždy sebou.*“²¹⁴

Vzhledem k tomu, že samotnou architekturou nelze z pochopitelných důvodů hýbat, tím, že Suh vytvořil svůj domov v reálném měřítku za použití lehké látky, byl schopen tento objekt přenášet, vytvořit z něj *putující* a *pohyblivý* domov. Takto jej mohl, jak zmiňuje citovaná pasáž výše, vždy snadno sbalit a vozit s sebou kamkoliv po světě. Avšak i když lze s dílem (domovem) snadno hýbat a přepravovat je, zůstává v podstatě stále stejné; jeho forma se nemění, ať už je kdekoliv.

Ačkoliv díla samotná zůstávají stejná bez ohledu na změnu místa a času, co se mění, je vrstva dalších nánosů, které dílo svým „putováním“ přijímá. V každém novém prostoru formuje nové vztahy, interpretace, projekce, významy a zážitky s konkrétním místem a lidmi, s tamními podmínkami, historií, kulturou, politikou.²¹⁵ Výstavní prostor „vstupuje“ do díla. Pokaždé, když je tato instalace někde vystavena či jinak prezentována, jméno tohoto místa je začleněno do jejího postupně se rozrůstajícího názvu. V tomto případě lze tedy vysledovat, kde a v jakém pořadí bylo dílo vystaveno, od Soulu přes New York či Londýn až po Seattle. Projekt tak také s každým

²¹¹ „Seoul Home/L.A. Home”—Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, vyhledáno 2. 11. 2018.

²¹² Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009, s. 32.

²¹³ „Seoul Home/L.A. Home”—Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, vyhledáno 2. 11. 2018.

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ Srov. Nan Jie Yun, A Conversation with Do-Ho Suh, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 101.

svým dalším zastavením, s každou další instalací „rozšiřuje představu domova“²¹⁶ a přenáší „specificitu místa domu v Soulu do každé nové lokality.“²¹⁷

Suh – nejen v souvislosti s touto prací – mluví o pohyblivosti díla, označuje jej jako „přenosnou site-specific instalaci“, která sice vždy reaguje na daný výstavní prostor, ale svou přenosností si uchovává vlastní soběstačnost a autonomii a narušuje tradiční chápání site-specific umění. „Vytvářením dobře přenosných site-specific instalací se dotýkám nejen konceptu specifičnosti, ale také místa samotného, zahrnutého do pojmu site-specifičnosti.“²¹⁸

Jednalo se tedy o nabourání této představy site-specifičnosti: dílo je vytvořeno uvnitř domu/galerie/architektury a nese si v sobě stopy specifických architektonických prostor a jejich vlastního kontextu.²¹⁹ „Vše bylo vytvořeno v tom prostoru, takže to byla site-specific instalace. Ale jakmile to dílo vyjmete z jeho vlastního místa a vystavíte jej a dopravíte jinam, myšlenka site-specifičnosti se stává velmi spornou a [diskutabilní]. A to je to, co mne opravdu zajímalo, protože podle mého názoru je tato představa domova něco, co lze nekonečně opakovat.“²²⁰ Pro umělce je přepravitelnost, opuštění původního místa jedním z hlavních předpokladů fungování díla. Jinými slovy: v díle samotném je site-specifičnost původního místa, jakmile jej dílo opustí, zdůrazněna jako hlavní problematika, a umělecké dílo tak nese vlastní kontext od místa k místu, aniž by tak ztratilo svoji formu či význam.²²¹

Důležitou roli zde hraje samozřejmě také barva. *Seoul Home...* má světle šedozelenou barvu, která je odkazem na barvu papíru, který se v tradičních korejských domech dával na strop [obr. 61]. „V tradičním domě věšíte na zeď bílé papíry. A na strop se užívají tyto nebesky modré či jadeitové barvy tapet. Symbolizují nebe nebo vesmír.“²²²

²¹⁶ Lisa G. Corrin, *The Perfect Home: A Conversation with Do-Ho Suh*, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 31.

²¹⁷ Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, London – New York 2010, s. 214.

²¹⁸ Do Hu Suh, citováno dle Miwon Kwon, *The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh*, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 20.

²¹⁹ Miwon Kwon, *The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh*, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 20.

²²⁰ „Seoul Home/L.A. Home“—Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, vyhledáno 2. 11. 2018.

²²¹ K tématu site-specific umění srov. průkopnickou publikaci Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. – London 2002. Český vyšel překlad jedné její stati pod názvem Jedno místo za druhým: Poznámky ke specifické povaze místa v katalogu Karel Císař (ed.), *Stav věci: Brno Art Open / Sochy v ulicích*, Brno 2011.

²²² „Seoul Home/L.A. Home“—Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, vyhledáno 2. 11. 2018.

3.4.3. Neustálé hledání

V průběhu následujících let vytvořil Do Ho Suh množství dalších reprezentací míst, v nichž přebýval, ať již v New Yorku, Berlíně, Londýně či jinde. Velice známá je instalace *348 West 22nd Street, Apt. A, New York, NY 10011* (od 2000) [obr. 62], „odlitek“ umělcova vlastního domácího prostoru, tentokrát z jeho bývalého bytu v New Yorku. Do názvu díla jsou rovněž přidávány geografické a institucionální kontexty míst, kde bylo v průběhu doby vystaveno.²²³

Dílo se navíc postupně rozrůstalo, když autor připojoval další části interiéru, jež kontinuálně vznikaly v různých barevných odstínech – růžovou chodbu, modrou koupelnu, červené schodiště [obr. 63]. Vyzdvižené do vzduchu působí schodiště, jindy pevná konstrukce, velmi křehce [obr. 64]. Zájem o architektonický prostor se tak přenesl i to tvorby samostatných oddělených architektonických prvků: podlahy, dveří apod. Jednotlivé „díly“ repliky mohou být všechny spojeny nebo rozebrány a vystaveny samostatně.

Oproti *Seoul Home...*, které bývá zavěšeno ze stropu nad hlavami diváků a tím nepřístupné až vzdálené, lze jej pouze vidět, nelze se jej však dotknout, interiéry Suhových bytů jsou vždy umístěny v divákově úrovni, na zemi.²²⁴ Do tohoto interiéru můžeme vstoupit, zažít jeho prostor. Umělec v tomto případě sdílí s divákem stejný „reálný“ prostor v kontrastu k idealizovanému vyvýšenému objektu *Seoul Home...*²²⁵

Stejně jako *Seoul Home...* je i newyorský byt vytvořen z průhledné látky, z transparentního nylonu. Giuliana Bruno ve své knize *Surface* uvádí, že tím, že lze skrze každý prvek vidět, že se architektonický povrch blíží „propustnému plátnu nebo závěsu“, odporuje dílo zásadám tektoniky. „*Stěny, dveře a okna jsou vyrobeny ze světlého průhledného materiálu, což je způsob, jak divákovi zpřístupnit psychickou geografii hluboce poznamenanou dislokací. Jak tenké plátno přeměňuje vztah mezi vnitřním a vnějším a převrací architekturu naruby, stávají se projekcí geopsychického přemístění a fyzickým ukazatelem existence mezi různými kulturami.*“²²⁶ Ačkoliv je tedy prostor fyzicky uzavřen, ohraničen, prostor, který vytváří samotné Suhovo dílo, je „*vizuálně otevřený a sdílitelný.*“²²⁷

²²³ Název postupně uváděn jako *348 West 22nd Street, Apt. A, New York, NY 10011, at Rodin Gallery, Seoul/Toyko Opera City Art Gallery/Serpentine Gallery, London/Biennale of Sydney/Seattle Art Museum* (2000).

²²⁴ Častým výkladem tohoto rozdílu je to, že zatímco dům rodičů symbolizuje minulost, interpretace interiérů umělcových bytů reprezentují jeho současnost.

²²⁵ Miwon Kwon, *The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh*, in: *Do-Ho Suh* (kat. výst.), London – Seattle 2002, s. 18.

²²⁶ Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago – London 2014, s. 90.

²²⁷ Nan Jie Yun, *A Conversation with Do-Ho Suh*, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 101.

Britská teoretička architektury Jane Rendall srovnává Suhovo ohledávání interiérů architektury a „zkoumání empirických vlastností nepřítomnosti“ s v úvodu zmíněným betonovým odlitkem interiéru domu od sochařky Rachel Whiteread. Uvádí však, že zatímco odlitky Whiteread se obracejí směrem ven, Suhovy instalace směřují naopak směrem dovnitř. „*Jeho vyšívané linie jsou sešité dvakrát, zevnitř a zvenku, což naznačuje, že jsou tyto struktury oboustranné; nicméně, obývání díla z vnitřku zahluje diváka do nepřítomné architektury, opanováním díla zvenku ale čelí nemožnému objektu, který diváka spíše decentruje než recentruje.*“²²⁸

V instalaci *Blueprint*, vystavené na Bienále architektury v Benátkách v roce 2010 a vytvořené ve spolupráci se Suh Architects ze Soulu, přenáší Suh fasádu třípodlažního městského domu v New Yorku, v němž bydlel [obr. 65]. Jak napovídá název práce, odkazuje se zde na tradiční architektonické plány určené pro stavbu. V tomto případě je architektonická idea přenesena do uměleckého díla. Samotná instalace byla rozdělena do dvou částí, propojených levitujícími schody. Ze stropu zavěšená modrá látka předváděla skutečné objemy newyorského domu, kde se „*vertikalita mění na horizontalitu.*“ Na podlahu pak Suh umístil povrch z lamina, „*stín látky nahoře*“, na němž byly natištěny obrazy fasády domu v New Yorku, rodinného domu v Koreji a typické benátské vily. Jejich kombinace podle Giuliany Bruno „*vytváří složitou geografii*“ kulturní konfigurace a prostoru dislokace, materiálový povrch má roli „*rozmanitých kartografií*“ spojující kulturní mobilitu a materiálovou přenosnost.²²⁹

Jak bylo rovněž několikrát popsáno, metoda šití látky a její tvarování do podoby interiérových prostor je zároveň aktem odívání, oblékání tohoto prostoru. Korejské sloveso *jitba* má dva významy: něco vytvořit, ušít z materiálu, a zároveň také postavit dům. Obojí lze přenést i na Suhovo dílo, které má tento dvojitý význam.²³⁰ Látka navíc žije, hýbe se, krabátí, stále se mění, stejně jako oblečení.

Jak oblečení, tak architektura jsou trojrozměrné formy, které chrání a kryjí naše těla před vnějším (přírodním) prostředím. Jsou založeny na proporcích lidského těla a určitým způsobem vyjadřují také naši vlastní identitu, osobnost a společenské postavení. Představují spojení mezi intimním soukromým prostorem našich těl a okolní veřejnou společností, jež tato těla obklopuje.²³¹ Tím, že prostor pokryjeme oděvem, vytváříme nové místo, nový jev, zcela novou

²²⁸ Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, London – New York 2010, s. 219.

²²⁹ Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago – London 2014, s. 90.

²³⁰ Hyesso Woo, Building Homes, in: *Do Ho Suh: Home within Home*, Seoul 2012, s. 10.

²³¹ K tématu vztahu architektury a odívání u Do Ho Suha srov. např. Nan Jie Yun, A Conversation with Do-Ho Suh, in: Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003, s. 98–99, dále pak Yoshikazu Nango, Home: Reweaving the Boundaries, in: Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihiro Tomonaga – Yasumasa Akashi

prostorovou strukturu.

3.4.4. *Fallen Star a Home within Home*

Zmiňme se ve stručnosti ještě o několika dalších umělcových pracech, jež se váží k tematice domu. Cyklus *Fallen Star* je oproti výše popsaným instalacím z pevného, trvalivějšího materiálu, v jistém smyslu tradičnější, sochařtější. Série vypráví příběh, který se odehrává po Suhově příchodu do oblasti Nové Anglie ve Spojených státech, kde začal studovat na prestižní Rhode Island School of Design v Providence, a který je součástí zmiňovaného narativu výtvarníkovy života pohybujícího se mezi různými kulturami.

Sestává z několika fází a velikostí. Od malého bílého modelu hanoku, korejského domu odnášeného tornádem neznámo kam (*Fallen Star: Wind of Destiny*, 2006) přes architektonický model Suhova prvního domova v Americe v činžovním domě z 19. století, do jehož jednoho rohu tento hanok narazil a poničil tak cihlovou a dřevěnou konstrukci domu (*Fallen Star: New Beginning – 1/35*, 2006) [obr. 66]. Další fáze ukazuje postupnou opravu škod, napáchaných tímto nárazem. A konečně *Fallen Star – 1/5th Scale* (2008), jak název napovídá, v měřítku 1:5, se skládá z modelu hanoku jejich rodiny, který opět naboural roh amerického obytného domu [obr. 67]. Srážka obou domů odpovídá Suhově rozpoložení někoho chyceného mezi dvě nesourodé kultury, mezi Východ a Západ. Odráží jeho zkušenost přesunu do Spojených států a pocity kulturního vykořenění a odzicení, které zažíval.²³² Ale dílo se, podle autora, týká také soužití a vzájemné závislosti.²³³

Poslední verze je vyvedena v jasných, zářivých barvách. Dům je vertikálně rozpůlen a působí dojmem domečku pro panenky, do jehož útrobu můžeme nahlédnout. Precizně a detailně vyvedené nespočetné předměty v jednotlivých bytech – nádobí, nábytek, oblečení a jiné vybavení – upomínají na každodenní život uvnitř budovy. Náraz žlutě zbarveného hanoku do červené

(eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013, s. 160–169, zvl. s. 165–166. Kniha, kterým se tímto vztahem zabývala obecněji, je publikace Marka Wigleyho, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1995. Architekturu, do níž se lze obléci, vytváří již několik let např. britská umělkyně Lucy Orta. Srov. mj. Jennifer Johung, *Replacing Home: From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, Minneapolis 2012, s. 97–129.

²³² Hyesso Woo, Building Homes, in: *Do Ho Suh: Home within Home*, Seoul 2012, s. 14. K rozboru cyklu srov. např. též Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 103–110.

²³³ Srov. Felicity D. Scott, Foreign Residence, Haunting Home. A Perfect Home: The Bridge Project, in: Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihito Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013, s. 173.

cihlové zdi však způsobil také nepořádek. Zhroucené zdi, rozbité cihly a kachličky, částečně poničené vnitřní zařízení pokojů, to vše leží v místě střetu těchto dvou kultur. Jak tomu bylo v předchozích případech, i zde se opět jedná o metaforu toho, kam náležíme, a nepřetržitých změn, které nám umožňují vyvíjet se, vydávat se na nové cesty a nabírat nové podoby.

Opět lze vzpomenout teoretika Anthonyho Vidlera, který ve svých textech argumentuje, že od konce devatenáctého století se „*stesk po domově, nostalgie po opravdovém, rodném domě*“,²³⁴ úzkost a strach objevují jako důsledek oddělení, rozkolu mezi tělem a prostorem, které se událo během procesu modernizace a industrializace a s tím spojeným zrodem moderních metropolí.²³⁵ Prostorové změny a strach z neznámých míst se staly běžnými jevy. Pokud se doma, tedy v místě, kde bychom se měli cítit nejlépe, připadáme cizí, ohrožuje tento fakt samotnou existenci domova.²³⁶

Konečně v *Home within Home* (Domov uvnitř domova), který existuje také v několika variantách (prototyp z polymeru, instalace z lehké polyesterové látky), vidíme hanok již jako usazenou část domu v Nové Anglii [obr. 68]. Suh kdysi poznamenal: „*Když začnete pohybovat s věcmi okolo, tak korejský dům možná ztratí svou identitu, svým způsobem se smísí s americkým stylem - nebo naopak. Rád bych postavil dům jako je tento, protože vyvolává velmi zajímavé otázky. Jste v korejském domě nebo v americkém domě? To je otázka, kterou si neustále kladu.*“²³⁷ Exteriér domu je rozdělen do čtyř částí, dovnitř je vložen dům umělceho dětství. Oba domy ztratily svoji materiálovou tloušťku a váhu, jsou nyní vytvořeny ze stejného průsvitného materiálu a stejné barvy, působí jednotně, jako spojený pevný celek. Přizpůsobily se sobě navzájem, „*každý z nich je nutný k tomu, aby vznikl celek.*“²³⁸

²³⁴ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. – London 1992, s. 7.

²³⁵ Jung-Ah Woo, The Home that He Has Never Been, in: *Do Ho Suh: Home within Home*, Seoul 2012, s. 147.

²³⁶ Jung-Ah Woo, The Home that He Has Never Been, in: *Do Ho Suh: Home within Home*, Seoul 2012, s. 147–148.

²³⁷ Citováno dle Felicity D. Scott, Foreign Residence, Haunting Home. A Perfect Home: The Bridge Project, in: Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihito Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013, s. 173.

²³⁸ Hiromi Kurosawa, Metamorphoses of Home, in: Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihito Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013, s. 151.

3.5. Michael Landy a příběh jeho otce

Michael Landy se narodil v roce 1963 v Londýně a vyrostl v Británii v období vlády Margaret Thatcherové, ve společnosti charakterizované sociálními konflikty, zavíráním továren, velkou nezaměstnaností a s tím souvisejícím vzestupem dělnického hnutí. Během své kariéry vytvořil Landy množství instalací a performancí, které zkoumají politické a společenské otázky. V rámci rozměrné instalace *Break Down* z roku 2001 v bývalém obchodním domě C&A na londýnské Oxford Street umělec systematicky zničil veškerý svůj majetek. Každá položka byla umístěna na mechanický dopravní pás a roztrhána: celkem se jednalo o 7 227 věcí včetně auta, rodného listu a uměleckých děl. Po čtrnácti dnech Landymu nezbylo nic, vše bylo zničeno.

3.5.1. *Semi-detached* (2004)

Semi-detached (Dvojdomek) je site-specific instalací, vytvořenou pro Tate Britain v roce 2004, kombinující architekturu, sochu, video a zvuk [obr. 69]. Landy vytvořil repliku v měřítku 1:1 fasády původního rodinného domu na Kingswood Road 62 v Ilfordu. Jedná se o vysoce autobiografické dílo, „forenzní průzkum radikálně přeměněného života“,²³⁹ v tomto případě života jeho otce, v němž dům slouží jako metafora Landyho vztahu s otcem.

Pozadí díla bylo již detailně popsáno, připomeňme tedy stručně jen základní obrys. Dne 21. července 1977 byl umělcův tehdy třicetisedmiletý otec John Landy, povoláním horník z Irska, vážně zraněn během pracovního neshťestí, když se zřítila střecha jednoho z tunelů a její část spadla na Landyho hlavu a ramena a poškodila mu záda. Tato zranění mu způsobila chronické potíže, jež vyústily v pracovní neschopnost. Nikdy se již zcela neuzdravil a do práce nevrátil, byť o to stál. Stejnou práci však již vykonávat nemohl a o jinou nestál, „cítil tak, že bylo pod jeho důstojnost přeškolit se na podřadnou sedavou práci, již nabízela chráněná pracoviště.“²⁴⁰ Ve svých očích ztratil pracovní hodnotu, stal se z něj melancholický, rezignovaný člověk, který se postupně zcela stáhl ze společnosti. Nevycházel z domu a pohyboval se jen mezi ložnicí, obývacím pokojem a křeslem, „symbolickými prostory rodinného života“.²⁴¹

Umělcova matka Ethel se tak stala po následujících téměř třicet let jediným pracujícím členem domácnosti, zároveň za manžela vyřizovala také různé žádosti o odškodnění, nárok na řádnou

²³⁹ Judith Nesbitt, 'Everything Must Go', in: *Michael Landy: Semi-detached* (kat. výst.), London 2004, s. 13.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 14.

²⁴¹ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 49.

léčbu a podobně. Matka však je – stejně jako Landyho sestry – z předkládaného rodinného výjevu vytlačena, příběh a dílo se soustředí pouze na otce. Domov (tedy vnitřek) býval vždy častěji spojován se ženou, matkou a rodinou, jako feminizovaný prostor, zatímco dům (tedy vnějšek, architektura) jako doména mužská. Tyto genderově zkonstruované představy vystavěného prostoru byly podrobeny vlivem feministického hnutí společenské a politické kritice, která změnila pohled na vnímání domova jako čistě ženské záležitosti. Landyho *Semi-detached* tak bylo často nahlíženo nejen jako pocta otci, trvale tělesně postiženém, ale také jako doklad „narušeného patriarchálního modelu západní rodiny“ a opuštění tradičně oddělených domácích funkcí, v nichž „zlomený otec – spíše než matka – obývá neúnavně a monotónně domácí prostor.“²⁴²

Instalace jako taková představila přední a zadní fasády typického řadového příměstského domku z roku 1901, jež vlastnila umělcova rodina [obr. 70, 71]. Ten byl v galerii reprodukován ve stejném měřítku a vystavěn za použití pravých cihel a malty. Dům představoval symbolický archetyp obydlí dělnické třídy v Británii, reprodukován nesčetněkrát na okrajích všech větších anglických měst a tudíž známý milionům lidí. Jak bylo také obvyklé, byl i tento dům později opatřen hrubou omítkou,²⁴³ okapy, plastovými okny a dveřmi, přístavbou kuchyně, satelitem apod., umělec věnoval nesmírnou péči všem možným detailům, které ze svého rodného domu „okopíroval“ a přenesl do galerijního prostoru.

3.5.2. Vnitřní život domu

Zvenčí instalace vypadala jako obyčejný anonymní exteriér, kterého bychom si normálně ani nevšimli. Vevnitř se však odehrával příběh Landyho otce. Prostřednictvím tří snímků, které byly promítány uvnitř instalace – tedy v interiéru domova – měl divák možnost sledovat jakousi biografickou koláž útržků ze života otce a jeho „*ekonomie času*“²⁴⁴. Obě části domu – zadní a přední – byly totiž uprostřed rozpůleny a na dvojici obrazovek běžely záběry ukazující různé stránky z vnitřního života domu, jejichž prostřednictvím bylo možno alespoň nakrátko vstoupit do skrytého světa Johna Landyho.

²⁴² Tamtéž, s. 52.

²⁴³ Anglicky pebble-dash. Tento materiál byl užíván především nižší střední třídou a později byl spojován se špatným vkusem, stal se třídním a kulturním znakem a také lehce hanlivým označením těchto občanů („pebble-dash person“). K tomu více viz Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 51.

²⁴⁴ John Slyce, Temporary Monumental: visibility, labour, value, and procedure in the projects of Michael Landy, in: *Michael Landy: Semi-detached* (kat. výst.), London 2004, s. 59.

Video s názvem *No. 62* ukazovalo záběry z ložnice, jídelny či zahradního přístřešku, tedy míst, kde John Landy trávil veškerý svůj čas spaním, balením a kouřením cigaret, sledováním televize, četbou, přepočítáváním prášků a podobnými aktivitami. Zažíváme povahu života uvnitř domu, uvnitř malého světa představovaného tímto domem, zakoušíme, jaké jsou projevy jeho vlastní existence: elektrické světlo na dveřích lednice, tikání hodin (které Judith Nesbith popisuje jako tlukot srdce domu²⁴⁵), zvuky vydávané mrazákem, mikrovlnou troubou. Vše je velmi pomalé a tiché, téměř bez aktivity, s minimem pohybu. Ve výjevech vidíme mrtvý hmyz, chomáč prachu, kus listu, zachycený v pavučině, motivy tapet, závěs, třepetající se ve vánku proudícím dovnitř domu [obr. 72].

Další film, *Shelf Life* (Ze života poličky), ukazuje zaprášený obsah poličky Johna Landyho v jeho ložnici, která je plná obyčejných věcí, jako jsou baterie, lepicí pásky, sady nožů, lepidla, benzín, různé štětce a jiné nástroje, všechno objekty asociované s DIY kulturou – Landy sám byl vášnivým kutilem – promíchané rodinnými fotografiemi [obr. 73].

Poslední film *Four Walls* (Čtyři zdi), na zadní fasádě budovy, tvořila řada záběrů z DIY manuálů a kutilských magazínů, které Landy st. za svůj život nasbíral. Všechny jsou plné návodů, jak něco sám vyrobit nebo opravit v domě či na zahradě, ať už se jedná o ucpané potrubí, nefungující elektrospotřebiče nebo o to, jak si udělat poličku do kuchyně. V některých scénách jej také vidíme něco opravovat, obklopeného přešlými věcí, potřebných i nepotřebných, z nichž by však správný kutil nikdy nic nevyhodil. Zvukovou složku scény tvoří Landyho hvízdání jeho oblíbených melodií [obr. 74].

DIY byla v poválečné Anglii stejně jako u nás velmi oblíbenou činností, jak trávit volný čas, především mezi muži a v nižších společenských třídách. Jak poukázala historička umění Gill Perry, DIY „poskytuje způsob, modelování, zosobnění a dokonce zkrášlení prostorů domova“,²⁴⁶ tedy přetvoření domu v domov. John Landy nebyl schopen pracovat mimo dům, ale zůstal pracovat doma – vylepšoval, přetvářel a udržoval dům – samozřejmě limitován svými fyzickými možnostmi – a tak si byl schopen udržet kontrolu nad domácími prostory a ujišťovat se o své mužnosti uvnitř domu. Jinými slovy, DIY mu umožnilo věnovat se mužským aktivitám, s jejichž pomocí byl schopen obývat vnitřní prostory domu.

Stejně jako je tomu v mnoha dílech Michaela Landyho, také tato instalace byla se ptala se po

²⁴⁵ Judith Nesbitt, 'Everything Must Go', in: *Michael Landy: Semi-detached* (kat. výst.), London 2004, s. 16.

²⁴⁶ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 48.

vztahu mezi prací a její hodnotou a byla odborníky vnímána jako zkoumání významu, užitečnosti a hodnoty práce, zaměstnání a účelu. Díla představují „*příběh života obyčejného muže z dělnické třídy, jehož nejdůležitější místo, jež zakládalo jeho identitu, mu bylo neočekávaně odňato.*“²⁴⁷ Od své nehody vedl John Landy mnohem omezenější život a jeho syn se chtěl podívat na to, co se stane s identitou jedince, jenž už není součástí produktivního systému. Někoho, kdo tvrdě pracoval, ale kdo najednou nemá žádnou pracovní hodnotu. Někoho, kdo po zbytek svého produktivního života jen opravoval svůj dům a domov, vytvářel různé předměty a odstraňoval drobné závady.

²⁴⁷ Judith Nesbitt, 'Everything Must Go', in: *Michael Landy: Semi-detached* (kat. výst.), London 2004, s. 19.

4. Umělec jako architekt

4.1. Cesta od umění k architektuře

Spolupráce umělců s architekty existuje takřka odnepaměti²⁴⁸ a vždy nabízela nesčetné způsoby hledání společného jazyka, myšlenek a ztvárnění. Tak například americký architekt Frank Gehry s oblibou spolupracoval s Richardem Serrou, známý je jeho projekt Chiat/Day Building (1991–2001) ve čtvrti Venice v Los Angeles, na kterém se podílela dvojice Claes Oldenburg a Coosje van Bruggen, jež pro stavbu vytvořila rozměrné venkovní dílo ve tvaru dalekohledu.²⁴⁹ Japonec Arata Isozaki zase v roce 2013 navrhl spolu se sochařem Anishem Kapoorem systém nafukovací koncertní haly pro 500 diváků nazvané Ark Nova. S umělci rádi spolupracují architekti jako Herzog & de Meuron nebo britský architekt David Adjaye. Ten opakovaně tvoří ve dvojici s malířem Chrisem Ofilim, s nímž připravil např. rekonstrukci knihovny ve Folkstonu v hrabství Kent (1999–2003) nebo instalaci pro britský pavilon na Bienále v Benátkách (2003). Společné projekty ale realizoval také s Matthewem Ritchiem, Teresitou Fernández a Jorgem Pardem.²⁵⁰

David Adjaye vytvořil ve spolupráci s umělcem Olafurem Eliassonem projekt pavilonu, který byl prvně vystaven na ostrově San Lazzaro degli Armeni v rámci benátského bienále v roce 2005 a který byl později přenesen na chorvatský ostrov Lopud v blízkosti historického města Dubrovník.²⁵¹ Pavilon byl navržen pro sledování jednoho z Eliassonových děl s názvem *Your Black Horizon* (Váš černý horizont), v němž si umělec, jak je jeho zvykem, hraje s divákovým vnímáním a prožitkem. Pavilon není dům, není to ani muzeum, ustavuje jiný druh vztahu mezi divákem a dílem než muzeum a jejich bezprostřednější setkání. Pavilony, jak známe z historie, velmi často vytvářejí skvělé příležitosti a možnosti společného setkání umění a architektury.²⁵²

Pavilon je drobná stavba umístěná v malebné krajině ostrova. Pohyb z krajiny do útrobu pavilonu symbolizuje přesun z jednoho prostředí do druhého obecně: z otevřeného světa do polozavřeného rámce konstrukce. Organizace pavilonu, využívající dřevo pro lehkost a snadnou montáž, připravuje divákovi po sobě jdoucí řadu stále tmavších prostor, které jej postupně

²⁴⁸ K tomu např. Barbaralee Diamonstein (ed.), *Artists & Architects: Collaboration*, New York 1981. – Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006. – Christian Bjone, *Art+Architecture: Strategies in Collaboration*, Basel – Boston – Berlin 2009.

²⁴⁹ Cristina Bechtler (ed.), *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Ostfildern-Ruit 1999.

²⁵⁰ Marc McQuade (ed.), *David Adjaye: Authoring. Re-placing art and architecture*, Zürich 2012.

²⁵¹ Na ostrov Lopud byl přenesen v roce 2007.

²⁵² Eva Ebersberger – Daniela Zyman (eds.), *Olafur Eliasson and David Adjaye: Your black horizon Art Pavilion*, Köln 2007, s. 19.

přivádějí do temnoty hlavní místnosti s podlahou umístěnou nad úrovní terénu. Toto uspořádání umožňuje divákovi vstoupit pod horizontální linii světelné projekce a pak vystoupit na hlavní podlaží po mělké rampě. Samotná projekce se objevuje v úrovni očí v úzké štěrbině, která se táhne přes všechny zdi místnosti a obklopuje diváka. Její světlo neustále mění barvy a intenzitu, jak napodobuje a prochází během patnáctiminutové sekvence celý denní cyklus barev místního nebe. V tmavém prostředí nevelkého sálu se divákovo oko musí přizpůsobit nastalé prostorové a světelné situaci [obr. 75].²⁵³

Sám Olafur Eliasson vyhledává možnost podílet se na menších i větších architektonických návrzích. Původem dánský umělec sídlící v Berlíně kolem architektury často „krouží“ a sám vytvořil bezpočet architektonických projektů a děl ve veřejném prostoru.²⁵⁴ Tak jako v jeho „volné“ tvorbě je v nich důležitá hra s pohybem, světlem a vnímáním diváka a zkoumání prostorů, v nichž se ocitáme. Kromě pavilonu vytvořeném s Adjayem patří k Eliassonovým dalším spolurealizacím mj. Yu-un House v Tokiu (2006), dům pro obchodníka a sběratele umění Takea Obajašiho od Tadaa Anda, pro který Eliasson vytvořil geometrické glazované keramické dlaždice na fasádě domu, nebo letní pavilon pro galerii Serpentine v Kensingtonských zahradách v Londýně z roku 2007. Ten byl navržen spolu s architektem Kjetilem Thorsenem z norského studia Snøhetta a založen na principu točité, 140 m dlouhé rampy, která spojovala interiér pavilonu s parkem. Během pohybu diváka se geometrická konstrukce pavilonu neustále proměňovala. Rampa, vedoucí okolo centrálního prostoru pavilonu a ústící na střešní terase, byla stíněna systémem „žaluzií“ ze stočených lan, jejichž pootečení se v průběhu stoupání měnilo.²⁵⁵

Jednou z nejzdařilejších realizací, vzešlých ze spolupráce s Henning Larsen Architects, je krystal připomínající fasáda pro koncertní sál a konferenční centrum Harpa v Reykjavíku (2005–2011). Jižní fasáda budovy je tvořena modulárními průhlednými trojrozměrnými „kvazi cihlami“, které navrhl Eliasson a jeho studio.²⁵⁶ Jejich tvar odkazuje na čedičové sloupy, které se běžně vyskytují

²⁵³ Podobný zážitek vytvořil i architekt Tadao Andó ve spolupráci s umělcem Jamesem Turrellem na ostrově Naoshima jako součást Chichi Art Museum (2004). Jedná se mj. o černou dřevěnou konstrukci, v níž je umístěna Turrellova instalace *Backside of the Moon* (Zadní strana Měsíce, 1999). Návštěvník je veden do prostoru tak temného, že nelze nic vidět. Až po nějaké době se zjeví dílo, v němž Turrell pracuje – jak je pro něj obvyklé – se světlem, prostorem a vnímáním diváka.

²⁵⁴ Kristina Köper (ed.), *Studio Olafur Eliasson: Unspoken Spaces*, London – New York 2016.

²⁵⁵ Melissa Larner (ed.), *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, London – Baden 2007.

²⁵⁶ Kvazi cihla je dvanáctistranný mnohostěn skládající se z kosoúhlých a šestiúhelníkových ploch. V osmdesátých letech ji vyvinul geometr a matematik Einar Thorsteinn. V roce 2002 Thorsteinn a Eliasson začali společně zkoumat její využití v architektuře. Když jsou moduly naskládány na sebe, nevznikají mezi nimi žádné mezery, takže mohou být použity pro stavbu stěn a konstrukčních prvků.

v islandské přírodě. Stěny cihel mají výplň ze speciálního skla, které v závislosti na světelných podmínkách a pozici diváka dává cihlám pokaždé jinou barevnost a průsvitnost [obr. 76]. Mezi dalšími projekty najdeme např. *Your rainbow panorama* (Vaše duhové panorama, 2006–2011), uzavřený kruhový ochoz s prosklenou stěnou, jejíž proměňující se barevnost sleduje spektrum duhy, na střeše AROS Aarhus Art Museum v Dánsku, a *Cirkelbroen* (Kruhový most, 2015), most pro chodce a cyklisty v Kodani. Ten se skládá ze sledu pěti kruhových plošin s vysokými stěžni, vytvářejících odstupňovanou, klikatou cestu.

Vzrůstající zájem o architekturu vedl Eliassona v roce 2014 k založení architektonické kanceláře Studio Other Spaces, která se zaměřuje na interdisciplinární a experimentální stavební projekty a díla ve veřejném prostoru na pomezí umění a architektury. Kancelář tvoří ještě architekt Sebastian Behmann, s nímž se výtvarník setkal při realizaci budovy Fjordenhus (2009–2018) v přístavišti města Vejle. Stavba se vynořuje z vody a skládá se ze čtyř přiléhajících válců s cihlovými fasádami, do nichž byly „vydlabány“, elipsoidní prostory, čímž vznikly složité zakřivené tvary a klenutá okna. Fjordenhus představuje první opravdovou samostatnou budovu, již Eliasson navrhl [obr. 77]. Svým vykročením do sféry stavitelství zužitkoval předchozí zkušenosti získané při tvorbě uměleckých děl, instalací a jiných projektů. Zde je převedl do většího měřítka.

Eliasson nepředstavuje rozhodně jediného umělce, který v určité fázi své kariéry začal sám navrhovat a stavět. Vzpomeňme jen na Waltera Pichlera nebo Maxe Billa. Jednou z velmi aktivních osobností byl také Donald Judd, který se věnoval kromě vytváření „specifických objektů“ také architektuře, krajinářství a designu nábytku. Juddovým ústředním tématem byl vztah diváka, sochy (objektu) a místa (architektury). Do sochařství vnesl nové přístupy a způsoby vnímání a stejné postupy se pokoušel aplikovat i v architektuře. Věnoval se rovněž psaní textů o umění a architektuře. V nich kritizoval postmoderní architekturu a dekonstruktivismus, jmenovitě např. Hanse Holleina, Maria Bottu, Franka Gehryho či Petera Eisenmanna, a to zvláště za jejich přístup k navrhování muzeí.

Převážně od začátku osmdesátých let navrhl Judd stovky architektonických a urbanistických plánů, z nichž většina zůstala nerealizována.²⁵⁷ Věnoval se tak především rekonstrukcím a adaptacím existujících budov pro bydlení, práci a umístění umění, novostaveb vytvořil jen poskrvnu. Nejznámějším příkladem je soubor budov, studií a výstavních prostor v pouštním městečku Marfa v Texasu, kde Judd od začátku sedmdesátých let až do své smrti v roce 1994 žil

²⁵⁷ Marianne Stockebrand, *Donald Judd: Architektur*, Münster 1989. – Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architecture / Architektur*, Wien 2003. – Thomas Köhler, *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968–1994*, Hamburg 2005.

[obr. 78].²⁵⁸ Budovy jsou charakteristické svými čistými geometrickými tvary, Judd v nich pracoval s drobnými konstrukčními změnami, především v aranžmá oken a dveří. Spojují je jednoduchá pravidla, jasnost, světlost, klidnost, důraz na prostor, symetrii, rytmus, proporce. Judd „*považoval proporce, dosažení vyrovnanosti skrze harmonii struktury, měřítka a materiálu, za základ architektury.*“²⁵⁹ Judd si v Marfě vytvořil vlastní ideální prostředí, v jakém si přál, aby byla jeho díla prezentována. Podílel se ale také např. na přestavbě usedlosti Eichholteren v Küssnacht am Rigi u Lucernského jezera (1989–1992) nebo spolu s Zwimpfer Partner Architekten na konceptu a návrhu fasády pro administrativní a univerzitní budovu Bahnhof Ost Basel (dnes Peter Merian Haus) v Basileji, otevřenou v roce 2000.

Co tedy umělce na navrhování architektury zajímá? „*Obecně řečeno, architekti rádi staví budovy, které jsou upravené, nehybné a přiměřené. Umělec hledá surovější, nezávislejší a konfrontační přístup, takový, jaké by umění mělo být!*“²⁶⁰ říká Holanďan Joep van Lieshout, sám se věnující tvorbě na pomezí umění a architektury. Podle kritičky Jesy Fernie zajímá umělce spíše sledování samotné myšlenky k jejímu vyústění než dokončení projektu jako takového, a také tvorba zážitků namísto vytváření forem. Architekt podle ní sice umí „přeskakovat“ mezi měřítky a formami ztvárnění, umělec se však radši soustředí pouze na určitý aspekt návrhu, kvalitu prostoru a materiálu.²⁶¹

Následující kapitola se tak dívá na tři příklady práce umělců, kteří se v určité fázi obrátili k architektuře nebo ji vytvářeli paralelně se svou uměleckou činností. Nejde mi ani tak o to, popsat konkrétní stavby a sledovat na nich vliv volné tvorby vybraných jedinců, jako spíše o to, předložit jejich názory a myšlenky, které tyto umělce vedly k architektuře, co je na ní zajímavá a jak k ní přistupují v širším kontextu své vlastní tvorby. Vito Acconci vytvořil velké množství veřejných, architektonických a urbanistických projektů, které byly plynulým vyústěním jeho zájmu o tělo – nejprve vlastní a poté ostatních – a tematizovaly posun od prostoru osobního k prostoru sociálnímu. „*Napřed tělo, poté místnost, pak dům a pak město,*“ shrnuje Acconci své směřování.²⁶² Dánský umělec Per Kirkeby se vedle malířství intenzivně věnoval sochařským

²⁵⁸ Jde o soubor téměř 20 budov na Juddových pozemcích, v samotném městě a v pouštní krajině. Částečně se jednalo o novostavby, z většiny ale o konverze, a to především průmyslových, vojenských a komerčních objektů, jako byly hangáry nebo bývalá banka, jimž Judd dodal architektonickou kvalitu. Srov. Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basel – Boston – Berlin 2007.

²⁵⁹ Nicholas Setora, Donald Judd: A Sense of Place, in: Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd* (kat. výst.), London 2004, s. 107.

²⁶⁰ Joep van Lieshout (2004), citováno dle Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006, s. 120.

²⁶¹ Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006, s. 14.

²⁶² Vito Acconci, *Domus*, č. 13, April 1992, s. 15. Citováno dle Lilian Pfaff, *Vito Acconci's architektonische Projekte*

instalacím ve veřejném prostoru ve městě i v krajině, které se od počátku vyznačovaly architektonickým rozměrem, přinejmenším ve využití forem a ve volbě stavebního materiálu. Oba výše zmíněné umělce spojuje intenzivní publikační činnost, v níž se problematice věnovali. Oproti tomu čínský výtvarník Aj Wej-wej je autorem pouze několika kratších textů k tomuto tématu, a sice stručných a často poněkud vágních či „povrchních“ blogových zápisků. I z nich se ale dá vyčíst alespoň ve stručnosti, o jaké témata má zájem. U Aj Wej-weje je důležitý především politický kontext, velké téma pak představuje spolupráce s mezinárodními architekty, která mu nabízí nové možnosti, experiment, kulturní dialog a výměnu.

4.2. Vito Acconci

Vito Acconci (1940–2017) je široké veřejnosti znám především svými performancemi z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Patřil mezi klíčové osobnosti americké avantgardy té doby a přední interdisciplinární umělce neustále měnící pole své působnosti. Svoji kariéru začal jako básník, aby pak plynule přešel k body artu, performance a fotografii, posléze k videu a filmu a od poloviny sedmdesátých let ke galerijním instalacím. Odtud vedla přímá cesta k instalacím a rozměrným dílům ve veřejném prostoru, až se koncem osmdesátých let přesunul směrem od sochařství k architektonické tvorbě. V roce 1988 dokonce založil několikačlennou architektonickou kancelář Acconci Studio.

Na tomto vývoji lze také sledovat posun od raných performancí, jichž byl jediným autorem a publikum pouze nezúčastněným svědkem, k pozdějším instalacím, vyžadujícím aktivovaného diváka jako součást díla, zprvu v konvenčních výstavních prostorech a později v nespočetných návrzích (do) veřejného prostoru²⁶³ a architektonických projektech, z většiny bohužel nerealizovaných. Ty „poskytly důležité otevření se možné zkušenosti“, v níž samotné autorství není tak důležité a je spíše upozaděno, a kde jsou „*prostor a čas ponechány k tomu, aby byly zakoušeny*“.²⁶⁴

Kontinuální linií Acconciho zájmu je zkoumání vztahu tvůrce, díla a diváka, analýza těla a vztah

(1983–2008) (disertační práce), Universität Zürich, s. 2.

²⁶³ Svůj přechod od performance k veřejnému umění popsal Acconci jako útěk z uzavřeného systému uměleckého světa galerií a muzeí. Srov. Vito Acconci, *Coming Out* (1987), in: Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992, s. 142–143. Text, který se skládá z krátkých prohlášení, byl prvně publikován v katalogu Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 20–31, kde však ještě nebyl opatřen názvem.

²⁶⁴ Andrew Forster, *Impurely Applied: The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, *Racar* XXXIX, 2014, č. 1, s. 11–24, zde s. 12.

mezi tělem a soukromým a veřejným prostorem, který byl námětem mnoha jeho uměleckých a později i architektonických a urbanistických projektů. Lidské tělo pro něj představuje nástroj projekce uměleckého výrazu. Ve svých raných pracích zkoumal Acconci především vlastní tělo jako sociální konstrukci sebe sama a diváků, tělo by subjektem i objektem jeho děl. Neustále promýšlel roli a obraz těla ve vztahu k moci, téma fyzické, společenské a psychologické hranice mezi veřejným a soukromým prostorem,²⁶⁵ vztahy mezi městem a jeho architektonickým prostorem, mezi prostředím galerií a lidským jedincem nebo skupinou. Postupně tak vytvářel umělecky a architektonicky pojaté prostory, v nichž se lidé mohli setkávat, které mohli obývat a do nichž byli nuceni se aktivně zapojit. Ty tak představují odklon od umělcova těla k tělům druhých, pro něž začal navrhovat sochy, nábytek, architekturu a veřejný prostor, tedy místa, která vždy „předznamenávají přítomnost těla,“²⁶⁶ posun od osobního prostoru k prostoru sociálnímu.

V jedné ze svých nejznámějších akcí, kombinaci performance a instalace uvnitř galerie nazvané *Seedbed* z ledna 1972, vytvořil Acconci uvnitř galerie rampu, jakousi „*minimalistickou sochu*“,²⁶⁷ pod níž ležel skryt před zraky návštěvníků. Architektonicko-prostorové uspořádání sestávalo z dřevěné podlahy uvnitř Sonnabend Gallery v newyorské čtvrti SoHo, která se v polovině místnosti zvedala směrem k protilehlé zdi. Divák, který do místnosti vstoupil, spustil Acconciho akci: ten, ukryt pod popsanou platformou, takže o něm nikdo nevěděl, začal masturbovat a mluvit k divákovi o svých sexuálních fantaziích [obr. 79]. Podobnou prostorovou hru v „bílé výstavní krychli“ opakoval Acconci o více než dvacet let později, v roce 1993 v instalaci pro vídeňské Museum für angewandte Kunst, kde vytvořil „dočasnou re-renovaci“ hlavního výstavního sálu v prvním patře muzea.²⁶⁸ Umělec v sále tento prostor znovu vystavěl, avšak celý jej naklonil a zbortil. Střešní světlík zopakoval na podlaze, z podlahy vytvořil svažité terén [obr. 80]. Masivní ocelová konstrukce, která vše podpírala a sahala až několik metrů nad podlahu, přetínala celou místnost a půlila ji na dvě oddělené části. Jak *Seedbed*, tak i mnoho následujících děl včetně „zásahu“ v MAKu, zkoumají divákovu zkušenost s galerií, respektive muzeem, prostorů „navržených tak, abychom se na věci dívali.“ Jde o prožitek, „který posunuje parametry, táhne diváka do nových vztahů s dílem a schránkou, v níž toto dílo je, a vybízí k znovupromyšlení

²⁶⁵ Tamtéž, s. 13.

²⁶⁶ Heinz Schütz, *The Public Body: From Vito Acconci's Performances to the Architectural Work of the Acconci Studio*, in: Heinz Schütz (ed.), *Vito Acconci: Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003, s. 9.

²⁶⁷ Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 5.

²⁶⁸ Instalace *Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall*, MAK, Vídeň. Srov. Peter Noever (ed.), *Vito Acconci: The City Inside Us* (kat. výst.), Wien 1993. Srov. též stať *Allein Zuhause* od Anthonyho Vidlera v tomto katalogu o teorii dekonstruktivismu a Acconcim (s. 33–37).

specifik veřejného a soukromého.“²⁶⁹

4.2.1. Acconciho „domy“

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se v Acconciho tvorbě objevuje motiv domu, který jej provází v podstatě po celou osmou dekádu.²⁷⁰ Vytvářel díla, jež se z valné většiny nevztahovala k místu samému (nesplňovala tedy princip site-specifičnosti), byla naopak snadno přenosná. Sám Acconci je označoval jako „přenosné umění“ (portable art), které mohlo cestovat z místa na místo a které viděl jako mezistupeň mezi veřejným uměním a architekturou.

Pro Acconciho je dům naplněn „protikladnými asociacemi ... které jsou evokovány pomocí architektonických konvencí.“²⁷¹ Při práci s myšlenkou domu jde Acconcim o zpochybňování základních funkcí a významů architektonických prvků, o to, jak působí a jaké funkce dům může mít. Z vnějšku je veřejný (dům), uvnitř privátní (domov). Idea domu má zvláštní význam: představuje ochranu, útočiště, kam je možné schovat vlastní tělo. Zprvu vytvářel „domy, které se samy postaví“ (self-erecting-houses),²⁷² tedy přesněji řečeno k jejich sestavení je třeba participace diváka, jenž se za pomoci kladek, jízdního kola a jiných systémů stává hybatelem a součástí díla, jak je tomu např. v případě *Instant House* (1980) [obr. 44], *Peeling House* (1981) nebo *Collision House* (1981) [obr. 81], později pak i dalších rozměrných sochařských instalací.

Domy mají nejen vztah k tělu, ale též svým tvarem představují určitý prototyp, známé obrazy a formy. Jsou to architektonické znaky, jejich ikonologie je snadno rozeznatelná napříč kulturami. Jsou zároveň skutečné architektonickými jednotkami i reprezentacemi domů, obracejí se k architektuře a jsou jejím obrazem. „Acconciho domy nejsou úplně sochami, a nejsou samy o sobě ani architekturou. Kombinací obou aspektů – spolu s prvky instalačního umění, nábytku, průmyslového designu a asambláže – odkazují tyto práce z osmdesátých let opakovaně na architekturu nebo možná příhodněji na obraz architektury ... Týkají se architektury v tom smyslu, že architektura může být redukována na obraz. V tomto kontextu je Acconciho přístup podobný přístupu architektů jako Philip Johnson nebo Michael Graves, kteří v osmdesátých letech volně přejímali elementy nábytku (Johnsonův štít na budově AT&T ve stylu Chippendale) nebo

²⁶⁹ Andrew Forster, *Impurely Applied: The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, *Racar* XXXIX, 2014, č. 1, s. 16.

²⁷⁰ K tomu stručně viz s. 65 této práce.

²⁷¹ Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 5.

²⁷² Acconci užíval také termín „architektura, co se sama postaví.“

starověké architektury (Gravesovy nesčetné klasické motivy) pro své monumentální budovy. Acconciho praxe je v zásadě opačná; začíná se sochou a vypůjčuje si jazyk architektury, aby vytvořil to, čemu říká „osobní památníky“.²⁷³

Fasáda je tedy u těchto domů a též v některých návrzích z konce osmdesátých let nositelem významu a objekt domu symbolem. Acconci zde vědomě navazuje na pojetí budovy a fasády jako „dekorované boudy“ amerického architekta, teoretika a „zakladatele“ postmoderny Roberta Venturiho. Venturi ve svém spise *Poučení z Las Vegas* v architektuře rozpoznával znaky a symboly, které představují prvky „explicitní, denotativní komunikace“.²⁷⁴ Sám Acconci k tomu poznamenal: „Takže co jste to chtěli: dům, který lze číst jako knihu, dům, který je otevřenou knihou. Zajímalo by vás, zda byl celý dům postaven pouze tak, aby jej bylo možné číst zvenčí, jen tak, aby jej mohli číst ostatní. Takže si myslíte, že to, co opravdu chcete vytvořit, je znak, ne dům.“ A dodává, že podle něj existují pouze dva základní způsoby: „[B]ud' dům použijete jako podpůrnou strukturu znaku (billboard), takže dům sám ustoupí do pozadí, nebo celý dům změníte na znak (na obraz něčeho jiného než dům), takže dům vplyne do něčeho jiného, je přeměněn. Váš dům byl tedy pro znak pouhou záminkou; je to tento znak, který byl důvodem toho, aby tento dům existoval.“²⁷⁵

Stejnou práci se znakem uplatnil Acconci i v několika svých návrzích veřejných prostranství, mj. v projektu hřiště pro město Atlanta z roku 1983, kde houpačky, prolézačky a klouzačky na hraní představují tři obří objekty – baseballovou masku a fotbalovou a hokejovou helmu, které evokují sportovní aktivity s takovým hřištěm spojené [obr. 82]. A s fasádou jako znakem pak pracoval Acconci například v nerealizovaném projektu pro náměstí Julese Bocqueta ve francouzském Amiens (1988), ale i v případě galerie Storefront for Art and Architecture v New Yorku z roku 1993 a na přestavbě nádvoří školy (School on the Ground) v Bronxu v New Yorku z let 1992–1995. Zde nádvoří reflektuje a přejímá architektonické prvky budovy školy. Lavice a květináče představují okna a vzory v chodníku představují další prvky fasády školy. Stěny, které obklopují děti uvnitř, se stávají povrchem, po němž děti chodí a na kterém si venku hrají [obr. 83].

Domy a další realizace se časem transformovaly do různých venkovních sochařských objektů a

²⁷³ Dean Sobel, *From Thought to Monument*, in: *Vito Acconci / Acconci Studio: Acts of Architecture* (kat. výst.), Milwaukee 2001, s. 24, 27.

²⁷⁴ Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, Několik definic vzniklých srovnávací metodou, in: Rostislav Švácha – Jana Tichá – Milena Sršňová (eds.), *Euroamerické architektonické myšlení 1936–2011*, Praha 2018, s. 268. Tento úryvek pochází z knihy *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1977 (1. vydání 1972). K tématu srov též Rostislav Švácha, Robert Venturi o dekorované boudě a její komunikativnosti, *Stavba XIII*, 2006, č. 4, s. 72.

²⁷⁵ Vito Acconci, *Normal Art: Art in Public Places* (1983), citováno dle Lilian Pfaff, *Vito Acconci's architektonische Projekte (1983–2008)* (disertační práce), Universität Zürich 2010, s. 71.

environmentů, trvale umístěných k využití veřejností. V roce 1983 vytvořil Acconci svoji první větší venkovní veřejně přístupnou sochu v sochařské zahradě v Lewistonu ve státě New York [obr. 84]. Nazval ji *Sub-Urb* jako odkaz na suburbii, z níž odvodil svůj vzor. Acconci vzal standardní příměstský domek, který převrátil a zakopal do země, takže jeho sedlová střecha tvořila zalomenou podlahu. Přístup do domu byl možný skrze podlahu (nyní nahoře), jež byla tvořena pohyblivými panely, položenými v úrovni země, za nimiž bylo ukryto schodiště do podzemí. *Sub-Urb* reflektovalo „vztah mezi lidským tělem, jeho zvláštními potřebami (posadit se, reagovat na okolí a ostatní těla) a architekturou, která jej ubytovává.“²⁷⁶ Architektura splývá s nábytkem, „který se stává součástí architektury“, člověk zase s architekturou, kterou užívá.²⁷⁷

Stejnou hru s narušením zažitých norem a architektonických i jiných konvencí a ambivalentností představy domova představuje *Bad Dream House*, v němž dva převrácené cihlové domy podpírají třetí dům ze skla, který je mezi ně zaklíněn [obr. 45].

4.2.2. Veřejný prostor

Zájem o tělo a reflexe vztahu mezi soukromou a veřejnou oblastí se uplatnil rovněž v Acconciho přístupu k veřejnému prostoru v osmdesátých i devadesátých letech, v jeho návrzích náměstí, parků, hřišť, pavilonů, městského mobiliáře, zastávek, úprav nábřeží a v dalších architektonických, urbanistických a krajinářských projektech.

Prostor je podle Acconciho veřejný, když „1) jeho formy jsou veřejné, jeho formy jsou veřejně použitelné, můžeme si na ně sednout, chodit po nich, podlézat je, běhat skrze ně, válet se přes ně, pobývat v nich; 2) jeho významy jsou veřejné, jeho významy jsou veřejně přístupné, místo je vytvořeno ze zásad, obrazů, znaků, objektů, které každý v konkrétní kultuře automaticky zná, umí je nazpaměť; 3) jeho účel je veřejný, jeho účinky jsou veřejně nápomocné, místo formuje jak veřejnost, která jej používá, tak i veřejného činitele, který jej zřizuje. Tento třetí termín přiosťruje zápletku. Prostor je veřejný, když buď udržuje veřejný řád nebo veřejný řád mění.“²⁷⁸

Veřejný prostor je vytvářen, nevzniká sám. Je místem okupovaným těly, konkrétně

²⁷⁶ Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 12.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 12.

²⁷⁸ Vito Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Space* (1993), citováno dle Lilian Pfaff, *Vito Acconci's architektonische Projekte (1983–2008)* (disertační práce), Universität Zürich 2010, s. 123–124.

„soukromými těly“,²⁷⁹ které jsou „nejmenšími jednotkami veřejného prostoru.“²⁸⁰ Ze své podstaty je opakem soukromého prostoru, který poskytuje dům. Veřejný prostor okupovaný tělem je „symbolem hranice mezi soukromým pozemkem a veřejným prostorem.“ V Acconciho díle tak potkává „tělo, které je chápáno skrze činnost, tělo chápané prostřednictvím architektury města (racionalizované tělo). Veřejný prostor ve vztahu k architektuře (racionální občanský prostor) je dán do kolize s veřejným prostorem ve vztahu k lidské činnosti (volný prostor, performovaný prostor, tělesný prostor).“²⁸¹ Je místem interakce, těla se v něm setkávají a zapojují do různých vazeb, jsou jeho spoluvůrci. „Prostor je veřejný, ale lidé v něm nefungují jako veřejnost. Aby mohl být veřejný prostor shromažďovacím místem, kde jsou všichni lidé shromážděni společně jako veřejnost, potřebuje bod setkání.“²⁸² Teprve tak se jednotliví lidé mohou stát také „politickým tělem“ a veřejný prostor „politicky aktivním prostorem.“ Takový prostor má však svá úskalí. Shromažďování lidí u jednoho centrálního bodu by mohlo vést k tomu, že se z něj stane „politická aréna“, v níž se piazza jakožto „model otevřeného volného prostoru“ může změnit pod dojmem společné myšlenky nebo jedince, který tuto masu ovládne, na prostor autoritářský. Při navrhování veřejných prostor je podle Acconciho tedy nutné dbát na to, aby se lidé shromažďovali spíše do menších skupinek, „clusterů“,²⁸³ které jsou lepší zárukou toho, že piazza zůstane „modelem demokratického prostoru“. „Skupinky lidí formují oblasti, tak jako na rozlehlé pláni. Cluster je dostatečně malý, takže nepotřebuje žádného vůdce: každá osoba v clusteru má možnost mluvit sama za sebe, aniž by se na to musela ptát, aniž by jí výsada toho, že může promluvit, musela být povolena.“²⁸⁴

Jednou z pozdějších realizací veřejného prostoru je *Courtyard in the Wind* (Nádvoří ve větru),²⁸⁵ která se nachází v Mnichově při Technisches Rathaus, nové budově stavebního úřadu tohoto města. Budovu navrhlo duo Ganzer a Unterholzner z Mnichova, krajinou úpravu pak architekt Wolfgang Niemeyer. V roce 1997 byla uspořádána veřejná soutěž na umělecké dílo, v níž zvítězil

²⁷⁹ „Tato soukromá těla mají skryté pocity, soukromé životy a tajné sny.“ Vito Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Space* (1993), in: Heinz Schütz (ed.), *Vito Acconci: Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003, s. 97.

²⁸⁰ Heinz Schütz, *The Public Body: From Vito Acconci's Performances to the Architectural Work of the Acconci Studio*, in: Heinz Schütz (ed.), *Vito Acconci: Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003, s. 14.

²⁸¹ Andrew Forster, *Impurely Applied: The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, *Racar* XXXIX, 2014, č. 1, s. 12.

²⁸² Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, *Critical Inquiry* XVI, 1990, č. 4, s. 900–918, zde s. 904. Přetištěno též in Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992, s. 134–139.

²⁸³ Téma „clusterů“ a města rozpracovávali také členové Situacionalistické internacionály v druhé polovině padesátých let, v několika svých urbanistických návrzích o manželé Peter a Alison Smithsonovi. Srov. Simon Starling, *The Situationist City*, Cambridge, Mass. – London 1998. Děkuji za tuto informaci Marii Klimešové.

²⁸⁴ Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, *Critical Inquiry* XVI, 1990, č. 4, s. 900–918, zde s. 905.

²⁸⁵ Heinz Schütz (ed.), *Vito Acconci: Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003.

Acconciho projekt. Ten spočívá ve vykrojeném kruhu a kružnice z povrchu veřejného nádvoří: jsou soustředěné a rotují poháněny větrnou turbínou umístěnou na vrcholku nejvyšší okolní budovy. Na točícím se disku jsou umístěny lavičky, protínají jej chodníky a jsou na něm dokonce vysázeny stromy [obr. 85, 86]. Za klidného počasí je všední součástí nádvoří, kde se nic neděje. Avšak ve chvíli, kdy začne foukat silný vítr se kruh a kružnice dají do pohybu proti sobě. Člověk odpočívající na některé z laviček či v trávě nebo jen náhodný chodec, který si krátí cestu skrz nádvoří, se mohou najednou ocitnout v pohybu. Pohyb je tak pomalý, že si jej zprvu ani neuvědomíme. Ztrácíme kontrolu nad vlastním tělem, nad jeho pohybem.

4.2.3. Vito Acconci a architektura

Sochařské objekty a venkovní nábytek, do nichž lze vstoupit, považuje Acconci již za architekturu: „*Když je divák uprostřed věcí, umění se stává architekturou.*“²⁸⁶ Jak sám přiznává, za příklonem k zájmu o architekturu, venkovní instalace a veřejný prostor stojí jeho snaha oprostit se od rámce galerie, na němž se cítil jako umělec závislý a na němž je závislé i umění. Dle svých slov se snažil tento rámec zprvu uchopovat jako hmotnou podmínku, neboť si uvědomoval, že umění nemůže bez tohoto rámce existovat. Na umění nahlížel jako na „*simulovanou kategorii, která existuje jen za účelem prodeje, sebeuspokojení a sebedůležitosti.*“²⁸⁷ A dodává, že „*[j]elikož je umění zoufalé, potřebuje sebe samo oddělit od všech ostatních věcí, co nejsou uměním. Nemůže přežít bez rámu nebo bez podstavce nebo bez vitríny nebo zdi, podlahy, místnosti, popisky či bez plakety. Architektura je jiná; architektura přežívá tím, že tento rám zlomí – nebo přesněji tento rámec rozpouští. Architektura setrvává, když oblečení přechází do nábytku a nábytek přechází do domu a dům přechází do města a město přechází do krajiny.*“²⁸⁸

Původem německá historička a kritička architektury Lilian Pfaff, působící ve Spojených státech, ve své disertační práci o Acconciho architektonickém díle, rozlišuje na základě analýzy procesu vzniku Acconciho architektonických projektů a teoretických manifestů tři fáze jeho architektonické tvorby. Ty jsou definovány změnami určitých motivů a strategií sochařských a architektonických intervencí, které ozřejmují ideje a konceptuální základy těchto projektů. Pfaff

²⁸⁶ Interview: Mark C. Taylor in correspondence with Vito Acconci, in: Frazer Ward – Mark C. Taylor – Jennifer Bllomer, *Vito Acconci*, London – New York 2002, s. 10.

²⁸⁷ Tamtéž.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 13.

také sleduje čtyři charakteristiky autorova díla (řeč, pohyb, soukromé/veřejné a hra) během těchto fází a ukazuje jejich vývoj.²⁸⁹

První fázi, do níž zahrnuje sochařské intervence z let 1983–1988, nazývá Pfaff „Experimentální“. Řadí sem různé mobilní sochy a samostatné objekty, včetně Acconciho domů různých funkcí, od architektury jako schránky na tělo až po antropomorfní architekturu nábytku a venkovního mobiliáře. Jde vesměs o všeobecně srozumitelné znaky každodenních předmětů, o ideální projekty, které navrhoval jak bez vztahu ke specifickému místu, tak později i pro konkrétní místa. Spadá sem mnoho projektů krajinných a parkových úprav, jako např. návrh přístřešku u výstavní haly Geffen Contemporary Franka Gehryho, která je součástí Muzea současného umění v Los Angeles z roku 1988 [obr. 87].

Druhou etapu Pfaff pojmenovává „První realizace: Architektonické intervence 1989–1997“. Jde tedy o období po založení kanceláře Acconci Studio, které se věnovalo architektuře, krajinářství i urbanismu. Z bezpočtu návrhů jich bylo realizováno přibližně patnáct, které jsou povětšinou „odvozeny z architektury – ze zdí, podlahy, fasády – a působí na ni zpět.“²⁹⁰ Acconci izoloval z okolí jednotlivé architektonické prvky, aniž by však opouštěl sochařský charakter svých projektů. Tyto „architektonické intervence“, které do návrhů zapojoval, zahrnují např. práci s podlahou a chodníky (nerealizovaný Projekt pro Autry Park, Houston, z roku 1990 [obr. 88]²⁹¹; Park in the Water, Universität Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993–1997 [obr. 89]; Courtyard in the Wind, Mnichov, 1997–2000) či zdi (Dirt Wall, Arvada Center for the Arts and Humanities, 1992; Wall Slide na zastávce metra 161st Subway Station, Bronx, New York, 1995–2003) nebo s jejich kombinacemi jako s architektonickými prvky. Osazuje je na neobvyklých místech za použití nezvyklých materiálů (zrcadla atd.), různě je odsazuje a láme, často se hýbou nebo alespoň pohyb simulují a narušují tak naše vnímání okolí a „architektonické konvence“.

Jak Acconci poznamenal v roce 2000: „Myslím, že jsem začal s představou architektonických konvencí ve své mysli ... s konvencí si můžete hrát nebo ji obrátit vzhůru nohama. ... Jelikož jsem přišel z jiného oboru, tak vše možná začalo tak, že jsem chtěl znát konvence oboru, do kterého nyní vstupuji, a my si s těmito konvencemi hrajeme tak, jako si dítě hraje s novým jazykem. Následně jsme se začali více zajímat ani ne tak o to, abychom se uplatnili v konvenci ... prostoru, ale abychom přebírali tento prostor samotný.“²⁹² Acconci tedy „zdůrazňuje, jak architektonické

²⁸⁹ Lilian Pfaff, *Vito Acconcis architektonische Projekte (1983–2008)* (disertační práce), Universität Zürich 2010.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 33.

²⁹¹ Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992, s. 58–59.

²⁹² Vito Acconci, citováno dle Lilian Pfaff, *Vito Acconcis architektonische Projekte (1983–2008)* (disertační práce),

zvyklosti (a širším smyslu i jiné soubory konvencí) organizují náš způsob vidění věcí okolo akceptovaných sociálních norem. Osvětluje také psychologický mechanismus, který nás nutí se těchto konvencí držet.“²⁹³

Tak například ve Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion na Mezinárodním letišti ve Filadelfii (1995–1998) je podlaha rozdělena do několika pruhů, které se odlepují od země, vinou, stáčejí a překrývají, čímž vytvářejí místa k sezení či „úkrytu“ čekajících pasažérů [obr. 90]. A v projektu obytného souboru v německém Řezně z roku 1990 si pro ztvárnění veřejných prostor tohoto komplexu vzal za vzor okolní střechy, které „okopíroval“ a zdvojnásobil a rozmístil jako samostatné objekty, tvořící tak prostory k sezení či výhledu, vodní prvky atd. [obr. 91].²⁹⁴ Fasádu známé galerie Storefront for Art and Architecture v New Yorku, kterou realizoval v roce 1993 ve spolupráci s architektem Stevenem Hollem, navrhl jako místo akce, jako „*hru použití, použitelnosti a funkce*.“²⁹⁵ Nahradili ji pohyblivou zdí, v níž mohou být různé sekce otevřeny či sklopeny tak, aby vytvořily nábytek, stoly, židle či plochy k vystavení předmětů, a zároveň narušily pevnost fasády budovy. Pohybem jednotlivými částmi se živá venkovní ulice, světlo a vzduch, stávají součástí prostoru galerie, veřejné (ulice, fasáda) vstupuje do soukromého (interiéru galerie) [obr. 92].²⁹⁶ Tyto „destabilizace“ – stejně jako mnoho dalších – mají jedince, kteří je používají, přinutit přemýšlet: „*Architektura je zároveň i jakýmsi druhem de-architektury. ... Když vytvoříte prostor, který je otočen naruby, otočen hlavou dolů nebo pootočen na stranu, tak člověk možná začne přemítat, že svět vlastně není tak ustanovený, jako toto všechno.*“²⁹⁷

Posledním obdobím je pak – logicky – éra samotné architektury, kdy je architektura již plnohodnotnou autonomní stavbou. Pfaff datuje počátek této fáze rokem 1998, jenž byl určitým zlomem, neboť v tomto roce byl Acconci poprvé vyzván k účasti v architektonické soutěži, konkrétně pro Expo 2000 v Hannoveru. Do té doby se zakázky skládaly převážně z renovací a přístaveb k již existujícím budovám. Po roce 2000 vznikají projekty, jako jsou ostrov na řece Mur v Grazu (2000–2003)²⁹⁸ nebo obchod s oblečením United Bamboo v Tokiu (2003) [obr. 93], ale také četné urbanistické návrhy, potvrzující Acconciho zvýšený zájem o město a městské

Universität Zürich 2010, s. 36, pozn. 178.

²⁹³ Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988, s. 14.

²⁹⁴ Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992, s. 50–51.

²⁹⁵ Andrew Forster, *Impurely Applied: The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, *Racar XXXIX*, 2014, č. 1, s. 11–24, zde s. 20.

²⁹⁶ Kunsthaus Bregenz (ed.), *Acconci, Holl: Storefront for Art and Architecture*, Ostfildern-Ruit 2000.

²⁹⁷ Cristina Bechtler (ed.), *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff*, Wien – New York 2006, s. 95.

²⁹⁸ Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas, ART & IDEA (ed.), *Building an Island: Vito Acconci/Acconci Studio. Mur Island/Graz, Austria*, Ostfildern-Ruit 2003.

prostředí, neboť si dobře uvědomuje, že architekturu nelze nahlížet izolovaně od města.

V roce 2003 byl rakouský Graz Evropským hlavním městem kultury. V rámci příprav a související regenerace města zde bylo v letech 1999–2003 postaveno několik pozoruhodných staveb. Kromě Domu umění (Kunsthhausu), blobu od architektů Petera Cooka a Colina Fourniera, zde jednu ze zakázek realizoval také Vito Acconci. Pro svůj projekt si vyhlédl zapomenuté místo v srdci města: řeku Mur oddělující staré město od novější části barokního předměstí. Tato řeka protéká ve středu města v nepřístupném terénu a je tak od městského života odříznuta. Acconci navrhl doprostřed řeky, v těsném sousedství zmíněného muzea, umístit uměle zbudovaný ostrov, plovoucí městský prostor, spojený s oběma břehy pěší lávkou [obr. 94]. Ostrov dostal organický tvar mušle rozpůlené podélnou osou. Horní polovina tvoří kupoli, pod níž je umístěna kavárna, dolní polovina vytváří amfiteátr pro konání kulturních akcí. Na průniku těchto dvou částí pak Acconci umístil dětské hřiště, které oba předchozí prostory spojuje a vytváří jednotu. Lehká, transparentní konstrukce ze skla a oceli vytváří živé náměstí, které spojuje řeku s městem.²⁹⁹

4.3. Per Kirkeby

Od poloviny šedesátých let až do své smrti v roce 2018 vytvářel dánský umělec Per Kirkeby rozměrná plátna, drobné sošky i rozměrné sochařská díla, k nimž se později přidala také tvorba architektonická. Zájem o architekturu u něj byl patrný již od dětství a později i v jeho umělecké činnosti, textech a myšlení, nicméně k samotnému stavění reálných budov se Kirkeby dostal až koncem let osmdesátých.

Kirkeby, vystudovaný geolog, který si později doplnil umělecké vzdělání, používal architekturu jako způsob intervence do městského prostředí a krajiny, kam ji pečlivě zasazoval. Právě toto zaměření je úzce propojeno s jeho snahou využít pro vlastní uměleckou práci své studium a s ním spojené přímé setkání s elementární přírodou, jež má pak samozřejmě také vztah k tělesnosti a k lidským rozměrům.³⁰⁰ Vytvářel třírozměrné objekty, v nichž – jak je typické právě především pro architekturu – pracoval se strukturou, formou, hmotou, měřítkem a hrou s

²⁹⁹ Práce s vodou jako základním komponentem se objevuje také v několika dalších Acconciho pracích a návrzích, mj. v *Drifts* (1970), *Landing* (1987), *Personal Island* (1992), *Park in the Water* (1993–1997) nebo v projektu revitalizace řeky pro Warrington ve Velké Británii (*City in the River*, 1998).

³⁰⁰ Ute Riese, Per Kirkeby, Giessen 1994 / Giessen 2014: A Brief Historical Review and the Premiere of a Splendid Work, in: Ute Riese (ed.), *Per Kirkeby* (kat. výst.), Köln 2014, s. 10.

interiérem a exteriérem. V Kirkebyho cihlových sochách i architektuře se projevil jeho zájem o otázky tektoniky, ornamentu, materiality, monumentality a věčnosti.

4.3.1. První díla

Od poloviny šedesátých let se v Kirkebyho malbách ovlivněných pop-artem poprvé objevují konkrétní znaky architektonických motivů. Chaloupky, ploty, arkády či brány se vypínají proti krajině, proti motivům hor a jezer, ale i lidských postav nebo komiksových hrdinů a symbolizují symbiotický vztah přírody a architektury, spojení přírodního a vystavěného světa. O pár let později se k těmto motivům přidaly jiné architektonické archetypy: pyramidy, chrámy, schody, sloupy, kolonády, portály, štítové zdi, stany, jeskyně, grotty, ruiny [obr. 95]. Tyto archetypy jej nefascinovaly „jako historické motivy, ale svým pokračujícím vlivem na současnost.“³⁰¹

V roce 1966 se také objevují jeho první sochy z cihel a architektonické náměty v trojrozměrné formě (ohrady, kamenné mohyly, domy).³⁰² Na jedné výstavě ukázal Kirkeby přes dva metry vysoký dům s vysokou sedlovou střechou a štítovou zdí z devíti úzkých tyčí, připomínající svým zveřšením chrám [obr. 96]. Tento model prototypu domu byl zvenku natřen bíle, uvnitř modře. Stejná forma se promítla do Kirkebyho monumentálního obrazu *Paridův soud* (1967), který je namalován na devět masonitových desek (každá o rozměru 122 × 122 cm, po sestavení do čtverce má výsledný obraz 366 × 366 cm). Dílo je tvořeno třemi částmi: nahoře vidíme prázdný bílý trojúhelníkový štít, ve středu portikus s úzkými sloupy na modrém pozadí, pod nimiž se v dolní třetině objevuje malba s motivem krajiny [obr. 97].

Práce s cihlami vykazuje v této době některé rysy shodné s uměním minimalismu, které se šířilo ze Spojených států. Kirkeby přistupoval k cihle jako modulu, jako ke stavebnímu prvku i měřítku, a vršil je na sebe do jednoduchých kubických tvarů jasných, snadno opakovatelných forem. Sám Kirkeby se k minimalismu „ve smyslu [jeho] čistých forem a čisté materiality“³⁰³ nikdy nepřihlásil. Narozdíl třeba od amerického sochaře Carla Andrého, který rovněž s oblibou používal cihly, jimž však – tak jako jiní minimalisté – nepřikládal žádné konotace, žádné reference a narativní motivy, pro Kirkebyho mají řadu asociací. Cihly dle něj odkazují na řemeslnost, historii, odkazují na člověka a reprezentují architektonický jazyk.

³⁰¹ Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 32.

³⁰² Mohyla představuje pro Kirkebyho základní formu sochařství, dům, plot a cihla pak archetypy kulturní historie.

³⁰³ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 22.

Dánská historička umění Ane Hejlskov Larsen, působící na univerzitě v Aarhusu, shledává podobnost s minimalismem šedesátých let v Kirkebyho práci s moduly, sekvencemi a systémy. „Opakovatelnost byla základním konceptem a metodou v boji za nové neosobní, nehierarchické, formální a experimentální umění.“ Do této konfrontace vstupuje Kirkeby, „jenž převzal ty aspekty této konfrontace, které mohl použít.“ A přestože je seriový aspekt důležitý, Kirkeby „upřednostňoval výraz ornamentálnost spíše než seriovost, a to přesně z toho důvodu, že nebyl a nikdy se nestal ani formalistou ani důsledným minimalistou.“³⁰⁴

Umělcovy rané práce odkazovaly na tři základní archetypy ve vývoji lidské kultury: stan – chýše / stéla – památník / plot – opevnění.³⁰⁵ Tak například stan pro něj reprezentoval první obydlí a nejstarší formu osídlení. Z Kirkebyho cestovatelských a badatelských výprav se motiv stanu plynule přesunul do výstav,³⁰⁶ kde představoval symbol nomádského způsobu života, života neslučitelného se konzumním západním stylem. Na jedné výstavě v roce 1970 dokonce ve vystaveném beduinském stanu strávil noc.

Jak napsal Otto Kapfinger, Kirkebyho výzkum v té době procházel dvěma liniemi. Na jedné straně se pokoušel nalézt „*prostorový potenciál soch prostřednictvím abstrakce objemu, tak jak to navrhovala monumentální historická architektura i architektura archaická.*“ Druhou linií pak byl postup od „*základního kódu cihly směrem k monumentálním a zároveň k nenarativním hodnotám, k tomu, co by Wittgenstein nazval býti bezcílně řízen materiálem až k bodu, kde se promění v takové oblasti, kde se něco „může objevit samo“, aniž by to bylo „řečeno“.*“³⁰⁷

³⁰⁴ Ane Hejlskov Larsen označuje stan za první „dům, který Kirkeby postavil. Ane Hejlskov Larsen, *Between Minimalism and Romanticism – The Aesthetics and Iconography of Brick in Kirkeby's Painting and Sculpture*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 33.

³⁰⁵ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 20.

³⁰⁶ Ane Hejlskov Larsen označuje stan za první „dům, který Kirkeby postavil. Ane Hejlskov Larsen, *Between Minimalism and Romanticism – The Aesthetics and Iconography of Brick in Kirkeby's Painting and Sculpture*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 33.

³⁰⁷ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 22.

4.3.2. Cihla, socha, architektura

Za nejdůležitější stavební materiál v architektuře považoval Per Kirkeby cihlu: „*Jsou tam, svým způsobem ještě předtím, než vidíme umění,*“³⁰⁸ říká k tomu. Cihla je jedním ze základních, a vedle dřeva a kamene i nejstarších stavebních materiálů. Má svoji historii. Je to první člověkem vyrobený materiál, který se pro své výhody a relativně levnou výrobu prakticky v nezměněné podobě používá dodnes. Jako nejstarší prefabrikovaný stavební prvek („proto-prefabrikát“) je „základní částicí kulturního vyjádření.“³⁰⁹

Její tvar, velikost, složení ani technologie výroby neprošly žádnými velkými změnami. Je to perfektní, abstraktní, geometrický prvek, který je zároveň antropomorfní, vytvořen na míru lidským proporcím. Pochází ze země a při jejich výrobě se spojují elementy země, vody, vzduchu a ohně.³¹⁰ Je to univerzálně rozpoznatelný materiál, který najdeme v různých konfiguracích v každé době a téměř po celém světě. Cihly vždy nesou lokální charakter, jsou odvislé svým tvarem a zbarvením od určitých podmínek na daném místě, kde se těží hlína jako její základní surovina.

Cihla dává stavbám pevnost, strukturu, rytmus, pohyb a prostorové kvality, může mít i dekorativní funkci. Kirkeby je fascinován nekonečnou možností variací, kterou nabízí cihla jako konečný tvar, architektura z cihel je metaforou univerzálna.³¹¹ „*Cihla je v podstatě dokonale čistá forma, upečená podle poměrně čistých principů, a přesto je nečistá. Bez ohledu na to, jak na ně nahlížíte, na této zemi není nikdo, ať už je z Bali nebo Trondheimu, kdo by mohl uniknout skutečnosti, že cihly mají historickou kvalitu. Dokonce i ta nejčistší cihla obsahuje také auru pocitů, příběhů a asociací.*“³¹² Cihla má podle Kirkebyho vztah k minulosti a dodává dílu – soše i architektuře – anonymitu. Ve své stati *Sochy z cihel* tuto anonymitu popisuje jako estetickou kvalitu, když píše, že v jistém ohledu mají jeho cihlové sochy „*velmi jasný vzhled: upozorňují na anonymitu díla jako na entitu, kterou nelze ignorovat. Anonymita je paradoxním aspektem jakéhokoliv mistrovského uměleckého díla. Starší malíři často dosahují ve své práci téměř děsivé*

³⁰⁸ Per Kirkeby, citováno dle Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 10.

³⁰⁹ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 21.

³¹⁰ Tamtéž, s. 20–21.

³¹¹ Friedrich Meschede, *Ceramic Texts: Thoughts on the Public Nature of the Brick Sculptures*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 51. Při sledování Kirkebyho zájmu o cihlu a její využití si nelze nevzpomenout na slavný „rozhovor“ Louise Kahna s cihlou, která má svá přání a sama chce něčím být.

³¹² Per Kirkeby (1998), citováno dle Ute Riese (ed.), *Per Kirkeby* (kat. výst.), Köln 2014, s. 94.

anonymity: „prázdnoty“, která je výsledkem velkého úsilí.“³¹³

Cihly a architektura jej vzrušovaly již od dětství. Vyrůstal v kodaňské čtvrti Bispebjerg na severozápadě města, typickém předměstí s neomítanými cihlovými domy, kostely i radnicemi, jaké nalezneme po celé severní Evropě, Skandinávii a Pobaltí z doby budování sociálního bydlení a zakládání nových městských částí ve dvacátých a třicátých letech 20. století. V centru této čtvrti stojí luteránský Grundtvigův kostel z let 1921–1940 v expresionistickém eklektivním stylu a s výraznou siluetou, jehož plány vypracoval architekt, inženýr a umělec Peder Vilhelm Jensen-Klint [obr. 98].

Kirkeby chrám vnímal jako zvětšený venkovský kostel. Naučil se na něm vnímat možnosti monumentality, tvarovosti architektury, které umí do struktury vtisknout cihla. Monumentálnost, kterou tento kostel převyšuje a zastiňuje okolní domy, má silný dopad na veřejný prostor města a jeho využívání. Kirkebyho sochy řeší velmi podobné otázky monumentality. Kirkeby dokáže vtisknout jako sochař dílům takový charakter, jenž nepřeroste v monstrozitu. Použitím materiálu a jeho skládáním řeší jednu z palčivých otázek sochaře: jak vtisknout materiálu, který zpracovávám, monumentální a tedy do něj vtisknout nesmrtelnost autora?³¹⁴ Cihla jako stavební materiál v soše i v architektuře nabízí oba protipóly, jak zmíněnou monumentální, tak i obyčejnost, umírněnost a křehkost.

Význam cihly jako výtvarného prvku posunul na konci sedmdesátých let, když do kontextu výstavy vstoupil s cihlovou sochou.³¹⁵ Práce s ní pro něj představuje přesvědčivější prostorové vyjádření, podložené vertikálními a horizontálními prostupy založenými na na sebe vrstvených řadách cihel tvořících téměř pevnou hmotu objektu – domu. Aspekt, jímž vnesl do díla historické pozadí, představuje jeho *„umělecký koncept a vymezuje duchovní původ jeho díla.“³¹⁶*

³¹³ Per Kirkeby, *Sculptures of Brick* (2012), citováno dle <http://www.j-p-w.eu/curation/per-kirkeby-brick-sculpture/>.

³¹⁴ Friedrich Meschede, *Ceramic Texts: Thoughts on the Public Nature of the Brick Sculptures*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 52.

³¹⁵ K tomu Johannes Gachnang, *Basically Stones Are Laid on Top of Each Other*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 13.

³¹⁶ Tamtéž, s. 16.

4.3.3. Cihlové sochy

Ve svém raném díle vytvářel Kirkeby malé cihlové konstrukce uvnitř galerií. Na začátku sedmdesátých let se tyto architektonické sochy z cihel přesunuly z uzavřených galerií ven do otevřeného prostoru města nebo krajiny, ze soch „*okupujících prostor*“ se staly sochy „*prostor určující*“.³¹⁷ Bývají na svém místě umístěny trvale. V krajině si jich ihned všimneme, v prostoru města však mají tendenci mizet, splývat s okolím a působit jako integrální součást městského veřejného prostoru. Některé z nich jsou uzavřené tektonické struktury, do nichž nelze vstoupit. Jiné poskytují útočiště, lze do nich vejít nebo se jimi procházet. Představují syntézu sochařské formy a architektonické konstrukce.³¹⁸

Kirkeby si pro svá sochařská díla vypůjčuje snadno rozpoznatelné prvky výhradně ze sféry architektury: zdi, oblouky, klenby, plošiny, chodby, sloupy, kolonády, arkády, labyrint, brány, věže, lavičky a jiné formy určují motivy soch. Aniž by „*citoval specifické objekty, prvky a detaily, hraje si s odkazy na blízkou a vzdálenou typologii. Můžeme v nich vidět observatoř, komín, římský akvadukt nebo kapli.*“ Jednotlivé elementy tak abstrahuje, bere jim jejich původní funkci nebo dává jinou. V sochách klade důraz na jejich fyzičnost, výraznou materialitu a pravdu materiálu.³¹⁹

Kirkebyho první venkovní sochou byl *Dům* (Huset) z roku 1973 v dánském městečku Ikast ve středu Jutského poloostrova [obr. 99]. Jedná se o malou cihlovou stavbu umístěnou na travnatém plácku v těsné blízkosti moderního rezidenčního celku. Dům vykazuje všechny znaky obydlí – má dveře, kterými lze vstoupit dovnitř, a okna, jimiž se lze dívat ven. Plochy obvodového zdiva vyplňuje Kirkeby cihlovými obrazci, aby tak vytvořil stavbu, jež nemá přímé využití.³²⁰ Představuje prototyp domu, primitivní chýši,³²¹ jejíž modelování a bohatá ornamentika odkazují na dánskou řemeslnou tradici cihlových staveb, na cihlové průmyslové a sakrální stavby přelomu 19. a 20. století (zvláště v zesílené korunní římse a lizénách), na byzantské kostely a římské sarkofágy v mauzoleích, a především pak na mayskou architekturu s

³¹⁷ Ulrich Wilmes, Pulsating like an Accordion: Per Kirkeby's Brick Sculptures, in: *Per Kirkeby and the 'Forbidden Paintings' of Kurt Schwitters* (kat. výst.), Brussels 2012, s. 158.

³¹⁸ V něčem podobně koncipované cihlové sochařské objekty vytvářel v sedmdesátých a osmdesátých letech také italský sochař Claudio Parmiggiani. Ten v roce 1990 jedno takové dílo pod názvem *Dům pod púlměsícem* realizoval v Sobotce u Jičína. Za upozornění děkuji Marii Klimešové.

³¹⁹ Anna Mielnik, "Playing Games with Architecture" – Per Kirkeby's Fake Architecture, *Technical Transactions / Czasopismo Techniczne*, 2015, Architektura Zeszyt 9-A (15), s. 213.

³²⁰ Johannes Gachnang, Basically Stones Are Laid on Top of Each Other, in: Kunsthaus Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 12.

³²¹ Ute Müller, *Zwischen Skulptur und Architektur: Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Aachen 1998, s. 215–216.

jejími chrámy na vrcholcích pyramid (hřeben střechy). Dům tak působí jako „*montáž obrazových elementů*.“³²² Mayské ruiny ostatně autor osobně navštívil. A byly to právě mayské stavby, které rozhodujícím způsobem ovlivnily Kirkebyho pohled na utváření prostorových kompozic.³²³

Dům spustil sérii cihlových soch, jimž umělec někdy kromě pouhé formy vtiskl také funkci. Tak je tomu například u sochy, jež slouží k uzení ryb a kterou vytvořil pro sběratele umění Svenda Hansena na zahradě jeho venkovského domu z roku 1975.

Přestože jsou tato díla stavěna z cihel, zůstávají křehká a podléhají času. V rámci *documenta 7* (1982) vystavěl na ne příliš reprezentativním místě za tamní oranžerii barokního parku své dílo, jež ani při své objemnosti nebylo ani sochou, ani architekturou. Práce, která neměla svou funkci a spíše připomínala starý výměník,³²⁴ vydržela na místě dva roky, než byla zbořena [obr. 100]. Kirkeby k tomu poznamenal: „*Teoreticky všechny rané sochy z cihel jsou relativně bezstarostné, ale když přišla možnost postavit něco pro documentu 7 v Kasselu roku 1982, měli jsme krizi, cihly i já. Povrchně to způsobila architektura, ale ve skutečnosti to bylo daleko více spojeno s mým vlastním porozuměním tomu, co jsem s nimi zamýšlel udělat. Architekti znovu začali používat ornament a „neopodstatněnou“ formu (postmoderna). Minimalistické úvahy šedesátých let jsem opustil již dávno, ale uvědomil si prostřednictvím některých konceptů (které ale neposunuly mé dílo) druh svobody, jež však nebyla tou, co mají architekti.*³²⁵ Kirkeby přemýšlí v rozměrech a tvarech, nikoliv v kategoriích domů, čímž se odlišuje od architektů.³²⁶

Od osmdesátých let vytvářel Kirkeby monolitické cihlové sochy různých měřítek a tvarů, v nichž dále rozvíjel zájem o čistý a jasný tvar a prostor, o formu v protikladu k funkci. Jeho díla se také postupně zbavují konvenčního jazyka architektury: často mají slepá okna, která směřují do nepřístupných prostor, jsou bez střech, takže nechrání proti slunci ani dešti. Spíše než samotnými stavbami jsou tedy odkazy na stavby, něčím, co známe a rozpoznáme, avšak bez funkce, kterou si s architekturou spojujeme. Občas působí jako nedokončená architektura nebo jako ruiny pohlcované přírodou. Vytvářejí podivná zakoutí. Sochy „*uvádí diváka do autonomní formy, která vyznačuje spíše než že by se otevírala do krajiny.*“³²⁷

³²² Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 52.

³²³ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 22.

³²⁴ Johannes Gachnang, *Basically Stones Are Laid on Top of Each Other*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 17.

³²⁵ Per Kirkeby, tamtéž, s. 17.

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ Kosme de Barañano, *The Sculpture of Per Kirkeby*, in: *Per Kirkeby and the 'Forbidden Paintings' of Kurt Schwitters* (kat. výst.), Brussels 2012, s. 147.

V průběhu osmdesátých let se v Kirkebyho pracích také začíná objevovat prvek oblouku. Prvek, který klene a spojuje prostor a vnáší do něj pohyb a dynamiku. Stavebním tvarem, který tento vývoj nastolil, bylo právě využití klenby. Oblouk vytvořený cihlami, jenž dramatizuje vztahy mezi stěnami a prostorem, je „živoucí antitezí ke statické systematickosti cihlových zdí.“³²⁸ Kirkeby vytváří techniku hlubokých štěrbin, které nazývá měniče (transformers) nebo posuvy (shifts),³²⁹ a jež na základě hry světla a stínu ze zdi vytváří nehmotný prvek.

Ve svých pozdějších dílech z Bielefeldu (1988) [obr. 101], Otterlo (1988) nebo Bergenu (1989) podtrhuje Kirkeby další dimenze svých prací, např. vztahy mezi objemem a prázdným prostorem. Uzavřený tvar dává do vztahu s proniknutelností. Tento efekt je možné plně pochopit pouze přímým vstupem do pevné struktury díla, projitím skrze něj a zažitím jeho interiéru. V dalších dílech pracuje Kirkeby s vnímáním uživatele – návštěvníka, který tím, že dílem projde ztrácí pojem o celkovém objemu díla (například v Amsterdamu, 1990; Groningenu, 1990 [obr. 102]; Seville, 1991; a Kasselu, 1992). Návštěvník není veden objemem těchto soch, ale na sebe navazujícími zdmi tvořícími ornament.³³⁰ Takové pojetí a zažití opět vede k uvědomění si rozdílu mezi malířským (sochařským) řešením a tvorbou architektů.

„Kirkebyho cihlové práce jsou základní architekturou, která vyrůstá ze sochařské tvorby, jež sama vychází ze základů architektury,“ píše Otto Kapfinger. A na otázku, zda Kirkeby vytváří architekturu nebo sochy, odpovídá na úrovni rétorické a ideologické: *„Pokud vidíme původ architektury v kultovní oblasti, což je značení míst a stavba pomníků, pak je otázka jednoduchá. Pokud proces stavby začíná s konstrukcí střechy jako projevu ochrany, zůstává pro Kirkebyho prostory, které jsou většinou bez střechy, odpověď otevřená. Jinou možnou odpovědí je, že pro emocionální bytové potřeby moderního člověka tyto nechráněné prostory zajišťují nedefinované zkušenostní pole, které je bohužel až příliš často opomíjeno funkční moderní architekturou.“*³³¹

Kombinace architektonických elementů, cihly jako stavebního materiálu, stavitelských technik a měřítka Kirkebyho cihlových soch byla popsána jako „budovy bez funkcí“.³³² V cihlových sochách zkoumal vztah mezi sochou a architekturou, dokud se na konci osmdesátých let

³²⁸ Otto Kapfinger, *The Art of Building in Brick*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 26.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ Johannes Gachnang, *Basically Stones Are Laid on Top of Each Other*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 18.

³³¹ Tamtéž, s. 27.

³³² Gwen Heeney, *Brickworks*, London – Philadelphia 2003, citováno dle Anna Mielnik, „Playing Games with Architecture“ – *Per Kirkeby's Fake Architecture, Technical Transactions / Czasopismo Techniczne*, 2015, *Architektura Zeszyt 9-A (15)*, s. 212.

nezačala architektura v jeho tvorbě osamostatňovat a vytvářet budovy a domy s funkcemi.

4.3.4. Architektonická tvorba

Přes svoji podobnost s architekturou zůstávaly cihlové sochy tím, čím jsou – tedy sochami. Až na přelomu osmdesátých a devadesátých let se tato pozice změnila, když „Kirkeby uvěřil, že překonal vnitřní podněty nesmyslné sochy a odvážil se ji posunout o krok dále – tak, aby s využitím svých dlouholetých zkušeností s cihlami začal cihly používat na stavbu určité smysluplné funkce, tj. aby pokračovat v přemýšlení v budovách,³³³ které vytvářel také výhradně z cihel.

Architektura, věřil Kirkeby, musí „vyrůst sama ze sebe“, zevnitř, což je „nejdůležitější zákon přírodních forem v architektuře,³³⁴ který odlišuje architekturu od sochařství. Architektura je přírodní forma a jako taková musí najít s přírodou symbiózu. „Architektura a její cykly jsou obrazně řečeno největší metaforou lidstva,“ tvrdí a dodává, že možná „zakládáme příliš našeho konceptu přírody na naší zkušenosti s architektonickými cykly. Budovy jsou vztyčovány jako čerstvé formace a strhávány jako materiály přírody. ... Architektura nezahrnuje jenom přírodní historii, ale, jak víme ze školy, také historii a osobní biologii. Koneckonců v ní žijeme.“³³⁵

S navrhováním architektury měl krátkou zkušenost již z půli sedmdesátých let. V té době spolupracoval na několika soutěžních návrzích s architekty Poulem Gernesem, Bjørnem Nørgaardem či s krajinným architektem Steenem Høyerem a usilovně se tématu věnoval také ve svých textech. V nich mj. kritizoval, že se současní architekti (ale i umělci) bojí monumentality a dekoru (tento strach ukazoval na příkladu renovací a demolicí některých částí velkolepých staveb 19. století v Dánsku), kritizoval ničení paměti a estetická dogmata pozdních modernistů, kteří vše nahrazovali jen čistě praktickými funkcemi a strohostí. Kirkeby se například vyjádřil, že ačkoliv „je na první pohled na strohosti něco přitažlivého, věřím nicméně, že připravuje sebe sama o něco cenného. Bohatá dekorace není totiž faktor, který vylučuje přísnost a jednoduchost v architektuře. Záleží jen na tom, abychom ji použili tak, že skrze kontrasty dostane smysl, funkci v celku.“³³⁶ A jinde dodává, že „není možné vytvořit architekturu bez plně uznané Monumentální Touhy.“³³⁷

³³³ Johannes Gachnang, Basically Stones Are Laid on Top of Each Other, in: Kunsthaus Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 18.

³³⁴ Per Kirkeby, citováno dle Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 60.

³³⁵ Kirkeby (1991), tamtéž, s. 40.

³³⁶ Per Kirkeby, tamtéž, s. 48.

³³⁷ Per Kirkeby, tamtéž, s. 46.

Jeho obhajobu monumentality a dekorativnosti dobře ilustruje návrh na budovu uměleckého muzea v Holstebro z roku 1976, který vytvořil společně s Gernesem [obr. 103]. Budovu zabalili do plastických barevných ozdob, v interiéru pak užívali litinové sloupy, evokující průmyslovou architekturu 19. století. Vliv na jejich návrh měl zcela jistě razantní nástup postmoderní architektury, která také protestovala proti nedostatku historie v architektuře a zasazovali se o její návrat. Oproti architektům jako Robert Venturi, Michael Graves a Aldo Rossi, kteří ve svých stavbách užívali především klasické architektonické motivy odvolávající se na konkrétní předlohy, Kirkeby ve svých projektech tyto přímé reference nehledal³³⁸ a později je také ostře kritizoval.

Tyto myšlenky začátkem následující dekády revidoval. Přestal mluvit o dekoraci, ale o obrazových kvalitách vložených do materiálů, konstrukcí a funkcí. Architektura by si měla uchovat svou monumentalitu, ale také být asociativní a evokovat obraz: „*každý funkční prvek také vyjadřuje obrazový prvek.*“³³⁹ Od přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy se posunul od sochařství k architektuře, tak aplikovaný dekor v neuskutečněných projektech ze sedmdesátých let vystřídal zájem o tektoniku cihlových modulů a větší strohost.³⁴⁰ Vztah k ornamentu však nikdy zcela neopustil a vytvářel ornamenty pomocí střídání rytmu a tvarů cihel.

Kromě dopravní řídicí a kontrolní věže na rušném náměstí v centru Brém z roku 1988 [obr. 104],³⁴¹ která je spíše dílem ve veřejném prostoru, sochou s funkcí než architekturou,³⁴² se Kirkeby k budování skutečné architektury dostal až počátkem devadesátých let, a to především v rodném Dánsku. Jedná se například o vědeckou observatoř v Aars z roku 1990³⁴³ nebo prázdninový dům na ostrově Læsø z let 1994–1995 [obr. 105], které zřetelně vykreslují linii Kirkebyho přerodu ze sochaře v architekta.

Vedle profánních staveb se Kirkeby zajímal též o sakrální architekturu, především o obecné tektonické zákonitosti formujících architekturu chrámů. V dánském Vembu tak pro geologický park Lidové univerzity Skærum Mølle (otevřeno 1996) postavil budovu, která svým půdorysem

³³⁸ Tamtéž, s. 46–48.

³³⁹ Per Kirkeby, tamtéž, s. 60.

³⁴⁰ Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 60.

³⁴¹ Oktagonální věž s vysokými zaoblenými okny stojí na čtvercovém „soklu“ o půdorysu řeckého kříže s oblouky na všech čtyřech stranách. Věž svému účelu sloužila do roku 1999 sloužila, od té doby je bez funkce.

³⁴² K takovým stavbám se řadí i autobusové či jiné zastávky, které Kirkeby vytvořil, např. autobusová zastávka v Münsteru, která je zároveň zdí mezi školou a ulicí (1997).

³⁴³ Od osmdesátých let vytvořil Kirkeby v tomto městě několik uměleckých děl a staveb, např. pro místní gymnázium a přístavbu Vesthimmerlands Museum (1999, spolupráce architekti Jens Bertelsen a Jens A. Pedersen). K tomu např. Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 232–263.

zjevně odkazuje na podobu chrámu [obr. 106, 107]. Kirkeby zde vytvořil obdélnou místnost pro vystavení sbírky kamenů, čtvercovou místnost s badatelnou a archivem, polokruhový prostor pro auditorium a observatoř ve tvaru kruhu. Tyto jednotlivé prostory řadí za sebou, takže tvoří model kostela s lodí, apsidou, bočními kaplemi, věží a nartexem. Vše v interiéru je přímo reflektováno i v exteriéru. Tak například pět tlustých opěrných pilířů tak jako ve starých kostelech podpírá vnitřní oblouky a klenby.

Budova vychází z tvarosloví dánských vesnických kostelů. Kirkeby se zde opět odvolává na vliv kostela Grundtvig připomínající svými prvky gotické či neogotické stavby, které však nazíral více skrze klasicistní vlivy než jako prvky odkazující na romantismus a jeho pojetí gotiky.³⁴⁴ Klasicistnímu pojetí – v duchu Boulléeho a Ledoux – odpovídají zvláště na čelní fasádě tympanon rytmičovaný v pravidelném rastru „sloupoví“ a trojúhelníkové tvary, které zakončují středové i boční věže. Toto pojetí oscilující mezi romantismem a klasicismem se odráží v Kirkebyho vlastním díle, které vzniklo „v uspořádaném obraze klasicistního minimalismu. Proto jsou cihly v Kirkebyho světě symbolem sjednocení a řádu.“³⁴⁵ Na uvedeném stylu postavil i vlastní více však nerozvedenou teorii o architektuře. Klasicistní styl považoval za: „energický boj a snahu“, kdežto v Dánsku velmi rozšířený neogotický styl je dle jeho slov „přídavkem k hodinám temnoty a vzpomínání.“³⁴⁶

Kirkeby vnímal tento kostel především jako sochařskou formu, jako vztah sochařské kompozice a architektonické funkčnosti. Sám se odkazoval ke konceptu architektoniky Kazimira Maleviče, který vytvářel sádrové modely (architektony) abstraktních geometrických forem, především kvádrů. Tyto Malevičovy architektonické představy by se převodem do funkční konstrukce mohly snadno stát architekturou.³⁴⁷ „Pozoruhodná věc na kostele Grundtvig je to, že je v první řadě architektonický, navzdory faktu, že do něj lze vstoupit a používat jej jako kostel. Ale toto využití je přesto očividně tak nepraktické a anachronické, že neumožňuje, aby se z architektoniky

³⁴⁴ Ane Hejlskov Larsen označuje stan za první „dům, který Kirkeby postavil. Ane Hejlskov Larsen, *Between Minimalism and Romanticism – The Aesthetics and Iconography of Brick in Kirkeby's Painting and Sculpture*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 35–36.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 36. K tématu též Friedrich Meschede, *Ceramic Texts: Thoughts on the Public Nature of the Brick Sculptures*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 50–52 a naposledy Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, zvl. s. 62–67.

³⁴⁶ Per Kirkeby, citováno dle Ane Hejlskov Larsen, *Between Minimalism and Romanticism – The Aesthetics and Iconography of Brick in Kirkeby's Painting and Sculpture*, in: Kunsthau Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997, s. 36.

³⁴⁷ Kirkeby občas také nazývá své cihlové sochy a struktury v obrazech architektony.

stala architektura.“³⁴⁸

Jednou z nejrozsáhlejších realizací je soubor budov při Museum Insel Hombroich, Neuss, Německo, které se nachází na území bývalé raketové základny NATO.³⁴⁹ Kirkeby pro muzeum vytvořil šest realizací,³⁵⁰ mj. budovy Drei Kapellen (2002–2003) [obr. 108], Sammlung Kahmen (2005–2006) a Feld-Haus – Museum für Populäre Druckgrafik (2007–2009) [obr. 109], architektonické sochy určené pro výstavní účely. Kirkeby-Feld, jak se oblast s těmito stavbami jmenuje, je protikladem i pokračováním prostorů německého sochaře Erwina Heericha, který v letech 1982–1994 pro muzeum vystavěl jedenáct pavilonů jednoduchých kubických tvarů, soch, do nichž lze vstoupit [obr. 110]. Kirkebyho stavby na tyto pavilony navazují svou materialitou, strukturou, formou a smyslem pro prostor.

Na otázku, zda-li je architektura uměleckou formou, odpovídá Kirkeby souhlasně: „*Můžeme ji nazývat uměleckou formou, která má víceméně nějaké výhody. Když někdo vytváří obyčejné umění, alespoň podle mé zkušenosti, jde vždy o nalézání limitů. Nevede to k ničemu, dokud si tyto limity nedefinujeme.*“ A jak dodává, v tomto má architektura očividné limity, neboť „*tam musí být určitý počet oken a dveře, které jsou dostatečně veliké, aby se jimi dalo projít, a podobné věci. A to vnímám jako velkou úlevu.*“ Na jiném místě pak doplňuje: „*Architektura je konec konců určitě amatérský obor; v první řadě má co do činění s morálními problémy a selským rozumem. Ve skutečnosti nejsou potřeba žádné mimořádné odborné znalosti, když dojde na architekturu.*“³⁵¹

³⁴⁸ Per Kirkeby, Rund um die Grundtvigs-Kirche, in: *Handbuch: Texte zur Architektur und Kunst*, Bern – Berlin 1993, s. 36. Citováno dle Ulrich Wilmes, Pulsating like an Accordion: Per Kirkeby's Brick Sculptures, in: *Per Kirkeby and the 'Forbidden Paintings' of Kurt Schwitters* (kat. výst.), Brussels 2012, s. 157. K Malevičovým architektonům srov. např. Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009.

³⁴⁹ Od poloviny devadesátých let se na výstavbě na tomto území podíleli mj. Raimund Abraham, Tadao Ando, Dietmar Hofmann, Erwin Heerich, Oliver Kruse, Katsuhito Nishikawa, Claudio Silvestrin a Álvaro Siza. V roce 2016 byla postavena sochařská hala podle projektu umělce Thomase Schütteho, který ve své tvorbě věnuje pozornost také architektonickým modelům a kresbám.

³⁵⁰ Dále zde najdeme např. autobusovou zastávku Neuss-Minkel 2 z roku 2000, která byla Kirkebyho první stavbou v areálu muzea.

³⁵¹ Per Kirkeby (1978), citováno Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019, s. 10.

4.4. Aj Wej-wej

Aj Wej-wej vyrůstal do svých 24 let v Číně. Jeho otec, čínský básník Aj Qing, byl na konci padesátých let vystěhován komunistickou stranou na nucené práce do Xinjiangu v severozápadní Číně, kde i s rodinou přežíval v poměrně bídých podmínkách. Na konci sedmdesátých let dostala rodina povolení vrátit se do Pekingu, kde Aj Wej-wej vystudoval animaci a stal se členem umělecké skupiny Xingxing (The Stars). V roce 1981 odešel do New Yorku, kde strávil 12 let. V roce 1993 se vrátil zpět do Pekingu, kde se následně usadil a založil vlastní umělecké studio. Jeho umělecká tvorba má velice široký záběr – sochy, performance, fotografie, instalace, video, design a další média, jež mají velmi různorodý charakter. V letech 1999 až 2008 se poměrně intenzivně věnoval také architektonické praxi.

První Aj Wej-wejova architektonická realizace vznikla v roce 1999, kdy navrhl a postavil svůj vlastní ateliér. Celkový počet projektů, které od té doby navrhoval sám (jako nevystudovaný architekt také s pomocí projektantů a inženýrů) nebo ve spolupráci s jinými architektonickými studii, dosahuje sedmdesátky položek.³⁵² Oproti různorodému pojetí výtvarné činnosti vykazují ale jeho architektonické realizace jednotný charakter a dohromady tvoří v podstatě ucelenou a soudržnou skupinu. Blízké jsou si materiály, prostorovým řešením a pojetím, i celkovým měřítkem domů. Aj Wej-wej často využívá nepálenou cihlu, tradiční a místní materiál, domy neomítá, prostory staví čistě kubické, s důrazem na působení světla.

4.4.1. Domy ve čtvrti Caochangdi, Peking

Pro místo svého budoucího studia si Aj Wej-wej vybral čtvrt Caochangdi, část, která leží poměrně daleko od centra Pekingu na jeho severozápadním okraji, sousedí s dálnicemi, železnicí a nachází se poblíž pekingského letiště. Jak sám popisuje, lokalitu si vybral záměrně, kvůli rychlé dostupnosti z letiště a zajímavému složení obyvatel – jak ještě původních vesničanů, tak nových přistěhovalců, dělníků z okolních oblastí Číny.³⁵³ V těchto rozvojových územích, jak shrnuje, je půda (respektive pozemky) dočasně pronajímána, aby byla jednoduše k dispozici v případě developerských zájmů. Peking, v současné době s počtem 21 miliónů obyvatel, roste velmi

³⁵² Andres Lepik, "All Architecture Will Reveal Who the Builder Was": Building for Society. Ai Weiwei and Architecture, in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 17. Katalog výstavy *Ai Weiwei Art/Architecture*, Kunsthau Bregenz, 16. 7. – 16. 10. 2011, obsahuje rovněž seznam Wej-wejova architektonického díla.

³⁵³ Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 152–159.

dynamickým tempem a mnoho dříve okrajových a chudých lokalit se v důsledku extrémního ekonomického tlaku a tamní politické situace velmi rychle mění v developersky výtěžitelná území. Tento postup je v Číně všeobecně obvyklý a Aj Wej-wej s ním ve všech svých architektonických projektech v Caochangdi (a nejen tam) počítal. Sám charakterizuje vlastní budovy v Caochangdi jakožto od počátku koncipované pouze k dočasnému trvání. Například právo na užívání pozemku svého vlastního ateliéru měl na dvacet let a podobně je to se všemi dalšími budovami v této čtvrti.³⁵⁴

Budova vlastního ateliéru byla první stavbou, kterou Aj Wej-wej navrhl a postavil [obr. 111]. Otevřeně vysvětluje, proč k navrhování ateliéru nepřizval žádného architekta a studio si navrhoval sám, byť architekturu nestudoval a ani se jí do té doby cíleně nezabýval: postrádal „kvalitní“ architekty a k nikomu neměl důvěru.³⁵⁵ Výsledný návrh mu údajně zabral jedno odpoledne a stavba trvala necelé čtyři měsíce.³⁵⁶ Ateliér obsahoval jak samotný prostor studia s horním osvětlením, tak prostor recepcce, dvoupatrový obytný prostor a cihlovou zdí obklopený přilehlý dvůr [obr. 112]. Na Aj Wej-wejově vlastním studiu se dá plně charakterizovat jeho architektonická vize, která ovlivnila i mnoho dalších domů, jež v několika následujícím desetiletí po vzniku vlastního studia v Caochangdi postavil. Nutno říci, že vše vznikalo na základě vlastní intuice, zkušenosti a přemýšlení o prostoru, nikoli na základě poznatků získaných studiem teorie, historie či prostřednictvím architektonické praxe.

Hlavní zásadou, která je na všech budovách v Caochangdi patrná, je důraz na funkčnost. Aj Wej-weje zajímá, jak budou navržené prostory fungovat a jak se v nich bude žít. „*Esence architektury leží v hledání toho, jak uspokojit požadavky pro lidské přežití a transformovat stav lidského života,*“³⁵⁷ píše v jedné ze svých krátkých úvah a naráží na to, že architektura by měla sloužit nejen obyčejným každodenním potřebám, ale také zlepšovat lidem život a rozšiřovat jejich možnosti. Další hodnotu v architektuře pro něj představuje její morální význam: „*dobrá architektura musí nutně vycházet z dobré morálky.*“³⁵⁸ Každá budova stojí ve veřejném prostoru a tím pádem ovlivňuje společnost. Politický význam staveb, stavění a vytváření prostor, zmiňuje Aj Wej-wej často, obecně souvislost jeho uměleckých aktivit s politikou je pro něj důležitým

³⁵⁴ Andres Lepik, “All Architecture Will Reveal Who the Builder Was”: Building for Society. Ai Weiwei and Architecture, in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 15–16 a dále pak s. 19.

³⁵⁵ Caroline Klein (ed.), *Ai Weiwei: Architecture*, Köln 2010, s. 4.

³⁵⁶ Reto Geiser, In the Realm of Architecture, in: Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 127.

³⁵⁷ Ai Weiwei, With Regard to Architecture (2006), in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011, s. 10. Text přetištěn také v Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 112–114.

³⁵⁸ Tamtéž, s. 12.

východiskem.³⁵⁹

Odhlédneme-li ale v případě Caochangdi od politického kontextu, vystoupí do popředí Ajových staveb jejich uměřené měřítko, proporce a hlavně citlivá urbanistická kompozice. Architektura, jejíž měřítko je ve svém celku místy vesnické, nese poučení z okolní zástavby, kterou dokáže kvalitně citovat a respektovat.³⁶⁰ Sám vyzdvihuje snahu vytvářet „nekomplikovanou“, obyčejnou, jednoduchou, autentickou a pokornou architekturu: „Být „obyčejný“ je mým nejpodstatnějším znakem a obyčejnost může mít své vlastní charakteristiky. Má architektura je obyčejná architektura.“³⁶¹ A jak dále doplňuje, „prostě se snažím vrátit se k nejzákladnějšímu možností – to je nejhlavnější rys mého domu. A to je i nejzákladnější charakteristika většiny mé architektury.“³⁶²

Stejně zřejmé je užívání obyčejných materiálů a hra s jejich texturou. Ve všech jeho domech v Caochangdi najdeme jednoduchou přiznanou betonovou konstrukci a stěny z nepálených cihel, někdy červených, většinou však šedých, které představují „esenciální kvality architektury“.³⁶³ Beton i pálená cihla je jeden z nejlevnějších, snadno dostupných a trvanlivých místních materiálů – na rozdíl od masivního dřeva –, což je také dalším důvodem, proč Aj Wej-wej nejčastěji volil ploché či mírně skloněné betonové střechy. V architektuře vyzdvihuje smysl pro materialitu a proporce a nutnost při stavění hledat „srozumitelnost, jednoduchost, přímočarost a přesnost.“³⁶⁴

Charakteristickým prvkem budov v Caochangdi se zdá být jasný, jednoduchý objem, a to jak vnitřních prostor, tak prostor venkovních, jako jsou obezděná atria, dvorky a průchody mezi domy. Jednotlivé objemy tvoří velmi kompaktní zástavbu, která opět poukazuje na prostředí okolní čtvrti. Průchody, atria a dvorky tvoří poměrně důležité elementy jeho architektonických projektů. Jsou citací tradičních čínských atriových domů, vytváří pocit jisté intimity a zároveň slouží sociálně jako místa možné interakce, setkávání a společných aktivit.

³⁵⁹ Srov. četné texty k tématu in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011.

³⁶⁰ Velká část Aj Wej-wejových projektů se vztahuje k lokální tradici. K tomu např. Anthony Pins, *The Nudged Vernacular*, in: Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 138–151.

³⁶¹ Ai Weiwei, *Ordinary Architecture* (2006), in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011, s. 66. Text přetištěn také v Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 120–124.

³⁶² Tamtéž, s. 62.

³⁶³ Caroline Klein (ed.), *Ai Weiwei: Architecture*, Köln 2010, s. 4.

³⁶⁴ Ai Weiwei, *Architecture and Space* (2006), in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011, s. 6.

V příspěvku nazvaném *Architecture and Space* z 13. ledna 2006 Aj Wej-wej popisuje důležitost prostoru v architektuře a vztahy, které prostor utváří mezi sebou a subjektem a mezi dalšími prostory. „*Chápat prostor znamená být člověkem,*“ prostor musí mít intelektuální složku.³⁶⁵ Důležitým prvkem Aj Wej-wejovy architektonické tvorby je práce se světlem. Světlo objekty definuje a dává prostoru jeho jedinečné vlastnosti. Elementárními geometrickými otvory a prostupy Wej-wej osvětluje vnitřní i vnější prostory svých staveb a vnáší tak do jinak poměrně přísné stavebnosti měkké sluneční světlo. Jak podotýká, „*[o]bjem světla, proporce, konstrukce a materiály určují, jak prostor zakoušíme,*“³⁶⁶ jaké v nás vzbuzuje emoce.

Po dostavbě vlastního studia, kdy byl osloven několika dalšími umělci, aby jim také postavil ateliér, založil Aj Wej-wej architektonickou kancelář FAKE Studio. Všechny jeho další projekty už pak vznikaly pod tímto studiem. Aj ve FAKE Studiu fungoval jako hlavní osoba v navrhování koncepcí a celkového architektonického pojetí, projekty k realizaci poté doladřovali jeho kolegové, školení stavaři a inženýři. Staveb v Caochangdi rozhodně není málo: většinu tvoří ateliéry, galerie a byty [Obr. 113].³⁶⁷ Všechny jsou architektonicky velmi jednotné a staly se inspirací i pro mnoho dalších staveb v okolí. Jasně zřetelná soudržnost Aj Wej-wejovy architektonické tvorby je také zajímavá ve vztahu k jeho uměleckým aktivitám, které jsou naopak zcela různorodé.

Aj Wej-wejovo studio navrhlo desítky staveb, počet, za který by se nemusela stydět ani leckterá „profesionální“ světová architektonická kancelář. Samozřejmě se nabízí myšlenka, zda je možné Aj Wej-wejovu architektonickou tvorbu srovnat s tvorbou jiného současného umělce, který by se podobně intenzivně věnoval architektuře a byl autorem tolika budov. Určité srovnání přináší v katalogu výstavy *Aj Wej-wej Art/Architecture* v bregenzském Kunsthausu historik umění Andres Lepik. Jako příklad zde uvádí architektonické projekty umělců Donalda Judda a Erwina Heericha, ale v obou případech jde o realizace pouze několika málo objektů.³⁶⁸ A jak jsme viděli například u Vita Acconciho, i jeho architektonická produkce čítá desítky návrhů, oproti Aj Wej-wejovi ale z valné většiny nerealizovaných.

V Juddových realizacích v Marfě můžeme spatřovat jistou paralelu k Aj Wej-wejovým projektům – kromě elementárnosti objemů a jednoduchosti tvarů jsou si podobné i v určité angažovanosti,

³⁶⁵ Tamtéž, s. 5 a 7.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 5.

³⁶⁷ Z nejdůležitějších to jsou: vlastní ateliér (1999), Courtyard 104 (2005), Courtyard 105 (2004–2005), Three Shadows Photographic Art Centre (2006–2007), 241 Coachangdi (2007) a Red Brick Art Galleries (2008).

³⁶⁸ Andres Lepik, „All Architecture Will Reveal Who the Builder Was“: Building for Society. Ai Weiwei and Architecture, in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 16–17.

najdeme u nich záměrnou, chtěnou proměnu místa skrze architekturu, která iniciovala vývoj lokality. Do té doby neznámé a bezvýznamné městečko Marfa se díky Juddovým realizacím stalo vyhledávanou turistickou a kulturní destinací.

Sochař a kreslíř Erwin Heerich je autorem několika sochařsko-architektonických objektů pro Museum Insel Hombroich v Neuss-Holzheimu v Německu, které projektoval a stavěl postupně od roku 1982. Podobnost s Aj Wej-wejovými stavbami je v případě Heerichových budov především vizuální. Totožná je u obou autorů přiznaná jednoduchá betonová konstrukce a zdvo z neomítaných pálených cihel. Podobná je také forma, elementární pojetí prostoru a chápání a využívání světla. V případě Heericha to ovšem vychází z jeho vlastní umělecké práce v soše a kresbě, což u Aj Wej-weje takto nahlížet nelze. Heerichovy stavby představují především „*použitelné sochy*“,³⁶⁹ kdežto budovy jeho čínského kolegy jsou zamýšleny jako plně funkční architektura, která nemá za cíl být, a ani se stát autonomním a solitérním uměleckým dílem.

Při srovnání Aj Wej-weje a Erwina Heericha se neubráníme vzpomínce na architektku Alenu Šrámkovou. I když se zcela jinými východisky a v jiném kontextu, i v její práci vyvstává podobnost v geometrických objemech a používaných materiálech, jako jsou přiznaný beton a pálené neomítané cihly. Svou přísností a lehkým náběhem k monumentalitě je však Šrámková možná přeci jen blíže Aj Wej-wejovi než abstraktním prostorům Heerichovým. Svůj respekt a nadšení z Aj Wej-wejových staveb Šrámková sama zmiňuje v rozhovoru s Rostislavem Koryčánkem začátkem roku 2008, tedy v době ještě před začátkem olympiády v Pekingu, nicméně už po zveřejnění stavby olympijského stadionu.³⁷⁰

Celková kvalita Aj Wej-wejovy architektury – zejména ve čtvrti Caochangdi – je s ohledem na jeho neškolené začátky mimořádná a je důležité ji reflektovat. Výše popsané Aj Wej-wejovy stavby je důležité také porovnávat s charakterem a měřítkem oficiální výstavby té doby v Pekingu, vycházející ze zcela protichůdných pozic síly moci a peněz. Architekturu v Caochangdi tak můžeme vnímat jako určitou kritiku soudobého ekonomického rozvoje Číny. A zajímavé je

³⁶⁹ Tamtéž, s. 17.

³⁷⁰ Na Koryčánkův dotaz, zda má nějakou spřízněnou duši, někoho, koho obdivuje, Šrámková odpovídá: „Aj Wej-wej!“ A na Koryčánkovu námitku, že „to je ale spíš výtvarník“, pak architektka reaguje, že to nevádí, „je to architekt ... osobnost jako třeba Louis Kahn. Patří mezi lidi, kteří se objeví, a vůbec to nevypadá, že k něčemu v architektuře patří. Jejich dosah je potom ale obrovský. U Aj Wej-weje nejsou gesta, není tam desing, není to laskavé, je to jednoduché, obyčejné. Dělá domy s okny, obkládané cihličkami. Vynikající architektura! Já to takhle neumím. Já jen vím, že by to takhle mělo být.“ Líbí se jí také olympijský stadion: „Nevím, jestli je to organický. Rozhodně je to obrovský, silný a naprosto soudobý novotvar. Žádný pokleslý funkcionalismus. Nemá to nic společného s historií a je to úžasně spojeno s přírodou.“ Velkorysost obyčejnosti: Rozhovor Rostislava Koryčánka s Alenou Šrámkovou, in: Alena Šrámková: *Práce ateliéru Šrámková architekti* (kat. výst.), Praha 2008, s. 10.

také srovnání expozice Číny na posledním architektonickém bienále v Benátkách v roce 2018, která vznikla s téměř dvacetiletým odstupem od staveb v Caochangdi. Čína zde oficiálně prezentovala desítky skromných architektonických projektů podobných kvalit, jaké jsou patrné u Aj Wej-wejových budov z přelomu tisíciletí: tedy umírněné měřítko staveb odkazující na lokální a jiné ohledy (ekologické, sociální atd.).

4.4.2. Spolupráce s architekty

Výrazný politický rozměr Aj Wej-wejovy práce nejvíce charakterizují stavby velkých měřítek, realizované často ve spolupráci se zavedenými architektonickými studiemi. Pozici nejikoničtější stavby si drží olympijský stadion v Pekingu, všeobecně nazývaný „Ptačí hnízdo“, kde avšak Wej-wej neplnil roli architekta, ale stál v pozici uměleckého asistenta [obr. 114].³⁷¹ Staveb, které vznikly na stejném principu – tedy že Aj Wej-wej na projektu jiného architektonického studia participoval jako umělecký konzultant –, je celá řada. Spolupráce a propojování nejen osob, ale i dalších uměleckých oblastí (design, architektura, umělecké řemeslo) či disciplín (investigativní výzkum, právní analýzy) jsou pro jeho tvorbu příznačné a často je důrazně zmiňuje. U mnoha architektonických projektů volí Aj Wej-wej buď přímo roli uměleckého spoluautora nebo jakéhosi mediátora, „kurátora“, a vybírá konkrétní architekty pro svůj celkový záměr. V případě olympijského stadionu v Pekingu šlo o spolupráci se švýcarským architektonickým studiem Herzog & de Meuron, která započala v roce 2002.³⁷² Bylo to poprvé, co pracovali na společném projektu a pokračují v tom kontinuálně dodnes, ať už při architektonických, uměleckých nebo výstavních počinech.³⁷³

Poměrně důležité je vůbec první setkání Aj Wej-weje s architekty Herzogem a de Meuronem. Svůj osobní podíl na něm má Uli Sigg, který v letech 1993–1998 zastával úřad švýcarského velvyslance v Pekingu. Sám Uli Sigg je velmi významnou osobností na poli současného čínského umění. Od sedmdesátých let, kdy poprvé pracovníčně pobýval v Číně, soustavně sbírá soudobé

³⁷¹ Andres Lepik, „All Architecture Will Reveal Who the Builder Was“: Building for Society. Ai Weiwei and Architecture, in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 16–17.

³⁷² Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 256–269. K tomu i Ai Weiwei, *On Bird's Nest* (2008), in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011, s. 162–167.

³⁷³ Rozsáhlé architektonické projekty doprovází i řada skromnějších návrhů a realizací stojících na spolupráci Aj Wej-weje a architektů Herzoga & de Meurona. Například instalace pro Bienále architektury v Benátkách v roce 2008 nebo návrh letního pavilonu pro Serpentine Gallery v Londýně (2012). Zřejmě poslední společně koncipovanou výstavou byla výstava *Hansel & Gretel*, koncipovaná na míru Park Avenue Armory v New Yorku v roce 2017. Výstava zkoumala význam veřejného prostoru v dnešním světě, který je pod neustálým dohledem bezpečnostních kamer.

čínské umění a intenzivně se mu věnuje i jako galerista a autor výstav. Vlastnil několik tisíc uměleckých děl, většinu z nich však v roce 2012 dílem věnoval, dílem odprodal nově založenému muzeu současného umění M+ v Hongkongu, jehož nová budova navržená studiem Herzog & de Meuron se má otevřít v roce 2020. S Uli Siggem se Aj Wej-wej poznal už v devadesátých letech, krátce poté, co se v roce 1993 přestěhoval z New Yorku zpět do Pekingu. Setkání Uliho Sigga a Aj Wej-weje můžeme považovat za oboustranně velmi důležité. Siggovou zásluhou se Aj seznámil s řadou osobností, které mu pomohly v jeho kariéře, a naopak pak stoupající sláva čínského umělce znamenala pro Siggovy sběratelské ambice velkou naději a také velké zisky. Sigg Ajovi zprostředkoval kontakt s Herzogem a jeho partnerem, ale i s dalšími švýcarskými architekty HHF,³⁷⁴ s nimiž Aj Wej-wej realizoval několik důležitých domů ve Spojených státech. A bez zajímavosti není ani další zprostředkovaný kontakt, a sice s kurátorem Haraldem Szeemannem, jenž pak v roce 1999 Aj Wej-weje přizval k účasti na benátském bienále.³⁷⁵ Jak je vidět, provázanost Aj Wej-weje se švýcarskou architektonickou a uměleckou scénou (a také s uměleckým trhem) je díky Siggovi dodnes velice silná.

Bylo by pochopitelně zavádějící přesně vymezovat v Aj Wej-wejově spolupráci s architekty jeho nápady a zásahy v konkrétních projektech. Ani architekti, ani sám umělec jednotlivé vstupy a konkrétní proces navrhování nepopisují. Co se týká olympijského stadionu, šlo zejména o koncept této budovy jako veřejného prostoru využitelného i po skončení olympiády. Architektura podle Aj Wej-weje neplní jen roli funkčních prostor, ale nese, jak sám říká, morální význam: tím, že se nachází ve veřejném prostoru uplatňuje svůj vliv.³⁷⁶ Olympijský stadion tak kromě gigantického sportoviště schopného pojmout až 90 000 lidí nabízí kolem svého elipsovitého objemu krytý veřejný prostor. Silná, výtvarně organicky pojatá konstrukce betonových žebířů vytváří průchozí arkády, „jeskyně“, orientované do veřejného prostoru v okolí stadionu. Mimo sportovní akce tak tento otevřený prostor nabízí komerční i volnočasové využití. Je k zamyšlení, jak současný stav a nabízené aktivity Ptačího hnízda naplňují deklarovaný záměr, neboť naráží na obecné problémy většiny podobných, v podstatě jednorázových megastaveb.³⁷⁷

Kromě olympijského stadionu spolupracoval Aj Wej-wej s architekty Herzogem & de

³⁷⁴ HHF Architect tvoří architekti Tilo Herlach, Simon Hartmann a Simon Frommenwiler.

³⁷⁵ K tomu více Reto Geiser, In the Realm of Architecture, in: Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 129–130.

³⁷⁶ Andres Lepik, “All Architecture Will Reveal Who the Builder Was”: Building for Society. Ai Weiwei and Architecture, in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 18, 25.

³⁷⁷ Ani pekingský olympijský stadion, ani celý olympijský areál nikdy nezměnili svůj statut obřích sportovišť na jiné městotvorné funkce. Není to ale ani v plánu a proto ani sebelépe zamýšlený koncept veřejných prostor může v takto megalomanském měřítku těžko bezproblémově fungovat.

Meuronem i na dalších projektech, jako například na jen částečně realizovaném projektu Ordos 100 z roku 2008. Jednalo se o celkový návrh nové čtvrti sta luxusních vil pro město Ordos v mongolské části Číny, které je díky masivní těžbě uhlí velice bohatou lokalitou [obr. 115].³⁷⁸ Herzog & de Meuron spolu s Aj Wej-wejem připravili urbanistický plán a oslovili 100 mladých architektonických kanceláří z celého světa,³⁷⁹ které následně pozvali na místo. Projekt se realizoval jen minimálně a v závěru celý zkrachoval. Finalizoval se celkový urbanistický návrh území s parcelací a veřejnými komunikacemi a návrhy jednotlivých vil, některé z vil se dokonce stačily postavit, ale nikdy nebyly obydleny: konkrétním příkladem je vila navržená právě Herzogem, de Meuronem a Aj Wej-wejem [obr. 116] a objekt od HHF vytvořený rovněž ve spolupráci s Ajem [obr. 117].³⁸⁰ Společná vila Herzoga & de Meurona s Ajem nese totožný architektonický motiv jako stadion v Pekingu. Základem návrhu je výrazně přiznaná, výtvarně pojatá betonová konstrukce (avšak na rozdíl od olympijského stadionu v geometrickém, a nikoli v organickém pojetí), pod níž se nachází samotné prostory domu.

Celý projekt Ordos 100 stál opět nejen na partnerství Aj Wej-weje a architektonického studia Herzog & de Meuron, ale především na široké a pro Aj Wej-weje možná příznačně poněkud megalomanské spolupráci a na osobním setkání stovky architektů z rozličných částí světa. Z tohoto pohledu se projekt Ordos 100 může jevit i projektem v jisté míře sociálním s ambicemi společného sdílení a propojování aktuálního architektonického myšlení a osob, které jej vytváří. Téma propojování a využívání značného množství aktérů či artefaktů, jejich mnohonásobení a reprodukování, využívá Wej-wej ve své práci poměrně často. S velkým mediálním ohlasem se například o rok dříve uskutečnil jeho projekt *Fairytales* pro výstavu *documenta XII* v Kasselu. Aj Wej-wej plánoval do Kasselu sezvat naráz 1001 čínských občanů, společně je ubytovat v improvizované ubytovně a nechat je ve městě trávit volně svůj čas [obr. 118].³⁸¹

³⁷⁸ Již od začátku milénia probíhala v Ordosu kontroverzní výstavba zcela nového obřího města, které není v podstatě dodnes obydleno a pomalu chátrá. V případě projektu Ordos 100 šlo o zakázku pro developera Cai Jianga a firmu Jiang Yuan Water Engineering Ltd., kde záměrem byla výstavba sta luxusních vil, každá o ploše 1000 m². Srov. Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 286–293. Též stať Berta de Muyncka *Architecture on the Move* v téže knize, s. 244–255.

³⁷⁹ Mezi přizvanými účastníky najdeme mj. taková jména jako Jan de Vylder-architecten, NL Architects, Atelier Bow Wow, Alejandro Aravena, Smiljan Radić, Keller Easterling, Buchner Bründler, Sou Fujimoto, Miller Maranta Architekten, Preston Scott Cohen nebo MOS.

³⁸⁰ Fotoesej Dan Howarth, *Ordos: A Failed Utopia photographed by Raphael Olivier*, <https://www.dezeen.com/2016/01/10/ordos-a-failed-utopia-china-raphael-olivier-photo-essay/> (vyhledáno 20. 2. 2019).

³⁸¹ Aj Wej-wejovi se podařilo uskutečnit nejvíce medializovaný a také nejdražší projekt celé dvanácté *documenty*. Celá akce měla ovšem poněkud skromnější vyznění. Město Kassel Ajovi neumožnilo sezvat všech 1001 Číňanů najednou a tak byli rozděleni do pěti skupin, které se v Kasselu střídaly v osmidenních cyklech. Efekt síly v množství se tak poněkud rozpadl. Ke koncepci srov. např. Fu Xiaodong, *A Fairytales Becomes Reality*, in: Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 404–411.

Je s podivem, že se Aj Wej-wej do takového podniku vůbec pustil. Jen o pár let dříve se velmi kriticky vyjadřoval ke stavu čínského stavebnictví, tj. zvláště v Pekingu a jiných čínských metropolích, v němž chybí pořádné plánování a které se vyznačuje nedostatkem kulturní, estetické a etické kultivovanosti. Rapidní transformace podle něj přinesla velké sociální problémy a výstavbu určenou hlavně pro bohatou vrstvu. Architektura podle něj není jen architekturou per se, pouhým objektem, ale především sociálním tématem. Stavěl se proti koncepci ideálních, nově koncipovaných měst, takových, jaké představuje i projekt Ordos 100: „*Neveřím, že existují ideální města nebo ideální architektura. Mohu jen říci, že smysluplná, důležitá města ano.*“³⁸² Tato slova podtrhují častý nesoulad mezi umělcovými ideály a reálnými akty, do nichž se zapojoval.

Na principu spolupráce Aj Wej-weje a jiných architektů vznikaly i další stavby. Dlouhodobější spolupráce trvá například se studiem HHF Architects a jejím výsledkem je mj. víkendový dům pro mladý pár sběratelů umění Tsai Residence v Ancramu ve Spojených státech (2005–2008) [obr. 119], hostinský dům na stejném pozemku z roku 2009 či galerie a sklad Artfarm u Salt Point ve státě New York z let 2006–2008 [obr. 120].³⁸³

Mezi další větší architektonické projekty, na kterých se Aj Wej-wej podílel, je možné zahrnout rovněž Jinhua Architectural Art Park ve městě Jinhua jihozápadně od Šanghaje.³⁸⁴ Park, který je přes dva kilometry dlouhý, se rozkládá podél severního břehu řeky Yiwu. V roce 2004 dostal Aj Wej-wej zakázku na vypracování parku a malého objektu muzea starověké keramiky [obr. 121]. V tomto případě figuroval jako jakýsi umělecký kurátor. Opět přišel s nápadem kolektivního projektu, když vybral 16 architektonických studií z celého světa,³⁸⁵ která měla navrhnout pro park po jednom „zahradním“ pavilonu. Program a náplň objektů nebyly zadány, šlo záměrně o svobodu návrhu, jediným omezením byl finanční limit. Většina pavilonů přináší do Jinhuy odlišná kulturní specifika jednotlivých architektonických kanceláří. Dohromady však působí až poněkud

³⁸² Ai Weiwei, *Ideal Cities and Architecture Do Not Exist* (2006), in: Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011, s. 53. Přetištěno též v Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 313–317. Dopadům čínské transformace na vysídlování obyvatel a přeměnu urbánního prostředí se věnovala také řada Wej-wejových uměleckých projektů.

³⁸³ Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011, s. 94–131. – Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 294–305.

³⁸⁴ V tomto městě najdeme ještě další dvě Aj Wej-wejovy realizace: úpravu nábřeží řeky Yiwu a památník věnován jeho otci, čínskému básníku Aj Qinga, který se v Jinhua narodil (oboje z let 2002–2003).

³⁸⁵ Aj Wej-wej vybral a oslovil dalších pět čínských a jedenáct zahraničních ateliérů: Till Schweizer, Emanuel Christ & Christoph Gantenbein, Tatiana Bilbao, HHF architects, Liu Jiakun, Wang Xingwei & Xu Tiantian, Buchner Bründler Architects, Ding Yi & Chen Shuyu, Wang Shu, Toshiko Mori, Erhard An-He Kinzelbach, Fun Design Consultancy & Johan de Wachter, Fernando Romero, Herzog & de Meuron, Michael Maltzan a Yung Ho Chang. Sám pak pro park navrhl budovu pro Muzeum neolitické keramiky (2004–2007).

roztříštěně, i když řada z nich využila lokální materiály.³⁸⁶

4.4.3. Recepce a politický kontext staveb

Vraťme je ještě stručně k Aj Wej-wejově samostatné tvorbě. Politický kontext v jeho architektonické činnosti stojí většinou stranou a do jisté míry v přímém kontrastu s politizovaností jeho tvorby umělecké. Aj Wej-wejovy umělecké projekty často pracují s kritikou politických systémů a nástrojů politické moci. Dlouhodobě poukazuje na celospolečenské dopady politických rozhodnutí. Nejobsáhlejším projektem, kterému se v Číně věnoval, byl *Sichuan Earthquake Names Project* (2008–2009)³⁸⁷ odhalující po katastrofálním zemětřesení v Sečuánu zkorumpovaný systém čínského stavebnictví.³⁸⁸ Podobně politicky kritická byla i o něco málo mladší instalace *Sunflower Seats* pro Tate Modern (2010) poukazující na překotnou, státem vedenou industrializaci Číny a nevratné ničení tradičních kulturních a společenských hodnot.³⁸⁹ Po odchodu do Německa si zvolil angažované téma uprchlictví a lidských práv a působil na řadě míst zasažených tehdejší uprchlickou krizí v Evropě.³⁹⁰ Politický kontext Aj Wej-wejovy architektonické tvorby lze ale nahlížet poněkud odlišně.

Stavebnictví v Číně Aj Wej-wej popisuje v rozsáhlém rozhovoru s Cristinou Bechtler, Uli Siggem, Yung Ho Changem a Peterem Pakeschem v knize *Art and Cultural Policy in China*.³⁹¹ Poměrně stručně tu shrnuje nesmyslnost systému čínského socialistického plánování, který se realizuje na základě předem schvalovaných několikaletých plánů. „Někde zazní, že důležitá je kreativita. Následně centrální vláda vyhlásí, že v dalších pěti letech je třeba klást důraz na kreativitu a každý, kdo tuto formuli dokáže vykázat, dostává zelenou, staví a nemusí odvádět daně, protože tak jsou nastavená centrální pravidla. Takhle mohou některá rozhodnutí platit řadu let, aniž by

³⁸⁶ Caroline Klein (ed.), *Ai Weiwei: Architecture*, Köln 2010, s. 48–57. – Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 270–285. Srov. Též Anthony Morey, *Collecting Architecture as Making Architecture: Ai Weiwei and Architecture*, <https://archinect.com/features/article/150089540/collecting-architecture-as-making-architecture-ai-weiwei-and-architecture> (vyhledáno 21. 3. 2019).

³⁸⁷ Někdy také pod názvem *5.12 Citizens' Investigation*.

³⁸⁸ Aj Wej-wej se v letech 2008–2009 zabýval okolnostmi tragického zemětřesení v Sečuánu (12. 5. 2008). Spolu s dalšími desítkami spolupracovníků, aktivistů a investigativců odhalili korupci státního stavebnictví, která zavinila smrt přes pět tisíc školáků. Celý průběh pátrání (projekt s názvem *Sichuan Earthquake Names Project*) Aj Wej-wej soustavně publikoval na svém čínském blogu.

³⁸⁹ Juliet Bingham (ed.), *Ai Weiwei: Sunflower Seeds* (kat. výst.), London 2010.

³⁹⁰ Jedním z vyústění těchto Aj Wej-wejových aktivit se stala instalace *Zákon cesty*, kterou poprvé vystavil v Národní galerii v Praze (17.3.2017 – 7.1.2018). Do Velké dvorany Veletržního paláce zavěsil obří nafukovací člun s postavami uprchlíků.

³⁹¹ Cristina Bechtler (ed.), *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, moderated by Peter Pakesch*, Wien – New York 2009.

*někdo zjišťoval či komentoval, jaký a zda vůbec nějaký to má smysl.*³⁹² S Yung Ho Changem popisují systém státem vlastněných obřích architektonických firem, tzv. Institutů navrhování, které realizují všechny velké a důležité zakázky. Výjimkou jsou pak složité projekty (mrakodrapy, opera, olympijský stadion), na které čínské architektonické firmy nestačí, a o zakázku se takzvaně soutěží. Nicméně spolu se zahraničními architekty se soutěže účastní vždy několik státem vlastněných architektonických firem (institutů navrhování). Výběr pak závisí na porotě, jejímiž členy jsou „experti“ vysoko postavení na společenském žebříčku čínského režimu, která o rozdělování těchto zakázek rozhoduje.

Popsaná víceméně náhodná mašinérie státního stavitelství tak podle všeho dovozuje stavět i jiným než jen státem vlastněným projekčním kancelářím. Díky obrovskému množství staveb a výše popsaným nahodilým požadavkům mohou systémem často proklouznout i architekti, kteří by jinak neměli mnoho příležitostí. Podle Uliho Sigga plynou například každému developmentu velké výhody, zařadí-li do výstavby také budovu kulturního centra. To je příčinou toho, že je v Číně tolik muzeí, aniž by bylo zřejmé, k čemu budou sloužit.³⁹³

Zdánlivý nedostatek režimu se ovšem může proměnit v jeho celkem důležitý nástroj. To, že se na masivní oficiální výstavbě mohou podílet i ne výhradně prorežimní architekti, se dá obrátit proti nim. V případě Aj Wej-weje se to jasně ukázalo při výstavbě olympijského stadionu. Svou účastí na projektu, který se už v průběhu olympijských her stal obdivovanějším než samotné sportovní události, se významně podílel na politické propagandě, která je v případě olympijských her – v samé své podstatě velmi problematických – pochopitelně enormní. Jeho práce se tak stává důležitým nástrojem k dokazování režimní síly a moci. O několik let později, v roce 2012, sám kritizoval vlastní podíl na „úspěšných“ olympijských hrách, které čínský státní aparát využil jako velmi účinný nástroj propagandy. Dnes se stadion téměř nevyužívá, slouží především jako turistická atrakce a nikoliv potřebám místních lidí. *„Tu budovu milujeme, ale nelíbí se nám propagandistický obsah, který do ní vložili. Budovu odstřihli od oslav a radosti občanů, není integrovaná do života města. Řekl jsem jim tedy, že do této budovy nikdy nevstoupím.*“³⁹⁴

Vedle popsaných politických tlaků, přesycení architektonickými návrhy a vzrůstajícího ohlasu Aj

³⁹² Tamtéž, s. 49.

³⁹³ Tamtéž, s. 48.

³⁹⁴ China's Post-Olympic Woe: How To Fill An Empty Nest, <https://www.npr.org/2012/07/10/156368611/chinas-post-olympic-woe-how-to-fill-an-empty-nest?t=1553561076232> (vyhledáno 16. 2. 2019). Svůj návrh Ptačího hnízda Aj Wej-wej sice zavrhl, těžko ale říci, zda to ale v budoucnu bude někdo zpětně takto reflektovat.

Wej-wejových uměleckých počínů vedla nejspíš i tato zkušenost na konci roku 2008 k ukončení architektonické činnosti FAKE Studia a Aj Wej-wejových stavebních projektů. Po tomto roce se čínský výtvarník začal znovu naplno věnovat svým uměleckým projektům. V několika málo architektonických realizacích po roce 2008, které vznikly výhradně pro přátele, figuruje Aj už jen sám za sebe bez svého někdejšího architektonického studia.

Zajímavé je sledovat také osud Aj Wej-wejových staveb v Číně. Řada jeho staveb byla stavěna, jak bylo popsáno na začátku, na dočasně pronajatých pozemcích, určených do budoucna k jiné, masivní zástavbě. Typickým příkladem je právě Caochangdi. Tato čtvrť se stala díky výstavbě jak vlastního Aj Wej-wejova studia, tak díky novostavbám řady uměleckých galerií orientujících se na současné čínské umění oblíbeným místem mezi umělci, studenty a galeristy. Začal zde prosperovat komunitní život a v roce 2011 se na základě velké vlny lokálního aktivismu podařilo u pekingských úřadů prosadit zastavení plánované demolice celé čtvrti. Zpětně viděno, šlo jen o zdánlivé vítězství: 7. srpna 2018 byl pekingskými úřady během několika málo dní stržen Aj Wej-wejův ateliér a poté následovaly další objekty. Podobný osud stihl i jeho druhé studio v Šanghaji [obr. 122]. Dům zde postavil na základě pobídky a pod dohledem místních oficiálních institucí. Přesto na podzim 2010 obdržel vyjádření od místních úřadů, že objekt nespĺňuje příslušné stavební předpisy a bude zbořen.³⁹⁵ Osud vlastních Aj Wej-wejových staveb tak dobře vykresluje prostředky používané čínským státním režimem k trestání nevyhovujících činů, projevů a názorů.

³⁹⁵ Demolice proběhla v lednu 2011. Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014, s. 466–489.

5. Slovo závěrem

V roce 2010 se v curyšské Galerii Gmurzynska konala výstava *Zaha Hadid and Suprematism* (Zaha Hadid a suprematismus). Výstava, kterou koncipovala sama architektka, vyzdvihla její všeobecně známý zájem o suprematismus a konstruktivismus – prouny El Lisického, reliéfy Vladimíra Tatlina a především tvorbu Kazimira Maleviče. Již v raných kresbách a obrazech, které Hadid vytvářela od konce sedmdesátých let, a později v jejích dekonstruktivistických projektech a realizacích je možné tyto vazby a zájem o abstrakci zřetelně vysledovat.

Zaha Hadid sama vybrala pro tuto výstavu díla a navrhla rovněž instalaci a zavěšení děl.³⁹⁶ Vedle sebe tak byly k vidění především novější práce architektky a jejího studia – modely, obrazy či nábytek zakřivených tvarů – a geometrická díla umělců, jako jsou Alexander Rodčenko, Nikolaj Suetin, Ilja Čašnik, výše zmínění Lisickij a Malevič a několik dalších. Pro výstavu vytvořila Hadid site-specific instalaci: dvourozměrné kresby převedla do trojrozměrného prostoru a umně propojila svou tvorbu s výběrem děl ruské avantgardy [obr. 123]. Celek podtrhla hrou působení světla a stínu. Galerie se stala prostorovým obrazem. Výstava vyzdvihla čtyři témata, které spojují Zahu Hadid s díly suprematismu: abstrakci, deformaci (zkroucení), fragmentaci a vznášení.³⁹⁷

Ve své diplomové práci na Architectural Association (1976–1977) představila Hadid koncept a návrh čtrnáctipatrového hotelu umístěného na most přes řeku Temži [obr. 124]. V této práci, nazvané *Malevičova tektonika*, převedla Malevičovy malířské abstrakce do architektonické formy. Tyto malby jí umožnily nejen „*vyvinout abstraktní jazyk pro svou vlastní architektonickou praxi, ale také vyjádřit standardní konvence architektonického zobrazování (plán, bokorys, perspektiva, axonometrická projekce) dynamičtěji, jak jsou obvykle k vidění.*“³⁹⁸ Zaha Hadid zde přejala některé Malevičovy postupy tektoniky k vytvoření nových možností práce s architekturou a prostorem, které v následujících letech systematicky rozvíjela. Sám Malevič propagoval ve svých tektonických studiích (architektonech) spojení abstraktního umění s architekturou. Architektony představovaly jakousi ideální proto-architekturu založenou na studiu kompozice a kombinace těchto kubických tvarů.

³⁹⁶ Je nutné zmínit, že Zaha Hadid navrhla již v roce 1992 instalaci pro velkou přehlídku ruské avantgardy *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, která se konala v Solomon R. Guggenheim Museum v New Yorku.

³⁹⁷ Galerie Gmurzynska (ed.), *Zaha Hadid and Suprematism* (kat. výst.), Ostfildern 2012.

³⁹⁸ Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London – New York 2011, s. 73.

Příklad Zaha Hadid zde slouží jako další ukázka bohatého vztahu architektury a umění. Ve své práci jsem se pokusila představit několik zvolených témat a přístupů a je zcela logické, že nebylo možné obsáhnout celou šíři a škálu této problematiky. Vazeb mezi uměním a architekturou bychom našli takřka nekonečné množství a nebylo ani záměrem této disertace postihnout všechny aspekty a modely této interakce. Některých otázek se tak bylo možné jen dotknout. Vybraná témata, která byla v předloženém textu nastíněna, tak představují pouhý fragment, který však dle mého názoru dobře ilustruje záměry a cíle, jak byly vytyčeny v úvodní kapitole. Poskytují dle mého názoru dostatečně přímý vhled do sledovaného problému. Jednotlivé kapitoly otevírají náměty vhodné k dalšímu rozvíjení, ať se jedná o teorii a praxi vystavování architektury s cílem zprostředkování nevšedních diváckých zážitků při zakoušení architektonického díla a prostoru, o téma architektonických počínů výtvarných umělců (za studii by jistě stála také kapitola věnovaná samostatné umělecké činnosti některých architektů) či o práci umělců s architekturou a architektonickými jazyky, rámci a formami.

Zájem o propojování architektury a umění byl také jedním z hybatelů, proč jsme se společně s Barborou Špičákovou rozhodly na začátku roku 2016 otevřít v pražském Karlíně vlastní prostor, v němž se pokoušíme zprostředkovávat zájemcům tyto vazby formou výstav a přednášek. Na podzim roku 2016 jsme představily americkou umělkyni Amie Siegel, pro níž je kontinuální zájem o architekturu, její uspořádání, prostor, hierarchii a vazby, které utváří, důležitým tématem a pojičkem mnoha jejích děl. Dva snímky, *The Architects* (2014) a *Quarry* (2015), které byly na výstavě prezentovány, odhalují společenskou a ekonomickou roli a moc architektury [obr. 125]. Na sklonku roku 2017 pak Katarina Burin připravila jeden z výstupů svého dlouhodobého projektu věnovaného postavě fiktivní architektky Petře Andrejove-Molnár. Prostřednictvím této osobnosti, kterou představuje jako zapomenutou členku avantgardní architektury, zkoumá Burin dějiny moderního architektonického hnutí (zvláště ve střední Evropě a meziválečném Československu) a postavení a recepci žen architektek tohoto období a v širším kontextu i v architektuře jako celku. Burin pak pro výstavy vytváří architektonické kresby, modely, nábytek, koláže a instalace [obr. 126]. Práce s umělci, kteří ve svém díle architekturu používají či ji jinak tematizují, se tak ukázala jako velmi přínosná pro mé další uvažování, zájem o tuto oblast a profesní směřování.

6. Soupis citované a použité literatury

Vito Acconci, Public Space in a Private Time, *Critical Inquiry* XVI, 1990, č. 4, s. 900–918

James S. Ackerman (ed.), *Art and Architecture: A Symposium Hosted by the Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000

Hubertus Adam – Elena Kossovskaja (eds.), *Bildbau: Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie / Building Images: Photography Focusing on Swiss Architecture*, Basel 2013

Michal Ajvaz – Ivan M. Havel – Monika Mitášová (eds.), *Člověk a jeho prostor*, Praha 2004

Alena Šrámková: *Práce ateliéru Šrámková architekti* (kat. výst.), Praha 2008

Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006–2009*, Cambridge, Mass. 2011

Hubertus von Amelnunxen – Angela Lammert – Philip Ursprung (eds.), *Gordon Matta-Clark: Moment to Moment. Space*, Nürnberg 2012

Architectural Art: Affirming the Design Relationship. A Discourse (kat. výst.), New York 1988

Architecture Sculpture: Collections FRAC Centre et Centre Pompidou (kat. výst.), Orléans 2008

Architecture(s) (kat. výst.), Bordeaux 1995

Architekturmuseum in Basel (ed.), *Herzog & de Meuron: Architektur Denkform* (kat. výst.), Basel 1988

Thordis Arrhenius – Mari Lending – Wallis Miller – Jérémie Michael McGowan (edd.), *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*, Zürich 2014

Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009

Amnon Barzel (ed.), *Vito Acconci* (kat. výst.), Prato 1992

Cristina Bechtler (ed.), *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Ostfildern-Ruit 1999

Cristina Bechtler (ed.), *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures: A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Vienna – New York 2004

Cristina Bechtler (ed.), *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff*, Wien – New York 2006

Cristina Bechtler (ed.), *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, moderated by Peter Pakesch*, Wien – New York 2009

Kirsty Bell, *The Artist's House: From Workplace to Artwork*, Berlin 2013

Bellevue Art Museum – MAK Center for Art and Architecture (eds.), *Trespassing: Houses × Artists*, Ostfildern-Ruit 2002

Stephan Berg, *Archisculptures: Über die Beziehung zwischen Architektur, Skulptur und Modell* (kat. výst.), Hannover 2001

Juliet Bingham (ed.), *Ai Weiwei: Sunflower Seeds* (kat. výst.), London 2010

Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London 2005

Christian, *Art + Architecture: Strategies in Collaboration*, Basel – Boston – Berlin 2009

Sarah Bonnemaison, *Installations by Architects: Experiments in Building and Design*, New York 2009

Markus Brüderlin (ed.), *ArchiSculpture: Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, Ostfildern-Ruit 2004

Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, Mass. 2007

Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago – London 2014

Margitta Buchert – Carl Zillich (eds.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin 2007

Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer* (kat. výst.), Baden 1991

Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000

Fernando Márquez Cecilia – Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 1998–2002. *La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice*, *El Croquis*, č. 109–110, 2002

Fernando Márquez Cecilia – Richard Levene (eds.), Herzog & de Meuron 2002–2006: *Monumento e Intimidad / The Monumental and the Intimate*, *El Croquis*, č. 129–130, 2006

Robin Clark (ed.), *Automatic Cities: The Architectural Imaginary in Contemporary Art* (kat. výst.), San Diego 2009

Jean-Louis Cohen, Exhibitionis Revisionism, Exposing Architectural History, *Journal of the Society of Architectural Historians* LVIII, 1999, č. 3, s. 316–325

Daidalos, č. 26, 1987 (téma Architekturwerkstatt Bildende Kunst / The Art Interface)

Barbaralee Diamonstein (ed.), *Artists & Architects: Collaboration*, New York 1981

Elizabeth Diller – Ricardo Scofidio, A Delay in Glass, *Daidalos*, č. 26, 1987, s. 84–101

Elizabeth Diller – Ricardo Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, New York 1994

Edward Dimendberg, *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*, Chicago – London 2013

Do Ho Suh: Home within Home, Seoul 2012

Do Ho Suh: Perfect Home, Kanazawa City 2013

Do-Ho Suh (kat. výst.), London – Seattle 2002

Oliver Bendix Dufner, *Verwandt oder Befreundet? Architekturtheorie und Installationskunst seit den 1970er Jahren* (disertační práce), ETH, Zürich 2006

Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei Art/Architecture*, Bregenz 2011

Eva Ebersberger – Daniela Zyman (eds.), *Olafur Eliasson and David Adjaye: Your black horizon*

Art Pavilion, Köln 2007

Dietmar Elger, *Der Merzbau: Eine Werkmonographie*, Köln 1984 (2. vydání 1999)

Oliver Elser – Peter Cachola Schmal (eds.), *Das Architektur Modell: Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie / The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, Zürich 2012

Kristin Feireiss (ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*, Rotterdam 2001

Lukas Feireiss (ed.), *Beyond Architecture: Imaginative Buildings and Fictional Cities*, Berlin 2009

Lukas Feireiss – Robert Klanten (eds.), *Imagine Architecture: Artistic Visions of the Urban Realm*, Berlin 2014

Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006

Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley – Los Angeles 1996

Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basel – Boston – Berlin 2007

Andrew Forster, *Impurely Applied: The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, *Racar XXXIX*, 2014, č. 1, s. 11–24

Hal Foster (ed.), *Richard Serra*, Cambridge, Mass. 2000

Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London – New York 2011

Sigmund Freud, *Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, Praha 2003

Galerie Gmurzynska (ed.), *Zaha Hadid and Suprematism* (kat. výst.), Ostfildern 2012

Roberto Gigliotti (ed.), *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Leipzig 2015

Roselee Goldberg, *Space as Praxis*, *Studio International CXC*, č. 977, září–říjen 1975, s. 130–135

Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas, ART & IDEA (ed.), *Building an Island: Vito Acconci/Acconci Studio. Mur Island/Graz, Austria*, Ostfildern-Ruit 2003

- Gregor Schneider* (kat. výst.), Milano 2003
- Gregor Schneider: Arbeiten 1985–1994* (kat. výst.), Krefeld 1994
- Gregor Schneider: Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom Ur, 1985–1997* (kat. výst.), Frankfurt – Warszawa – Mönchengladbach – Paris 1997
- Madeleine Grynsztejn – Daniel Birnbaum – Micheal Speaks, *Olafur Eliasson*, London – New York 2002
- Glenn Harper – Twylene Moyer (eds.), *Conversations on Sculpture*, Hamilton, NJ 2007
- Marta Herford – Markus Richter (eds.), *Wir sind alle Astronauten: Universum Richard Buckminster Fuller im Spiegel zeitgenössischer Kunst* (kat. výst.), Bielefeld 2011
- Jacques Herzog - Pierre de Meuron, „...dass es möglich ist, etwas hinzustellen...“: Arbeiten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen* LXIX, 1982, č. 7–8, s. 11–17
- Jacques Herzog, Skrytá geometrie přírody, *Architekt* XIII, 1997, č. 18–19, s. 54–59
- Jacques Herzog, Specifická tíha architektury (1982), *Stavba* XVIII, 2011, č. 3, s. 62–65
- Herzog & de Meuron: Urban Projects, Collaboration with Artists, Three Current Projects*, Tokyo 1997
- Herzog+de Meuron, Stavba jako obraz, *Stavba* VI, 1999, č. 4, s. 56–57
- Andrew Higgott – Timothy Wray (edd.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Farnham, Surrey, England – Burlington, VT, 2012
- Henry Hopkins, *The Relationship between Art and Architecture: Summary of a Workshop sponsored by the Frederick R. Weisman Art Foundation*, Santa Monica 1990
- Jessica Hough – Mónica Ramírez-Montagut (eds.), *Revisiting the Glass House: Contemporary Art and Modern Architecture* (kat. výst.), Ridgefield, Conn. – Oakland, Calif. – New Haven 2008
- Sarah Chaplin – Alexandra Stara (eds.), *Curating Architecture and the City*, Oxon – New York 2009

Daniela Janser – Thomas Seelig – Urs Stahel (edd.), *Concrete: Fotografie und Architektur / Photography and Architecture*, Zürich 2013

Thomas Bo Jensen, *Per Kirkeby/Architecture*, Hellerup 2019

Philip Jodido, *Architecture:Art*, Munich – Berlin – London – New York 2005

Jennifer Johung, *Replacing Home: From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, Minneapolis 2012

David Joselit, *After Art*, Princeton – Oxford 2013

Miwa Kenjin – Hosaka Kenjiro – Tomonaga Fumihiko – Takashiro Akio (eds.), *Where is Architecture? Seven Installations by Japanese Architects* (kat. výst.), Tokyo 2010

Sun Jung Kim – Kyunghwa Ahn (eds.), *Do-Ho Suh* (kat. výst.), Seoul 2003

Udo Kittelmann (ed.), *Gregor Schneider: Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 2001

Caroline Klein (ed.), *Ai Weiwei: Architecture*, Köln 2010

Gabriele Knapstein – Matilda Felix (eds.), *Architektonika* (kat. výst.), Nürnberg 2013

Thomas Köhler, *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968–1994*, Hamburg 2005

Jakub Kopec, Útroby Zdeňka Fránka, *Era 21 XII*, 2012, č. 1, s. 9

Kristina Köper (ed.), *Studio Olafur Eliasson: Unspoken Spaces*, London – New York 2016

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. 1981

Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, *October*, č. 8, 1979, s. 30–44 (česky jako Sochařství v rozšířeném poli, in: Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích Brno Art Open 2011*, Brno 2011, s. 130–143)

Kunsthaus Bregenz – Edelbert Köb (eds.), *Per Kirkeby: Backsteinskulptur und Architektur / Brick Sculpture and Architecture*, Köln 1997

Kunsthaus Bregenz (ed.), *Acconci, Holl: Storefront for Art and Architecture*, Ostfildern-Ruit 2000

Kunstverein München (ed.), *H&deM* (kat. výst), München 1991

Hiromi Kurosawa – Akio Takashiro – Fumihiro Tomonaga – Yasumasa Akashi (eds.), *Do Ho Suh: Perfect Home* (kat. výst.), Kanazawa 2013

Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. – London 2002

Esa Laaksonen – Merja Vainio (eds.), *Architecture + Art: New Visions, New Strategies: Conference Proceedings*, Helsinki 2005

Melissa Larner (ed.), *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, London – Baden 2007

Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton – Oxford 2011

Andrew Leach – John Macarthur (eds.), *Architecture, Disciplinarity, and the Arts*, Gent 2009.

Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. 2000

Irena Lehkoživová, *Několik poznámek o přístupu k architektuře a umění: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham a Herzog & de Meuron* (diplomová práce), Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010

Richard C. Levene – Fernando Márquez Cecilia (eds.), Herzog & de Meuron 1983–1993, *El Croquis*, č. 60, 1993

Aaron Levy – William Menking, *Four Conversations on the Architecture of Discourse*, London 2012

Sabina van der Ley – Markus Richter (eds.), *Megastructure Reloaded: Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists / Visionäre Stadtentwürfe der Sechzigerjahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern* (kat. výst.), Ostfildern 2008

Therese Lichtenstein, *Image Building: How Photography Transforms Architecture*, Water Mill, New York – Munich 2018

Mark Linder, *Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass. – London 2004

James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread: House*, London 1995

Log, č. 20, podzim 2010 (téma Curating Architecture)

Ulrich Look (ed.), *Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Berlin 2016

Margherita Spiluttini: Räumlich / Spacious, Wien 2007

Ivan Margolius (ed.), *Art + Architecture, Architectural Design LXXIII*, 2003, č. 3 (Profile č. 163)

Federica Martini – Robert Ireland (eds.), *Pavilions: Art in Architecture*, Lormont 2013

Josep Lluís Mateo – Florian Sauter (ed.), *Expression: Architecture and the Arts: A Pedagogical Interaction*, Zurich 2012 (Architectural Papers VI)

Florian Matzner – Hans-Joachim Manske – Rose Pfister (eds.), *No Art = No City! Stadtutopien in der zeitgenössischen Kunst / Urban Utopias in Contemporary Art*, Ostfildern-Ruit 2003

Susan May (ed.), *Olafur Eliasson: The Weather Project* (kat. výst.), London 2003

Marc McQuade (ed.), *David Adjaye: Authoring. Re-placing art and architecture*, Zürich 2012

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, Praha 2013

Michael Landy: Semi-detached (kat. výst.), London 2004

Anna Mielnik, "Playing Games with Architecture" – Per Kirkeby's Fake Architecture, *Technical Transactions / Czasopismo Techniczne*, 2015, *Architektura Zeszyt 9-A* (15), s. 211–218

Dominic Molon, *Out of Place: Contemporary Art and the Architectural Uncanny* (kat. výst.), Chicago 2002

Ákos Moravánszky – Albert Kirchengast (eds.), *Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst / Architecture Between Sciences and the Arts*, Berlin 2011

Ákos Moravánszky – Ole W. Fischer (eds.), *Precisions: Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst / Architecture Between Sciences and the Arts*, Berlin 2008

Moving: Norman Foster on Art, Madrid 2013

Ute Müller, *Zwischen Skulptur und Architektur: Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Aachen 1998

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (ed.), *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identität* (kat. výst.), Wien 1999

Peter Noever (ed.), *Vito Acconci: The City Inside Us* (kat. výst.), Wien 1993

Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architecture / Architektur*, Wien 2003

Oase, č. 88, 2012 (téma Exhibitions: Showing and Producing Architecture)

Didier Gourvenec Ogor – Gregory Lang, *Artistes et Architecture: Dimensions variables / Artists and Architecture: Variable Dimensions* (kat. výst.), Paris 2015

Nicolas de Oliveira – Nicola Oxley – Michael Petry, *Installation Art*, London 1994

Nicolas de Oliveira – Nicola Oxley – Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, London 2003

Peter Osborne, Non-places and the spaces of art, *The Journal of Architecture* VI, 2001, č. 2, s. 183–194

Out of Site: Fictional Architectural Spaces (kat. výst.), New York 2002

Spyros Papapetros – Julian Rose (eds.), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*, Cambridge, Mass. – London 2014

Alona Pardo – Elias Redstone, *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*, London – Munich 2014

Maria Antonella Pelizzari – Paolo Scrivano, *Intersection of Photography and Architecture—*
Introduction, *Visual Resources* XXVII, 2011, č. 2, s. 107–112

Eeva-Liisa Pelkonen – Esa Laaksonen (eds.), *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*,
Helsinki 2007

Eeva-Liisa Pelkonen – Carson Chan – David Andrew Tasman (edd.), *Exhibiting Architecture: A
Paradox?*, New Haven 2015

Eeva-Liisa Pelkonen, *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture 1948–2000*, London –
New York 2018

Per Kirkeby and the 'Forbidden Paintings' of Kurt Schwitters (kat. výst.), Brussels 2012

Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013

Lilian Pfaff, *Vito Acconci's architektonische Projekte (1983–2008)* (disertační práce), Universität
Zürich 2010

Imogen Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, London 2015

Faye Ran, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms*, New York 2009

Elias Redstone, *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*, London 2014

Bruno Reichlin, Něco jako objekt: Skladiště Ricola (1988), *Stavba* XVII, 2010, č. 2, s. 64–67

Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London 2005

Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, London – New York 2010

Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009

Ute Riese (ed.), *Per Kirkeby* (kat. výst.), Köln 2014

Terence Riley – Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits of Thomas
Ruff*, New York 1994

Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munich – Berlin – London – New York 2003

Ralph Rugoff (ed.), *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture* (kat. výst.), London 2008

Carsten Ruhl – Chris Dähne (eds.), *Architektur ausstellen: Zur mobilen Anordnung des Immobilien*, Berlin 2015

Zoë Ryan (ed.), *As Seen: Exhibitions That Made Architecture and Design History*, Chicago 2017

Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of Primitive Hut in Architectural History*, Cambridge, Mass. – London 1981

Joseph Rykwert, *The Judicious Eye: Architecture Against the Other Arts*, London 2008

Lisa Saltzmann, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago – London 2006

Sensing Spaces: Architecture Reimagined (kat. výst.), London 2014

Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd* (kat. výst.), London 2004

Werner Sewing, *Architecture:Sculpture*, Munich – Berlin – London – New York 2004

Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places* (kat. výst.), New York 1988

Eckhard Schneider (ed.), *Olafur Eliasson: The Mediated Motion* (kat. výst.), Köln 2001

Heinz Schütz (ed.), *Vito Acconci: Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003

Bennett Simpson – Chrissie Iles (eds.), *Dan Graham: Beyond*, Los Angeles – Cambridge, Mass. – London 2009

Wolfgang Sonne (ed.), *Die Medien der Architektur*, Berlin 2011

Eva-Maria Soyer, *Herzog & de Meuron: Die unterschiedlichen Aspekte ihrer Fassadengestaltungen* (diplomní práce), Institut für Kunstgeschichte, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2004

- Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Conceptual Art*, Praha 1982
- Simon Starling, *The Situationist City*, Cambridge, Mass. – London 1998
- Markus Stegmann, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert: Historische Aspekte und Werkstrukturen*, Tübingen 1995
- Marianne Stockebrand, *Donald Judd: Architektur*, Münster 1989
- Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis 2000
- Jiří Ševčík – Monika Mitášová (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971–2011: Texty, rozhovory, dokumenty*, Praha 2013
- Jana Ševčíková – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Monika Mitášová – Marián Zervan, *Forma následuje... risk / Form Follows... Risk*, Bratislava 2007
- Rostislav Švácha – Jana Tichá – Milena Sršňová (eds.), *Euroamerické architektonické myšlení 1936–2011*, Praha 2018
- Rostislav Švácha, Robert Venturi o dekorované boudě a její komunikativnosti, *Stavba XIII*, 2006, č. 4, s. 72
- Christoph Thun-Hohenstein (ed.), *Mak/zine*, č. 1, 2011
- Maggie Toy (ed.), *Frontiers: Artists & Architects*, Architectural Design, London 1997
(Architectural Design Profile No 128)
- Bernard Tschumi, Otázky prostoru: Pyramida a Labyrint (neboli Architektonický paradox) v časopise *Stavba XIV*, 2007, č. 6, s. 82–86
- Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2005
- Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Zurich 2016
- Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1977 (1. vydání 1972)

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. – London 1992

Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass. – London 2000

Anthony Vidler (ed.), *Architecture between Spectacle and Use*, Williamstown 2008

Theodora Vischer (ed.), *Herzog & de Meuron. No. 250. An Exhibition*, Münchenstein/Basel 2004

Vito Acconci / Acconci Studio: *Acts of Architecture* (kat. výst.), Milwaukee 2001

Petr Volf, Neviditelné věže, *Architekt* LXI, 2015, č. 3, s. 74–79

Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London – New York 2009

Isabelle Loring Wallace – Nora Wendl (eds.), *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Farnham 2013

Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Zürich – München – London 1992

Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Basel – Boston – Berlin 1998

Frazer Ward – Mark C. Taylor – Jennifer Bllomer, *Vito Acconci*, London – New York 2002

Ai Weiwei – Anthony Pins (eds.), *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art Architecture and Activism*, London 2014

Edward Whittaker – Alex Landrum (eds.), *Painting with Architecture in Mind*, Bath 2012

Renate Wiehager (ed.), *The Space Here is Everywhere: Kunst mit Architektur / Art with Architecture* (kat. výst.), Esslingen 1999

Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1995

Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Zurich – Montreal 2018

Mirko Zardini, Exhibiting and Collecting Ideas: A Montreal Perspective, *Log*, č. 20, 2010, s. 77–84

Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld: Das Wahrnehmen einer Skulptur*, Eindhoven 1982

Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Köln 1987

Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996

Rémy Zaugg – Jacques Herzog – Pierre de Meuron, *Art and Architecture: A Dialogue*, Stuttgart 1997

Claire Zimmermann, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014

Internetové zdroje

Dan Howarth, Ordos: A Failed Utopia photographed by Raphael Olivier,
<https://www.dezeen.com/2016/01/10/ordos-a-failed-utopia-china-raphael-olivier-photo-essay>

China's Post-Olympic Woe: How To Fill An Empty Nest,
<https://www.npr.org/2012/07/10/156368611/chinas-post-olympic-woe-how-to-fill-an-empty-nest?t=1553561076232>

Anthony Morey, Collecting Architecture as Making Architecture: Ai Weiwei and Architecture,
<https://archinect.com/features/article/150089540/collecting-architecture-as-making-architecture-ai-weiwei-and-architecture>

“Seoul Home/L.A. Home” — Korea and Displacement: Do Ho Suh, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>

<http://www.j-p-w.eu/curation/per-kirkeby-brick-sculpture/>

https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/9191/8163/Herzog_Press_release.pdf

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/78>

<https://www.mumok.at/en/events/erwin-wurm>

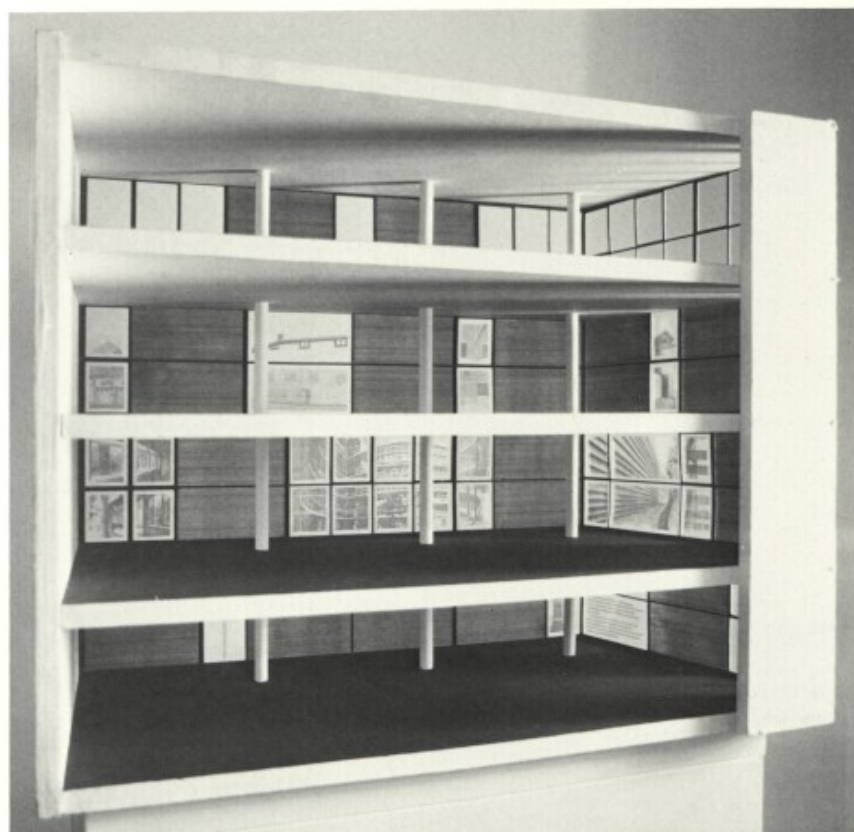
7. Obrazová příloha



1. Artist's Choice: Herzog & de Meuron, *Perception Restrained*, Museum of Modern Art, 2006.



2. Herzog & de Meuron, *Architektur Denkform*, Architekturmuseum, Basilej, 1988.



3. Herzog & de Meuron, *Architektur Denkform*, Architekturmuseum, Basilej, 1988. Pracovní model výstavy.



4. Herzog & de Meuron, knihovna v Eberswalde, Německo, 1993–1999.



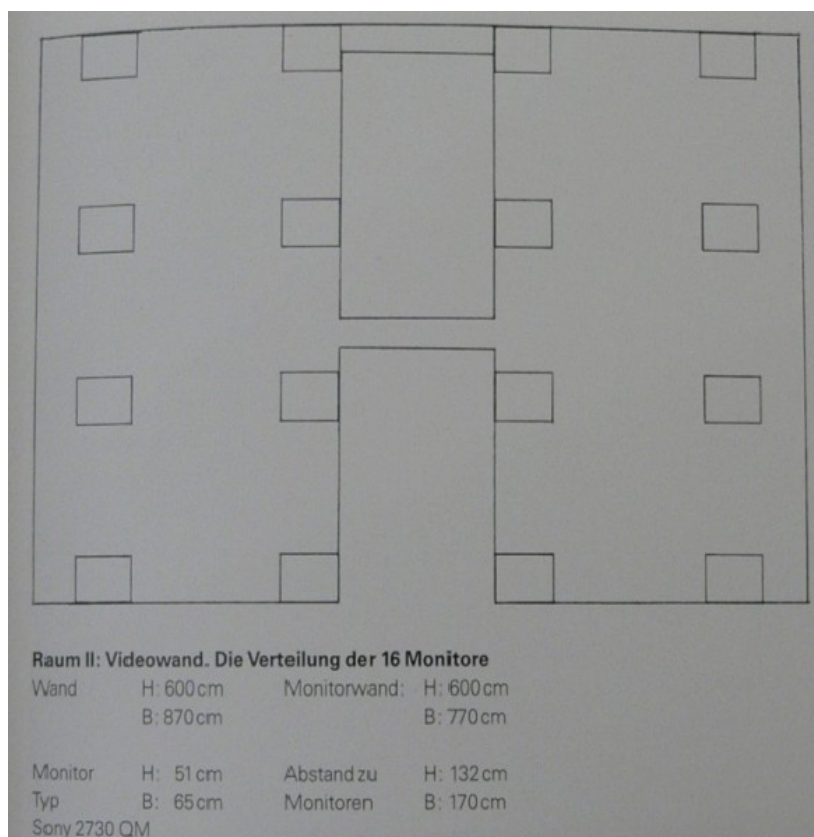
5. Herzog & de Meuron, Kunstverein München, 1991. Pohled do části výstavy.



6. Herzog & de Meuron, pohled do výstavy *Architektur Denkform* na ETH v Curychu, 1990. Instalace Enrique Fontanilles.



7. Herzog & de Meuron, pohled do výstavy v Collegio d'arquitectes de Catalunya v Barceloně, 1990. Instalace Enrique Fontanilles.



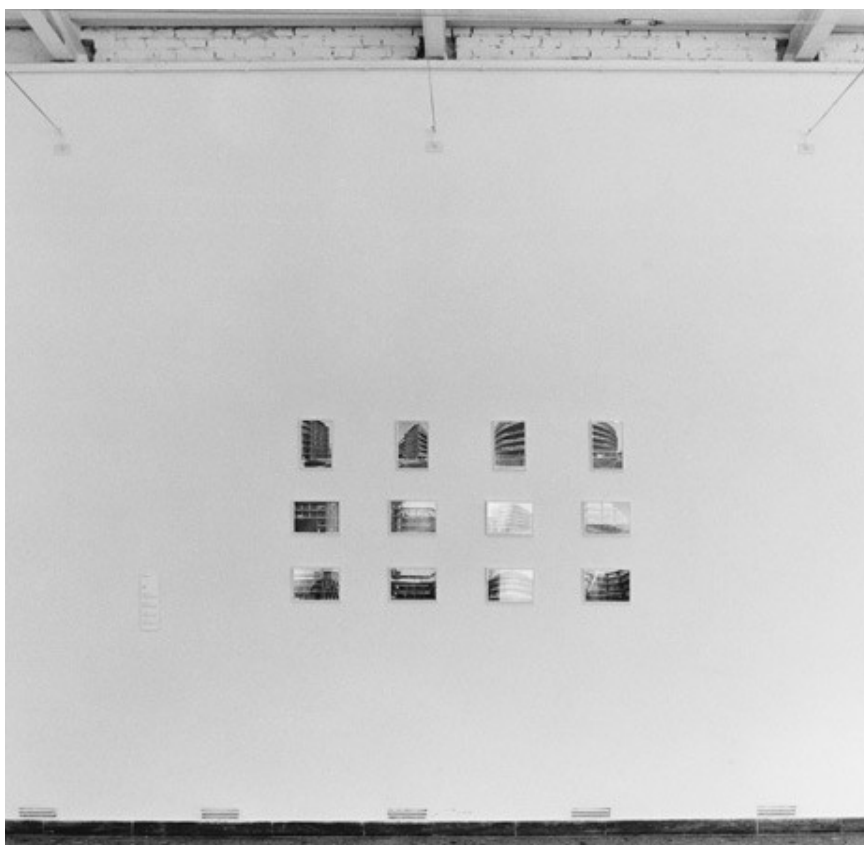
8. Plánek videoinstalace (videozdi) na výstavě v Mnichově, 1991.



9. Herzog & de Meuron, skladiště Ricola, Laufen, 1986–1987.



10. Herzog & de Meuron, pohled do výstavy v Benátkách, 1991.



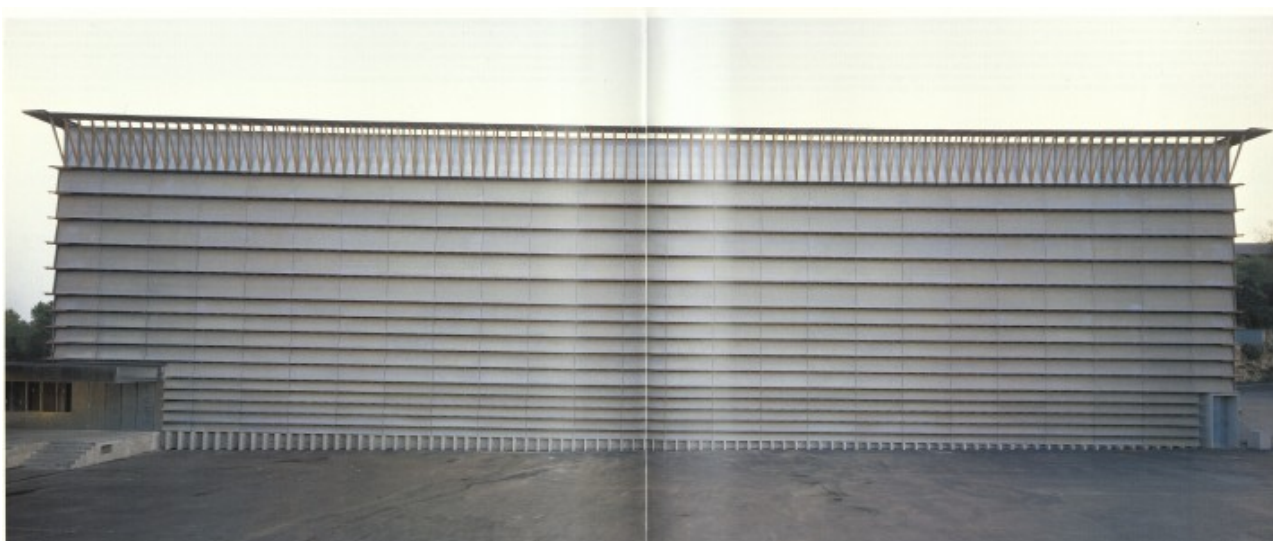
11. Herzog & de Meuron, pohled do výstavy v Benátkách, 1991. Záběr na instalaci Margherity Spiluttini.



12. Hannah Villinger, fotografie budovy Schwitter v Basileji pro výstavu v Benátkách, 1991.



13. Balthasar Burkhard, střední a pravá část triptychu pro výstavu v Benátkách, 1991.



14. Thomas Ruff, fotografie skladiště Ricola pro výstavu v Benátkách, 1991.



15. Donald Judd, *Untitled*, 1969, Kunstmuseum Basel.



16. Herzog & de Meuron: *Une exposition*, Centre Georges Pompidou, 1995. Pohled do výstavy.



17. Herzog & de Meuron: *Une exposition*, Centre Georges Pompidou, 1995. Pohled do výstavy.



18. Herzog & de Meuron: *Une exposition*, Centre Georges Pompidou, 1995. Pohled do výstavy.



19. Herzog & de Meuron: *Archeologie de l'imaginaire*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2002. Pohled do výstavy.



20, 21. Herzog & de Meuron: *Archeologie de l'imaginaire*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2002. Pohled do výstavy.



22. Jeff Wall, *Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, California, 1999.*



23. Herzog & de Meuron, *No. 250. Eine Ausstellung, Schaulager, Münchenstein u Basileje, 2004.* Pohled do hlavního sálu.



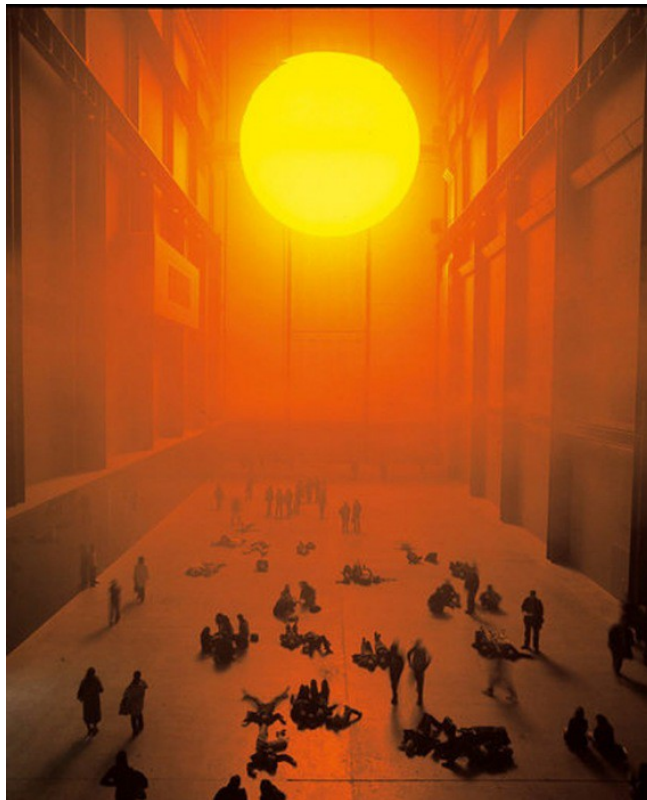
24. Pohled do výstavy Santiaga Calatravy *Art & Architecture*, GHMP, U Kamenného zvonu, 2018.



25. Toyo Ito, pohled do instalace *Inside In* na výstavě *Where is Architecture?* v Museum of Modern Art, Tokyo, 2010.



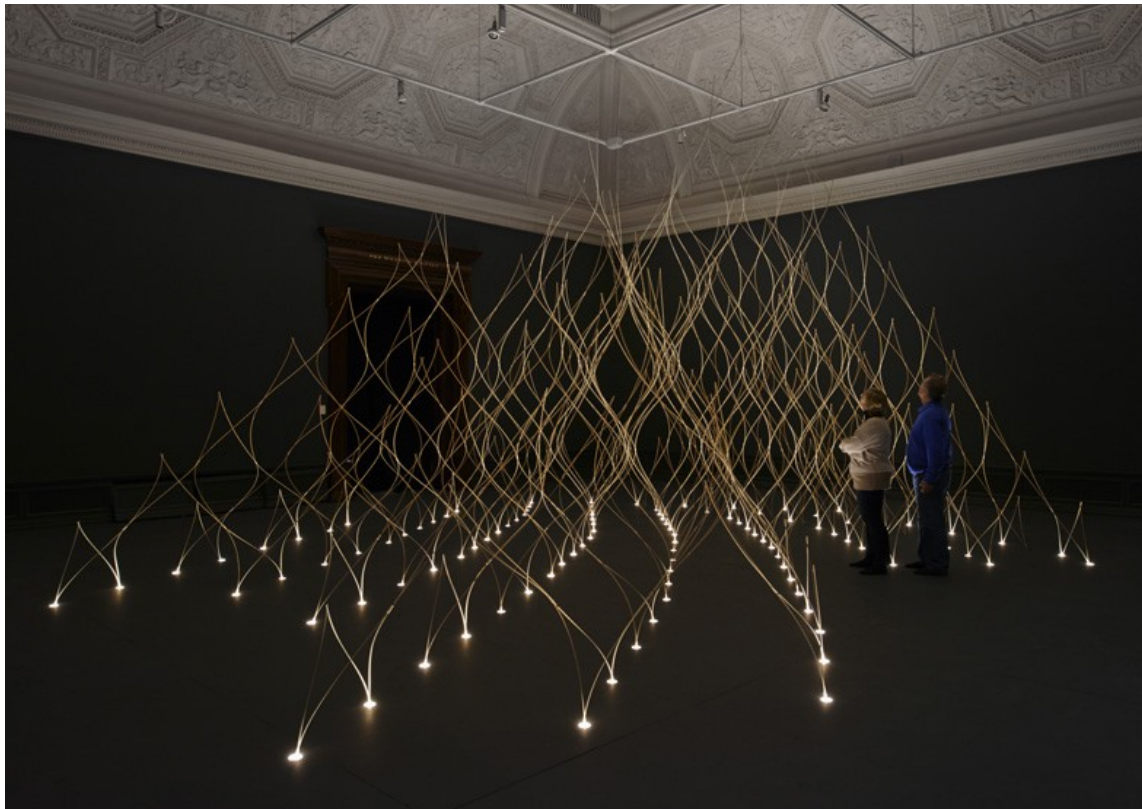
26. Olafur Eliasson, *Mediated Motion*, Kunsthaus Bregenz, 2001.



27. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, 2003.



28. Elizabeth Diller a Ricardo Scofidio, Blur Building, 2002.



29. Kengo Kuma, pohled do výstavy *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



30. Kengo Kuma, pohled do výstavy *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



31. Grafton Architects, pohled do výstavy *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



32. Grafton Architects, pohled do výstavy *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



33. Olafur Eliasson, *Your Sun Machine*, Marc Foxx Gallery, Los Angeles, 1997.



34. Pezo von Ellrichshausen, *Soft Pavilion*, Anchorage, 2011.



35. Pezo von Ellrichshausen, *Vara Pavilion*, Bienále architektury v Benátkách, 2016.



36. Pezo von Ellrichshausen, pohled do výstavy *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



37. Pezo von Ellrichshausen, horní část instalace na výstavě *Sensing Spaces*, Royal Academy of Arts, Londýn, 2014.



38. Zdeněk Fránek, *Útroby architektury*, Dům umění města Brna, 2011.



39. Jan Šépka, *Vnímání*, České Budějovice, 2016.



40. Rachel Whiteread, *The House* (Dům), 1993.



41. Frontispis z Marc-Antoine Laugier: *Essai sur l'architecture*, ilustrace Charles Dominique Eisen. Alegorická rytina vitruviánské primitivní chýše.



42. Michelangelo Pistoletto, *Casa a misura d'uomo* (Dům o lidském měřítku), 1965–1966.



43. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



44. Vito Acconci, *Instant House*, 1980.



45. Vito Acconci, *Bad Dream House*, 1984.



46. Vito Acconci, *Houses up the Wall*, 1985.



47. Erwin Wurm, *Fat House (Tlustý dům)*, 2003.



48. Dům na Unterheydener Strasse č. 12, Rheydt.



49, 50. Gregor Schneider, *ur 1*, Rheydt 1986.



51. Gregor Schneider, *u 7-10, Küche*, Rheydt 1987 (vlevo).



52. Gregor Schneider, *u 25, Grosse weisse Türe*, Rheydt 1989–1993 (vpravo).



53. Gregor Schneider, ukázka různých prostor a vstupů v domě, Rheydt.



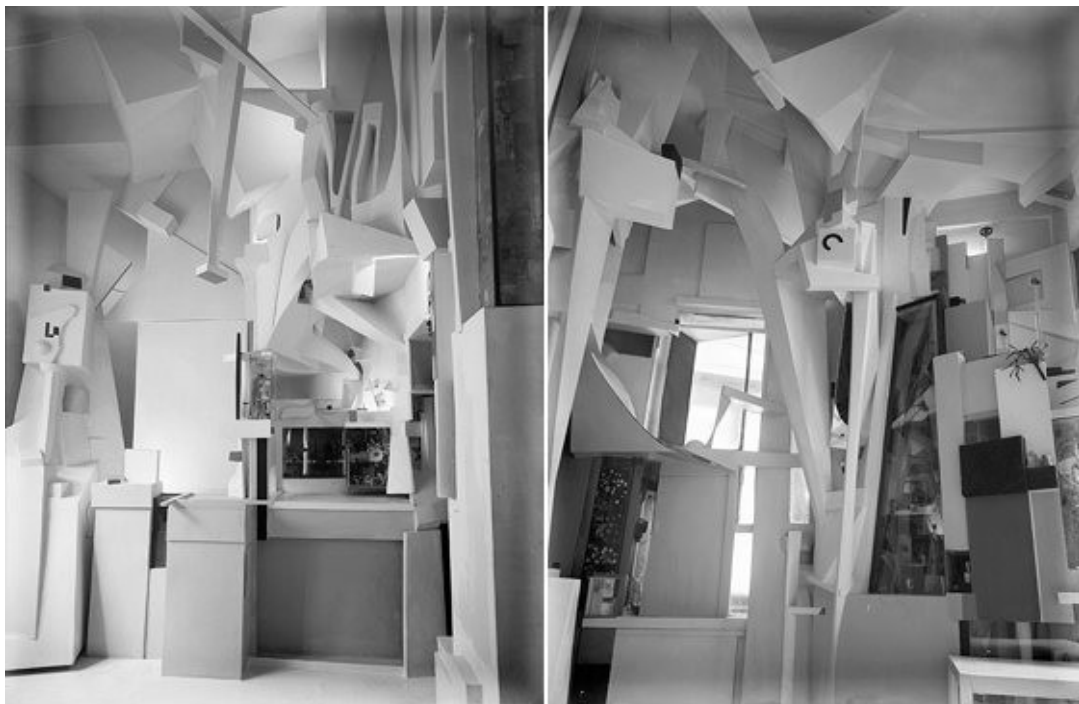
54. Gregor Schneider, *u r 10, Kaffeezimmer* „Wir sitzen, trinken Kaffee und schauen einfach aus dem Fenster“, Rheydt 1993.



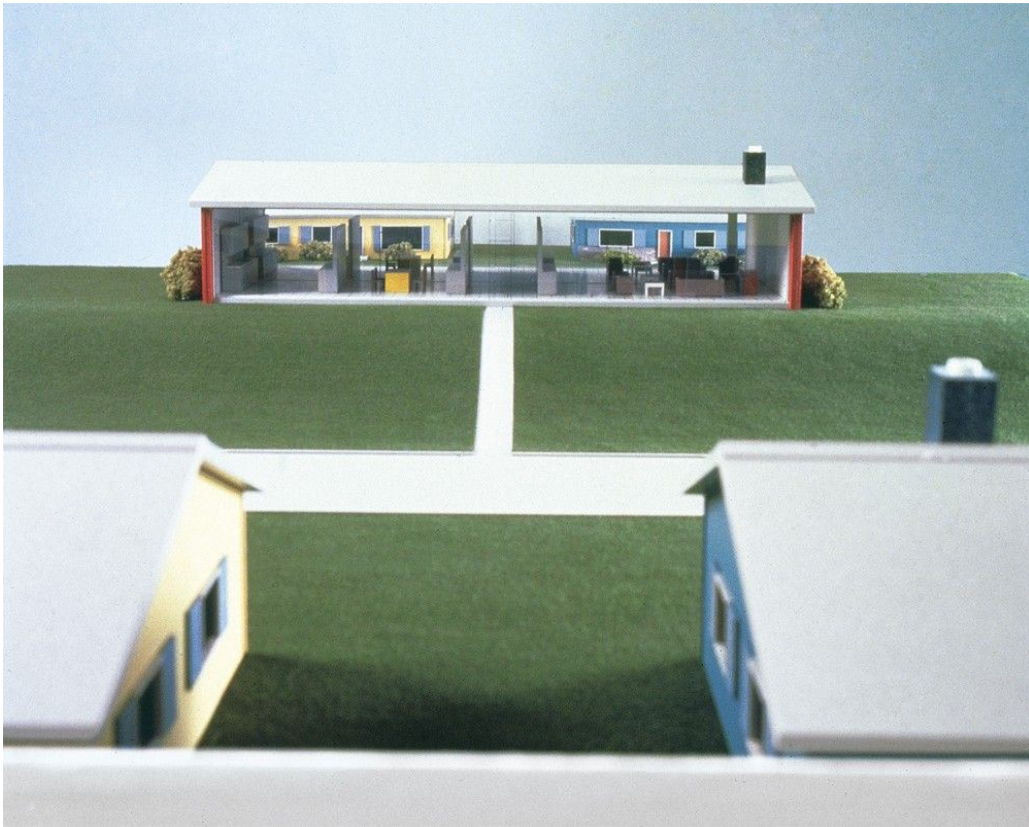
55. Gregor Schneider, *u r 12, Total isolierstes Gästezimmer*, Rheydt 1995.



56. Gregor Schneider, *u r 19 A, Liebeslaube*, Rheydt 1995.



57. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1923–1937 (foto rekonstrukce).



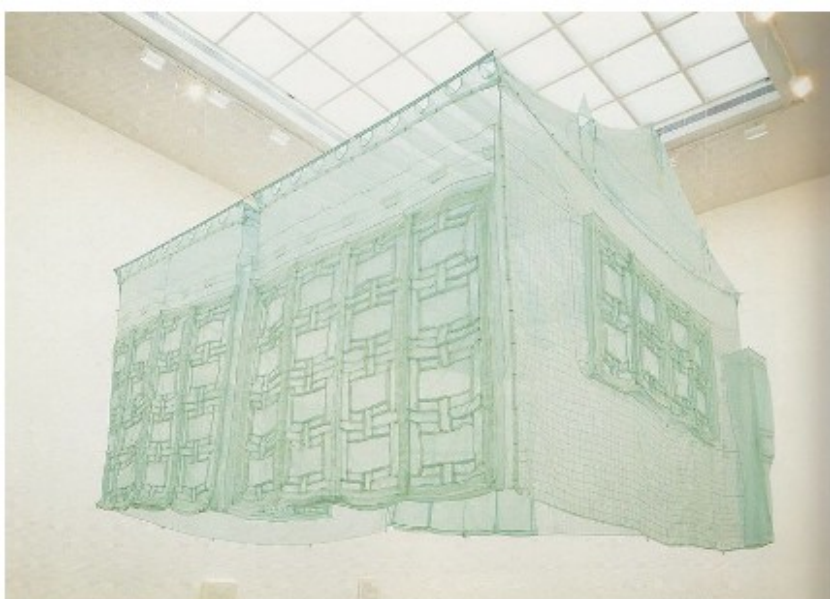
58. Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978.



59. Do-Ho Suh, *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home*, 1999. Pohled do instalace v Seattle Asian Art Museum, Washington, 2002.



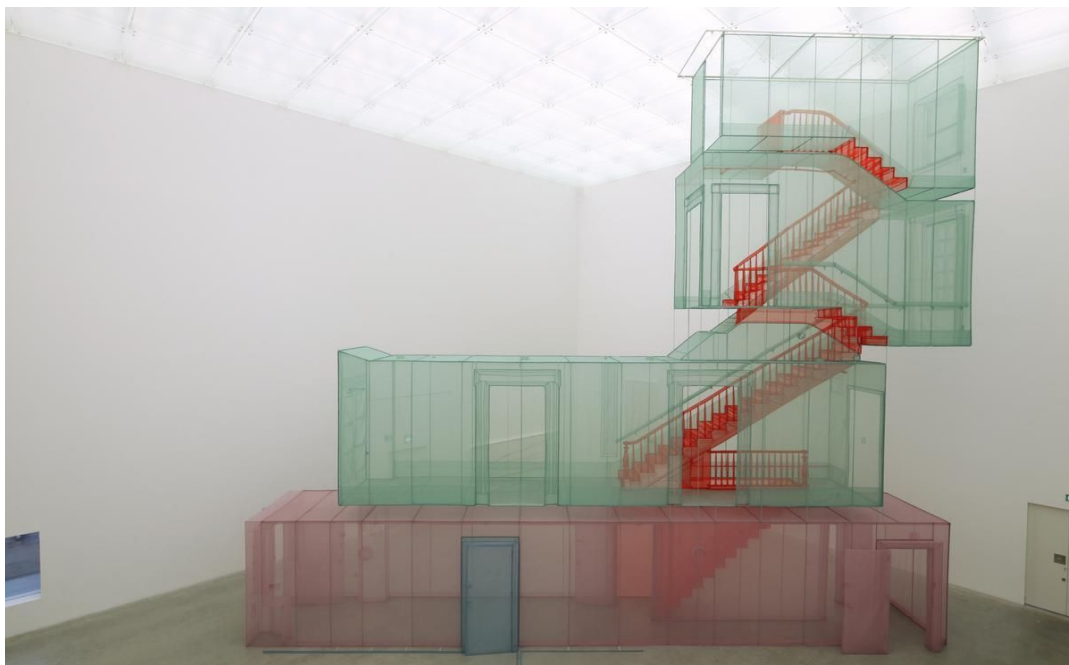
60. Do Ho Suh v domě rodičů, Soul, Korea, 2002.



61. Do Ho Suh, *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home*, 1999. Záběr do instalace.



62. Do Ho Suh, *Apartment A, Unit 2, Corridor and Staircase*, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA, 2011-2014. Pohled do instalace v Museum of Contemporary Art, San Diego, 2016.



63. Do Ho Suh, *Apt. A, Corridor and Staircase*, 348 West 22nd Street, New York NY 10011, USA, 2011–2012.



64. Do Ho Suh, *Staircase*, 2003.



65. Do-Ho Suh, *Blueprints*, pohled do instalace na Bienále architektury v Benátkách, 2010.



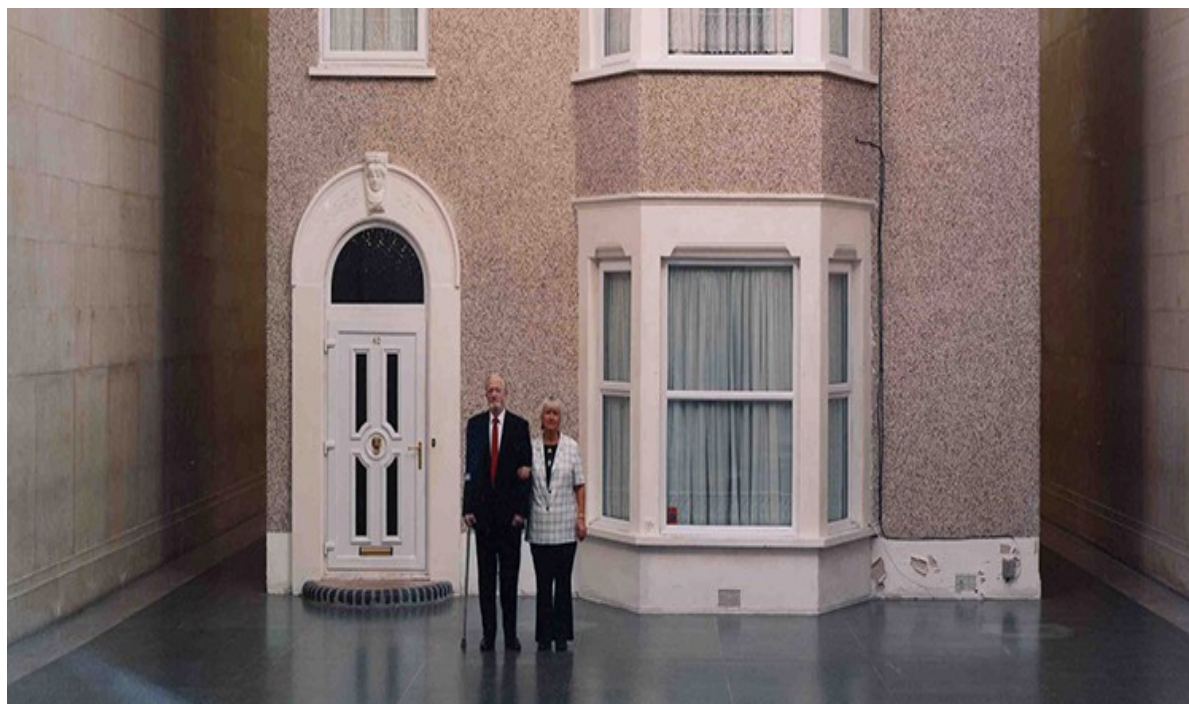
66. Do Ho Suh, *Fallen Star (Lone Star Version)*, 2006. Pohled do instalace v Artpace San Antonio.



67. Do Ho Suh, *Fallen Star 1/5*, 2008, snímky různých instalací.



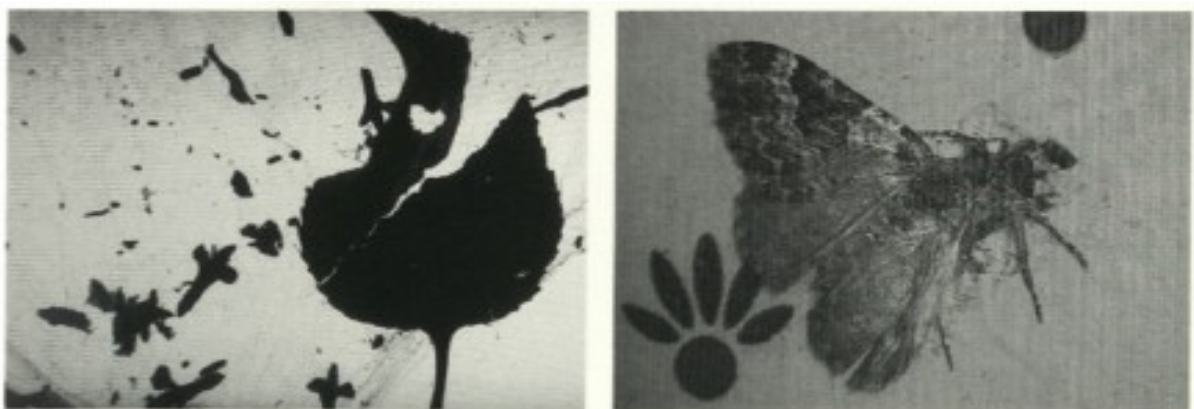
68. Do Ho Suh, *Home within Home*, 2009–2011 (prototyp vlevo), a *Home within Home within Home within Home within Home within Home*, 2013. Pohledy do instalací.



69. Michael Landy, *Semi-detached*, 2004, pohled do instalace, Tate Britain. Na snímku jsou Landyho rodiče.



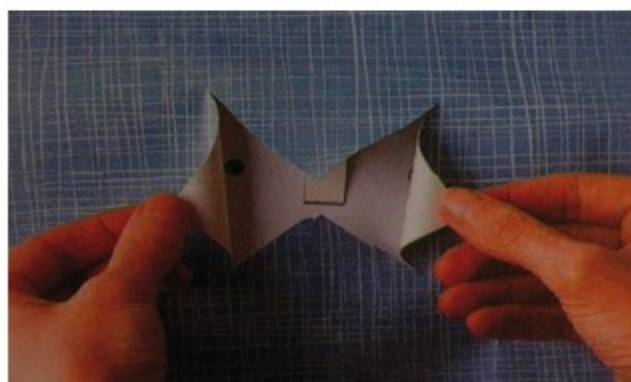
70, 71. Michael Landy, *Semi-detached*, 2004, pohled do instalace, Tate Britain. Přední a zadní fasáda domu.



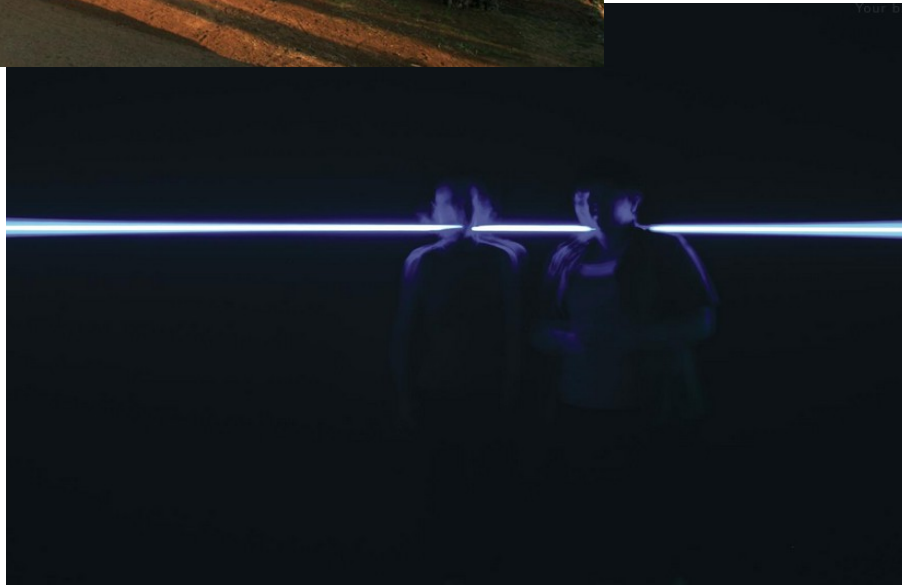
72. Michael Landy, záběry ze snímku *No. 62*, 2004.



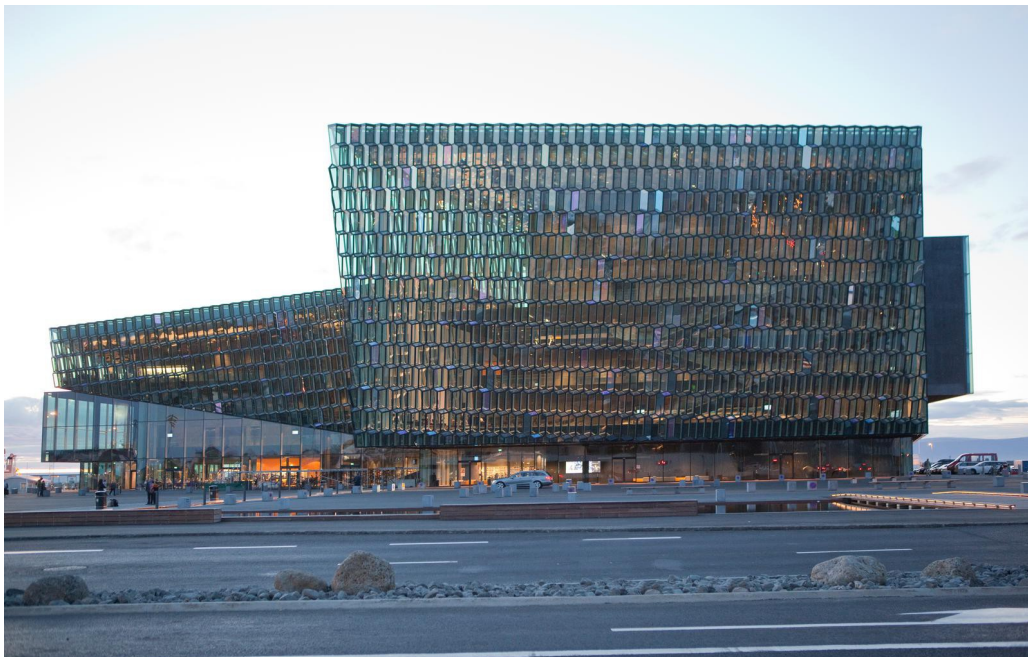
73. Michael Landy, záběry z *Shelf Life*, 2004.



74. Michael Landy, záběry ze snímku *Four Walls*, 2004.



75. Olafur Eliasson & David Adjaye, *Your Black Horizon*, Lopud, 2007.



76. Hennig Larsen Architects & Olafur Eliasson, *Harpa*, Reykjavík, 2005–2011.



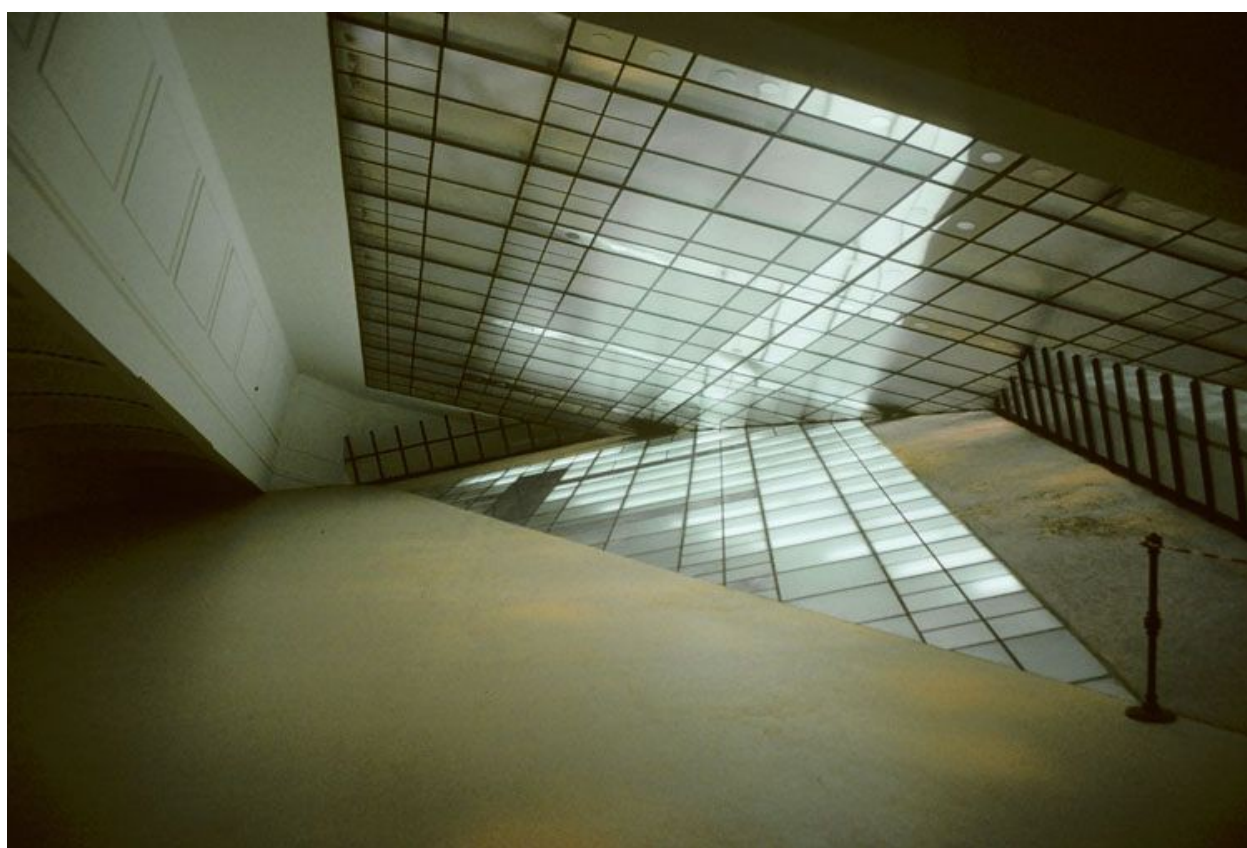
77. Olafur Eliasson & Sebastian Behmann, Fjordenshus, Vejle, 2009–2018.



78. Donald Judd, jedna z budov (bývalý hangár) ve městě Marfa.



79. Vito Acconci, *Seedbed*, 1972.



80. Vito Acconci, pohled do instalace *Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall* (v rámci výstavy *The City Inside Us*), MAK, Vídeň, 1993.



81. Vito Acconci, *Collision House*, 1981.



82. Vito Acconci, návrh hřiště pro město Atlanta, 1983.



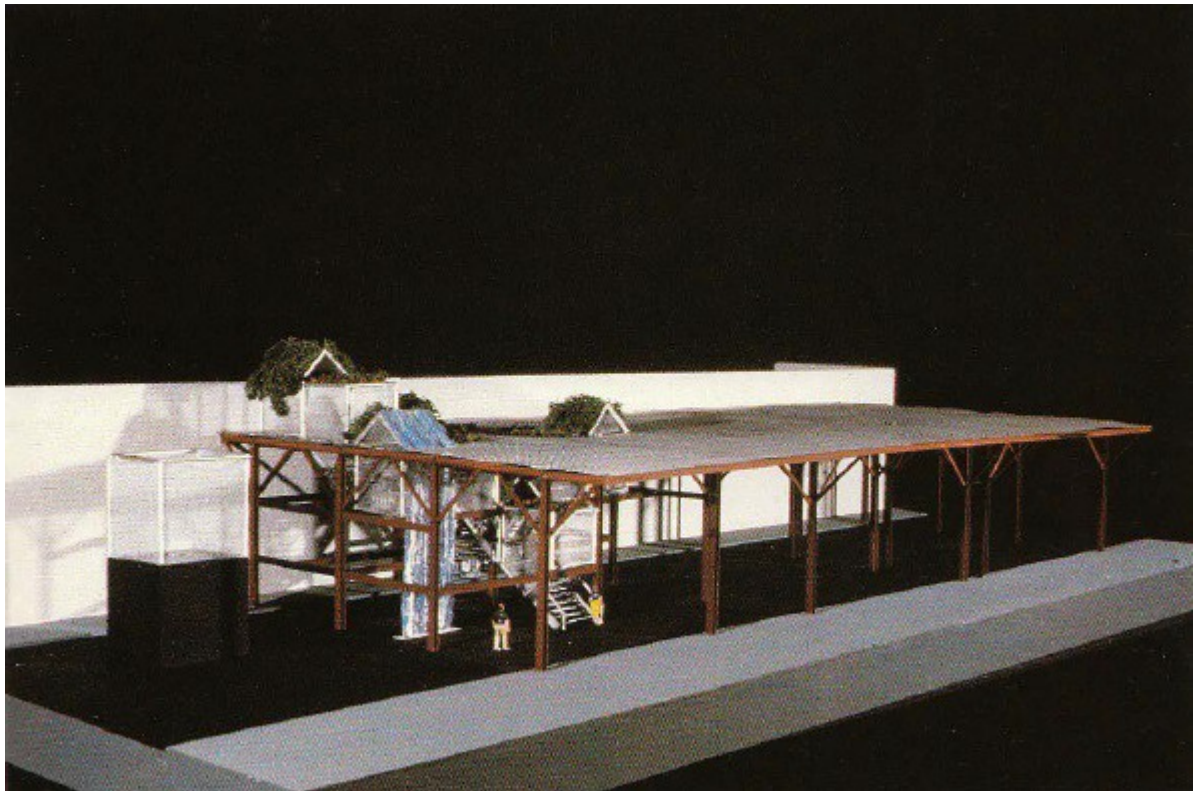
83. Vito Acconci Studio, School On the Ground (Courtyard), P.S.3, Bronx, New York, 1992–1995.



84. Vito Acconci, *Sub-Urb*, 1983.



85, 86. Vito Acconci Studio, Courtyard in the Wind, Mnichov, 1997–2000.



87. Vito Acconci, návrh na přístřešek u MoCA, Los Angeles, 1988.



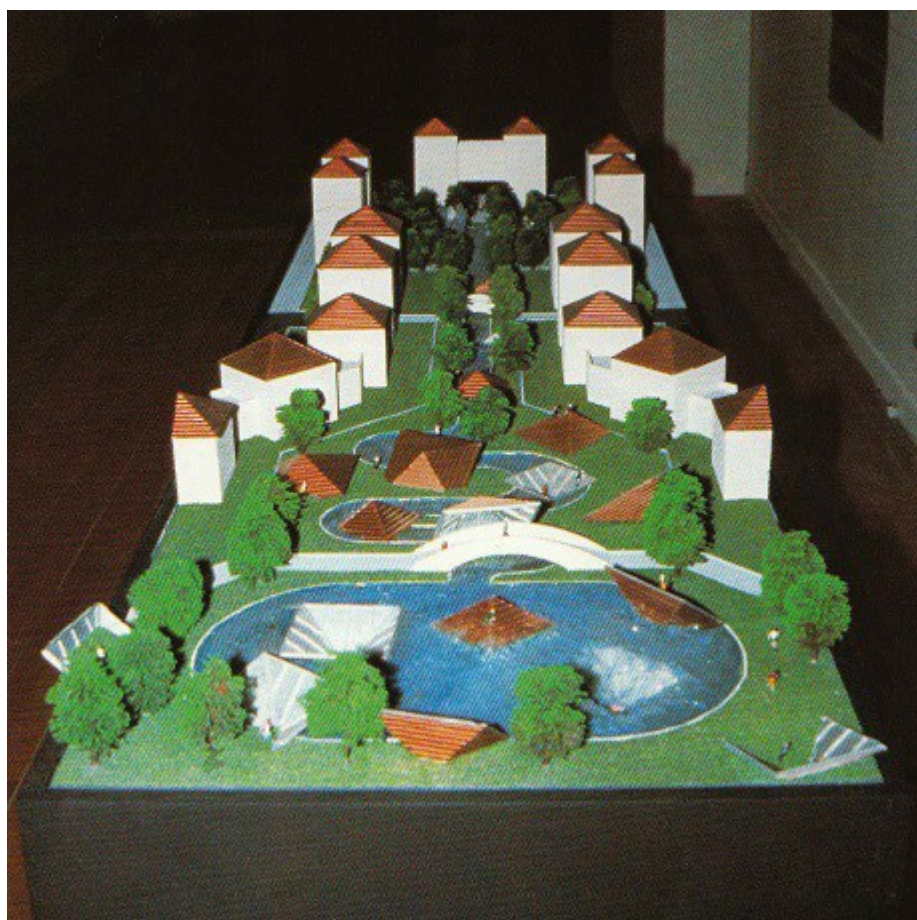
88. Vito Acconci Studio, Projekt pro Autry Park, Houston, 1990.



89. Vito Acconci Studio & Laakhaven, Hollands Spoor, Hague University, Hague, 1993–1997.



90. Vito Acconci Studio, Flying Floors for the Main Ticketing Flying Pavilion, Philadelphia International Airport, 1995–1998.



91. Vito Acconci Studio, projekt obytného komplexu, Řezno, 1990.



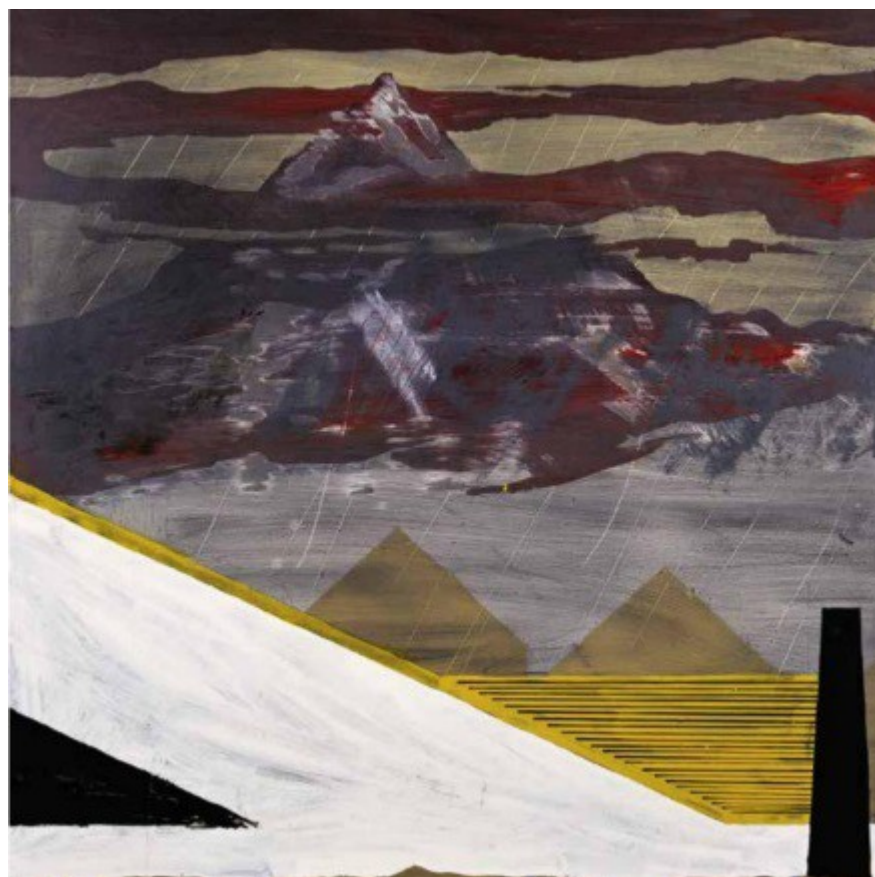
92. Vito Acconci & Steven Holl, Storefront for Art and Architecture, New York, 1993.



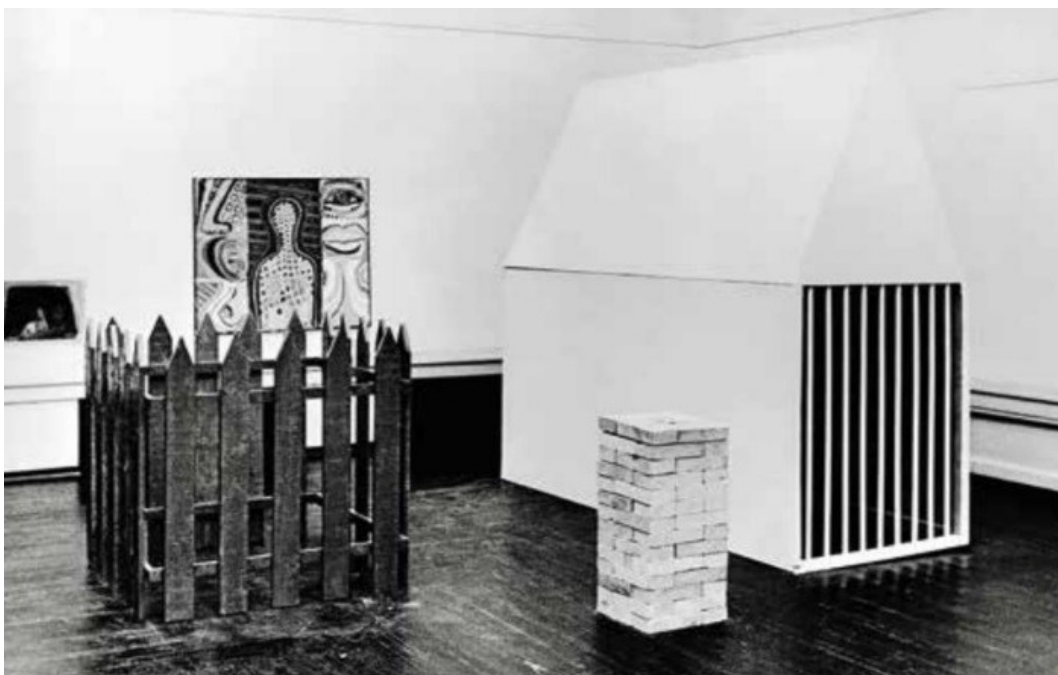
93. Vito Acconci Studio, United Bamboo, Tokio, 2003.



94. Vito Acconci Studio, ostrov na řece Mur, Graz, 2000–2003.



95. Per Kirkeby, *Arkitektur*, 1968, část 5 z pětidílné série maleb.



96. Per Kirkeby, *Hus, Stakit, Mursten* (Dům, Plot, Cihla), pohled do výstavy v Centru současného umění Denn Frie, Kodaň, 1966.



97. Per Kirkeby, , 1967.



98. Peder Vilhelm Jensen-Klint, Grundtvigův kostel, Kodaň, 1921–1940.



99. Per Kirkeby, *Huset*, 1973.



100. Per Kirkeby, *documenta 7*, Kassel, 1982.



101. Per Kirkeby, Bielefeld, 1988.



102. Per Kirkeby, Groningen, 1990.



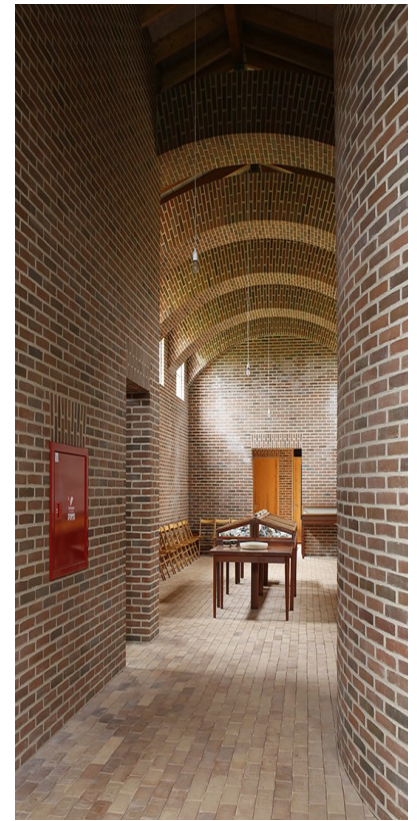
103. Poul Gernes & Per Kirkeby, návrh fasády pro soutěž na Umělecké museum Holstebro, 1976.



104. Per Kirkeby, Brémy, 1988.



105. Per Kirkeby, dům na ostrově Læsø 1994–1995.



106, 107. Per Kirkeby, Folkeuniversitetscentret Skærum Mølle, Vemb, 1995.



108. Per Kirkeby, Drei Kapellen, Museum Insel Hombroich, Neuss, 2002–2003.



109. Per Kirkeby, Feld-Haus – Museum für Populäre Druckgrafik, Museum Insel Hombroich, Neuss, 2007–2009.



110. Erwin Heerich, Der Turm (Věž), Museum Insel Hombroich, Neuss, 1987–1989.



111. Aj Wej-Wej, vlastní ateliér a rezidence, Caochangdi, Peking 1999.



112. Aj Wej-Wej, vlastní ateliér a rezidence, interiér, Caochangdi, Peking, 1999.



113. Aj Wej-wej, Red Brick Art Galleries, Caochangdi, Peking 2008.



114. Herzog & de Meuron – Aj Wej-wej, Olympijský stadion v Pekingu, 2002–2008.



115. Model developmentu Ordos 100, 2008.



116. Rozestavěná vila od Herzoga & de Meurona s Aj Wej-wejem, Ordos 100.



117. Nedokončená vila od HHF a Aj Wej-weje, Ordos 100.



118. Aj Wej-wej, *Fairytale*, documenta XII, Kassel, 2007. Pohled do ubytovny.



119. HHF & Aj Wej-wej, Tsai Residence, Ancram, New York, 2005–2008.



120. HHF & Aj Wej-wej, Artfarm, Salt Point, New York, 2006–2008.



121. Aj Wej-wej, Neolithic Pottery Museum, Jinhua, 2004–2007.



122. Aj Wej-wej, studio v Šanghaji, 2008–2010.



123. Zaha Hadid and Suprematism, Galerie Gmurzynska, Curych, 2010. Pohled do výstavy.



124. Zaha Hadid, Malevich's Tektonik, 1976–1977.



125. Amie Siegel, *The Architects*, 2014. Záběr z filmu.



126. Katarina Burin, *Hotel Nord-Sud 1932–34: Design and Correspondence*. Pohled do instalace v Institute of Contemporary Art, Boston, 2013.