

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Fenomén přeměny industriálních objektů na
výstavní prostory moderního a současného
výtvarného umění

Erika Šajnová

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Karina Kottová, M.A.

Praha 2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29.6.2012

.....
podpis

OBSAH

ÚVOD.....	6
VYMEZENÍ POJMŮ.....	8
KONVERZE.....	12
Sociální status továrny od jejího vzniku jako instituce po dnešní dobu.....	13
První konverze industriálních budov u nás a ve světě.....	15
Obecné a konkrétní důvody ke konverzi industriálních budov.....	16
Argumenty pro revitalizaci industriálních budov podle B. Wagnera.....	17
Provádět konverze industriálních staveb či je ponechat svému osudu?.....	19
Co při konverzi industriální budovy zachovat.....	20
Otázka památkové péče.....	21
Shrnutí poznatků o konverzi industriálních objektů s ohledem na důvody a vhodnost konvertování továren na výstavní prostory.....	23
ARCHITEKTONICKÝ VÝVOJ MUZEA UMĚNÍ A VÝTVARNÉ GALERIE.....	24
Historie podoby budovy muzea umění a výtvarné galerie.....	24
<i>Prapočátky výstavních institucí.....</i>	24
<i>Změny v 18. a 19. století.....</i>	26
<i>20. století – do 70. let.....</i>	29
<i>Konec 20. století.....</i>	31
<i>Současnost.....</i>	32
Historie podoby výstavních prostorů.....	33
<i>Znovu ke kořenům – 18. a 19. století.....</i>	33
<i>Průřez 20. stoletím.....</i>	34
<i>Dnešní stav.....</i>	35
Ceremoniálnost výstavních prostorů v průběhu let.....	36
VÝSTAVNICTVÍ.....	37
Proměna soukromých sbírek na výstavní expozice výtvarného umění.....	37
Výstavní situace v 19. století.....	38
Podoba výstavních předmětů v první polovině 20. století.....	40
Výstavní situace po druhé světové válce – znovuoživení a opětovná stagnace.....	44
Výstavní snahy o prolomení ideologického tlaku na kulturu.....	46
Konec 20. století.....	51
Současná výstavní situace – zaměření na moderní a současné výtvarné umění.....	57
VYBRANÉ MODELOVÉ INSTITUCE - IDEA, ARCHITEKTURA, PRŮBĚH KONVERZE, FUNGOVÁNÍ.....	57
MeetFactory, o.p.s.....	58
<i>Historie budovy.....</i>	59
<i>Konverze.....</i>	60
<i>Muzeální architektura.....</i>	61
<i>Výstavnictví.....</i>	61
DOX.....	61
<i>Historie budovy.....</i>	63
<i>Konverze.....</i>	63
<i>Muzeální architektura.....</i>	64
<i>Výstavnictví.....</i>	64
Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.....	65
<i>Historie budovy.....</i>	65
<i>Konverze.....</i>	65

<i>Muzeální architektura</i>	66
<i>Výstavnictví</i>	67
Shrnutí poznatků o konkrétních konverzích industriálu na muzea umění.....	67
ZÁVĚR.....	68
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	74
POUŽITÉ ZDROJE.....	91
Knihy, diplomové práce, články.....	91
WWW stránky.....	93

ÚVOD

Západní společnost prošla v uplynulých dvou stech letech relativně rychlým rozvojem techniky. Na počátku stojí doba průmyslové revoluce s tehdejšími technickými vynálezy a tovární výrobou, jejichž přínos pro širokou společnost ponechám stranou. Je to doba vzniku mnohdy ušlechtilých budov prvních továren. Jejich podoba se v průběhu 19. a 20. století měnila podle toho, jak se rozvíjely průmyslové postupy a tedy i požadavky na výrobní prostory. Staré tovární objekty byly přestavovány, rozšiřovány nebo zcela měněny.

Současné výrobní postupy jsou značně odlišné od těch starých. To klade nové nároky na výrobní prostory. Nepřehlédnutelný je také trend přesouvání manuální práce mimo Evropu. To jsou nejdůležitější důvody toho, proč se na přelomu 20. a 21. století setkáváme s tolika starými továrními budovami, které jsou již mnoho let, někdy i desetiletí, bez využití. O závažnosti problému opuštěných továren vypovídá fakt, že byl vytvořen pro taková místa speciální název „brownfields“.¹ Myslí se jím především větší tovární areály, nepoužívá se, jde-li o solitérní stavbu. Situace těchto zanedbaných objektů se mohla zlepšit až poté, co se staly ekonomickým, kulturním nebo politickým problémem. Teprve pak se na ně obrátila žádoucí pozornost, která vyústila v možnost konverze (viz Konverze).

Tak jsme se dostali do doby, ve které je běžné využívat chátrající industriální architekturu pro přestavbu na nové objekty s nejrůznějšími účely. Jednou z nových funkcí, která je jim přiřknuta, je být výstavním prostorem. Ve světě se tak děje od 80. let 20. století. U nás se začalo o desetiletí později. Muzea či galerie vzniklá v továrním prostoru mají charakteristické rysy, kterými se liší od výstavních prostorů situovaných v jiném druhu architektury. Jsou to technický vzhled celého objektu, specifické, původní členění prostoru dané výrobní funkcí a často i pozůstatky technického vybavení. V mé práci se zaměřím na zjištění důvodů, proč jsou industriální památky využívány pro zřízení muzeí a galerií moderního a současného umění. Zajímalo by mě, zda a jak se hodí industriální prostor pro vytvoření muzea či

¹ HAVLICE, Martin, VACEK, Jiří. *Přístup k brownfields ve Velké Británii může inspirovat* [online]. 4.11.2005 [cit. 10. 4. 2012]. <<http://www.enviweb.cz/clanek/geologie/55906/pristup-k-brownfields-ve-velke-britanii-muze-inspirovat>>.

galerie zmíněného zaměření, jaké jsou klady nebo zápory takového využití industriální budovy. Proto, abychom tuto otázku mohli vůbec začít řešit, je nutné nejprve definovat, co je ‚muzeum‘ a ‚galerie‘ (viz níže). Po vyjasnění těchto pojmů zjistím, jak takový specifický výstavní prostor vzniká – hned v první části mé práci se zabývám problematikou konverzí industriálních objektů. Zjistím jaké faktory dané konverzí jsou pro vznik řečených výstavních institucí pozitivní a které mu spíše brání. Konkrétní výsledky konverzí v Praze rozebírám v poslední kapitole mé práce. Dokládám svá pozorování na konkrétních příkladech. Srovnávám obecné závěry mé práce s reálným stavem v MeetFactory, DOXu a Muzeu Kampa.

Dnes je tedy běžné nové využití industriálních budov, které by bez této recyklace neměly žádný význam a nejspíš by ustoupily jiné architektuře. Pokud chceme zjistit důvody specifického využití industriálních objektů, nestačí nám pouze hledisko konverze. Otázky, jaké jsou důvody využití továrních objektů pro výstavní instituce a zda se tovární objekty hodí pro přestavbu na muzeum či galerii, můžeme doplnit o architektonický pohled. Konečná podoba výstavních institucí vzniklých v industriálních prostorech totiž také záleží na historii muzejní a galerijní architektury. Podle dosavadního vývoje v této oblasti můžeme lépe pochopit, proč dnešní muzea a galerie vypadají tak, jak je známe. Nahlédneme zde na další skupinu důvodů využití industriální architektury pro muzea a galerie. Doplnující otázkou bude, zda je trend využití industriálních budov módním výkřikem doby, nebo zda jej lze začlenit do vývoje muzeální a galerijní architektury. Ten v podstatě začal již v dobách renesance, kdy známe první (panovnické) sbírky v soukromých palácích. V kapitole o vývoji muzejních a později i galerijních budov (terminologii vysvětluji níže) jsou načrtnuty všechny důležité fáze historického vývoje muzeální architektury. Ukážeme si zde mimo jiné, jak se který typ muzejní či galerijní budovy hodil k prezentaci výtvarného umění. Zobecněné poznatky dále srovnávám se současným využitím továrních objektů. Vhodnost industriálního prostoru pro prezentaci výtvarného umění tak posoudíme skrze historická měřítká.

Důvody pro zřízení muzea nebo galerie v industriálním objektu, stejně jako to, zda a jak vyhovuje industriální architektura zmíněným institucím, mohu posuzovat z pohledu možností konverze industriálu nebo z historického hlediska, které ukazuje vývoj podoby muzeálních a galerijních budov. Existuje však ještě třetí způsob

takového zkoumání. Je jím zamření se na historii výstavních způsobů (instalací), která se začíná na konci 18. století a ve 20. století prochází výraznými změnami. Porovnáním podoby architektury výstavní instituce s uspořádáním výstavních předmětů se pokouším najít obecná pravidla, podle kterých prostor výstavy ovlivňuje její koncept. Zaměřuji se na podobu výstav v historických etapách a pokouším se najít další faktory, které podobu samotné výstavy ovlivňují. Předpokládám, že vedle uspořádání prostoru, ve kterém se výstava nachází, to dále bude historie výstavních způsobů, na kterou instalace navazuje a v neposlední řadě také charakter výtvarných děl. Z těchto poznatků vyvodím závěry o důvodech použití, ovlivňujících okolnostech a vhodnosti industriálního prostoru pro vystavení moderního a současného výtvarného umění.

Důvody pro situování prostoru výstavní instituce do industriální budovy vychází v první řadě z okolností konverze, recyklace dává muzeu umění specifickou podobu. Než však rozvedu tato témata, je potřeba si nejprve vyjasnit pojmy, se kterými pracuji – tedy muzeum a galerie. Pojem industriální budovy bude vysvětlen hned v prvním oddíle, taktéž co v mé práci chápu pod pojmem konverze. Předem mohu nastínit, že konverze je zde pojmem pro úspěšnou přestavbu historické, zde industriální, budovy na objekt skvěle sloužící své nové funkci a přitom nezapomínající na svou minulost, tedy uchováající si *genia loci*². Zaměřila jsem se na výstavní instituce moderního a současného výtvarného umění proto, že jejich vznik je výrazným fenoménem dneška a je vhodné porovnávat vystavení současných výtvarných prací, s přesahem na moderní díla, s vystavením soudobých děl minulosti v tehdejších výstavních prostorech.

VYMEZENÍ POJMŮ

Vymezení pojmů ‚muzeum‘ a ‚galerie‘

Bude zde řeč o výtvarných muzeích a galeriích. Jistě není potřeba vysvětlovat skutečnost, že to jsou instituce, které shromažďují dlouhodobě nebo dočasně výtvarné předměty a zprostředkovávají je veřejnosti formou výstav (dočasné) či expozic

² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci – krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, s.r.o., 2010. 224 s. ISBN 978-80-7363-303-5.

(trvalé). Zkusme najít obecnou definici muzea a galerie. Jaký je mezi nimi vlastně rozdíl, je-li nějaký?

Podíváme-li se na definici muzea podle ICOM, The International Council of Museums (Mezinárodní muzejní rada), zjistíme částečně to, co jsme již zmínili výše. Definice je zde však obsáhlejší a to nejen díky skutečnosti, že se vztahuje na muzea veškerého zaměření. „Muzeum je stálá nezisková instituce ve službách společnosti a jejího rozvoje, otevřená veřejnosti, která získává, uchovává, zkoumá, zprostředkovává a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví lidstva a jeho prostředí za účelem vzdělání, studia a potěšení.“³

Jinou, méně popisnou definici nalezneme na stránkách AMG, Asociace muzeí a galerií České republiky. „... muzea jsou mostem mezi minulostí, přítomností a budoucností, mezi našimi životy a příběhy lidí, kteří tu byli před námi, mezi kulturami, národy, lidmi; místem pro nové zkušenosti, zážitky, poznání. ...“⁴ Muzea zůstávají prostředníkem vědění, chápání, porozumění.

Zákon v České republice hledí na muzea (galerie) takto - v definici muzea (galerie) je uvedeno, že muzeum (galerie) “shromažďuje přírodniny a lidské výtvořky pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořky získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvořků vytváří sbírky...”⁵ Tím je řečeno, že ne všechno co muzeum (galerie) sebere, musí být nutně zařazeno do sbírek, že sběr přírodnin a lidských výtvořků má dvě roviny – shromažďování hmotných dokladů pro vědecké a studijní účely a tvorbu sbírky, což spolu sice souvisí, ale není vždy totéž. Legální definici muzea najdeme v zákoně č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů, ve znění pozdějších předpisů⁶. Muzeum (galerie) je dle této novely institucí, tedy uskupením ustavených,

³ Hippocampe.fr. *Who we are: Museum Definition* [online]. c 2010-2012 [cit. 20. 4. 2012].

<<http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>>.

⁴ EMANEK studio. *Mezinárodní muzeologická konference: Muzeum a změna III* [online]. c 2011 [cit. 27. 4. 2012]. <http://www.cz-museums.cz/web/muzea_zmeny/uvod>.

⁵ Ministerstvo vnitra. *Portál veřejné správy: 12/2000 Sb.: § 2 Vymezení základních pojmů* [online]. c 2012 [cit. 27. 4. 2012].

<http://portal.gov.cz/app/zakony/zakonPar.jsp?idBiblio=49279&l_nr=3279006508~3A122~2F2000~20Sb.&l_name=44691597~3Ao~20ochran~C4~9B~20sb~C3~ADrek~20muzejn~C3~AD~20povahy~20a~20o~20zm~C4~9Bn~C4~9B~20n~C4~9Bkter~C3~BDch~20dal~C5~A1~C3~ADch~20z~C3~A1kon~C5~AF&fulltext=&nr=122~2F2000&part=&name=&rpp=15>.

⁶ Tamtéž. Celá definice zní: “Muzeum je instituce, která získává a shromažďuje přírodniny a lidské výtvořky pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořky

případně strukturovaných speciálních činností a praktik. Zahrnuje tedy i poskytování veřejných služeb. Zákon dále definuje muzeum (galerii) jako neziskovou organizaci ve smyslu definice UNESCO pomocí základních 'muzejních' činností, včetně zprostředkování sbírek veřejnosti. Podstatnou částí nové definice muzea je zmínka o galerii. O té se zde říká, že je muzeem specializovaným na sbírky výtvarného umění. Důležité je poznání, že pojem 'muzeum' není chráněným názvem, proto „není založena souvislost mezi vykonáváním činností uvedených v této definici a mezi užíváním názvu 'muzeum' pro subjekt, který činnosti uvedené v ustanovení § 2 odst. 3 zákona nevykonává, nebo vykonává pouze některé z nich.“⁷

Nakonec budu citovat Ladislava Kesnera ml. (historik umění, narozen 1996): "(...) muzeum je především (...) prostor, kde se lidé setkávají se zvláštním druhem vizuálního zobrazení - statickým obrazem či objektem (...)." ⁸ A dále: "Muzeum, ztělesněné monumentální nehybností své budovy a jakousi odvěkostí svých sbírek, je samo o sobě mocnou metaforou trvanlivosti a neměnnosti (...)." ⁹

Výše zmíněné definice muzea nám ukazují několik úhlů pohledu, z kterých můžeme na muzeum, potažmo galerii nahlížet. Definice ICOM je ryze praktická, jasná a relativně stručná. Jde o popis platný pro co nejširší škálu muzeí existujících ve světě. V případě definice AGM ČR jde spíše o filosofický popis muzea, který by mohl být dále rozveden v diskuzi o významu muzea umění ve společnosti. Pokud jde o první definici vybranou z textu Ladislava Kesnera, ta klade větší důraz na onen zážitek, který muzea nabízejí divákovi. Druhá Kesnerova definice naznačuje jednu z

získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvorů vytváří sbírky, které trvale uchovává, eviduje a odborně zpracovává, umožňuje způsobem zaručujícím rovný přístup všem bez rozdílu jejich využívání a zpřístupňování poskytováním vybraných veřejných služeb, přičemž účelem těchto činností není zpravidla dosažení zisku. Galerii je muzeum specializované na sbírky výtvarného umění."

⁷ JIRÁSEK, Pavel. *METODICKÝ POKYN k provádění zákona č. 122/2000 Sb., ve znění zákona č. 483/2004 Sb., a k dopadu zákona č. 1/2005 Sb., kterým se mění zákon č. 243/2000 Sb., o rozpočtovém určení daní na změny v centrální evidenci sbírek*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2005 [cit. 27. 4. 2012]. s. 9.

http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mkcr.cz%2Fassets%2Fkulturni-dedictvi%2Fmuzea-galerie-a-ochrana-moviteho-dedictvi%2Fpravni-predpisy-a-metodika%2FMethodick_pokyn-standardy.doc&ei=NoSeT9bVK5GWswafkV5&usq=AFQjCNEvxyTFmannRU_MzTHggIIGohIWow

⁸ Kesner, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. 1. vydání. Praha: Argo ve spolupráci s nakladatelstvím Národní galerie v Praze, 2000. 259 s. ISBN: 80-7035-155-1 (NG ; brož.).

⁹ Tamtéž.

možností, jakým způsobem muzea chápeme. O té se více zmíním v kapitole o vývoji podoby muzejních budov. Ráda bych shrnula právní definici muzeí společně s dalšími výše zmíněnými náhledy na muzea v jednom přehledném seznamu:

- muzeum je instituce nevýdělečná, ve službách společnosti – poskytuje vzdělání, poučení, zábavu, možnost porozumění a zvláštního setkávání (s výtvarnými díly, s naší minulostí).
- muzeum se stará o uchování hmotného i nehmotného dědictví lidstva pro studijní, vědecké a jiné účely
- muzeum sestavuje sbírky, které pak prezentuje veřejnosti
- muzeum je metaforou trvanlivosti, neměnnosti

Novela zákona se jako jediná z citací zmiňuje o galerii jako o pojmu odlišném od muzea. Rozdíl mezi galerií a muzeem podle novely je tedy ten, že muzeum je pojem obecný, zahrnujícím v sobě i galerii. Ta je pak speciálním případem muzea – jeho formou pracující výhradně s výtvarným uměním. Jak jsem již výše zmínila, není označení ‘muzeum’ závazné. Pokud prozkoumáme označení českých muzejních institucí (jelikož vycházím z právní definice, myslím pod tímto pojmem i ‘galerie’), zjišťuji, že označení ‘galerie’ se převážně používá pro instituci prezentující výtvarné umění moderní a současné. Ne však výlučně, i takové instituce mohou zvolit název ‘muzeum’. A naopak - muzejní instituce, která má v názvu ‘galerie’, se může zaměřit například na výtvarné umění starých mistrů. Příkladem nám může být pražská Národní galerie, která má mnoho zajímavých historických sbírek výtvarného umění. Při pohledu na situaci v zahraničí zjišťujeme, že od poloviny 90. let 20. století se objevuje nový termín, dnes již známý i v České republice - ‘muzeum umění’ (např. známé MOMA – Muzeum of Modern Art v New Yorku).¹⁰ Také použití ‘galerie’ v názvu je běžné ve Spojených státech i v Evropě (např. Neue Nationalgalerie v Berlíně). Dá se však říci, že označení ‘galerie’ je v podstatě obdobné označení instituce jako ‘muzeum umění’. Bohužel termín ‘galerie’ má mnoho dalších významů – historických i současných, které ho poměrně profanují – např. komerčně zaměřené malé galerie, ale také balkónová vestavba v divadelním sále, výběr speciálních vín, nákupní středisko či obchodní pasáž.

¹⁰ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

Bude zde řeč o muzeu (Muzeum Kampa) i o galeriích (DOX a MeetFactory). Pokud je srovnáme s definicí ICOM, shledáváme, že její znění platí jak pro Sovovy mlýny, tak pro obě galerie. U těch však s jednou výjimkou. Galerie, které zkoumám v mé práci, neuchovávají výtvarná díla ve stálých sbírkách. Co se týče definice AMG, nedá se než souhlasit s metaforou mostu jak u muzea, tak u galerií. A pro všechny zmíněné výstavní instituce samozřejmě platí vymezení muzeí (galerií) stanovené zákonem ČR. Pokud je ale srovnáme s Kesnerovými definicemi muzea, shledáme několik nesrovnalostí. Všechny tři instituce sice splňují podmínku zvláštního setkávání se zmíněnou v první definici, druhá definice však pro zde studované instituce neplatí zcela. Jejich budovy se dnes nedají definovat jako monumentální. Popis se dnes spíše zaměřuje na styl, který byl při návrhu jejich budovy použit. Jelikož se zde setkáváme s výtvarnými díly moderními a současnými, neplatí pro ně ani odvěkost sbírek. A jak jsem zmínila výše, u galerií se o sbírkách v podstatě hovořit nedá. Neplatí pro ně ani, že jsou metaforou trvalosti a neměnnosti. Dnes se naopak budovy galerií a muzeí staví tak, aby v nich mohla probíhat trvalá změna – aby sbírky a výstavy mohly být obměňovány, prostory jim přizpůsobovány, případně i pro ně rozšiřovány (srov. s *The National Museum of Western Art, Tokyo* od Le Corbusiera, které je koncipováno jako nedokončený projekt – postaveno bylo roku 1959, ale poslední přístavba proběhla roku 1997)¹¹. Kesnerovy definice vycházejí ze zaměření citované knihy. To je důvod, proč jsou poměrně specifické a na náš zvláštní případ se zčásti nehodí. Nicméně pro naznačení zajímavosti definice ‘muzea’ se nám výborně hodily.

V mé práci používám označení ‘muzea a galerie’, ‘muzeum umění’ nebo také ‘výstavní instituce’ – všechny promiscue, jelikož hlavní důraz kladu na výstavní činnost muzeí a galerií. Ostatní jejich funkce, vymezené zejména zákonem, ponechávám stranou. Zajímají mě důvody a vhodnost použití industriálního prostoru pro vystavení uměleckých děl. Nerozebírám zde vhodnost továrních objektů pro komplexní činnost muzeí nebo galerií, do které spadá například i péče o sbírky nebo s ní spojená edukační činnost.

KONVERZE

¹¹ GALINSKY. *The National Museum of Western Art, Tokyo: Le Corbusier 1959* (Kunio Maekawa 1979) [online]. C 1998-2006 [cit. 29. 4. 2012] <<http://www.galinsky.com/buildings/nmwa/index.htm>>.

Industriální stopy ve městech, vzniklé jako důsledky společenských proměn (viz Úvod), v nás vyvolávají různé pocity - zmar, nechuť (vzpomeneme-li u některých na dopady provozu na životní prostředí) nebo také nostalgii - jsou vzpomínkou na jedinečné investorské a architektonické počiny doby, na vědecký a technický vývoj. Mnohé z nich jsou zajímavou a originální architektonickou prací a je proto škoda, že chátrají. Přes historickou a estetickou hodnotu mnohých z nich, často nejsou tyto technické památky chráněny. Domnívám se, že jejich případná revitalizace je cenným přínosem pro zkvalitnění našeho životního prostředí a zároveň možností uchovat si „živou vzpomínku na důležité období našich dějin“.¹² Bohužel ne vždy přestavba zachová *genia loci*¹³ továrny. Jak se zmiňuji níže, je potřeba vyvážit požadavky investora, dodržet dnešní předpisy platné při stavbě a zároveň zachovat ducha továrny, tedy charakter budovy, který jí přiřkla původní funkce. Doposud jsem používala označení ‚továrna‘, nicméně v mé práci tento pojem rozšiřuji na industriální budovy všeho druhu. Existuje mnoho dosloužilých pivovarů, textilek, důlních objektů, cukrovarů, skladišť, strojírenských hal, drážních budov, pekáren, tiskáren, mlýnů, kotelen či elektrocentrál a mnohých jiných, jejichž architektonická i historická hodnota je vysoká. Architektura konverzí je různorodá nejen díky původní funkci stavby, liší se dále motivem i novou funkcí přestavby, nebo třeba architektonickou vizí.

Jak zjistíme níže, je mnoho důvodů pro to, aby byla hodnotná industriální architektura zachována. Z pohledu ‚recyklace‘ těchto staveb je jejich využití jako muzeum umění skvělou variantou změny funkce - je zde další zájmová skupina, která může továrnu vrátit do života. Konkrétněji o vhodnosti konvertování továren na muzea a galerie pojednávám v následujících kapitolách.

Sociální status továrny od jejího vzniku jako instituce po dnešní dobu

Můžeme si klást praktické otázky - zda starou továrnu zbourat, ponechat osudu, opravit a znovu využít, případně jak. Ale můžeme se také zeptat, jakou pro nás mají industriální objekty hodnotu. Architektonické pozůstatky vlády průmyslu mají za sebou většinou pozoruhodnou historii. Postaveny v časech prvních projevů

¹² BERAN, Lukáš, VALCHAŘOVÁ, Vladislava. *Pražský industriál: technické stavby a průmyslová architektura*. Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT v Praze, 2005. 287 s. ISBN 8023961985.

¹³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci – krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, s.r.o., 2010. 224 s. ISBN 978-80-7363-303-5.

průmyslové revoluce staly se pozvolna součástí místní komunity. Se svými klady i záporů byly začleněny do života všech lidí – tedy nejen těch, co měli s továrnou co do činění, ale i lidí, kteří s továrnou pouze sdíleli jedno město, nebo místo (např. lidé z nedaleké vesnice). Továrny byly brány jako instituce poskytující zaměstnání, zpočátku i existenční a sociální jistoty. V nedávné minulosti se jejich význam zpolitizoval, v komunistické společnosti zajišťovaly privilegované sociální postavení. Dnes je jejich status zcela jiný, jsou někdy podceňovány a chápány jako místa pro sociálně nepřizpůsobivé nebo jinak problémové členy společnosti. Jejich charakter se proměňoval podle měnícího se výrobního programu, majitelů, technologií a různých požadavků na práci v továrně (např. bezpečnostních). Po druhé světové válce u nás továrny prošly dlouhými desetiletími znárodnění. Přes jejich zanedbanou údržbu nebyla tato doba pro většinu z nich likvidační. Změny, které zapříčinily u velkého procenta z nich zastavení provozu nebo rovnou zbourání, nastaly v devadesátých letech s přechodem na tržní hospodářství, který s sebou nesl přesun hospodářských zájmů a přehodnocení výrobních možností. Hlavně proto dnes existuje tolik prázdných chátrajících továrních objektů pomalu zarůstajících vegetací. Hodnota industriální architektury spočívá právě v jejich dlouhé a zajímavé historii. Továrny jsou svědky minulých časů, které nám autenticky zprostředkovávají. V neposlední řadě na nich oceňujeme estetické kvality architektonického zpracování.¹⁴ Pro osoby či subjekty plánující otevření nového výstavního místa je opuštěná továrna příležitostí – přestavba totiž nemusí být drahá. Příkladem, blíže popsáním v poslední části mé práce, je MeetFaktory. Tato galerie zvolila jednoduchou úpravu bývalé továrny, v podstatě u ní byly provedeny jen ty nejnnutnější opravy a v této podobě funguje již několik let jako živý výstavní prostor. Otázkou však je, zda přestavba nebude dražší kvůli kupní ceně zchátralého objektu. Ta je ovlivněna mnoha faktory. Například vlivem památkové péče, jejíž podmínky pro úpravy nemovitého kulturního dědictví mohou cenu rekonstrukce značně zvýšit, o čemž se zmiňuji níže.

Poměrně jednoduchým řešením je prodej industriálního objektu po žádné nebo minimální přestavbě. Můžeme se setkat s chátrajícím industriálním areálem, který byl prodejem rozdělen na mnoho malých částí. Avšak rozprodání továrního areálu bez

¹⁴ FRAGNER, Benjamin ed. *Průmyslové dědictví / Industrial Heritage. Sborník příspěvků k mezinárodnímu bienále Industriální stopy*. Praha: České vysoké učení technické, 2008.344 s. ISBN 978-80-01-04067-6.

jednotné koncepce neznamena záchranu, ale spíše potlačení ducha továrny. Je sice zachována poměrně velká část industriálního objektu, ale genius loci se ztrácí. Více využití továrny je někdy nezbytné, zvláště jde-li o rozlehlý tovární objekt, ale „pro zachování historie továrny je potřeba celkového konceptu“.¹⁵ Průmyslové stavby vznikly jako výtvar logiky inženýrů, kteří svá díla koncipovali jako komplexní produkt vyhovující zákonitostem technologií, racionalitě pohybu lidí a organizaci práce - a takovým komplexním prostorem by měly zůstat. Právě přestavby na výstavní prostor to umožňují daleko lépe, než například rozčlenění areálu na bytové jednotky či kanceláře.

První konverze industriálních budov u nás a ve světě

Téma konverzí opuštěných a svému původnímu účelu již nesloužících industriálních budov a areálů je ve světě řešeno od 70. let 20. století. Podnětem, který vedl ke změně přístupu k tomuto tématu, byla především energetická krize (hledání alternativních zdrojů - tj. jiná výroba energie, v jiných prostorech) a potřeba efektivnějšího těžařského a zpracovatelského průmyslu. V České republice se obdobné diskuze vedou od poloviny 80. let 20. století. Teprve po změně politického režimu však přicházejí realizace do té doby teoretických úvah. Faktory, které přispěly k akci, byly restrukturalizace průmyslu, útlumové programy, privatizace, globalizace trhu a oživený technický vývoj. Oproti zahraničí je u nás kladen silný důraz na kontinuitu technického a hospodářského vývoje. Důvodem je násilné přerušování tohoto vývoje znárodněním a vyvlastněním československého průmyslu po roce 1948. „Hledisko ‘paměti národa’ bylo rovnocenné technické a architektonické výjimečnosti (...).“¹⁶ Myšleno výjimečnosti té které industriální budovy. Zmíněná jedinečnost byla dána uměleckými a památkovými hodnotami, historií, atmosférou i místním kontextem.

Mezi konverzemi uskutečněnými v České republice v 90. letech byla např. galerie Hůlka v Liberci (dnes již neexistuje). Byla prezentována na výstavě ‘Dvanáct let poté’ pořádané Národním technickým muzeem roku 1997 (výstava byla zaměřena obecně

¹⁵ FRAGNER, Benjamin a kol. *Industriál paměť východiska*. 1. vyd. Titanic, 2007. 250 s. ISBN: 978-80-86652-33-7.

¹⁶ FRAGNER, Benjamin. HANZLOVÁ, Alena. *Industriální stopy/ vestiges of industry : architektura konverzí průmyslového dědictví v České republice 2000-2005*. Praha : Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT, 2005. 184 s. Katalog k výstavě v rámci 3. mezinárodního bienále Industriální stopy 2005. ISBN 80-239-5440-7.

na konverze industriálních staveb v ČR). Některé z revitalizovaných objektů zmíněných na výstavě se dodnes dále rozvíjejí. Jako příklad mohu uvést AP ateliér a AP galerie v bývalé továrně na vodoměry a armatury v pražských Holešovicích. Světovým příkladem výstavní instituce vzniklé přestavbou industriálního prostoru je Národní galerie mezinárodního moderního umění - National gallery of international modern art - Tate Modern. Na těchto příkladech můžeme vidět, že industriální prostor jako místo pro výstavní instituci je již mnoho let využíván a dalo by se říci, že úspěšně – alespoň jak se dá soudit dle délky trvání existence zmíněných galerií.

Obecné a konkrétní důvody ke konverzi industriálních budov

Je to nepopsatelný duch minulých časů dýchající z rozlehlých prázdných budov nebo rezavých zbytků technického zařízení, který nás tak fascinuje, okouzluje, přitahuje a nutí, abychom tato paměť nabitá místa chránili, zachovávali a citlivě zkoušeli znovu využít. Navíc jsou „opuštěné továrny zhmotněním pomíjivosti - jak hmotných statků, tak lidského konání“.¹⁷ Při procházení takového objektu mám vždy pocit, jako bych nahlížela pootevřenými dveřmi do minulosti - skrz atmosféru místa se snažím vžít do osudů lidí dob již minulých. Na druhou stranu továrna byla stvořena jako nástroj s jasnou funkcí, takže pokud jí již není potřeba, je stejně jako nástroj nutné ji vyměnit, nahradit. Jelikož se ale dnešní doba poměrně často snaží zachovat vzpomínku na minulé doby, obrátil se náš zájem také ke starým továrním budovám.

Zachovávání starých budov, v našem případě industriálních, se podobá sbírání historických předmětů. Ať již sbíráme obrazy, historický nábytek nebo třeba motýly, vždy se jedná o výběr z celkového souboru těchto předmětů. Stejně tak konvertované továrny (jako prvky pomyslné sbírky industriálních budov) jsou pouhým výběrem. Nelze zachovávat všechny industriální objekty, které kdy vznikly. Historie se tedy opakuje a jako gotická tvrz ustoupila renesančnímu zámečku, tak jsou průmyslové budovy přelomu 19. a 20. století i pozdější industriální stavby nahrazovány moderní, hi-tech a postmoderní architekturou. Obecně se však dá říci, že v posledních letech je společnost nakloněna recyklaci – ať se jedná o odpadky, nebo o využití starých předmětů pro nové účely, tak pro využití starých budov (nejen industriálních). „Díky prošlému času a osiřelosti starých průmyslových staveb i díky svědectví, které

¹⁷ VOLF, Petr, SKŘIVÁNEK, Jan, JIRKALOVÁ, Karolína ed. *Město mezi domy*. Praha: Gasset, 2009. ISBN 978-80-87079-05-8.

vydávají o silné době našich pradědů, se v jejich halách samovolně usadila poetika, která nás oslovuje.“¹⁸

Využití industriálních objektů pro výstavy moderního a současného výtvarného umění může mít různé důvody. Na prvním místě vždy stojí potřeba vzniku takové instituce. Například u již zmíněné Tate Modern bylo potřeba k původní budově Tate, dnes Tate Britain, přičlenit další objekt, kde by mohla být odděleně vystavena sbírka moderního umění a také současná umělecká díla. Další důvod je spojen s urbanistickou proměnou města. Výrobní podniky jsou přemísťovány na periferie sídel a pro staré technické budovy poblíž centra je potřeba nalézt nové využití, pokud nemají zcela zaniknout. Přestavba na muzeum nebo galerii je jedním z možných přeměn takových míst. Další okolnosti využití industriálního objektu jako výstavního prostoru se liší podle místních podmínek. Pro muzeum nebo galerii je jistě přínosem, pokud sídlí v budově se silným historickým duchem. Je to dobré např. pro návštěvnost takové instituce – diváků přitáhne nejen výstavní program, či prestiž muzea umění, ale navíc i zajímavá budova.

Argumenty pro revitalizaci industriálních budov podle B. Fragnera

Podle Benjamina Fragnera¹⁹ existují tři argumenty, které mluví pro revitalizaci industriální architektury. Jsou to místo, tvar a funkce.

Místem je naznačeno urbanistické hledisko. Pokud se totiž budově ponechá její původní prostor, zachovává pak tato kontinuitu osídlení. Hledíme-li na místo, zajímá nás v souvislosti s možnou konverzí paměť a cena místa. Výroba či obchodní činnost vtiskla ulicím specifický charakter, podle kterého je daná městská část identifikována. Při přemýšlení co s nevyužitým objektem se tedy řeší dilema, zda využít starou budovu a přehlušit tím charakter místa popřením její jedinečnosti, nebo zda ji citlivě přestavět a zachovat její charakter (jak se zmíním dále, překážkou je zde obecně větší náročnost tohoto postupu). Druhou možností budu v mé práci nazývat konverzi. Při realizaci zejména drobných konverzí vznikají záchytná místa městského prostoru s

¹⁸ FRAGNER, Benjamin. HANZLOVÁ, Alena. *Industriální stopy/ vestiges of industry : architektura konverzí průmyslového dědictví v České republice 2000-2005*. Praha : Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT, 2005. 184 s. Katalog k výstavě v rámci 3. mezinárodního bienále Industriální stopy 2005. ISBN 80-239-5440-7.

¹⁹ FRAGNER, Benjamin a kol. *Industriál paměť východiska*. 1. vyd. Titanic, 2007. 250 s. ISBN: 978-80-86652-33-7.

nezaměnitelnou atmosférou. Charakteristické průmyslové detaily obohatí prostředí věrohodnou zprávou o vlastní minulosti. Pokud je přestavba provedena vhodně, usnadní se provozování nové funkce objektu, ale zároveň nepřipraví prostor o autenticitu.

Pod hlediskem tvaru rozumí Fragner neopakovatelnou atmosféru a vnitřní napětí budovy či areálu. Ty vychází ze vzájemného působení mezi účelovostí, racionální elegancí konstrukce a snahou reprezentovat hospodářský či technický význam stavebního díla. Na jednom místě se tak setkávají technické, účelové a konstrukční prvky s dobovými výtvarnými motivy a vzácnými řemeslnými detaily. Nově využití industriální stavby se tak stávají příběhy o technickém pokroku. Někdy je přestavba koláží, jindy vynikne zájem o objekt jako takový, včetně jeho historie, architektury, který je respektován v celku a autenticitě. Podoba konverze vychází ze stavebně technického stavu, dále ze společenské objednávky.

Před realizací přestavby je nejprve nutné formulovat nový program objektu (funkce) – je nutné najít nové ekonomicky přijatelné, technicky realizovatelné a nedevastující řešení. Dnes se vyplácí nejen přestavby na kanceláře, ale také byty, nebo kulturní střediska, jako jsou právě galerie a muzea. Výhodou industriálních objektů je individualizovaný prostor s jedinečnou historií a charakterem – je to opak obecné tendence spojené s globalizací, která rozdílů spíše stírá. Právě identita místa navyšuje cenu objektu a vlastně zvyšuje konkurenceschopnost instituce – v dnešní době je možné, že se investorovi několikanásobně vrátí suma do revitalizované budovy vložená. Zachování recyklované stavby je také využitím rezervoáru materiálu, energie a významů. Všechny tyto argumenty nám ukazují jednoznačné klady, které muzeum či galerie získá, pokud využije industriálního prostoru.

Fragner jmenuje nástroje konverze: odstupňované metody kontrastu či rozvíjení dialogu. Zcela nově jsou estetickou hodnotou i přiznané otisky původní činnosti, znaky stáří, opotřebení, rozpadu a neukončenosti. Ztělesňují zde nový sémantický rozměr. „Časový odstup od světa, v němž technická a průmyslová díla fungovala, a jiná kulturní zkušenost jim umožňuje povýšit z kontextu vyjmuté konstrukční detaily, provozem vytvořené struktury a fragmenty zaniklých technologií na artefakty

existující vlastním životem.²⁰ Muzeum nebo galerie získává s industriální budovou možnost vlastnit architektonické umělecké dílo. Pokud se konverze podaří, je nová budova jakoby dalším exponátem.

Provádět konverze industriálních staveb či je ponechat svému osudu

Díky zachování původní budovy je možné užít si nadhodnotu nahodilého. Dává možnost improvizace, inspirace materiálem, kompozicí, nebo třeba oprýskanou stěnou, poskytuje prostor překvapením, na které není v racionální úvaze místo. Přestavba je bohužel náročnější než novostavba - nejen pro architekta, ale i pro investora. V knize *Industriální stopy*²¹ se často zdůrazňuje názor, že každá stavba má své kouzlo, se kterým by měli lidé, kteří se účastní přestavby, pracovat, respektovat a zachovat ho. Právě tyto tendence jsou jedním z důvodů větší náročnosti přestavby oproti novostavbě. Záměry a ohledy architektů a lidí, hledících na zachování industriální památky někdy bývají v rozporu s přáními, představami a požadavky zadavatele přestavby či investora. V tom případě přichází v úvahu kompromis, při kterém zůstane *genius loci* stavby alespoň naznačen. Protože pokud by se ztratil zcela, bylo by v podstatě jedno, zda je budova zachována, či je na jejím místě postavena jiná, nová. Přestavba, která nezachová ducha budovy, její historii, kouzlo, je podle mého názoru nepovedená a nemá žádný smysl.

Šimon Caban²² přistupuje k rozporu přání klienta a zachování ducha stavby pozitivně – bere ho jako inspiraci. Jak dále popisuje, stavba by měla jednak vypovídat o své historii, ale zároveň ukazovat svým novým obsahem i obalem, že je to současnost, kdy ožívá. Přestavba je náročnější, dražší, složitější. Ale z dlouhodobého hlediska často to nejsprávnější řešení. Caban říká, že šetří ‘sociálně ekologickou kapsu krajiny’. Umožňuje neplýtvat, využít toho, co už jednou máme, nezhazovat již nabyté hodnoty.

²⁰ Tamtéž.

²¹ FRAGNER, Benjamin. HANZLOVÁ, Alena. *Industriální stopy/ vestiges of industry : architektura konverzí průmyslového dědictví v České republice 2000-2005*. Praha : Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT, 2005. 184 s. Katalog k výstavě v rámci 3. mezinárodního bienále Industriální stopy 2005. ISBN 80-239-5440-7.

²² Tamtéž.

Ladislav Lábus²³ říká, že stavby nebo třeba i města nelze ochránit, pokud si jich nebudeme skutečně vážit. Musíme poznat a přijmout jejich historickou i současnou hodnotu. Zvláště to platí o stavbách původně jasně účelových, které svou funkci již ztratily. Stavba se může stát pouze památkou na něco minulého, nebo také součástí přítomnosti. Alberto Di Stefano²⁴ hovoří o architektonických hodnotách, které se podle něj dají najít téměř v každé stavbě. V České republice je poměrně velký fond nevyužitých starých staveb, který může být brán jako inspirace. Navíc konfrontace starého a nového je pro mnohé velice zajímavá. O přestavbách starých budov říká: “Je to subtilní hra, která se musí umět hrát.”²⁵ Jelikož konverze továren na budoucí muzeum či galerii je iniciována často lidmi, kteří mají blízko k umění (zajímají se o něj, praktikují ho, nebo třeba kurátorují výstavy), jejich zásah do procesu konverze bývá ku prospěchu a zachovává maximálně ducha továrny. Takto zpracovaný industriální prostor se následně ‚odvděčí‘ vzniklé výstavní instituci tím, že poskytuje příjemné a praktické prostředí pro výstavy i ostatní činnost muzea či galerie.

Co při konverzi industriální budovy zachovat

Shodně s Di Stefanem²⁶ se domnívám, že pokud mluvíme o hodnotě objektu, pak tím nemyslíme pouze jeho ‘tvář’, tedy fasádu, ale hodnotný je celý komplex. Dům je jako organismus, kostra (klenby, stropy, stěny) je stejně důležitá jako vnější prvky. Při přestavbě je možné zachovat vnější podobu objektu, měřítko vnitřního prostoru, autenticitu jednotlivých prvků stavby a celkové dobově pokrokové architektonické řešení. Zajímavé je taky odlišení původních a nových prvků budovy. Konkrétní detaily, které můžeme zachovat, jsou neobvyklé tvary a velikosti oken, rozměrná schodiště, odhalené části zdiva a nosných konstrukcí - to vše jsou prvky v novostavbě nedosažitelné. Kouzlo industriální architektury musí být vnímatelné i po přestavbě. Jelikož továrny často disponují velkými výrobními halami (stejně tak plynárny i jiné industriální objekty – viz výše), je vhodné využít tyto prostory jako muzeum nebo galerii pro moderní a zvláště současné umění. Jelikož dnes charakter výtvarných děl

²³ E15. Ladislav Lábus: *Rád navrhují domy s lidským rozměrem* [online]. 1. 8. 2008, str. 12 [cit. 17. 5. 2012]. <<http://www.cvut.cz/informace-pro-media/cvut-v-mediich/2008/srpen/alias.2008-09-24.1924806369>>

²⁴ Stavebné fórum.sk. Alberto Di Stefano: *Musíme hledat spojení mezi starým a novým* [online]. 19. 6. 2012 [cit. 1. 7. 2012]. <<http://www.stavebne-forum.sk/sk/article/21357/alberto-di-stefano-musime-hledat-spojени-mezi-starym-a-novym/>>

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž.

vyžaduje i velké nebo velice variabilní prostory pro jejich vystavení, jsou rozlehlé tovární haly opravdu vhodným místem. Na druhou stranu je potřeba díla dobře osvětlit. Velká okna nebo dokonce střešní osvětlení není v industriálních stavbách pravidlem.

Výsledky jednotlivých fází, ve kterých se továrna rozrůstala, lze respektovat jen do určité míry. Chaotické přístavby pozdějších dob bez koncepce a dodržení stylové jednoty stavby je lepší zbourat. „Regulérní dostavby při rozšiřování továrny nebo změně jejího výrobního programu musí být zachovány v rozpoznatelné podobě.“²⁷

Zachování zcela nezměněných, pouze očištěných architektonických prvků nelze provést ve většině případů na sto procent - je to dáno více činiteli, kteří se na přestavbě podílejí. Každý má jiné cíle, jiné představy. Výsledek konverze je tedy vždy kompromisem. Zdařilá recyklace industriálního objektu záleží na úspěšné spolupráci investora (developer), architekta, města a dodavatelů. Výsledkem by měl být autentický celek propojující staré a nové, optimálně využívající objekt s ohledem na fyzická omezení, památkovou ochranu, psychologii místa i již výše zmiňovaný *genius loci*. Úspěšnost konverze závisí také na charakteru stavby a na nové funkci. Pro pozitivní výsledek je rozhodující optimální míra zachování autenticity stavby, jisté napětí mezi původní stavbou a novými intervencemi. To posouvá běžnou obnovu budovy do nových dimenzí. Některé průmyslové objekty jsou těžko adaptovatelné, jiné, jako např. textilní etážové budovy, jsou naopak ideálně univerzálním prostorem. Do rozlehlých prázdných podlaží lze umístit snad jakýkoliv nový program. Zachovat zde *genia loci* může být ale právě proto velmi těžké. Laika by napadlo, zda dokonce takovou budovu zachovávat. Pokud však architekt rozpozná hodnotu budovy i v tomto případě, měl by se pokusit i zde zachovat ducha továrny. „Původní stavební substance byla připravena přijmout řadu nových architektonických řešení a přitom zůstat dobře vnímatelná.“²⁸

Otázka památkové péče

²⁷ BERAN, Lukáš, VALCHAŘOVÁ, Vladislava. *Pražský industriál: technické stavby a průmyslová architektura*. Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT v Praze, 2005. 287 s. ISBN 8023961985.

²⁸ Tamtéž.

Dalším činitelem vstupujícím do hry jsou památkáři. Buď se starý industriální objekt nachází v památkově chráněné oblasti města, nebo není naopak do skupiny památkově chráněných staveb zařazen, přesto že je jeho historická hodnota nepopiratelná. Obě situace jsou snadno pochopitelné. První vzniká z rozrůstání města. Průmyslové oblasti, původně postavené v okrajové části sídla, se stávají součástí vnitřního města, jeho centra. Signifikantní je příklad Sovových mlýnů. Místo, kde stojí, bylo původně, ve středověku, mimo město. Dnes jsou svou polohou považovány za budovu v srdci Prahy. Druhá situace, kdy některé budovy nejsou označeny jako památkově chráněné, přesto že by si to zasloužily, vychází z faktu, že obzvlášť v Praze je historicky cenných budov i mimo centrum, které je celé chráněnou oblastí, mnoho a chránit je všechny jako individuální památku je nemožné. Takovou poctu si zaslouží pouze ty opravdu výjimečné. Avšak to, že stavba nedosahuje úrovně těch nejskvostnějších stavebních památek, nebo že není součástí památkově chráněné městské oblasti, neznamená, že nemá hodnotu, kterou stojí za to zachovat. Absence památkové ochrany objektu může být pro konverzi někdy výhodou, zato v jiné situaci znamená komplikaci. Přerod staré industriální budovy na místo s novou funkcí není ani z tohoto pohledu jednoduché. Zde musím zmínit hledisko výše kapitálu osoby, která konverzi provádí. Jelikož jde-li o přestavbu na komerční objekt (byty, kanceláře), bývá zpravidla developer finančně ‚vybaven‘ lépe, než zřizovatel muzea či galerie (obzvlášť soukromé). Aktuální příklad zmiňuji v poslední části mé práce a to u DOXu. Finance na realizaci přestavby industriální budovy na galerii moderního a současného umění musely být složeny z kapitálu několika podnikatelů.

Památková péče se podle Di Stefaneho²⁹ liší v Praze a mimo ni. Praha je totiž velice lukrativní pro developery a proto je zde logicky obrovský tlak peněz. Di Stefano se pražských památkářů do jisté míry zastává, jejich pozice je z tohoto pohledu opravdu nelehká. Ladislav Lábus³⁰ soudí, že diskuze o renovaci a investicích v centru Prahy sestává ze dvou protichůdných postojů. První zastává téměř úplnou konzervaci historického jádra. Druhý, který reflektuje potřeby rozvíjejícího se centra, musí být

²⁹ Stavební fórum, sk. *Alberto Di Stefano: zachránce českých brownfields* [online]. 9. 2. 2012 [cit. 1. 7. 2012]. <<http://www.stavebni-forum.cz/cs/article/16105/alberto-di-stefano-zachrance-ceskych-brownfields/>>.

³⁰ *Architekt Ladislav Lábus*. 1. vyd. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2004. 160 s. ISBN 80-239-2530-X.

brzděn, aby nezničil veškeré památkové hodnoty města. A nejen ty, jde také o respektování urbanistického pohledu a dalších výše zmíněných hledisek.

Shrnutí poznatků o konverzi industriálních objektů s ohledem na důvody a vhodnost konvertování továren na výstavní prostory

Na jedné straně z výše řečeného vyplývá pro samotné industriální objekty výhodnost konverze na muzea umění. Nás však zajímají důvody a klady nebo zápory vzniku muzeí či galerií z industriální architektury. Důvodem využití továrny může být kladný vztah zřizovatelů muzeí a galerií (soukromníci, umělci, správní orgány aj.) k historii, zvláště té umělecké, konkrétně architektonické. Dále jejich případný cit pro nehmotné hodnoty, zde genius loci nebo zachování kontinuity osídlení. To vede k rozhodnutí o nutnosti zachování továrny (nebo samozřejmě i jiných historických objektů, o kterých se zde nebavíme). Ke stejné skupině pohnutek patří i výtvarné zájmy, kdy využití industriálu nabízí zajímavé kontrasty i paralely s moderním a současným výtvarným uměním. Nicméně důvody jsou i materiální – u již postavené budovy je možnost relativně levné konverze (kromě MeetFactory například Karlin Studios). Sledován může být také cíl atraktivnosti výstavních prostorů – konvertovaná industriální stavba je zajímavým ‚výstavním exponátem‘ sama o sobě. Důvod může být i technického rázu. Původní funkce stavby zajistí relativní zjednodušení praktických okolností uspořádání expozice jako je elektrické osvětlení nebo zavěšení děl do prostoru. Jako zápor je někdy viděna náročnost konverze, jak jsem ji popsala v kapitolách výše. Ne každý, kdo se rozhodne zřídit muzeum nebo galerii je také ochoten diskutovat případnou přestavbu s památkáři.

V následujících kapitolách mé práce budu pozorovat další oblasti související s dnešním výstavním provozem v industriálním prostředí. Konkrétně to nyní bude architektonický vývoj muzeí a galerií. Vyvodím jaký má dopad na dnešní způsob prezentace moderních a současných uměleckých děl umístěných v industriálních objektech.

ARCHITEKTONICKÝ VÝVOJ MUZEA UMĚNÍ A VÝTVARNÉ GALERIE

Doposud jsme hovořili obecně o přestavbách starých industriálních objektů, o konverzích. Došli jsme k závěru, že jsou dnes recyklace dosloužilých továren nejen

módní, ale že jde též o pozitivní činnost. Zmínili jsme se o úskalích, která číhají na aktéry konverzí a jmenovali jsme některé z mého pohledu nejzdařilejší (samozřejmě je takových konverzí mnohem více, zmínila bych např. Karlin Studios na Praze 8). Ovšem jen zlomek všech recyklovaných staveb získá nový účel jako výstavní prostor. Pokud se tak stane, napadá mě otázka, kam zařadit takovou stavbu z hlediska historie muzejní architektury. Právě v této kapitole se podíváme na proměny budov muzeí v průběhu let a určíme tak místo výstavních prostorů vzniklých z továren v historii muzejních budov. Poznáme tak další skupinu důvodů, proč jsou dnes industriální budovy využívány jako muzea nebo galerie. Z porovnání jednotlivých fází nastíněného vývoje se současným stavem také plyne několik poznatků o kladech a záporech využití industriálních objektů pro muzea umění. V této kapitole odděluji dvě podkapitoly. První hovoří o vnější podobě budov a druhá o vnitřním architektonickém řešení výstavních prostorů, které se taktéž v průběhu let markantně měnilo.

Historie podoby budovy muzea umění a výtvarné galerie

Prapočátky výstavních institucí

Předesílám, že mě především zajímá vizuální podoba institucí v průběhu dějin. Ta je ovšem ovlivněna duchem doby, ve které byl objekt zbudován. Využití industriálního prostoru pro vystavení moderního a současného výtvarného umění lze nahlížet též jako momentálně poslední historickou fází dějin muzeální architektury. Kde započal vývoj, který dal podobu dnešním výtvarným muzeím a galeriím? Sbíráni je člověku vlastní od nepaměti – máme doklady, že i „v pravěku člověk tvořil ‚sbírky‘ např. amuletů nebo předmětů k náboženským rituálům“.³¹ Co se původu výstavní instituce týče, můžeme se pro zajímavost vrátit až do starověku. Tamní vzácné předměty byly schraňovány tajně, ukryté v chrámech, hrobkách a na jim podobných místech. Jiné sřežily zdi panovnických paláců. Toto umístění předmětů, které z dnešní perspektivy hodnotíme jako umělecká díla, o mnoho století později ovlivnilo podobu prvních muzeí (viz níže).

³¹ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. 1. vydání. Praha: Argo ve spolupráci s nakladatelstvím Národní galerie v Praze, 2000. 259 s. ISBN: 80-7035-155-1 (NG ; brož.).

Sbírání uměleckých předmětů bylo po celý středověk zálibou těch nejbohatších společenských tříd. Jsou známé kabinety kuriozit, ve kterých nalezneme vedle malířských a sochařských děl například přírodní zajímavosti. Čistě umělecké sbírky nazýváme ‚kunstkmory‘. Již od nejstarších dob byly sbírky (i když šlo o soubory různých předmětů, ne o vyhraněnou oblast, např. výtvarné umění) schraňovány na místech reprezentačních či obřadních, tedy vznešených a vzácných. Ve středověku se jedná o budovy, jejichž architektonický styl můžeme souhrnně označit jako palácový. To, jak sbírky vypadaly, si můžeme domyslet, pokud si uvědomíme, že byly pro své vlastníky hmotným zabezpečením, dále reprezentací – vypovídaly o prestiži, urozenosti a rozhledu svého vlastníka. Navíc byly koncipovány jako mikrokosmos napodobující makrokosmos, který šlechtice obklopoval. Do podoby sbírky se tedy promítalo i jeho vidění světa. Když začali vytvářet sbírky také měšťané, napodobovali jimi sbírky šlechtické. „Sbírání bylo zpočátku motivováno potřebou vizualizovat význam rodu.“³² Později se propojilo s mecenášstvím a ještě později musel být sběratel výtvarných děl také milovníkem umění a jeho znalcem. Díky lidskému zvyku schraňovat předměty různého druhu mohla později vzniknout první muzea umění. Fakt, že zde existují soubory děl, které slouží reprezentaci majitele sebraných kusů, pomyslně inspiroval myšlenku reprezentace národa stejným způsobem. Teprve v renesanci je vytvořena kategorie krásou obdařených předmětů – uměleckých děl. Zde se také započíná vývoj chápání určitých předmětů jako uměleckých děl. Toto chápání prošlo změnami až po jeho dnešní komplikovanou podobu. S tím, jak rozumíme výtvarnému umění (např. jeho funkci ve společnosti), souvisí i způsob dnešního vystavení uměleckých děl a také výběr místa, kde je vystavit (vlastně dnes ani není výjimkou, ptáme-li se, zda vůbec má smysl umělecká díla vystavovat). Nicméně vztah charakteru díla a výstavní budovy nebo výstavních způsobů není předmětem mé práce. Spíše se zde budu zabývat dopadem vývoje podoby výstavních objektů na dnešní podobu muzeí umění (dopad fenoménu konverze jsme již probrali; dopad vývoje instalačních způsobů – viz níže).

Pro ilustraci zmiňuji dva příklady výstavní činnosti od dob pozdní evropské renesance – expozice ovšem nebyly určeny veřejnosti, ale k diplomatickým účelům (např. prezentace sbírky při návštěvě jiného panovníka). V roce 1569 bylo Albrechtem V.

³² Tamtéž.

založeno Antiquarium v Mnichově – zajímavý příklad dobové podoby prostor pro umělecké sbírky. Prolíná se tu ohromující architektura s dekorativními prvky; nástrovní malby jsou rozděleny rozměrnými okny. Prostor doplňují sochy a busty ve výklencích. V 17. století se objevují první náznaky budoucího směru, kterým se vydá podoba prostorů uměleckých i jiných sbírek. Roku 1671 byl ‚veřejnosti‘ otevřen Amerbachův kabinet v Basileji. Vstup nebyl umožněn opravdu všem, ale jelikož kabinet zakoupila univerzita, sloužil pro její studenty.

Změny v 18. a 19. století

Změna v zažitých pořádcích nastává v 18. století. Jedná se o celospolečenské vření, jehož jedním z mnoha důsledků je i změna charakteru sbírek nejmocnějších osob ve společnosti. Symbolickým impulzem bylo navrácení Napoleonem ukradených sbírek jejich původním majitelům - německým panovníkům, Vatikánu a jiným státům. Znovu získané sbírky se čím dál více chápaly jako národní vlastnictví, na které má právo nejen majetná vrstva, ale i všichni poddaní. Další pohnutkou k novému chápání panovnických sbírek byl probouzející se pocit občanství, poprvé nastolený francouzskou revolucí. „Lidé pozvolna začali sami sebe vidět jako politickou sílu.“³³ Důsledkem byl nakonec i jiný vztah ke sbírkám, které doposud vlastnil a dále shromažďoval panovník. Za francouzské revoluce bylo vydáno několik ediktů, kterými byly zkonfiskovány královské sbírky a nakonec i vyhlášeno Muzeum Francouzské republiky v Louvru. Cílem těchto opatření bylo zviditelnit a propagovat nový stát. Sbírkami byly zpřístupňovány pozvolna - nejdříve je mohli navštívit jen určití lidé, ale postupně se povolení rozšířilo na všechny ‘občany’.

Sbírkami se sice otevřely veřejnosti, především však byly určeny pro umělce - jako inspirace či jako místo pro tvorbu. Budovy, kde byly sbírky umístěny, poskytovaly také prostory pro studium. Návštěvníky byli z velké části lidé z řemeslnické a dělnické třídy, jejichž motivem návštěvy muzea či galerie byla zvědavost, nebo „uspokojení společenské či reprezentační potřeby“.³⁴ Zřejmě nejstarší uměleckou veřejnou kolekcí se staly Medicejské sbírky paláce Uffizi, které byly věnovány

³³ HROCH, Miroslav. *V národním zájmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 200 s. ISBN 8071062987.

³⁴ GIEBELHAUSEN, Michaela. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393.

rodinou státu v roce 1743 (velice neobvyklý počin na svou dobu, běžnější byla násilná konfiskace soukromých sbírek).

Z výše zmíněného vyplývá i podoba budov, kde byly sbírky umístěny. Kvůli reprezentaci a potvrzení skvělosti národa byly i nadále vystavovány v palácích. Druhá polovina 18. století je ale také dobou vzniku prvních muzejních budov, tedy samostatných objektů se zcela novým účelem. Tím bylo předvedení sbírek veřejnosti a dále také poskytnutí prostoru umělcům pro jejich tvorbu - součástí nových budov muzeí byly i ateliéry. První muzejní stavby palácovou architekturu napodobují. Jinou možností, jako v případě muzea Pio-Clementina ve Vatikánu (založeno roku 1771), je návrat do hlubší minulosti - tato architektura vychází z antických výstavních prostor pro sochy - lázní. Avšak skutečným archetypem nového veřejného národního muzea, jak píše Ladislav Kesner ml.³⁵, se stalo někdejší sídlo francouzských králů, Louvre (ustaven národní galerií roku 1793).

Posunem v muzeální architektuře je dílo Jean-Nicolas-Louise Duranda (1760 - 1834) ‚Stručný výtah z přednášek o architektuře‘ (1802-5), ve kterém je mimo jiné precizně popsán a tím standardizován architektonický typ - muzeum. Jak cituje Michaele Giebelhausen³⁶ - čtyři křídla sestavená ve čtverec s vepsaným řeckým křížem a centrální rotundou uprostřed; každé křídlo mělo samostatný vchod zdůrazněný dlouhým sloupovým (arkádou) se čtyřiceti šesti pilíři. Významným architektem, který následně posunul styl muzejních budov o krok dál, byl Leo von Klenze (1784 - 1864), dvorní architekt bavorského krále Ludvíka I. Při stavbě Glypotéky (postavena mezi léty 1815 - 30 jako výstavní prostor pro sochy) vycházel z různých vzorů: ideálního muzea Leonharda Christopha Sturma (1669-1719), nebo modelu obrazárny George Denceho mladšího (1857 - 1932, obrazárna postavena v letech 1741-1825) ad. Původně se jednalo o obdélníkovou budovu s centrálním křídlem vybíhajícím dozadu. Při plánování se však autor uchýlil k osvědčené čtyřkřídle budově, uspořádané do čtverce podle Durandova stylu. Oproti jeho návrhu byl však vypuštěn vnitřní kříž s rotundou. Novinkou byla hlavně fasáda vycházející z řeckého, římského a

³⁵ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. 1. vydání. Praha: Argo ve spolupráci s nakladatelstvím Národní galerie v Praze, 2000. 259 s. ISBN: 80-7035-155-1 (NG ; brož.).

³⁶ GIEBELHAUSEN, Michaele. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393

renesančního slohu - odkazovala na řecký chrám (antické tajné místo zahalené náboženskou mystikou pro úschovu vzácných, sbírkových předmětů), římské lázně (viz výše - v antice výstavní prostor pro sochy) a renesanční silnou tradici sbírání. Klenze zde spojil symboliku vznešenosti paláců (hmota budovy) a nadpozemskosti antických chrámů (fasáda). Dalšími příklady muzeí tohoto období jsou Altes muzeum v Berlíně (postaveno v letech 1823 - 1830 Karlem Fridrichem von Schinkelem, 1781 - 1841) - mění Durandův čtyřkřídlý čtverec na obdélník a nastavuje patro, přistavuje monumentální centrální schodiště, které vede přímo do rotundy, která je zde zachována; nebo obrazová galerie Alte Pinakothek opět v Mnichově (postavena v letech 1826 - 1836 znovu Klenzem). Muzejní budovy vznikající v 18. a 19. století mají společnou vlastnost - jsou monumentální. Jejich podoba vyjadřuje trvalost, stálost. Symbolicky potvrzují moc státu, ve kterém vznikly. Slouží jako prostředek reprezentace národa, jeho bohatosti a kulturní úrovně. Muzea vzniklá v té době nejen v Mnichově a v Berlíně „svou architekturou zdůrazňují svou institucionální funkci monumentu kultury“.³⁷

Obecně lze konstatovat, že to jaké budovy jsou používány pro prezentaci výtvarného umění (ať soudobého, nebo historického), vždy vychází ze společenské situace. Jelikož sbírky existovaly před muzei a to právě v palácích, je pochopitelné, že tam také zůstaly. Palác byl přetvořen na muzeum. Pokud byla potřeba budovy nové, sáhlo se k osvědčené formě – k palácovému stylu. Tento typ budov se hodil pro vystavení tehdejšího výtvarného umění ani ne tak pro své praktické vlastnosti, ale spíše kvůli reprezentačnímu působení paláce na veřejnost. Dnes máme potřebu zachovávat industriální budovy s architektonickou a historickou hodnotou a protože podoba v nedávné minulosti vzniklých muzejní či galerijních budov, a také charakter současných výtvarných děl to umožňují, jsou původně industriální prostory vhodným místem pro jejich prezentaci.

Dalším převratným bodem v historii muzeální architektury je rok 1851, kdy se konala Velká výstava v Londýně. Je to první ze série světových výstav, které se uskutečnily v 19. století. Tato událost vnesla do architektury dva nové prvky, a to netrvalost a

³⁷ Tamtéž.

přizpůsobivost. Světové výstavy ukázaly velkou poptávku po dočasných výstavních prostorech.

20. století – do 70. let

Le Corbusier (1887 - 1965) použil pro popsání muzea zajímavý příměr - nazval ho ‚časovým šípem‘.³⁸ Vyjádřil tím představu, že muzeum je nástroj, který ukazuje narůstající pokrok lidského konání a přírodní proměny. Měl na mysli nejen klasická muzea umění (pro obrazy a sochy), ale i nově zakládaná muzea užitého umění (vizuální archivy designu, řemeslné a industriální výroby). Jeho Muzeum neomezeného růstu (1939) bylo postaveno ve tvaru hranaté spirály, aby mohlo jednoduše růst se sbírkami.

Koncem 20. let 20. století vzniká jedna z nejzajímavějších staveb galerijního typu té doby a to nejen v Československé republice – je jím Mánes. Postaven v letech 1929 – 1930 byl mimo jiné perfektně začleněn do okolního prostředí se zvláštním ohledem na panorama středověké Prahy. Jeho funkcionalistická budova byla zpřístupněna roku 1930. Je to další možný styl, ve kterém je muzejní a galerijní architektura stavěna.

Příkladem muzea pojatého jako nástroj je Muzeum moderního umění v New Yorku (založené roku 1929). Též od jeho ředitele Alfreda H. Barra (1902 - 1981) se dostalo muzeu zajímavého příměru - nazval jej ‚torpédem letícím časem‘,³⁹ čímž snad chtěl poukázat na náboj muzea, na jeho obrovskou společenskou sílu v průběhu posledních několika desítek let. Význam muzea se dále rozšiřoval. Se stavbou Centra Georga Popmpidou (mezi lety 1972 - 1977) se muzeum stalo též kulturním centrem zahrnujícím nejrůznější formy umění (v komplexu se nachází např. divadelní sál, knihovna, restaurace ad.). Budova je postavena ve stylu high-tech⁴⁰, který se rozvinul právě v 70. letech. Tento styl je reakcí na moderní architekturu (např. již zmíněného Le Corbusiera), která se tou dobou začala přežívat. Realizace v moderním stylu vedly k monotónnímu a standardizovanému vzhledu budov. High-tech použití technických prvků a zdůraznění funkčních detailů budov bylo proto do jisté míry provokativní. Často se používalo sklo a kov. High-tech architektura obecně je pozvolným

³⁸ LE CORBUSIER. *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005. 233 s. ISBN 80-86027-23-6.

³⁹ KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2003. 496 p. ISBN 0262611961.

⁴⁰ VÍCH, Tomáš. *Krása industriální technologie*. *Lidové noviny*: Bydlení, 2007, 27. února.

přechodem mezi architekturou moderní a postmoderní. Specifickým znakem Centra Pompidou je jeho hravá barevnost, což je prvek patřící již spíše postmoderně. Celá instituce vyjadřuje představu kultury jako společného procesu účasti se všech na tvorbě – nejen svou polohou propojuje ‚nízké a vysoké umění‘.⁴¹ Kromě kulturního centra je muzeum první poloviny 20. století také nástrojem s mnoha funkcemi - umožňuje produkovat, sbírat, šířit i konzumovat kulturu. „S Centrem Pompidou se tradiční muzeum zařadilo mezi kulturní praktiky a aktivity.“⁴²

Jinou cestou je pojetí výstavního prostoru jako sochy. Zde bych zmínila Solomon R. Guggenheimovo muzeum (založeno 1937, dnešní budova byla postavena v letech 1956-1959). Jeho architekt F. L. Wright přetvořil tradiční prvek muzeální architektury – rotundu. V jeho podání má dynamickou podobu stoupající spirály. Mimochodem za její technické řešení (bez podpory sloupů) je odpovědný konstruktér českého původu Jaroslav J. Polívka. Tato stavba „navždy změnila způsob přemýšlení o prezentaci výtvarného umění.“⁴³ Umění je možné vnímat novým způsobem, například díky zaobleným stěnám, průhledům mezi patry a celistvým výstavním plochám.

Abychom dnes mohli využívat industriálních objektů pro muzea umění, bylo potřeba této první proměny charakteru výstavní instituce. Teprve prvek hravosti umožní a jakoby potvrdí jako správnou volbu takovou ‚hru‘ s charakterem budov. Nejprve existuje výrobní nástroj – továrna a konverze z ní učiní kulturní centrum, místo pro prezentaci výtvarného umění – tedy z prostoru pro praktickou činnost vzniká místo čistě nepraktické umělecké tvořivosti. Až do 70. let 20. století sice konverze industriálních budov neprobíhají, ale hravost z té doby zůstane muzejní instituci do dnešní doby. Navíc použití technických prvků rozšířilo přijatelnou podobu muzeí a galerií, takže dnešní využití pozůstatků průmyslové činnosti není tolik překvapující. A nakonec i nová pojetí nejen muzeálních budov, jako nástroje nebo jako sochy, umožnila dnešní stav. I industriální architektura je sochou. Přirovnala bych jí k pomníku průmyslové revoluce.

⁴¹ NOVOTNÁ, Inka. *Pojem lidovost jako hodnotící pojem* : diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, Fakulta filosofická, 2008. 52 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. V práci srozumitelně zpracovány tyto dva pojmy.

⁴² GIEBELHAUSEN, Michaela. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393.

⁴³ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

Konec 20. století

V dalším údobí vývoje podoby muzeální architektury, tzv. ‚postmoderně‘,⁴⁴ se dostáváme do nedávné minulosti. V posledních desetiletích 20. století začaly mít muzejní instituce potřebu jakoby ‚vyjít‘ ze svých zdí, což se projevilo na jedné straně v rozšíření činností a akcí pro diváka (workshopy, muzejní noci aj.), které muzea dnes již běžně pořádají. Patrná byla také snaha obsadit zcela jiné prostory než muzea, ať již tradiční nebo moderní podoby. To byl důvod vzniku alternativních prostorů, kde bylo umění vystavováno - např. umělecké byty (ateliér jako výstavní prostor). Konkrétním příkladem je P.S.1 Contemporary Art Center (fungující od roku 1972), který vznikl v New Yorku v prostorách opuštěné školy. Jak řekla jeho ředitelka Alana Heiss, výstavní prostor už není rámečkem, ale materiálem.⁴⁵

Velmi neotřepe přistoupil J. Stirling k návrhu rozšíření Státní galerie ve Stuttgartu (1977 - 1984). Vyšel z modelu Schinkelova Altes Muzea v Berlíně. Monumentalita přední strany je proměněna, tvoří ji zvlněné sklo. Zopakována je vnitřní rotunda ze třech stran vymezená obdélníkovými ‚galeriemi‘. Zcela v duchu postmoderní hravosti je hlavní vchod do budovy umístěn na rohu přední ‚galerie‘ a slavná rotunda je pouhou ruinou, která se tak stává jedním z exponátů. I zde se uplatňuje barevná hravost zmíněná u předchozího období v souvislosti s Centrem Pompidou. Budova Nové státní galerie je například oproti Berlínskému Altes Muzeu reflexí dřívějších přístupů k muzeální architektuře.

Další možností při stavbě nového muzea je členění na více prostorů. Architekt Muzea německé historie Aldo Rossi (1931 - 1997) zastával názor, že budovy obecně potřebují v rámci reflexe podoby dnešního civilizovaného světa osvobodit od jednoduché myšlenky, jednoduché koncepce.⁴⁶ Navrhuje budovy členité, jak ukázal např. při návrhu Muzea německé historie pro Berlín. Tento návrh nebyl kvůli společenským změnám na přelomu 80. a 90. let realizován. Zmíněný přístup můžeme nicméně pozorovat například u Groniger Muzea v Holandsku. To se skládá z několika

⁴⁴ KASTNER, Jan. *Postmoderna* [online]. 2008-2010 [cit. 17. 6. 2012].

<<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/postmoderna/1-postmoderna.html#top>>.

⁴⁵ GIEBELHAUSEN, Michaele. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393.

⁴⁶ ROSSI, Aldo. *Vědecká autobiografie*. Arbor vitae, 2005. 128 s. ISBN 80-86300-15-3.

budov různých architektů. Alessandro Mendini (narozen roku 1931), jako jeden z nich, vybral ostatní, aby se společně podíleli na tvorbě unikátního projektu.

Poslední dvě desetiletí 20. století se muzeální architektura (což zahrnuje i galerie, viz vymezení pojmů) vyznačovala daleko patrnější snahou experimentovat a zkoušet nové možnosti. I to se promítá do dnešní doby, kdy je tak již možný experiment s umístěním mezinárodní instituce, zprostředkovávající současné výtvarné umění (i pro zahraničí) a poskytující dokonce zázemí pro umělce prostřednictvím rezidenčních programů, do staré tovární budovy, kterou ani nepřestaví, jen ji uvede do stabilizovaného stavu (viz MeetFactory – poslední část mé práce).

Současnost

V současné době vznikající budovy muzeí a galerií stále částečně vycházejí z tradice moderní a postmoderní architektury. Společnými znaky jsou hravost, koncepce budovy jako sochy a využití nejmodernějších technologií. Při přestavbě navíc platí zvláštní pravidla. Jednak je zde už jasně daný prostor, který je v podstatě omezením tvůrčího rozletu architekta. Dále se dnes všeobecně uznává, že je žádoucí zachovat *genia loci* místa. Plně souhlasím s Tomášem Šenbergerem⁴⁷, že změna industriální budovy má být jejím přerodem, ale zároveň záchranou samotného objektu. Jak jsem již uvedla v předchozí části, takto vzniklý prostor by měl plnit perfektně svou novou funkci, ale zároveň by neměl zapomínat na svou historii. To znamená, že má být vidět nová tvář, ale zároveň má člověk tušit, cítit nebo přímo vidět, jaká historická doba dala budově vzniknout, co byl její původní účel, z čeho vychází a na co nás upomíná. To nás vede k poznání, že u konverzí nejen muzejních budov se můžeme častěji setkat s odkazem na starší architektonické přístupy – zkrátka proto, že je industriální budova více či méně nabízí.

Nové využití industriálních staveb je kapitolou v dějinách architektury (a to i té muzejní) relativně novou, tedy ne starší než třicet let. Důvody využití této architektury pro muzea a galerie jsou zakotveny jednak v charakteru industriální architektury, dále v problematice vzniku nových muzeí nebo dobovém vkusu. Industriál se vyznačuje

⁴⁷ FRAGNER, Benjamin. HANZLOVÁ, Alena. *Industriální stopy/ vestiges of industry : architektura konverzí průmyslového dědictví v České republice 2000-2005*. Praha : Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT, 2005. 184 s. Katalog k výstavě v rámci 3. mezinárodního bienále Industriální stopy 2005. ISBN 80-239-5440-7.

variabilitou, jeho přetvoření je hrou – to vyhovuje nárokům dnešních výstavních institucí. Na stavbu nové muzejní (galerijní) budovy nezbývá často dost peněz. Proto může být konverze industriální budovy dobrou alternativou, zvláště pokud není továrna památkově chráněná. Vývoj budov muzeí a galerií zvláště ve 20. století dospěl v dnešní době do stádia různých experimentů a nových možností. To vše jsou důvody, proč dnes existují muzea umění v továrních budovách. V rámci konverzí industriálních staveb vzniká široká škála různých muzeí a galerií lišících se zaměřením, vizuálním stylem nebo programem. Vybrané instituce, o kterých se zde ještě zmíním, zastupují jak architekturu moderní, tak postmoderní a nechybí u nich ani návrat k tradičnějším podobám výtvarné výstavní instituce.

Historie podoby výstavních prostorů

Znovu ke kořenům – 18. a 19. století

Podoba samotného výstavního prostoru souvisí stejně jako vnější podoba budovy muzea nebo galerie s dobou svého vzniku. V první fázi muzejního vystavování převládal názor, že by vnitřní prostory měly být naučné a ozdobné. Stěny jsou většinou tmavé a dekorativní, převládá zelená a červená barva. Stejně tak strop a podlaha jsou hustě zdobené. Použité vzory byly jak výzdobou, tak ponaučením. Výše zmíněná Glyptotéka se měla procházet po směru hodinových ručiček, nejprve byla představena díla malířská, která byla rozdělena podle doby vzniku a podle typu obrazu. Další chodba představovala barevné kamenné a bronzové sochy. Poslední chodba byla věnována současníkům, tedy umělcům počátku 19. století. Stejně byla vnitřně řešena i ostatní muzea postavená v této době. Jak volbou výzdoby interiéru, tak chronologickým řazením. Expozice byla prezentována jako lineární, vzestupná historie.⁴⁸ Procházením ji návštěvník opakuje. Historie umění se neprobírala, byla fixně prezentována jako daná a neměnná a přitom progresivní. Symbolický jazyk výzdoby se shodoval se symbolickým jazykem výtvarných děl. Prostředí, ve kterém bylo umění vystaveno, ho ilustrovalo i kotвило. Bylo vlastně součástí sbírky, zaměnitelnou s vystavenými díly. Architekt Klenze přišel s novinkou - vytvořil v novém muzeu různý druh místností podle jednoduchého klíče. Malé kabinety s

⁴⁸ GIEBELHAUSEN, Michaele. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393.

postranním osvětlením pro malé práce a velké od stropu osvětlené pokoje pro velká díla. Tento model se stal vzorem pro mnoho dalších obrazových galerií vznikajících ve stejné době.

Jak uvidíme později, jedná se o jeden konec pomyslné škály architektonického zpracování vnitřních prostorů muzeí a galerií. Byl opuštěn jako první.

Průřez 20. stoletím

V době, kdy se muzeum mění na kulturní nástroj, experimentuje se i se způsoby vystavení uměleckých děl. V Muzeu moderního umění v New Yorku se zpočátku pokoušeli všechna vystavená moderní díla pravidelně hodnotit a následně posílat do stálých sbírek např. Metropolitního muzea, nebo je zneprístupňovat. To vše proto, aby mohli dostát předsevzetí o vytvoření sbírky současného umění. Vznikla by tak permanentní, ale stále měněná sbírka. Tento dosti náročný přístup muzeum později změnilo a zaměřilo se na vystavení uměleckých děl 20. století.⁴⁹

Obecnou změnou, kterou opět prezentuje Muzeum moderního umění New York, byl přístup k podobě výstavních prostorů. Díky novému chápání výtvarných děl a umění vůbec vznikla potřeba vystavovat tak, aby díla mohla být vnímána bez jakéhokoli vyrušení. K tomu měl sloužit prostor jednak flexibilní, dále také neutrální. Nejvýraznějším projevem této tendence byly výstavní sály, oproti dřívějšímu zdobnému interiéru velice strohé, později nazvané jako ‚bílá krychle‘.⁵⁰ Vystavená díla jako by se nacházela ve vakuu, levitovala v čistě bílém prostoru, kde se ztrácely samotné obrysy vnitřního členění budovy. Umělecké dílo tak vyniklo, soustředila se na něj velká část návštěvníkovi pozornosti. Takový prostor umožňoval pohroužení se pouze do vjemu uměleckého díla. Stěny byly bílé, podlaha jednobarevná a ne příliš nápadná, strop jednoduchý a funkční. Například v MoMA s nenápadným kolejnicovým osvětlením (tj. příklad flexibilitě - možnost různého nasvícení děl, pro jejich největší zvýraznění). Estetika bílé krychle ovládla podobu vnitřních

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. London: University of California Press, Ltd., 1986. ISBN 0520220404.

prostorů muzeí až do druhé poloviny 20. století a i dnes vznikající muzea se na ni z části stále odkazují.⁵¹

Tento přístup k vystavení uměleckých děl je jakýmsi opačným extrémem zdobnosti palácových expozic. Z dnešního pohledu můžeme říci, že i když se modernismus snažil dát absolutní důraz na vystavená díla a potlačit místo jejich vystavení, v podstatě vytvořil jen jiný druh ‚rámečku‘, pouze daleko méně zdobný, než byl ten v 18. a 19. století.⁵² Protože ať umělecké dílo umístíme kamkoli, např. ho pověsíme do volného prostoru, vždy má toto nějaké okolí, které divák vnímá společně s výtvarným dílem.

Dnešní stav

Z toho také vychází dnešní pojetí výstavního prostoru. Nesnaží se dílo napodobit, nebo doplnit, ale být mu rovnocenným partnerem. Což je úkol značně komplikovaný. Teoretický přístup je jasný, problémy vznikají při konkrétní realizaci a jejím střetu s různými estetickými názory a přesvědčeními. Nové výstavní budovy pracují s tím, co je jim vlastní - s prostorem. Již Guggenheimovo muzeum nabídlo jedinečnou prostorovou zkušenost. Výstavní prostor je zde uspořádaný do stoupající nepravidelné spirály, což je sám o sobě jedinečný zážitek. Zároveň je to stále prostor výstavní, tedy prakticky přizpůsobený pro muzejní činnost. Podoba prostoru pro expozice se snaží naplnit dvě roviny - být sama o sobě zajímavým dílem, ale zároveň být i prostorem sloužícím uměleckým dílům jako perfektní ‚rámeček‘. Protože pro ně nikdy nemůže být ničím jiným. Ale právě industriální budova nabízí okolí pro umělecká díla přesně takové, jaké dnes hledáme – ne příliš nápadně, přesto nápadité, originální. To vidím jako jasný klad pro výběr industriální architektury při tvorbě muzea umění. Nevýhodou konverze, ať už se jedná o přeměněný kostel nebo továrnu, může být nezvládnutí vytvoření dobře fungujícího výstavního prostoru. Daný pozůstatek minulosti, který se architekt snaží zachovat, je omezením, které však může být zároveň výzvou.⁵³ Je tedy otázkou, zda tuto charakteristiku konverze brát jako

⁵¹ Tamtéž.

⁵² HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

⁵³ VALCHAŘOVÁ, Vladislava, FRAGNER, Benjamin ed. *Průmyslové dědictví ve vzduchoprázdnu mezi profesionály a amatéry / Industrial Heritage in the Void between Professionals and Amateurs*. Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví Fakulty architektury ČVUT, 2010. 220 s. ISBN 978-80-01-04521-3.

záporný argument. Spíš bych možnost využití zajímavého prostoru viděla jako důvod pro konverzi na výstavní instituci.

Ceremoniálnost výstavních prostorů v průběhu let

Zajímavostí je, že ať už je výstavní prostor muzea pojat v jakémkoli duchu (palácovém, moderním či postmoderním), vždy je koncipován ceremoniálně, ve větší či menší míře je to prostor slavnostní, dříve by se řeklo obřadní. Tato tendence je porušena poprvé ve dvacátém století, kdy vznikají neoficiální výstavní prostory - jak bylo řečeno výše – vystavování výtvarných děl probíhá přímo v uměleckých ateliérech, nebo třeba na ulici. Znovu zde narážíme na důležitý fakt proměny chápání toho, co je umělecké výtvarné dílo a dopad této proměny na možnosti výstavních prostorů a způsobů. Jak jsem však již napsala, problémem proměny chápání výtvarných děl se zde zabývat nebudu. Pokud se prezentace děje v ateliéru, je pravděpodobné, že zde ve většině případů nemůžeme hovořit o obřadním vystavení výtvarného díla (i když je takové vystavení možné). Instalace děl pod širým nebem už dává větší prostor pro obřadné uspořádání. Když se ale vrátíme k muzejním či galerijním budovám, které nově vznikly z industriálních objektů, domnívám se shodně s Vorlíkem, že je zde ve velké většině z nich jistá míra obřadnosti zachována.⁵⁴ Usuzuje tak z podoby výstavních prostorů, která je logicky vytvářena tak, aby výtvarné dílo vyniklo. Jedná se o triviální poznatek, avšak následné vyvození obřadnosti prostorů mi přijde zásadní. Můžeme se zeptat, zda industriální prostor navozuje tuto vyhledávanou obřadnost. Soudě podle velkých prostorů a ušlechtilých materiálů, které mají bývalé továrny k dispozici, musím odpovědět ano – industriální budovy jsou vhodným místem pro vytvoření ‚chrámu umění‘. Tomuto zjištění nahrává také pocit, se kterým industriální stavby původně vznikly a který se promítl do jejich podoby. Jedná se o radost a pýchu na technický pokrok, kterého lidé dosáhli. Podoba továrny měla jasně vyjadřovat hold své době nových objevů, slavit úspěch vědy a tedy působit slavnostně, potažmo ceremoniálně. Na závěr této úvahy dodávám, že obřadnost vystavení může rušit charakter samotného výtvarného díla.

⁵⁴ VORLÍK, Petr ed. *Druhý dech průmyslové architektury*. Praha: VCPD ČVUT, 2007. ISBN 9788001038055.

VÝSTAVNICTVÍ

V této kapitole se dostáváme k zajímavému tématu instalace výstav výtvarného umění. Výše jsem pojednala vývoj podoby muzejních budov po dnešní dobu. Podívali jsme se společně na to, jak výstavní prostory vypadaly uvnitř z architektonického hlediska. Zjistili jsme, že se jednalo v zásadě o tři různá řešení vztahu výtvarné dílo – prostor. Vždy šlo o prostor přímo určený k vystavení výtvarného umění a diskuze se mimo jiné vedly o jeho architektonickém zpracování. Nejprve se prostor snažil umělecká díla doplnit, někdy dokonce tak vehementně, že strhával více pozornosti, než dílo v něm vystavené. Následoval výstavní prostor vytvářející opačný extrém – snažil se díla vůbec nerušit, jakoby úplně zmizet. V polovině 20. století vznikají bílé prostory, které se snaží být inertním prostředím, ve kterém se veškerá pozornost soustředí na vystavené výtvarné dílo. Od tohoto krajního řešení šel vývoj podoby výstavního prostoru až k dnešní situaci, kdy se autoři výstavních místností pokoušejí vytvořit prostředí s výtvarnými díly partnerské. Částečně se jim přizpůsobuje, ale pouze do té míry, aby je nerušilo – může být vnímáno nejvíce jako další exponát, ne nadhodnota celé výstavy.

Ovšem podoba výstavních prostorů, která vzniká při stavbě celé výstavní instituce a týká se tedy pojetí stěn, stropů a podlah, je pouze jednou z mnoha částí podoby výstavy. O komplexním vývoji podoby expozic bych ráda pojednala v této kapitole. Kladu o trochu větší důraz na české prostředí, které je nám poněkud bližší.

Proměna soukromých sbírek na výstavní expozice výtvarného umění

Počátek instituce výstavy vidím v době vzniku prvních veřejných muzeí umění. Poprvé se začalo přemýšlet o tom, jak výtvarné umění vystavit právě v době, kdy mělo být představeno celému národu. Do té doby byly kabinetů kuriozit nebo kunstkomory (zaměřené pouze na výtvarné umění) sestavovány svými majiteli spíše jako místa pro úschovu sbírkových předmětů. Prostory sbírky proto působily chaoticky, neuspořádaně. Jelikož nemusí vyhovovat návštěvě velkého počtu lidí, mohou zde být díla naskládána sice systematicky, ale spíše jako v depozitáři.⁵⁵

⁵⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Evropa a umění*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 560 s. ISBN 80-7215-264-5.

Obrazy jsou pověšeny vedle sebe i nad sebou, pokrývají celé stěny nenechávající jediné místo nevyužité, další jsou opřeny o zeď a to v několika vrstvách. Všude po místnosti jsou ‚uskladněny‘ ostatní předměty – sochy a jiné sbírkové objekty. Po změně takové sbírky na veřejné muzeum, ze začátku své existence více či méně přístupné celé společnosti, se prostor uspořádává, organizuje tak, aby lépe reprezentoval vystavená díla. Tedy aby byla díla uspořádána s důrazem na výslednou důstojnost celé výstavy. Přibyla také místa k sezení. V této době se již dá hovořit o jistém konceptu výstavy – ani ne tak architektonickém, ale instalačním. Podoba prostoru je determinována původním umístěním sbírek, tedy nejčastěji palácovým prostorem a jeho estetikou. Ceremoniálnost instalace je jistě z části ovlivněna ceremoniálností prostoru. Obě současně vycházejí ze společenské situace (viz výše). Vnitřní uspořádání je však již řešeno jako samostatný problém. V následující kapitole se podíváme na první prostory primárně vzniklé pro umístění výstavy nebo celé muzejní instituce.

Výstavní situace v 19. století

Když v Čechách a na Moravě vznikají první výstavní instituce (přelom 18. a 19. století), mimochodem v Evropě poměrně ojedinělou cestou – díky soukromé iniciativě, jedná se o prostory palácového typu. Jak bylo již zmíněno stěny i strop jsou bohatě zdobený. V Českých zemích to jsou konkrétně Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění (což byla přímá předchůdkyně Národní galerie v Praze)⁵⁶ se sbírkou z roku 1835 a Obrazárna brněnského Františkova muzea (od roku 1961 součástí Moravské galerie v Brně). Vznikala sice i regionální muzea, ale jejich zaměření nezahrnovalo téměř žádné výtvarné umění. V 70. letech 19. století vznikají také uměleckoprůmyslová muzea iniciovaná Živnostenskou a Obchodní komorou – výstavy mají podpořit podnikání. Jedná se ale spíše o muzea průmyslu než muzea umění (výstavy daleko více podobné dnešním veletrhům než výstavám umění). Výstavy zaměřené na prezentaci uměleckých děl se v českých zemích objevují až koncem 30. let 19. století.

Důležitým je u nás rok 1887, kdy byl založen Spolek výtvarných umělců Mánes, který začal pořádat pravidelné výstavy (např. August Rodin, jednalo se o první

⁵⁶ NEUMANN, Jaromír. *Obrazárna Pražského hradu*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964. Kapitola V.

výstavu tohoto umělce mimo rodnou Francii). Zpočátku neměl spolek stálou výstavní síň. První výstava proběhla v Topičově salonu, což byla soukromá výtvarná galerie. Aktivita spolku byla pochopitelně podpořena nacionalistickou snahou českých umělců a vytvoření ryze českého výstavního prostoru. Od roku 1896 se rozvinul pravidelný a kvalitní výstavní program Mánesu. Do první světové války používali umělci sdružení ve spolku dočasný výstavní pavilon, pro který jim poskytlo pozemek Hlavní město Praha v Kinského zahradách. Jeho podobu vytvořil Jan Kotěra. Ustálily se tak u nás mimo jiné esteticky působivé a architektonicky řešené instalace.⁵⁷ Ojedinělou byla aktivita kolem časopisu Ruch. Jeho vydavatel Alois Wiesner se v roce 1886 rozhodl podle evropských trendů otevřít v Praze soukromou uměleckou galerii nesoucí stejné jméno jako časopis.⁵⁸ Bohužel její trvání skončilo hned po druhé sezóně. Celý projekt se nezdařilo rozběhnout natolik, aby byl finančně rentabilní. Přesto v jejích prostorech na dvoře banky Slavie na Senovážném náměstí vzniklo na krátkou dobu otevřené a inspirující prostředí, které umožnilo realizaci několika zajímavých výstav. Základem byla stálá expozice, která se v čase měnila. Exponátů bylo neuvěřitelných sto až dvě stě, z čehož vyplývá, že stálá výstava dokázala pokrýt všechny důležité domácí umělce (převážně malíři). Díla zahraničních umělců se vyskytovala sporadicky. Novinkou byly rozsáhlé monografické výstavy. Výstavní prostor vznikl přebudováním dřevěné kolny na elegantní pavilon. Přistaveny k ní byly z obou stran zděné místnosti (sál, záchodky) a přední stěna kolny dostala také zděnou podobu. Před vstupem do galerie snad stál dřevěný portál s podezděnými sloupky. Osvětlení mělo přicházet novými střešními okny. Podrobnosti nejsou zcela jasné, jediným zdrojem je nám zápis místní stavební komise projednávající stavební povolení. O způsobu vystavení děl v tomto poměrně moderním prostředí, bohužel mnoho nevíme. Všechny výše zmíněné výstavní činnosti mají již jinou podobu než bylo zvykem u stálých expozic počátku 19. st. Jednak se jedná o prostory, které jsou o něco méně zdobné a dále, i díky novým tendencím v samotné umělecké činnosti, jsou zcela nově pojímány - je řešeno prostorové uspořádání výstavy, výstavní prostory se nepřepřelňují uměleckými díly, jinak je řešeno osvětlení děl (například střešní okna). Vidíme zde, že novým prostor přichází společně s novým smýšlením o instalacích. Vše dohromady

⁵⁷ Zvláštní vydání LISTŮ S.V.U. MÁNES k výstavě Mánes Mánesu uspořádané k 120. výročí založení spolku v galerii S.V.U. Mánes Diamant (4. – 29. 4. 2007). Praha: S.V.U. Mánes, 2007.

⁵⁸ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

vychází z dobového výtvarného vkusu. Jak je vidět, u instalací záleží více než u architektury muzejní budovy na podobě výtvarných děl. Je tomu tak i v dnešní době.

V té samé době, v roce 1898, vzniká například vídeňský Secession, jehož vnitřní prostor již splňuje nové požadavky na prezentaci moderního výtvarného umění. Výstavní prostory jsou dobře prosvětleny denním světlem. Je zde též počítáno s flexibilním využitím celkem rozměrného prostoru.

Podoba výstavních prostorů v první polovině 20. století

Proměny výstavních způsobů v tomto období osvětlím na několika příkladech. První bych zmínila výstavu Augusta Rodina. Sochy tohoto francouzského tvůrce byly vystaveny v Kotěrově pavilonu Mánesa v Kinského zahradě v Praze roku 1902.⁵⁹ Pavilon byl postaven speciálně pro tuto výstavu. Je to názorný příklad výše již zmíněného znaku pomíjivosti a netrvalosti výstavních způsobů na přelomu 19. a 20. století. Vnitřní prostor byl vzdušný, výzdoba připomínala park – pravidelně zde byly rozmístěny velké kořenáče s rostlinami a kusy trávníku. Rodinův styl tvorby se výborně hodil k instalaci ve stylu silně připomínajícím antické Řecko. Vegetativní dekorace byla v této době všeobecně oblíbená, jak to dokazuje například Armory Show v New Yorku, první výstava mezinárodního modernismu pořádaná v roce 1913 v USA.⁶⁰ U ní pozorujeme další trend doby začátku 20. století – látkové potahy panelů jsou důležitým doplňkem výstavy moderních děl.

Jako přelomové bych označila instalace Skupiny výtvarných umělců (vznikla roku 1911 odchodem části mladé generace ze spolku Mánes) v Praze v letech 1912 až 1913. První z nich byla vytvořena v Obecním domě Pavlem Janákem. Prostor byl zpracován jako celek – vypadal jako negativní krystalická forma, jako vnitřek kubistického domu. Kromě toho byl součástí výstavy kubistický nábytek a vitríny, vše dle Janákových návrhů. Tyto doplňky sloužily pro vystavení užitého umění. Zajímavé je, že nebyly vůbec použity na tu dobu obvyklé květinové dekorace. Druhá výstava byla uspořádána na stejném místě, v podobném duchu (architekt Josefe Gočár). Na

⁵⁹ Polyconsult, s.r.o. *Glasrevue.com* [online]. © 2001 - 2003 [cit. 12.6. 2012]. <<http://www.glasrevue.com/news.asp@nid=968.html>>.

⁶⁰ Art & Education. *Kristen M. Osborne: The 1913 Armory Show: Much Ado About Everything* [online]. 2004 -2012 [cit. 12. 6. 2012]. <<http://www.artandeducation.net/paper/the-1913-armory-show-much-ado-about-everything/>>.

třetí pražské výstavě Skupiny navrhoval Gočár také sokly pro sochy. Důraz byl položena na inspiraci lidovým uměním. Vojtěch Lahoda souhrnně o těchto výstavách píše, že měly komplikovanou a sofistikovanou výstavní strategii, „snažící se vytvořit výstavní prostor jako místo totální tvarové a duchovní energie ‚nového‘ umění, malbou a sochami počínaje a vázami, židlemi či architektonickými modely konče(...)“.⁶¹

Na podobě instalací na přelomu 19. a 20. století je vidět jasná snaha pojmout výstavní činnost nově, přizpůsobit ji trendům v umění. Výstavy začínají být na jednu stranu originálnější, avšak stále jsou patrné fixní prvky, jako je časté užití květinové výzdoby, nebo způsob instalace soch (prostor, sokly).

Po první světové válce se objevují nové výstavní přístupy. Příkladně výstava obrazů Pabla Picassa pořádaná v Praze v roce 1922. Instalace je zde čistým, věcným, od narace oproštěným pozadím pro výtvarná díla. Jediným vyrušením je stůl se čtyřmi židlemi. Jedná se o jeden z prvních pokusů u nás zcela koncentrovat pozornost na umělecká díla, potlačit působení prostoru a to daleko před vytvořením čisté instalace ‚bílé krychle‘.

Stejně významnou, ale s daleko větším dopadem na podobu světových uměleckých výstav, byla berlínská výstava Erste Intenationale Dada-Messe uspořádaná v roce 1920 v galerii Otto Burcharda.⁶² Výstava měla navíc zřetelný politický rozměr. „Dada-Messe koncepcí výstavy jako koláže a asambláže a současně propojením vysokého a nízkého vytvořila precedens konceptu, který se v umění výstav 20. století stane obvyklým.“⁶³ Výstava byla koncipována jako aktivistický útok prostřednictvím dadaistických hesel a sloganů, mixáže a koláže předmětů, prvků a objektů, který měl vyústit ve zmatení diváka, co je a co není výtvarné umění.

Precedens výstavy Dada-Messe nejvýrazněji ovlivnil výstavnictví v Rusku, Německu a Francii, čerpají z něj jak konstruktivisté, tak surrealisté při prezentování své tvorby.

⁶¹ LAHODA, Vojtěch. *Sváry zrění*. 1. vyd. Praha: Arbor Vitae, 2008. 346 s. ISBN 978-80-85091-87-8

⁶² DADA companion. *DADA Messe: Sophie Bernard, 'Dada-Messe / International Fair'* [online]. Editions du Centre Pompidou : Paris 2005 [cit 1. 7. 2012]. <<http://www.dada-companion.com/dada-messe/>>.

⁶³ HORÁK, Ondřej. *Místa počínání: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

Nešlo totiž pouze o nový způsob zavěšení obrazů nebo umístění soch a objektů. Způsob instalace byl jedním z projevů revoluce v umění, jednou z podob jeho proměny. Příkladem je výstava skupiny ruských konstruktivistů (Rodčenko ad.) roku 1921 v Moskvě. Jejich způsob instalace a přístup k vnitřnímu prostoru je inspirující dodnes.

Následující 30. a 40. léta jsou u nás i ve světě dobou dalších experimentů a to i přes nastupující nacismus v Německu a probíhající socialismus v SSSR (v těchto zemích již začíná postupné oklešťování uměleckého projevu, nastupuje cenzura). Přesto stále vznikají zajímavá díla a jsou konány inovativní, pokrokové výstavy. Například pražský Mánes uspořádal roku 1932 výstavu Emila Filly, jejíž instalace se zhostil Vincenc Kramář. Dobová kritika ji označila za citlivou a umnou. Fillovo dílo bylo instalováno ve shlucích, které porušovaly řád a osovost místností a působily dekonstruktivisticky.⁶⁴ Ve stejném roce se konala obdobně řešená výstava Pabla Picassa v Paříži (některé obrazy například ponechány volně stát na podlaze opřené o zeď). Napadá mě drobná paralela s ‚uskładněním‘ děl ve sbírkách, ještě neotevřených veřejnosti. Motivace takového vystavení je zde však zcela jiná. Ne šetření místa, ale snaha přiblížit dílo divákovi, ukázat ho v jiném, neobvyklém uspořádání a v neposlední řadě reflektovat novou společenskou situaci po první velké světové válce.

Za zmínku stojí také Duchampova instalace na výstavě z roku 1942 (konala se již v průběhu druhé světové války – jistě šlo o dílo s hlubším smyslem, reflektující dobové dění) ‚První doklady surrealismu‘. Jméno jeho díla zní ‚Šestnáct mílí provázku‘ a spočívalo v propletení celého výstavního prostoru provázkem, čímž znemožnilo návštěvníkům do něj vstoupit.⁶⁵

V oboru výstavnictví se stala nejvýraznější práce Fredericka Johna Kieslera (1890 – 1965), člena skupiny De Stijl, architekta divadelních scén a především specialisty na

⁶⁴ Zvláštní vydání LISTŮ S.V.U. MÁNES k výstavě Mánes Mánesu uspořádané k 120. výročí založení spolku v galerii S.V.U. Mánes Diamant (4. – 29. 4. 2007). Praha: S.V.U. Mánes, 2007.

⁶⁵ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

způsoby instalace výstav a úvahy o nich.⁶⁶ Světoznámá je jeho realizace výstav v galerii Art of This Century Peggy Guggenheimové v New Yorku. Galerie byla rozdělena do čtyř prostorů: Abstraktní galerie, Surrealistická galerie, Kinetická galerie a Galerie Denního světla (jedině poslední byla určena dočasným výstavám, ostatní pro permanentní sbírku). V Abstraktní galerii použil Kiesler organických forem – vlnící se stěny, nábytek sloužící zároveň jako podstavce pro umělecká díla. Velice neotřelé bylo instalování obrazů na síti provazů a držadel v prostoru, čímž neuvěřitelně proměnil jeho charakter. Surrealistická galerie měla zaoblené, černě natřené stěny (podoba tunelu). Obrazy jsou instalovány na nosnících vyrobených z přetvořených basebalových pálek, osvětleny bodovými světly. Navíc byla expozice doplněna o zvukovou kulisu projíždějícího vlaku. Světlo mělo pulzovat v krátkých intervalech dvou sekund, takové osvětlení však nebylo příliš příjemné pro návštěvníky, nahradilo ho proto konstantní osvětlení. Zejména v této expozici galerie Peggy Guggenheimové je vidět snahu o novou prezentaci výtvarného umění, která se snaží zaměstnat všechny lidské smysly.

Stálo by za hlubší studii prozkoumat vztah těchto inovativních tendencí ve výstavnictví a dobové situace (napadá mě například snaha přehlušit čerstvou zkušenost druhé světové války silným zážitkem či prožitkem nečekaného výstavního prostoru včetně šokujících uměleckých děl). V Kinetické galerii byly například menší obrázky Paula Kleea instalovány na pohyblivé variaci na ‚ruské kolo‘. Kieslerův přístup byl na jedné straně viděn jako díla znehodnocující a svévolný zásah do instalace, na straně druhé byl chápán jako výzva k hledání nových kreativních možností prezentace moderního umění. Kiesler chápal umělecký artefakt jako „nedílnou součást fyzického a kinetického ‚dění‘ v prostoru výstavy“.⁶⁷ Obraz byl pro něj objektem. Obecně jsou výstavy počátku 20. století - do druhé světové války - velkým experimentováním. Mění se sociálně-kulturní uspořádání společnosti (hovoříme samozřejmě o evropském, potažmo severoamerickém prostoru) ovlivnilo nejen podobu uměleckých děl, ale i výstavních prostorů. Vývoj podoby instalace šel ruku v ruce s vývojem podoby muzejních a galerijních budov. S tím jak se výstavní prostor vyčišťoval od zbytečné zdobnosti, nabývaly způsoby instalace na extrémnosti.

⁶⁶ DAVIDSON, Susan and RYLANDS, Philip eds. *Peggy Guggenheim & Fredrick Kiesler: The Story of Art of This Century* (exhibition catalogue). Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2005. ISBN 0-89207-320-9.

⁶⁷ Tamtéž.

Nicméně z dobových příkladů poznávám, že prostory byly stejně jako způsoby instalace podmíněny především dobovým vkusem. Vzájemná podmíněnost typu budovy a výstavní instalace není příliš zřetelná.

Výstavní situace po druhé světové válce – znovuoživení a opětovná stagnace

Krátké poválečné období 40. let v ČSR, ve kterém se rychle obnovily výstavní trendy předválečné doby, bylo záhy ukončeno komunistickým převratem. Přes celkovou vyčerpanost naší země v těchto třech letech proběhlo několik zajímavých výstav. Svou činnost obnovily některé soukromé galerie, z nichž byl Topičův salon tou s nejdelší historií a zároveň měl nejvíce nadčasový výstavní program (prezentováno současné dění na výtvarné scéně i významní představitelé střední generace). Mapováno je několika výstavami i zahraniční moderní umění. A naopak české nejsoučasnější umění je prezentováno v zahraničí. Výstavní a výtvarná činnost se obnovila zejména v Praze a Brně, regionální centra nebyla tak pohotová. Rok 1945 je mimo jiné dobou vzniku Národní galerie. Jiným prostorem využitým k výstavní prezentaci byla galerijní část Městské knihovny (sbírky moderního umění).

Z pohledu zaměření mé práce se jeví jako velice zajímavá výstava uspořádaná ve Vysočanech s názvem „SVU Mánes v ČKD. Umělci pracující.“⁶⁸ Ponechme stranou socialistický podtext akce a podívejme se na podobu instalace. Výtvarná díla byla instalována přímo v závodě a ukazovala žánrově i autorsky pestrou skupinu děl. Výtvarné umění působilo v takovém prostředí velice nezvykle. O to víc, že bylo včleněno do fungující struktury zcela jiné, prakticky zaměřené instituce. Nicméně prostor nebyl ani tak vybrán kvůli jeho podobě, ale kvůli prostředí, ve kterém se výtvarné umění nejnáze dostane k „prostým lidem“. Byl tak vytvořen precedens výtvarné výstavy v industriálním prostoru. Vědomé využití tohoto propojení z estetických důvodů přijde až mnohem později.

Po převratu byl násilně prosazován socialistický realismus (sorela) jako jediný možný a správný umělecký projev. Aktivity veškerých výtvarných organizací a spolků postupně převzal Svaz československých výtvarných umělců, založený roku 1947.

⁶⁸ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

Jeho působení bylo celostátní. Po roce 1948 byly znárodněny kulturní statky i soukromé galerie (vedle jiných ‚firem‘). Totalitní kontrola kultury zahrnovala kromě cenzury znemožnění prezentace českých umělců v zahraničí na západ od našich hranic (včetně prestižního benátského Bienále). Kontrola byla vykonávána přes krajská střediska. Režim se snažil o kompletní zpolitizování kultury.

Svátky vyhlášené Komunistickou stranou Československa, její sjezdy, průvody a jiné ideologické akce byly často doplněny dočasnými instalacemi výtvarného umění. Všechno – od děl, po jejich prezentaci tu však bylo tendenční, sledující jediný cíl – propagovat nový režim. Navíc způsob instalace v 50. letech až komicky připomíná pojetí výstav v 19. století: drapérie, ubrusy, květiny, nakloněné obrazy na stěnách. Byla budována nová muzea, památníky a pamětní expozice vládnoucího režimu. Výstavy byly v této době chápány jako monumentální forma názorné propagace, praktický a ideový výchovný prostředek, součást ideologického boje. Všechny složky instalace měly mít ideologický charakter. Jak taková monstrózní socialistická expozice vypadala, můžeme pozorovat na ‚Slovanské zemědělské výstavě‘ konané na pražském Výstavišti. Jednalo se o velkolepou show s folklórními prvky, atrakcemi, nadživotními plastikami a kaširovanými scénami. Na výstavě se podílelo více jak sto výtvarníků. Jinými příklady jsou velké bilanční přehlídky československého umění, kam byly exponáty vybírány ze soutěží a úkolových akcí podle ideologických hledisek. Na přelomu 40. a 50. let se uskutečnilo celkem šest takových monstrencí pořádaných převážně v Praze.⁶⁹

Západní evropské země i Severní Amerika jdou dál cestou výstavního rozvoje, což dokládá například instalace ‚Paralela mezi životem a uměním‘ – v londýnském Institutu umění bylo vystaveno mnoho druhů umění pohromadě – od domorodých předmětů po moderní umělecká díla. Vznikla zajímavá prostorová koláž. Jiným příkladem byla výstava ‚Toto je zítřek‘ ve Whitechapel Galery (též Londýn), kde byla díla vystavena ve dvanácti boxech, každý obsahoval díla jiného týmu autorů.

Doba bezprostředně po druhé světové válce dala vzniknout jak dalším výstavním experimentům, zvláště ve světě byl tento trend silný, tak ideologickým expozicím,

⁶⁹ Tamtéž.

vyznívajícím dosti ‚hluše‘ (viz zmíněné komunistické výstavy u nás). Jednak obsah výstav, který zde nediskutujeme, nepřidal výstavě na atraktivnosti, dále pojetí výstavy jako propagandistické akce z ní dělalo něco zcela jiného, než je umělecká událost.

Výstavní snahy o prolomení ideologického tlaku na kulturu

Změna v kultuře následovala změnu politickou – roku 1956 se podmínky v ČSR mění po známém 20. sjezdu KSSS (vládnoucí strany v Sovětském svazu). Jedním z mnoha důsledků je možnost znovu zakládat (nejen) výtvarné skupiny. Z mladé generace výtvarných umělců se ihned formuje skupina Máj, asi třicet názorově si blízkých výtvarníků, hlásících se k odkazu moderního českého umění, které bylo v posledních letech záměrně opomíjeno oficiální kulturní scénou. První výstavu uspořádali roku 1957 v Obecním domě. Instalace byla prostá, oživená pouze jasně barevnými akcenty (viz níže). Výstava je zachycena na unikátních fotografiích, které ukazují spíše tradiční pojetí instalace. Obrazy byly rozděleny do skupin dle autorů, sochařská díla stála na klasických soklech rozmístěných v prostoru. Je nicméně vidět, že nad jejich umístěním se někdo pečlivě zamýšlel, nejedná se o náhodnou konstelaci. Autora instalace však neznáme. Navíc byly sokly provedeny ve dvou barevných variantách. Prostor je jasně řešen jako celek.⁷⁰ Díky dalším výtvarným skupinám mimo Prahu vznikaly nové výstavní možnosti po celé ČSR. Pro výstavy se užívá i takových prostorů jako posluchárna filosoficko-historické fakulty (výstava současného českého výtvarného umění). Roku 1958 se mladá generace účastní Expa 58 (český pavilon pojat v avantgardním duchu). Mimo velká sídla vznikaly ojedinělé výstavní instituce, které si vydobyli částečnou výstavní svobodu. Dokonce v 60. letech mohla proběhnout výstava amerického malířství a to v pražské Valdštejnské jízdárně. Šlo však vždy jen o krátkodobé uvolnění politické scény.

Podoba výstav, instalací a umění obecně je po celou dobu totality určována z velké části omezováním svobody ze strany státu. Přes náznaky uvolnění kulturní scény na začátku 50. a v průběhu 60. let, byla všem výstavám společná především cenzurní kontrola a státní regulace (nebyla svoboda ani v podobě uměleckých děl, ani ve způsobu instalace). Mohly být zakázány, předčasně uzavřeny nebo neschváleny a často se tak dělo. Přesto vznikaly nové výstavní prostory i v neideologickém duchu a

⁷⁰ *Dějiny českého výtvarného umění V. (1939 – 1958)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2005. 528 s. ISBN 80-200-1390-3.

výjimečně i zajímavé výstavní instalace. Například v druhé polovině 60. let se často výstavní prostor spojoval s netradičními výtvarnými díly. Příkladem může být Špálova galerie, kde Eva Kmentová vystavila dílo ‚Stopy‘. Jednalo se o sádrové odlitky stop, umístěných na kraj stupňů schodů galerie. Výtvarné pojetí informelu, které zde Kmentová použila, všeobecně změnilo podobu instalací.⁷¹ Na zdech nevisí obrazy, ale objekty, sochy nepotřebují klasické sokly, na některých výstavách se upouští od popisků jednotlivých děl, dokonce zmizelo i tolikrát zmiňované křeslo. Zmínkou o informelu jsem naznačila čtvrtou oblast – historii výtvarného umění, z jejíhož historického vývoje bychom mohli vyvozovat odpovědi na otázky kladené v úvodu – tedy proč muzea a galerie využívají konvertované industriální budovy a zda je to vhodné prostředí pro expozice moderního a současného výtvarného umění. Historii výtvarného umění, přesněji pouze tou částí, která se kryje s vývojem muzeí a galerií, se však v mé práci nezabývám. Zajímá mě převážně podoba výstavních prostorů.

Jednou z prvních výstavních síní, které u nás na konci 50. let ukázaly soudobé moderní umění, a která tak navázala na svou předválečnou výstavní tradici, byla Ars Melantrich (výstava Jedenácti, zárodek později vzniklé skupiny Máj). Nic se však nezměnilo na tom, že generace meziválečné avantgardy byla režimem ČSR zcela zavržena, do oficiálních výstavních síní se dostali pouze někteří umělci poválečné generace. Důležité v dané politicko-spoločenské situaci bylo, že vůbec nějaký umělec, který netvořil v duchu oficiální umělecké doktríny, mohl své dílo vystavit se souhlasem povolovacích orgánů. To je zřejmý důvod faktu, že o podobě těchto instalací téměř nic nevíme. V dané době nebyla podstatná – netradiční způsob instalace se nehledal, jelikož bylo událostí samo o sobě vystavení takových uměleckých děl. Navíc je pravděpodobné, že extravagantnější výstavní způsoby by mohly být spíše zakázány.

Zmíněný prostor Galerie Václava Špály měl výjimečný výstavní program - Jindřich Chaloupecký, který ji řídil v 60. letech, dal několikrát její prostor k dispozici novému umění. Nejnáročnější byla pro galerie zvláštní forma akčního umění (zmíním se o

⁷¹ NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*. Galerie hlavního města Prahy, 1991. 266 s.

něm ještě níže), která spočívala v netradičním využití galerijního prostoru.⁷² Znáмым příkladem je expozice Zorky Ságlové ‚Seno sláma‘, při kterém ve ‚Špálovce‘ sušila po dobu výstavy opravdové seno a vojtěšku (včetně hrabání a večerního vytváření kupek). K netradičně využitému klasickému výstavnímu prostoru se tak přidaly jiné než zrakové vjemy. Stejně tak Petr Valoch v Domě umění města Brna také otevřel dveře své galerie moderním tendencím. Co se to vlastně v této době stalo s prezentací umění? Musela se přizpůsobit novým výtvarným projevům, novým formám. Výstavní prostory začaly (v ideálním případě) splňovat i podmínky kladené akčním uměním. Mám na mysli například ještě větší flexibilitu, která poskytuje možnost daleko extrémnějšího využití galerie než bylo do té doby myslitelné.

Po roce 1969 byli umělci definitivně oficiálně rozděleni na ty, kteří mohou vystavovat ve veřejných galeriích a ty, kteří nesmějí ani tvořit. Tato nesvoboda ve vystavování a v tvorbě vůbec vyvolala mimo jiné potřebu hledat neoficiální místa pro prezentaci výtvarné tvorby. Začaly být využívány soukromé ateliéry, které se otevřely té části veřejnosti, která měla o moderní umění zájem a nebála se problémů s vládnoucím režimem. O výstavních v ateliérech se zmíním níže. Dále se prezentace umění přesunula ven do ulic měst a také do volné krajiny – rozvinulo se akční umění a land art. Tato transformace výstavního prostoru (myslím jím města a krajinu) souvisela mimo jiné s proměnou přístupu k výtvarnému dílu a udála se i v západní společnosti, tam však z jiných důvodů než u nás. Na jedné straně byla u nás prezentace umění mimo galerie vynucena politicko-společenskou situací, na druhé straně alternativní neo-avantgardní přístupy tohoto uměleckého přístupu samy předurčovaly ulici a přírodu jako správné místo pro prezentaci i pro tvorbu akčních uměleckých děl. Akční umění narušuje kontext obecného vnímání umění i dříve oddělené role umělce a diváka. I ve světě byla pocíťována potřeba propojit umění zavřené v galeriích s životem venku. Další motivací akčního umění bylo znovuobjevování přírody jako důležitého životního prostoru nebo třeba rozšíření působení umění mezi ‚náhodné kolemjdoucí‘. Akční umění se snažilo vymanit z kontextu galerií fungujících v první polovině 20. století. ‚Důraz na jeho /výtvarného díla/ dějovou (inter)aktivní a

⁷² MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Praha: Votobia, 1999. 269 s. ISBN 8071983519.

performativní povahu uskutečňující se na konkrétním místě a v konkrétním čase ovlivnil i způsoby instalace a jejich vnímání.⁷³

V podstatě tajné výstavy v ateliérech, zmíněné výše, alternativy k oficiálním výstavním sáním vznikající v 60. letech, byly zcela v režii umělců nebo jejich přátel. Přesto ve smyslu instalace výtvarných děl alternativu v podstatě nevytvářely. Přes radikální pojetí některých prací jako uměleckých objektů byla adjustace provedena tradičním způsobem dvojrozměrných děl. Vybočením bylo snad jen záměrné vystavení obrazů bez ráků. Ateliér byl před zpřístupněním pouze uklizen, doplněk stále tvořila neodmyslitelná židle. Zamyslíme-li se nad smyslem tohoto tradičního výstavního doplňku, je na první pohled jasný jeho praktický účel – umožnit divákovi klidné spočinutí pro meditaci nad vystaveným uměním (to se nezměnilo od počátku veřejných výstav). Zarážející je její často klasická podoba. I když například v ateliérech na konci 50. let byl tento detail okrajový – znovu si připomínáme fakt, že vystavení uměleckých děl je natolik odvážné a riskantní, že nadstavba v podobě originální instalace nemůže být vůbec očekávána. Díla byla rozmístěna promyšleně, napodoboval se klasický galerijní prostor. Novinkou bylo doplnění instalace hudbou. „Umělci vyznávající výtvarnou ztrátu formy pojednali svoji nezávislou ateliérovou výstavu paradoxně poněkud formálně.“⁷⁴

Uvažovat o instalaci jako o výtvarném díle začal u nás zřejmě jako první Stanislav Kolíbal (člen skupiny UB 12).⁷⁵ Získal zkušenosti s prostorovým řešením mimo jiné vytvářením scénografických návrhů. V roce 1960 vytváří v Alšově síni Obecního domu instalaci skupiny, jejímž byl členem, ve které je zřejmý důraz na architektonické řešení. Instalace byla doplněna jedním moderním křeslem.

Díky zmíněnému akčnímu umění a konceptuálním tendencím, které se uplatňovaly v 60. letech, se začaly rýsovat nové možnosti – umění se zabydluje ve veřejném prostoru nebo se etabluje jako součást architektury. Využívány byly i další negalerijní prostory, například sakrální objekty (kostely, kaple aj.). Konstruktivisté využívali

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

⁷⁵ KOLÍBAL, Stanislav, Srp, Karel. *Mezi prostorem a plochou*. Jazzová sekce, 1980. 19 s.

geometrického pojednání ploch i celých instalací a kinetické umění předurčilo vznik nových zásahů do prostoru. To vše mělo dopad na podobu instalací. Akční umění, které pojímá tradiční rituál, dada i odkazy na surrealismus, pomohlo změně výstavních strategií svým novým náhledem na umělecké dílo jako uzavřenou a koncepční sestavu celku. Je nasnadě otázka, zda negalerijní prostor zařadit do vývojové linky instalací výtvarného umění. Dle mého názoru i umění prezentované v ulicích měst nebo v přírodě je nějakým způsobem instalované. Umělec jej komponuje do určitého prostředí. Nicméně má práce pojednává o vnitřních výstavních prostorech, takže rozbor ‚výstavního‘ prostoru města a přírody ponechám raději stranou.

Zajímavý příklad výstavy v industriálním prostředí z 60. let 20. století nám poskytl umělec Vladimír Boudník.⁷⁶ Uskutečnil instalaci vlastních děl a výtvorů jiných dělníků v kladenské továrně, kde pracoval. Znovu se zde setkáváme s propojením výtvarného umění a industriální architektury. Je zřejmé, že spojení těchto dvou světů je již v polovině 20. století pro veřejnost přijatelné. I zde ovšem máme hlavní motivaci k výstavě na takovém místě zakotvenou ve snaze dostat výtvarné umění k prostým lidem, a možná jim také ukázat, že umění může tvořit kdokoli, nebo že se ho nemusejí bát. Tudíž zde stále ještě nešlo o netradiční instalaci využitím tovární budovy.

Doba 50. a 60. let 20. století přinesla ve výstavnictví nové nápady. V této době byl výstavní prostor součástí umělecké hry a proměnil také tradiční komunikaci výstavní instituce s návštěvníkem. Bohužel především v západních zemích. U nás se tato doba vyznačuje útlumem výstavních aktivit obecně, ale také přetržením přirozeného vývoje způsobů instalace. Znamená to, že do vývoje expozic nepočítám propagandistickou činnost ‚osvětových‘ komunistů. Výstavy, které u nás vznikaly bez oficiálního povolení, byly jednoduchou prezentací děl. Ve ztížených výstavních podmínkách nebyl prostor pro netradiční výstavní koncepce. Přesto existovaly výjimky, zvláště v 60. letech. Důvodem nebyla osvětová činnost určitého kurátora či dokonce instituce, ale prostý charakter výtvarných děl. Pod označením ‚informel‘ vznikala mnohá díla, která nešla vystavit jinak než netradičně (viz realizace E. Kmentové). Takovéto

⁷⁶ Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Vladimír Boudník* [online]. 2006 – 2011 [cit. 19. 6. 2012]. <<http://artlist.cz/?id=1681>>.

výstavy se pak přibližují svým charakterem světovým trendům. Jinak byla u nás touha po svobodném vyjádření kompenzována především realizacemi v exteriérech města nebo v krajině. V tomto ohledu v ČSR proběhl podobný proces jako v západních zemích – u nás vynucený politickou cenzurou umění, ve světě šlo o protest proti institucionalizaci muzeí a galerií. Instalace umístěné uvnitř budov objevily díky land artu i akčnímu umění nové možnosti v napodobování volného prostoru nebo přírody a to jak realisticky, tak symbolicky či parodií. Dalším fenoménem bylo nové chápání sochy jako přetvořené či ozvláštněné krajiny. To mělo nebyvalý dopad jak na uměleckou tvorbu, tak na chápání výstavního prostoru .

Situace v ČSR byla velmi specifická. To jak vypadaly expozice výtvarného umění bylo silně spojeno s politickým děním v zemi. Je to doba dalších experimentů v této oblasti. Vypadá to z části, jako by se galerijní prostor vyčerpal, hledala se jiná místa mimo něj – městské exteriéry nebo volná krajina. Jelikož je instalace tak silně spjatá s dobovým děním a ovlivňuje ji mnoho náhodných podmínek, nevysledovala jsem žádné výrazné zákonitosti, podle kterých bych určila důvody využití industriálních objektů pro prezentaci moderního a současného výtvarného umění.

Konec 20. století

Výstavní situace v ČSR byla překvapivě v mnoha ohledech podobná jako na západ od našich hranic. Rozdíl spočíval v tom, co každou z nich vyvolalo. U nás nemají umělci kde vystavovat. Proto se mezi nimi i výtvarnými teoretiky objevují otázky, které prostory jsou vhodné k vystavování a které už ne; co musí výstavní prostory splňovat a co je tím pádem spojuje; jak je důležitá instituce galerie nebo muzea; jaké výhody má institucionalizovaný prostor a jaké má alternativy. Západní svět procházel revolučními proměnami chápání zavedených institucí a pojmů od 60. let a došel ke stejným otázkám, jako v ČSR nebo i jiných socialistických zemích. Prezentace prací v negalerijních, malých prostorech nebo v otevřené krajině u nás byla alespoň z části důsledkem politické šikany. Na druhou stranu i u nás to mohl být pro některé umělce jediný myslitelný způsob výtvarné práce, úniku z nechtěné reality. Navíc prostory mimo muzea a galerie byly politicky neutrální.

„70. a 80. léta navazují na předchozí umělecká vyjadřování a zároveň postupně nově definují fenomenologii výstavního místa.“⁷⁷ Výtvarné výstavy se v 70. a 80. letech prolínaly s divadelními představeními či koncerty. Dobově souvztažný je požár Veletržního paláce, který poté získává do svého vlastnictví Národní galerie. V 70. letech se obecně zhoršily výstavní podmínky – znovu probíhalo zakazování a uzavírání výstav. Pro srovnání se západním světem - v 70. letech je otevřeno Centre Georges Pompidou v Paříži jako v té době jedno z nejvíce alternativních výstavních prostředí.

Nejznámějším prostorem pro neoficiální uměleckou produkci, který fungoval již od roku 1971, byla chodba ústavu Makromolekulární chemie ČSAV („Makro“). Moderní umělecká díla byla prezentována na pozadí socialistické architektonické výzdoby. Výstavy současného umění zde uspořádané byly nejkontinuálnější prezentací režimem neschváleného umění. Přes zajímavé přesahy, vzniklé spojením moderního umění se socialistickým prostředím, bylo osobní nasazení při těchto akcích důležitější než samotný výstavní prostor a instalace. Prostor nebyl výstavně výhodný, ani se nejednalo o prestižní instituci. Poskytuje však alespoň nějakou možnost sejit se, seznámit se s novými pracemi, diskutovat o nich. O čtyři roky později svou výstavní činnost zahajuje Divadlo v Nerudovce.⁷⁸ Jde jen o něco více vhodný prostor pro výstavy než bylo Makro. O jeho fyzickou podobu vlastně ani nešlo – dojem, jakým místo působilo, vytvářejí hlavně sami diváci. I zde se soustavně zaměřovali na neoficiální soudobou scénu. Vlastně šlo o šest let trvající kamuflovaný provoz pod vedením Jarmily Šedé. Vystavovalo se dále ve Výzkumném ústavu veterinárního lékařství. Poslední tři desetiletí 20. století jsou ve výstavnictví dobou ustalování experimentů, vzniklých v 50. a především 60. letech 20. století. Umělci v ČSR, později ČR, pociťují jako silné omezení nemožnost svobodně vystavit svá díla. Mnohé instalace se vracejí k tradiční adjustaci, napodobují různými atributy galerijní způsob vystavování z počátku 20. století. Nejde sice o zcela stejné výstavní prvky

⁷⁷ KESNER, Ladislav. Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti. 1. vydání. Praha: Argo ve spolupráci s nakladatelstvím Národní galerie v Praze, 2000. 259 s. ISBN: 80-7035-155-1 (NG ; brož.).

⁷⁸ HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.* Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.

(např. květinová výzdoba), ale vyznění je velice podobné. Nejmarkantnější podobností je asi klasické rozvěšení děl po stěnách institucionalizovaného prostoru.

80. léta se nesou v duchu mnohého skutečného uvolnění – vznikají umělecké komunity, které režim nijak zásadně nepostihuje. Hledání cest, jak obcházet státní nařízení a zákazy omezující svobodu projevu, je v této době již často chápáno jako inspirativní. Organizují se společné výstavy mnoha umělců, kteří mají více podobné vnímání společenské situace, než společný pohled na výtvarné umění – ke spolupráci jsou spíše donuceni dobou. 80. léta můžeme pomyslně rozdělit na první a druhou polovinu, které se od sebe liší. V první polovině jsou organizovány poloilegální akce, ale přes jejich maskování jsou ještě mnohé zakázány nebo uzavřeny. Jako by v první polovině 80. let šlo o hru na schovávanou, kterou však umělci příliš často prohrávali – režim si je většinou našel. Oproti tomu druhá polovina vyznívá jako opravdová konfrontace – vznikají skupiny, skupinové výstavy a galerie. Na síle nabývá teoretické a kritické zázemí výtvarného světa. Většina umělců potřebuje k prezentaci své práce tradiční výstavní prostor. Roste potřeba ukázat svá díla přátelům a blízkému okolí a podívat se na ně s odstupem, v kontextu jiného – tedy výstavního – místa. Hledání nového výstavního prostoru v zemích na západ od našich hranic nadále souvisí se zmíněným stupňujícím se galerijním a výstavním institucionalismem. Výstavní prostor má mít vhodné fyzické parametry a integrační schopnost. Specifická výstavní místa (např. stavení či kostel) se nehodí pro každý druh tvorby, umělce ani diváka. Stupňuje se proto poptávka po místech s alespoň základními atributy galerijního prostoru.

Výše zmíněné Divadlo v Nerudovce patronovalo v roce 1981 jednorázový projekt Malostranské dvorky (účast dvaceti umělců, 34 realizací). Akce měla jasně definovanou koncepci – díla měla mít vztah k prostoru, kde budou vystavena, vznikala přímo pro něj. „Prostoru využívala jako partnera, který dál rozvíjí nebo nově definuje jejich práci.“⁷⁹ Autory zajímaly prostorové dispozice, jeho kvality i funkce. Akce byla zakázána hned druhý den po instalaci děl do veřejného prostoru Malé strany (dvorky a zapadlé uličky) a po umístění mapek s rozmístěním děl do Divadla

⁷⁹ Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Dvorky 81, (Malostranské dvorky)* [online]. 2006 – 2011 [cit. 19. 6. 2012]. < <http://artlist.cz/?id=3837>>.

v Nerudovce. Nová zde byla konfrontace výtvarného umění s náhodným divákem – byla to první výtvarná akce takového rozsahu zaměřená na širší veřejnost (proto vznikly zmíněné mapky). Důvodem této aktivity nebyla provokace systému nebo snaha po alternativní prezentaci umění nebo umělecký záměr – prozaicky šlo o to, že neoficiální umělci neměli již dlouhou dobu jakoukoli možnost svobodně vystavovat a tímto způsobem si nahradili galerijní prostor. Nicméně šlo o přelomovou akci, jelikož se nejednalo o jednorázovou performanci ani o typickou skupinovou výstavu. Bylo to masivní využití městského veřejného prostoru pro přehlídku výtvarného umění. Výtvarná díla byla prezentována v neobvyklých souvislostech a vztazích. Prostor nebyl kulisou, ale partnerem umělecké aktivity. Vystaveny byly různé druhy umění – od obrazů přes sochy po prostorové instalace. Oproti akcím ve veřejném prostoru, které vznikaly v 60. letech, nejsou Malostranské dvorky o subjektivním vnímání prostoru, ale o jeho pochopení jako partnera výsledného díla. Paralelu najdeme i v západním světě o pár let dříve, kdy začal být veřejný prostor vnímán jako sociopolitické místo. Je to příklad akce, o které jsem obecně mluvila výše. Venkovní prostor se organizuje jako velká galerie pod širým nebem. Nejde o to vystavit díla jinak, ale vystavit je pro co nejširší publikum. Ve státech neovládaných totalitním režimem k tomu byly původně určeny muzea a galerie. Vyhoštění velkého procenta umělců z těchto prostor v ČSR mělo velmi brzy za následek snahu po napravení situace – a to oklikou, přizpůsobením si veřejného prostoru do podoby galerie či muzea. Podobné akce se umělci pokusili uspořádat ještě několikrát, a to i mimo ostražitěji hlídaná větší sídla. Příkladem sympózia v přírodě je Mutějovické setkání výtvarných umělců (rok 1983), které poskytlo osloveným umělcům prostor na chmelnici. Každé dílo mělo předem vyhrazeno místo o rozměrech 8x8x8 m a mělo být autorem vymyšleno již před samotnou realizací.

Jak jsem napsala výše, v druhé polovině 80. let 20. století je patrné značné uvolnění poměrů. Bratři Hůlové si otevírají vlastní galerii H+H ve stodole domu v Kostelci nad Černými lesy – jde o první soukromou galerii po roce 1948. Pořádali skupinové tematické výstavy českého a slovenského umění. Policie je „pouze“ šikanuje, nejsou nuceni galerii uzavřít. Vznikají zde nejzajímavější kurátorské počiny doby (například výstava „Barevná socha“, jíž se účastnilo již na čtyřicet autorů). Další výstavy mladým umělcům pořádají některá divadla nebo studentské kluby. Studenti pražské AVU

pořádají setkání v negalerijních prostorech, která nazývají Konfrontacemi.⁸⁰ První byla uspořádána roku 1984, díla umělci instalovali na zdi ve dvoře činžovního domu. Vystavená díla nemají s prostorem nic společného, pouze ho využívají pro svou prezentaci. Dřívějším aktivitám v ulicích měst se první Konfrontace podobá pouze na první pohled – liší se však typem prací a především způsobem vystavení. Přes dojem ‚nezávislosti‘ těchto akcí, jde vlastně znovu o volání po tradičním galerijním prostoru. Jde o řešení z nouze, v té chvíli o jediné možné. Celkem proběhlo šest Konfrontací na různých místech (ateliér, zahrada aj.). Poslední z nich přesáhla lokální rozměr (účast sedmdesáti studentů AVU). Novým místem pro prezentaci uměleckých děl je například také výkladní skříň. Toto výstavní řešení vzniklo v Brně. Drogérie s názvem ‚Zlevněné zboží‘ nabízela prostor pro prezentaci nejrůznějšího umění (včetně happeningů). Jako by se do vystavování vrátila ztracená hravost, radost. Přicházejí nové nápady a netradiční řešení. Stále ještě trvá poptávka po tradičním výstavním způsobu à la galerie počátku 20. století, ale již je vyvážena i jinými realizacemi (nejmarkantnější je zmíněná vitrínka).

Definitivním potvrzením uvolňování komunistického režimu u nás je povolení akce Rockfest 87. Jde o hudebně výtvarnou akci v Paláci kultury (na Výstavišti). Svá díla zde vystavují ti umělci, kteří do té doby neměli jinou možnost prezentace než na zakazovaných akcích, jakou byly například Malostranské dvorky. Jako na většině akcí od 70. let se zde znovu potkaly různé generace umělců. Následovalo Fórum 88, které jakoby vzniklo z potřeby propojit neoficiální koncepty – například využití industriálního prostoru, prezentace děl totiž proběhla v holešovických jatkách v hale číslo 11 a nabídla pro díla oddělené boxy 4x9 m – v oficiální výstavě.⁸¹ Celkově šlo o snahu o oficiální scelení české výtvarné scény. Rok 1988 je tedy první výstavní expozicí, ve které je použit industriální prostor z podobných pohnutek jako v naší současnosti. Jednak byly prostory jatek příhodné svým nevyužitým potenciálem, dále umožňovali právě to zajímavé propojení technického objektu s oficiální uměleckou akcí. To je dodnes platný rys výstav v industriální architektuře – propojuje ‚oficiální‘ instituci muzea umění s neoficiálním prostorem, jak také může továrnu vidět.

⁸⁰ Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Artlist: Konfrontace 80. léta* [online]. 2006 - 2011 [cit. 10. 6. 2012]. < <http://www.artlist.cz/?id=2409>>.

⁸¹ Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Forum 88* [online]. 2006 - 2011 [cit. 5. 6. 2012]. < <http://artlist.cz/?id=2448>>.

Kromě těchto velkých povolených akcí dále vznikají umělecké skupiny a další aktivity (např. výstava ve Vinohradské tržnici). Dalo by se shrnout, že hlavními atributy neoficiálního československého výstavnictví v 70. a 80. letech jsou skupinová aktivita v neinstitucionalizovaném prostoru, osobní nasazení samotných umělců a krátká doba prezentace.

Jelikož byla v české společnosti dlouho potlačována svoboda projevu, bylo obnovení kulturního života po roce 1989 velmi rychlé. Během jediného desetiletí svobody se nově zformovala výstavní činnost zavedených výstavních institucí (přesto, že se vůbec nejednalo o jednoduchý proces), vzniklo nepřeborné množství malých galerií a jiných výstavních prostorů (otevřen například Veletržní palác), byla otevřená nová výstavní centra jako Obecní dům a opravena již dříve fungující (Rudolfinum). Proběhlo mnoho výstav dříve zakázaných uměleckých směrů a perzekuovaných umělců (akční umění v Mánesu, výstava R. Piesena). Rychle se také začal rozvíjet trh s uměním. Vznikají výstavní centra mimo hlavní sídla (například v Ústí nad Labem). Ustavily se dodnes probíhající přehlídky umění a umělecké soutěže (Cena Jindřicha Chalupického, Bienále mladého umění Zvon aj.). Obecně mohu asi shrnout, že jde o dobu dosti nepřehlednou ať už ve výstavnictví, nebo v jiných oblastech naší společnosti. Ve světě pokračuje vývoj výstavnictví plynuleji. V této době musíme rozlišovat výstavní instituce podle zřizovatele a zaměření, jelikož i to ovlivňuje směr, kterým se vydá výstavní instalace. Například komerční galerie zachovávají nejtradičnější podobu výstav, nejspíš proto, že navozují pocit solidnosti a tradice, což lépe svědčí prodeji uměleckých děl. Nejinovativnější jsou ve vystavování právě instituce, o které se zajímám v mé práci – tedy soukromé, navíc zaměřené na současné nebo moderní umění. V podstatě tomu tak bylo vždy. Výstavní prostor, který měl prezentovat nějaké nové tendence v umění jím byl často inspirován.

Z komerčních galerií stojí jmenovitě za zmínku Caesar (Olomouc) nebo díky své poloze vlivnější MXM, Galerie Béhémot a dodnes fungující a do Německa expandující Galerie Jiří Švestka. V roce 1990 proběhly Staroměstské dvorky, v Praze se také objevují první ‚negalerie‘ – Vitrínka BJ (skupina Bezhlavý Jezdec) nebo Window Gallery – šest oken v přízemí budovy Britské rady v Praze. To všechno byly na svou dobu zásadní výstavní počiny. Za zmínku jistě stojí akce ‚Public Distrikt: Umění v dialogu s veřejností‘ v Ústí nad Labem, která posunula vnímání veřejného

prostoru mnohem dál, než akce v 80. letech. Jednalo se o dialog díla s prostředím (instalace fotek zakomponovaná do prostředí supermarketu, samolepky na autobusech veřejné dopravy, video promítnuté na halu továrny aj.).⁸²

Toto období výstavní činnosti se v ČSR, později ČR vyznačuje nejprve silnou touhou po klasickém galerijním prostředí – tedy po galerii s jednoduchým rozmístěním děl. Jelikož nebylo k dispozici, vytvářejí si ho umělci, kde se dá (i v ulicích města). Po roce 1989 se situace změnila. Do výstavní praxe se znovu navrácí experiment. Využití industriálních budov vidím jako rozkročení mezi oběma možnostmi – jednak poskytuje mnoho alternativ jak tovární prostor nově instalačně využít, na druhou stranu je možné vytvořit také klasickou instalaci odkazující se například k první polovině 20. století. Z toho usuzuji, že podoba instalace závisí pouze velmi málo na vzhledu budovy, ve které je umístěna. Vycházíme-li z flexibility industriálních prostorů, je jasné, že jsou velmi vhodné pro tvorbu expozic. Naopak instalace může být naplánována tak, že je pro ni vhodný právě určitý industriální objekt. Důvodem využití industriálních budov pro prezentaci výtvarného umění je právě předpoklad pořádání výstav, které by takovýto prostor využily.

Současná výstavní situace – zaměření na moderní a současné výtvarné umění

Dnešní výstavní instituce využívají nejrůznějších prostorů. Jednak klasické, které jsou pro výstavní činnost používány již od 19. století; dále nové prostory v různých stylech. Do těch spadá i konverze industriálních prostorů, která, jak jsme řekli v první kapitole, může vyústit ve zcela novou budovu. Využívány jsou ale také menší prostory pro nezávislé galerie současného umění. V suterénech domů, v bytech, opuštěných výrobních prostorech i jinde. V podstatě se zdá, že není ani tak důležité, kde je výtvarná tvorba prezentována. Důležitější je existence jakéhokoli prostoru, který má základní výstavní vybavení – tj. dostatečné prostory, variabilní osvětlení a vůbec proměnlivé prostory aj.

Jelikož má být dnes výstavní prostor partnerem vystaveného výtvarného umění, doplňovat ho, ale nepřebíjet, zdá se mi logické, že můžeme umělecká díla vystavit v industriálních prostorech. Partnerství výtvarných děl a technického prostředí je

⁸² VVP AVU. *Bezhlavý jezdec* (BJ) [online]. 1997 – 2009 [cit. 1. 6. 2012]. <<http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-183>>.

velice zajímavé – nese v sobě napětí vycházející mimo jiné z protikladného vnímání obou složek – umění jako činnost mimo praktický život a industriální výrobu jako čistě praktickou část života lidí. Spojení výtvarného umění a industriálního prostoru může být ale také v souladu a to z pohledu výtvarných děl, která se často svou podobou nebo podstatou do takového prostředí hodí.

VYBRANÉ MODELOVÉ INSTITUCE - IDEA, ARCHITEKTURA, PRŮBĚH KONVERZE, FUNGOVÁNÍ

Pojďme se nyní podívat na výběr tří výstavních prostorů, na kterých si ukážeme konkrétně to, co jsme výše odvodili teoreticky. Řekneme si, která specifika konverze se projevují v jednotlivých případech galerií a muzea. Dále se pokusím určit jejich místo v historii muzejní architektury a nakonec popíšu jejich výstavní způsoby. Podívám se, jak která instituce řeší své expozice z hlediska rozmístění děl, proměny prostoru, jak na sebe působí dílo a prostor navzájem.

Výběr institucí, který zde uvádím, jsem provedla podle těchto kritérií. Muzeum Kampa má tvořit protiváhu galeriím MeetFactory a DOX. Jednak budova Muzea Kampa vznikla daleko dříve, než budovy obou galerií. Dále je zde rozdíl v pojetí institucí – muzeum je výstavní prostor se stálou sbírkou výtvarného umění, obě galerie se naopak zaměřují na současné umění a vlastní sbírky nemají. DOX se liší od MeetFactory jednak stylem budovy, dále pak výhradním zaměřením na výtvarné umění. MeetFactory kombinuje ‚výtvarno‘ i s jinými druhy umění (viz níže). Muzeum Kampa bych z hlediska stylu přestavbou vzniklé budovy přiřadila ke galerii DOX – obě se hlásí ke stejným architektonickým hodnotám. Společné všem vybraným institucím je jejich soukromý charakter – ani jedna nevznikla z popudu města, ale díky iniciativě jednotlivců. Vybrala jsem právě instituce se stejným typem zřizovatele, jelikož se zastupují nejvýraznější příklady konverzí. Možná není náhodou, že pokud je zřizovatelem, tedy subjektem, který má při vzniku muzea nebo galerie hlavní slovo, správní orgán – tedy osoba pověřená skupinou zvolených zastupitelů, vznikne architektonické dílo Spíše klasické, než odvážně moderní (alespoň v českých podmínkách).

Nejprve představím vybrané muzejní instituce obecně, o koho se jedná, jaká jsou jejich poslání, vize, dále se zmíním o historii každé z budov a popíšu jak vypadají – načrtnu jejich fyzickou podobu a v neposlední řadě porovnáám jaké výtvarné umění je v nich vystavováno. Z těchto poznatků vyvodím závěry o tom, jaké byly jejich důvody pro výběr industriální architektury a zda to bylo pozitivní rozhodnutí.

MeetFactory, o.p.s.

Projekt vznikl v roce 2001, iniciátorem je umělec David Černý. Galerie měla původně obývat tovární prostor v Holešovicích, realizace se bohužel nepovedla kvůli povodním v roce 2002. Od roku 2007 sídlí instituce „v sevření dálnice a osmikolejiště na jižní hranici Smíchova“.⁸³ Je koncipována jako místo setkávání všech forem a žánrů umění (tedy vedle výtvarného umění se zaměřuje na prezentaci hudební tvorby, divadla, tance aj. a ve všech se snaží postihnout celou škálu projevů dané umělecké disciplíny), podpůrné centrum pro umělce (pořádá např. rezidenční pobyty, které umožňují české umění představit zahraničním umělcům a naopak zahraniční tvorbu nabídnout domácímu publiku) a prostředník mezi českým a světovým „nejsoučasnějším“ uměním. Jak je uvedeno na jejích stránkách, vznikem této instituce „Praha, která vždy byla vibrujícím centrem evropské kultury, je obohacena novými myšlenkovými hodnotami a zároveň vysílá poselství o svém uměleckém a kulturním potenciálu. MeetFactory, o. p. s., iniciuje kulturní dialog, který je podle ní od naší země očekáván.“⁸⁴ Její snaha vnést současné (zejména vizuální) umění zpět do života lidí se odráží mimo jiné v rozhodnutí nevybírat žádné, nebo pouze minimální vstupné. MeetFactory získává finanční prostředky jinou výdělečnou činností, veřejnou sbírkou, sponzorskými dary, z grantů města Prahy a ministerstva kultury ČR nebo od partnerských zahraničních institucí. Součástí galerie je též bar. Propojení výtvarného umění s mladými lidmi z jiných, neuměleckých sfér, probíhá také v rámci dobrovolnického programu - je to forma zapojení se veřejnosti do utváření mezinárodního kulturního centra.

Historie budovy

⁸³ Schneedorfer Technologies. *MeetFactory* [online]. c 2012 [cit. 2.5.2012]. <<http://meetfactory.cz/o-meetfactory/meetfactory.aspx>>.

⁸⁴ Tamtéž.

Vznik prostor MeetFactory byl komplikovaný, chyběly finanční prostředky. Částečně proto si budova zachovala svůj původní vzhled včetně neupravenosti z dob, kdy se o ni nikdo nestaral. Taková podoba však může být dnes chápána jako určitý styl a rozhodně není v rozporu s mnoha výtvarnými projevy současné doby. Budova MeetFactory byla postavena ve 20. letech 20. století jako jedna z posledních staveb sklárny Inwald (v Praze působila od roku 1878). V roce 1935 vystřídala výrobu broušeného skla a skleniček provozovna podniku Škoda. Ten zde vyráběl dieslové motory. Na přelomu 40. a 50. let 20. století se zde usadila československá železnice, která používala přízemí stavby jako dílny a patra jako kancelářské prostory. Stavba byla opuštěna v 90. letech a krátce používána jako zázemí pro dělníky při stavbě tunelu Mrázovka.

Konverze

Dnešní podoba smíchovské galerie působí ležérně neupraveným dojmem. Fasáda dvoupatrové obdélníkové budovy nesvítí čistotou, zato jsou na ní dvě výtvarné realizace. Původní, sem tam oprýskaná omítka je v přízemí bílá, v patrech zelená. Stěny uvnitř budovy jsou pouze očištěny, ani zde nebyla omítka opravena. Podlaha je též původní, betonová, dnes rozpraskaná. Původní dispozice objektu je zachována – například přízemí není přirozeně osvětlené okny, ta se nacházejí pouze v patrech. Tam jsou místnosti pro residenty a kancelář. V přízemí se nachází tři menší místnosti pro výtvarné instalace, dále bar. V obou patrech je sociální zařízení, v přízemí navíc šatna, v patře kuchyň pro residenty. Nejvýraznějších úprav se dočkal hudební/divadelní/filmový sál též situovaný v přízemí. Cílem hudební dramaturgie je prezentovat současnou hudbu napříč žánry. Proto jsou ovšem potřeba adekvátní akustické podmínky, které místnost původně neměla. Právě přestavba této části galerie znamenala nejvíce zásahů do původní podoby továrny. Jinak ale celý objekt zachovává industriálního ducha továrny téměř dokonale. Takový způsob realizace konverze si žádný investor, hledící na profit, nemůže dovolit. Budova soukromé galerie však ano. Proč nezachovat vizuální vzpomínku na období, kdy industriální architektura vypadala takto?

Hodnota budovy MeetFactory vychází z doby své realizace (tj. počátek 20. století). Architektonicky je to klasická industriální památka. Na realizaci se podíleli pouze umělci, kteří měli zájem na otevření kulturního centra zaměřeného na současné

umění. Konflikt s investory byl vyloučen, většina úprav byla udělána svépomocí (například postavení baru apod.). Nicméně budova byla původně majetkem Magistrátu hlavního města Prahy a patřila do souboru asi osmi objektů, u kterých radní nevěděli je využít. David Černý projevil o jeden z nich zájem a továrnu získal. Budova nebyla památkově chráněna. David Černý si vybral tento objekt kvůli jeho dobré poloze, výraznosti stavby a relativně zachovalému stavu. Dnes bývalá továrna skvěle slouží své nově určené funkci. Jako minus vidím poměrně malé prostory pro výtvarné expozice. Tento nedostatek galerie vyřešila otevřením prostoru sousedícím s MeetFactory, který nese název Kostka. Zde je vytvořeno místo pro alternativní instalace. U MeetFactory jsme tedy svědky relativně jednoduché práce s původním prostorem, nebylo záměrem přebudování objektu. Šlo pouze o to uvést ho do stavu, ve kterém bude moci fungovat jako kulturní centrum. MeetFactory je příkladem, na kterém vidíme, že industriální budova umožňuje v některých případech finančně méně náročné řešení. Neupravenost samotné budovy není překážkou jejího provozu.

Muzeální architektura

Svým vzhledem patří MeetFactory k postmoderním konverzním realizacím. Je hravá, nekonvenční, odvážná, originální. Je sama uměleckým dílem. Nicméně nenapodobuje minulé stavby zcela, jen si z nich vypůjčuje určité prvky. Ponechání původních podlah je začleněním technického prvku do nově využívané budovy. Bílá barva výstavních stěn je vypůjčena z poloviny století, kdy byl oblíbený inertní výstavní prostor. Jelikož u budovy neproběhly výrazné zásahy do celkové podoby, není možné říct, ke kterému historickému stylu se nejsilněji hlásí. Na tomto příkladu konverze pozorujeme, že důvody konverze mohou být zcela jiné, než jsem naznačila v kapitole o konverzích. Klady budovy jsou sice očividné, avšak využita byla spíše shodou mnoha náhodných okolností (David Černý měl v úmyslu zřídit centrum současného umění, Magistrát měl k dispozici nevyužité budovy, mezi nimiž byla i industriální stavba na Smíchově atd.). Nikde jsem například nezjistila, že by byla motivací přestavby potřeba zachránit industriální objekt se zjevnou historickou a estetickou hodnotou. Potvrdila se zde ale míra přetvoření původního objektu, která je malá. Konverze industriálu na galerii je podle předpokladu méně invazivní, než u vkládání jiných funkcí do továrního objektu.

Výstavnictví

MeetFactory pořádá výstavy převážně současným. Často jsou k vidění realizace umělců z residenčního programu. V prostorách galerie není problém vystavit taková umělecká díla, která dále proměňují podobu prostoru. Příkladem může být expozice residenta Američana Kala Spelleticha, který vytváří mechanizované objekty z nalezených předmětů. Pomocí jednoho takového objektu bylo malováno na stěnu galerie. Takové zásahy samozřejmě nejsou trvalé, ale faktem zůstává, že umělci zde mají možnost nerušeného tvůrčího vyžití. To bych rozhodně zahrнула do kladů industriálního prostoru. Pokud se přistoupí k přestavbě jako u MeetFactory, není problém dát umělcům svobodu tvorby zmíněnou výše. Výstavní prostor je tak pro mnohé z nich daleko přirozenější místem instalace jejich tvorby než galerie nebo muzea, které si zakládají na podobě svých prostorů a nechtějí je proto nechat měnit tímto, řekla bych lehce extrémním, způsobem.

DOX

DOX PRAGUE, a.s. (ředitel Leoš Válka), který zahájil svou činnost v roce 2008, je ambiciózní centrum současného výtvarného umění, jež stejně jako MeetFactory reflektuje různé žánry ve výtvarném umění (vedle malířství a sochařství i fotografii, design, architekturu, film, video či nová média). Oproti první zmíněné instituci se DOX věnuje výhradně výtvarnému umění. Součástí DOXu, která ho činí ještě více zajímavým, je knihkupectví zaměřené na výtvarné umění a knihovna s obsáhlým archivem stejného zaměření. Dále je součástí galerie designový obchod a kavárna. Zdroje na provoz získává DOX stejným způsobem jako MeetFactory, navíc však vybírá vstupné na výstavy. Budovu DOXu najdeme v docházkové vzdálenosti od stanice metra Nádraží Holešovice. Prezentuje se jako instituce zpochybňující "tyrání expertů. DOX poskytuje prostor pro rozpory, mylné začátky, zamítnuté projekty a experimenty".⁸⁵ Vítá proto umění rozdílných přístupů a tendencí, které tvoří prostředí pro střetávání, rozvíjení a inspiraci prostřednictvím rozdílných pohledů. Veškerá činnost této instituce je motivována základním přesvědčením o nenahraditelnosti umění ve světě účelového jednání. Kromě výstav všech druhů výtvarného umění pořádá také doprovodné programy a vzdělávací akce. Jméno instituce je vybráno

⁸⁵ DOX Prague, a.s. *O centru DOX* [online]. c 2008 – 2012 [cit. 2.5.2012]. <<http://dox.cz/cs/o-nas/o-centru-dox>>.

symbolicky. “Je odvozené z řeckého slova *doxa*, které mimo jiné znamená způsob chápání věcí, názor, přesvědčení.”⁸⁶

Historie budovy

Vznik budovy, kterou si přizpůsobil pro své účely DOX, spadá do posledních let 19. století. Na nově rozparcelované Osadní ulici zbudoval stavitel Antonín Žižka továrnu na stroje pro firmu Rossemann a Kühnemann. V roce 1901 přibyly kancelářská budova (nárožní část – ulice Osadní a Poupětova) a další dílny (kovárna a kolna na barvy a oleje). Stavba měla typický průmyslový vzhled - vysoká okna zaklenutá oblouky, na fasádách se střídaly plochy neomítnutých cihel s omítkou. V roce 1920 zvýšil stavitel Josef Karhan přízemní kancelářskou budovu o patro zakončené trojúhelníkovým štítem se segmentovým oknem. Po přestěhování firmy do Radotína změnila budova několikrát majitele. Od roku 1925 zde krátce fungovala továrna letadel Avia. V roce 1928 ji zakoupila firma Antonín Páv, závody zámečnické a instalatérské. Kancelářský dům byl znovu přestavěn, nad traktem v Osadní ulici přibylo patro se střešní terasou. Do roku 1930 probíhaly adaptace areálu pro firmu Páv, včetně nástavby patra nad dílnami do Poupětovy ulice. Ještě roku 1939 vznikly nové dílny - železobetonový trojpodlažní podsklepený dvoutrakt na protáhlém půdorysu, s kratší fasádou do Osadní ulice. Po znárodnění zde sídlil národní podnik ZUKOV.

Konverze

Až v roce 2002 zakoupil objekt Leoš Válka. Stejně jako MeetFactory, i zde je iniciátorem vzniku a realizace projektu DOX jednotlivec a nikoliv město či stát. Galerie vznikla díky silnému zaujetí nadšence pro umění, který dokázal najít finance na její stavbu a je schopen efektivně ji provozovat. Leoš Válka, podnikající v oboru rezidenčních staveb a rekonstrukcí, si uvědomil potenciál prostoru a neváhal se spojit s dalšími investory, aby galerie mohla být vybudována. Přestavby se zhostil Ivan Kroupa (držitel ceny Forderungspreis Baukunst v roce 2001). O vysoké hodnotě konverze vypovídá fakt, že tato stavba byla zařazena do publikace Phaidon Atlas of 21st Century World Architecture mezi nejvýznamnější stavby světa roku 2008 a ve stejném roce byla nominována na prestižní architektonickou cenu Mies van der Rohe Award. DOX je zcela jiného rázu než MeetFactory. Oproti ní je celý objekt zcela

⁸⁶ Tamtéž.

nově uchopen. Zachovány jsou objemy, ale kromě vyčištění prostoru proběhla i oprava zdí a všech poničených částí. Celý komplex je bíle omítnut. Vytváří se tak prostory vzdušné až nehmotné. Hodnota vzniklé stavby byla oceněna odborníky a i já z pozice prostého návštěvníka mohu konverzi označit jako velice zdařilou. Je zde zachován vzhled industriální stavby a zároveň je navozen dojem zcela nového architektonického díla. Své funkci slouží budova DOXu perfektně a přitom svým vzhledem a atmosférou neustále připomíná, z jaké doby pochází, jak vypadal dříve. Důvodem pro zvolení tovární budovy pro tvorbu galerie moderního umění zde bylo, vedle silné touhy po centru současného výtvarného umění, jednoznačně také rozpoznání hodnoty industriálního objektu.

Muzeální architektura

Styl budovy se celým svým vyzněním hlásí k modernistické architektuře poloviny 20. století. Je zde na ni jasný odkaz vyčištěním prostorů nebo také použitou nebarevností vnitřních prostorů. Setkáváme se zde s galerijní budovou navazující svou podobou na tradice výstavní architektury 20. století, zároveň však silně současnou, jelikož revitalizuje starý industriální objekt a nese jeho odkaz nadále v sobě. Důvodem využití industriální budovy byla její vhodnost na ke konverzi na čistý výstavní prostor. Tento postup se vyplatil, jelikož prostor, který vznikl ze staré továrny, je opravdu krásný a navíc k tomu i praktický.

Výstavnictví

V DOXu jsou pořádány výstavy současného umění, ale také designu nebo architektonických návrhů a modelů. Jelikož prostor zde byl precizně přestavěn, neumožňuje tak extrémní umělecké zásahy, jako MeetFactory. Způsob instalací děl je zde o něco víc tradiční. To však nevylučuje přizpůsobivost prostoru jakémukoli druhu výtvarného díla. Tradičnost spatřuji v prostém faktu, že díla zde mohou existovat, klidně spočívat v galerijním prostoru, ale míra jejich živosti je omezena. Vezmu-li extrémní příklad, umělecké dílo, které by teoreticky svou podstatou ničilo nenávratně galerii kolem sebe, by nejspíš nechtěla vystavit ani MeetFactory. Přesto díla v ní vystavená mají daleko větší možnost svobodného ‚života‘, než je tomu v DOXu. To, co by v MeetFactory ještě vystavili, nebylo by možné instalovat v DOXu. Jak jsem zjistila pozorným prozkoumáním historie instalací, je faktorů, které ovlivňují podobu instalace, velice mnoho. Přirovnala bych to k pokusu vysledovat důvody, které vedou

k určité podobě výtvarného umění. Přesto, že důvody proč byl vybrán industriální objekt z hlediska instalací nejsou zcela jasné, využití továrny je pro instalace jednoznačně kladem. Poskytla svou dispozicí mnoho různých prostorů, které jsou velmi dobře osvětleny a mohou být měněny paravány a zástěny. Jistě nejen zajímavé expozice, ale i úžasně čistá a maximálně funkční podoba této budovy láká k prohlídce mnoho návštěvníků.

Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových

Bylo otevřeno pro veřejnost roku 2003. Jeho základem je stálá sbírka dvou ikon dějin umění 20. století – Františka Kupky a Otto Gutfreunda a sbírka středoevropského moderního umění, která má silnou vypovídací a historickou hodnotu. Muzeum vybírá nemalé vstupné za vstup do stálých expozic i na dočasné výstavy; provozuje také knihkupectví zaměřené na výtvarné umění, převážně moderní. Mezi vystavenými umělci v rámci krátkodobých výstav jsou poměrně prestižní osobnosti, například Yoko Ono, Piet Mondrian, Theodor Pištěk nebo Andy Warhol. Muzeum vzniklo díky iniciativě sběratelky umění Medy Mládkové a jejího manžela Jana Mládky.

Historie budovy

Oproti výše popsaným institucím obývá Muzeum Kampa budovu s nesrovnatelně delší historií. První zmínka o mlýnu je z roku 1393, jeho historie bude pravděpodobně ještě starší. Budova však byla dřevěná, až na přelomu 16. a 17. století se přistoupilo ke stavbě budovy kamenné. Její konečná podoba před konverzí ve 20. století vznikla díky Františku Odkolkovi, který mlýn vlastnil v druhé polovině 19. století. Mezi architekty podílejícími se na přestavbě mlýna byli například Josef Zítek nebo Josef Schulz. Nicméně i tato rekonstruovaná budova na konci 19. století vyhořela.

Konverze

Konverze na muzeum umění proběhla v letech 2000 - 2001. Provoz byl znovu přerušen nedlouho po zpřístupnění muzea a to kvůli povodním v roce 2002, otevřeno bylo znovu v roce 2003. Jak se píše na internetových stránkách Muzea Kampa “Hodnota objektu je v jeho hmotové konfiguraci a urbanistických kvalitách. Více než

jedno století je přirozenou a vžitou dominantou exponovaného nábřeží Kampy.⁸⁷ Sovovy mlýny jsou oficiální kulturní památkou, proto zde bylo nutné zachovat genia loci stavby nejen ze zásady architekta, ale i kvůli pravidlům nakládání s kulturními památkami v České republice daným zákonem. Sovovy mlýny upravil architekt Josef Schulz a součástí jeho kultivovaného přístupu bylo respektování základních pravidel konverze. Ovlivnil tak nezaměnitelně vzhled galerie. Přestavbu investoval Magistrát hlavního města Prahy a Trade Centrum Praha a.c. Projektoval ji Atelier 8000 Praha a HABENA s.r.o. Praha; autorkou je Helena Bukovanská. Na stavbě se podílel výtvarný tým tvořený Václavem Cíglarem, Michalem Motyčkou, Marianem Karlem, Miroslavem Špackem a Danou Zámečnickovou. Konverze byla specifická ve dvou ohledech. Zaprvé - budova se nachází v extrémním prostředí, které je ohrožováno stoletou vodou, a to vodou přímo z koryta Vltavy i vodami Čertovky. Voda by mohla dosahovat až k podlaze druhého patra. Takže klíčové bylo vyřešení staticko-hydrogeologického zajištění. Zadruhé - objekt sám byl poměrně malý pro plnění nové funkce, která mu byla přiřknuta. Jinak ale byly všechny konstrukční systémy dokonale opravitelné a obnovitelné pro zamýšlené využití muzea. Nejhodnotnější části objektu byly kamenné renesanční nároží, jižní štít a obvodové zdivo včetně věže. Je jasné, že se zde jedná o jiný druh industriální architektury než u výše zmíněných případů. Přesto byl objekt původně výrobním místem a jeho recyklace na muzeum je proto jednou variantou fenoménu, který ve své práci zkoumám. Důvodem pro využití této stavby byla snaha o zachování důležité industriální budovy, dále také výhodné místo v centru Prahy.

Muzeální architektura

Muzeum Kampa se odkazuje svým vzhledem, podobně jako DOX, k moderní architektuře odhmotněného prostoru poloviny 20. století. Nenapodobuje ji však tak důsledně jako DOX. Jelikož přestavba zde musela zahrnout nejen odkaz na nedávnou minulost, ale také na středověké období stavby, je podoba budovy pouze nakročením k moderní architektuře. Je to právě dispozice středověkého domu, která neumožňuje důsledné napodobení určitého architektonického stylu 20. století. Místo pro stálou expozici Františka Kupky a Otto Gutfreunda jsou dokonce svou podobou zaměnitelné s obrazárnami z konce 19. století. Jistou nevýhodou byly malé prostory původních

⁸⁷ Nadace Jana a Medy Mládkových. *Museum: Historie Sovových mlýnů* [online]. c 2001 - 2009 [cit. 6.5.2012]. <<http://www.museumkampa.cz/cs/Historie-32.htm>>.

mlýnů, které nemohly postačit výstavním potřebám. Proto bylo nutné k samotné historické budově přistavit další sál a využít také půdní prostory a přilehlou konírnu. Díky dostatečným finančním zdrojům a volbě nadaných umělců i architekta vznikla opravdu velice zdařilá přestavba, jejíž umělecká hodnota zdobí nejbližší okolí areálu Pražského hradu.

Výstavnictví

Problematičtěji vidím technické zázemí budovy. Prostory přistavěné k původní budově mlýna i konírna jsou sice docela rozměrné, ale jejich objem se nedá srovnat s tím, jaké rozměry prostorů nabízí například DOX. Dále jsou prostory vytvořeny v takovém duchu a spravovány způsobem, že jinakost vystavených děl, míra jejich extrémnosti, je silně omezena. Přesto existuje mnoho současných umělců, jejichž díla hledají právě takový prostor, jakým je Muzeum Kampa. Klad výstavního prostoru zde vidím především v jeho umístění. Pro umělce je výhodou, pokud vystavuje v prestižním, mezinárodně proslaveném muzeu.

Shrnutí poznatků o konkrétních konverzích industriálu na muzea umění

Podoba nových budov dnešních muzeí a galerií umění je ovlivněna umem architekta, ale samozřejmě také finančními možnostmi investora. A ty často nejsou veliké. Přesto se v dnešní době najdou v naší republice lidé, kteří si vytknou vytvoření tokové instituce za cíl a závěr mé práce je dokladem, jaký úspěch mohou mít. Pro vytvoření moderního výstavního prostoru využívají objekty již stojící a nyní nevyužité, v našem případě prostory industriální. Jedná-li se o kompletní přestavbu navrženou fundovaným architektem (nebo architektonickým studiem), je realizace zpravidla dražší než stavba srovnatelného rozsahu ‚na zelené louce‘. To je v mé práci případ galerie DOX. Úplně speciálním případem je Muzeum Kampa, které je jednak kompletně přebudovanou stavbou, vzniklou z pražského mlýna, ale navíc se nachází v centru města, tedy v památkově chráněné oblasti. Pokud je však zřizující iniciativou nadace nebo jiná nezisková společnost, je zde možnost provést jen základní a z bezpečnostního hlediska nejnutnější úpravy a ponechat objekt v ‚syrové‘ podobě poničené industriální budovy. Jedná-li se o první případ a továrna prochází precizní kompletní přestavbou, je na umu architekta provádějícího konverzi a na domluvě mezi architektem a investorem, jak moc z původní stavby, z jejího charakteru zůstane

zachováno (např. co je ještě uskutečnitelné a na co už nejsou finance, nebo jak dostačuje architektovu záměru levná varianta).

ZÁVĚR

Architektura konverzí je sama o sobě tématem, které by vydalo na zvláštní práci. Zde jsem se však zaměřila na jeden zvláštní případ konverze – na revitalizaci továrních budov (ve smyslu výše definovaném) na muzea umění. Jde o specifický případ, na kterém mě zajímalo, proč je industriální architektura určována tato nová funkce. Jak jsem také výše definovala, muzeem umění mám na mysli výstavní instituci zaměřenou na moderní a současné výtvarné umění. Jako podotázku jsem zvolila: „Jaké jsou klady a zápory využití industriální architektury pro muzea a galerie?“ Odpovědi na obě otázky jsem hledala ve třech oblastech týkajících se muzeí umění situovaných v továrních budovách. Je to téma konverze industriální architektury, dějin muzeální architektury a dějin instalací. Vymezila jsem si okruh svého zájmu na muzea a galerie moderního a současného výtvarného umění. Učinila jsem tak proto, že chci-li srovnávat dřívější způsoby jak muzeální architektury tak výstavních způsobů s dneškem, potřebuji srovnávat podobné situace. V celé mé práci se tedy zabývám buď historickými nebo současnými výstavami a výstavními institucemi zaměřenými na soudobé umění. Abych neomezila výběr zkoumaných institucí na příliš úzký okruh, rozšířila jsem svůj zájem i na muzea a galerie moderního umění. V celé práci uvádím především příklady z České republiky (případně jejích historických předchůdců), ale neopomím ani zahraničí, aby byl výsledný obraz zasazen do souvislostí tzv. západního světa.

Při hledání odpovědí na mé otázky jsem postupovala cestou příkladů. Zvláště historické kapitoly jsou sestaveny z dobových ukázek muzeí nebo instalací. Tyto fáze vývoje, u kapitoly Konverze jednotlivé její aspekty analyzuji, zobecňuji a vyhodnocuji ve vztahu k e zkoumanému období – tedy k současné výstavní architektuře situované v industriálních stavbách. Zjištěné poznatky si následně ověřuji na konkrétních příkladech tří pražských výstavních institucích – Muzeu Kampa a galeriích DOX a MeetFactory.

Konverze industriálních objektů je složité téma. Nastínila jsem problematiku důvodů konverze, historické a umělecké hodnoty industriální architektury, otázku jaké prvky z industriálních objektů zachovat nebo co všechno může znamenat památková ochrana pro industriální budovy. Rozborem těchto témat jsem dospěla k níže uvedeným odpovědím na otázky, které jsem si položila v úvodu.

Důvodů k využití konvertované industriální architektury jsem našla hned několik. Jako první musím zmínit kladný potenciál industriálu pro muzea. Jelikož stará tovární budova disponuje silným *geniem loci*, pak za předpokladu úspěšné přestavby muzeum získá nové umělecké dílo. Výstavní instituce situovaná v takové konvertované budově je přitažlivá pro diváky nejen svým výstavním programem, ale právě také budovou, ve které se nachází. Jak zmíním ještě u tématu architektury muzeí a galerií, industriální budova má skvělé předpoklady se stát se architektonickou sochou přesně podle současných trendů muzeí a galerií. Dalším velkým důvodem pro využití industriální budovy pro muzeum umění je míra zachování původní podoby budovy (a vůbec zachování industriální památky.obecně). Pokud je technický typ architektury přestavěn například na byty, jeho podoba se promění více, než v případě recyklace na muzeum nebo galerii. Kladem zmiňované konverze je jednak využití již existujících hodnot (nejen materiálních), šetří se jí i energie a „socio-ekologická kapsa krajiny“. Využití industriálu má i některé technické výhody, často jsou jimi velký prostor nebo technické zázemí. Abych nebyla zaujatá čistě pro konverzi, nesmím opomenout zmínit i zápory a to nejen technické (nejsou tak markantní, jde o problém s osvětlením nebo třeba vytopením tovární budovy). Pokud investor plánuje kompletní revitalizaci objektu, přijde ho konverze na větší peníze i starosti – je obecně náročnější než novostavba. Speciálním případem je využití továrního objektu v téměř nezměněné podobě. Taková investice by se mohla finančně lépe vyplatit, avšak ne vždy je taková podoba možná nebo žádoucí. Problematika památkové péče zde zahrnuje jak nevýhody památkové ochrany, tak komplikace při její absenci. Celkově nabízí konverze industriálních objektů příjemné a zároveň praktické prostředí pro výstavu uměleckých děl. Mnoho muzeí umění v industriálních objektech nám délkou svého trvání a úspěšností svého provozu dokládají vhodnost využití industriálu pro tento účel.

Dalším úhlem pohledu při sledování důvodů pro využití konvertovaných továrních objektů byl architektonický vývoj muzeí. Pro úplnost jsme zmínila úplné prapočátky muzejní instituce. Následně jsem se krátce zdržela u prvních muzeí (18. století), která ještě nebyla stejného zaměření, jako muzea a galerie, které zkoumám v této práci – v prvních muzeích byly vystaveny spíše historické umělecké kusy, než soudobé výtvarné umění. Jak vývoj muzeí pokračoval, měnila se podoba budov pro umělecká díla podle několika kritérií. V zásadě to byla společenská poptávka, soudobý umělecký sloh – později umělecký směr a samozřejmě dosavadní vývoj podoby muzeí.

První zmíněnou podmínkou, která platí dodnes, byla v počátcích muzejní instituce potřeba reprezentace národa, později ve 20. století vyjádřit nekonečnost výtvarného umění nebo jeho hravost. V dnešní době je společenskou poptávkou mimo jiné tvořit krásou obdařené budovy, které by byly sami sobě výstavním exponátem. Přesně v duchu doby, kdy existuje nespočet výtvarných směrů současně, existuje i mnoho typů muzejních a galerijních budov. I když se domnívám, že jeden znak mají společný – je to jistá míra obřadnosti, která se v této oblasti architektury zachovává již od 18. století. Platí to i pro konverze industriální architektury, která na sebe může vzít mnoho podob, podle architektonického stylu, který je při přestavbě zvolen. Co se posledního kritéria týče, v průběhu 20. století získaly muzejní a galerijní budovy několik atributů, které jsou dodržovány při jejich stavbě dodnes. Platí taktéž pro industriální konverze. Již od konce 19. století je v muzeální architektuře prosazována netrvalost a přizpůsobivost. Mám tím na mysli, že se při stavbě počítá s budoucími změnami stavby a její dispozice i celková podoba umožňuje vystavení jakéhokoli díla. Technické prvky jsou znakem specifickým, který náleží spíše k určitému uměleckému směru v architektuře (high-tech), nicméně jak jsme poznali v kapitole Konverze, v industriální architektuře je přítomen vždy. Další charakteristikou je koncepce muzeální či galerijní budovy jako nástroje a současně sochy. Ve zvláštním případě konvertovaných industriálních budov může být objekt chápán jako pomník průmyslové doby. V neposlední řadě je znakem dnešní muzeální architektury hledání nových možností vystavení uměleckých děl. Jelikož všechny tyto požadavky na architekturu muzeí a galerií jsou snadno dosažitelné v industriální architektuře, je tato často k jejich stavbě využívána. Dalším důvodem pro využití továren pro muzea a galerie spočívá v specifické potřebě doby. Jako bylo na počátku potřeba vhodně

umístit umělecké sbírky reprezentující národ, tak je dnes potřeba zachránit industriální památky. Jak bylo řečeno výše – citlivá konverze na muzeum nebo galerii je jedním z nejvhodnějších řešení.

Vývoj architektonické podoby vnitřních prostorů budov muzeí a galerií prošel po škále od úplné zdobnosti, přes druhý extrém úplného ‚zmizení‘ až se dostal do stavu partnera výtvarného umění, kde se prozatím ustálil. Ve dvacátém století bylo experimentálně ověřeno, že i když je prostor zcela nenápadný, vždy je vnímán divákem jako okolí výtvarného díla. To, že přílišná zdobnost naopak ruší působení děl na diváka bylo zjištěno již na konci 19. století. Proto se přistoupilo k architektonickému řešení jako k uměleckému dílu, které má určitou funkci. A tou je právě být pozadím pro jiná umělecká díla. V industriálních budovách je vítána architektonická jednoduchost vnitřních prostorů (v jiných historických objektech je vždy přítomná určitá zdobnost). Ozvláštněním zde pak může být prostá barevnost nebo jiné optické členění prostoru. To vše jsou důvody pro využití industriálu pro muzea a galerie, to jsou klady, které toto architektonické řešení přináší.

Poslední oblastí, ve které jsem hledala důvody pro využití továren pro muzea umění byla historie výstavních způsobů – instalací. Jejich proměna byla vždy podmíněna především situací v kultuře a charakterem uměleckých děl. Kulturou myslím jednak dominantní umělecký styl v dané době a dále podmínky pro prezentaci umění. Charakterem uměleckých děl se v mé práci nezabývám, proto jsem toto hledisko výše pouze zmínila, ale hlouběji ho nerozebírám. Výstavní způsoby se vyvíjely od otevření muzea umění veřejnosti. Nejmarkantnější změny byly provedeny ve 20. století. V naší republice byl vývoj silně deformován a chvílemi i zastaven komunistickým režimem. Do druhé světové války se nicméně vyvíjí stejným tempem jako v ostatní Evropě či v Severní Americe. Na druhou stranu můžeme v našich podmínkách pozorovat, co se stane s instalací a vůbec s fenoménem výstavy když je pojata jako propagandistická akce vládnoucího režimu. Vývoj instalací do dnešní doby vyzkoušel mnoho způsobu prezentace výtvarných děl, avšak nevysledovala jsem v této historii žádné zákonitosti, které by nám určily další důvody pro využití industriálu na muzea a galerie. Ani srovnání muzeální architektury s dobově odpovídajícím instalačním trendem nepřineslo žádná obecná pravidla vzájemné zákonitosti. Snad bych jen znovu zmínila flexibilitu továrních objektů, která je dnes při instalacích nezbytná. Tento výstavní

trend přizpůsobivosti se začíná požadovat v 60. letech 20. století, kdy nastupují takové formy umění jako land art nebo akční umění. I v instalacích se dodnes zkouší nové možnosti uspořádání výtvarné tvorby. To může vést až k výstavnímu paradoxu, který jsem zmínila výše. Prostor s výtvarným uměním je nepřístupný, jelikož je vyplněn dlouhým provázkem uvázaným jako prostorová pavučina (viz Duchamp, 1942). Na druhou stranu v ČSR bylo ověřeno, že klasický výstavní prostor, v duchu počátku 20. století, je pro uměleckou scénu nepostradatelný. Dodnes je umělecká komunita složena mimo jiné z výtvarníků, pro které se alternativní výstavní prostory nehodí. Zde přicházíme k velkému kladu industriálních budov. Svou podstatou jsou alternativním prostorem, není však problém vytvořit v nich expozici čistě klasickou. Na druhou stranu je možné instalovat v tom samém prostoru výstavu experimentálního rázu. Doplnila bych, že dnes je instalace často vnímána jako labyrint (tj. složitá, avšak relativně jednoznačná cesta k cíli). I toto kritérium hravosti industriální budova lehce splní.

Při sledování konkrétních podmínek u galerií MeetFactory a DOX a u Muzea Kampa, došla jsem k poznání, že výše nalezené důvody pro konverzi industriální památky na výstavní instituci jsou souborem možností. Každé vznikající muzeum umění si vybere jen některé z nich. Každá přestavba je jedinečná jak průběhem, tak výsledným stavem. Výše zmíněná kritéria (konverze, dějiny muzeální architektury a instalací) jsou také pouhým výběrem mnoha různých stimulů, které se podílejí na výsledném rozhodnutí o recyklaci industriální stavby v případě vzniku muzea umění. Na druhou stranu se domnívám, že pokud jsem měla zůstat u zaměření na podobu výstavních budov a instalací, vybraná hlediska jsou nejvhodnějšími východisky. Pokud by mělo být téma konverzí industriální architektury na muzea a galerie dále rozšířeno, prvním krokem by bylo zmapování moderního a současného výtvarného umění do hloubky, která by byla vhodná při sledování dopadu podoby uměleckých děl na výstavní prostor a podobu expozice.

Převážná část argumentů ohledně využití a vhodnosti industriálních konverzí použitých pro výstavní instituce zaměřené na moderní a současné umění vyznívá kladně. Mohu tedy shrnout, že industriální architektura je využívána ke konverzi na muzea a galerie zmíněného zaměření z důvodu její vhodnosti při uskutečňování požadavků na dnešní podobu muzejních budov. Dále pro přizpůsobivost různým

instalačním řešením a v neposlední řadě z důvodu potřeby zachování historického dědictví, které nám industriální architektura nabízí. Drobné překážky při provozu muzeí umění, jako jsou komplikace při konverzi nebo příležitostné technické problémy s provozem muzea či galerie nemohou převážit klady, které konverze továrny přináší.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

MeetFactory

Zdroj: Schneedorfer Technologies. MeetFactory [online]. c 2012 [cit. 2.5.2012].
<<http://meetfactory.cz/o-meetfactory/meetfactory.aspx>>.







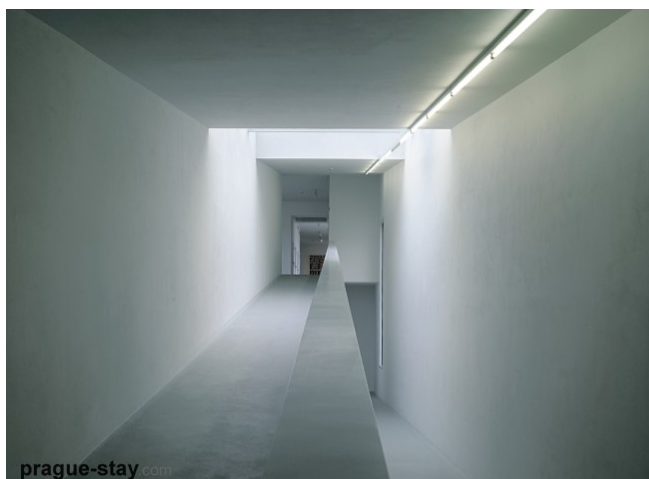
ukázka instalace

DOX

Zdroj: DOX Prague, a.s. *O centru DOX* [online]. c 2008 – 2012 [cit. 2.5.2012]. <<http://dox.cz/cs/onas/o-centru-dox>>.





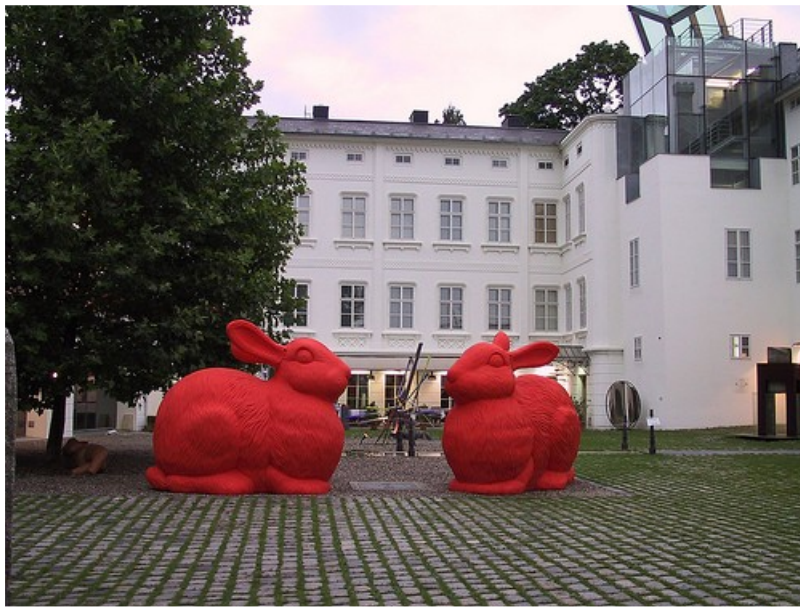


výstavní prostor

Muzeum Kampa

Zdroj: Nadace Jana a Medy Mládkových. Museum: Historie Sovových mlýnů [online]. c 2001 - 2009 [cit. 6.5.2012]. <<http://www.museumkampa.cz/cs/Historie-32.htm>>.





ukázka instalace



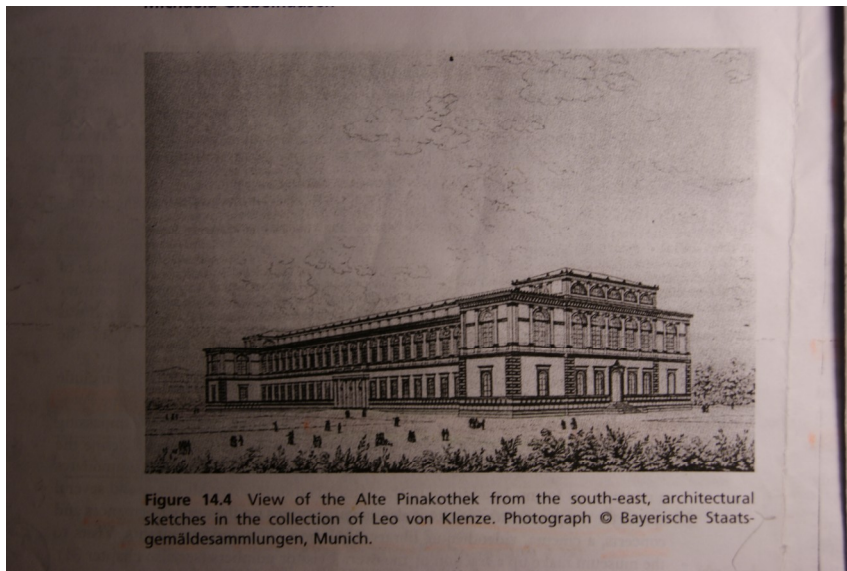
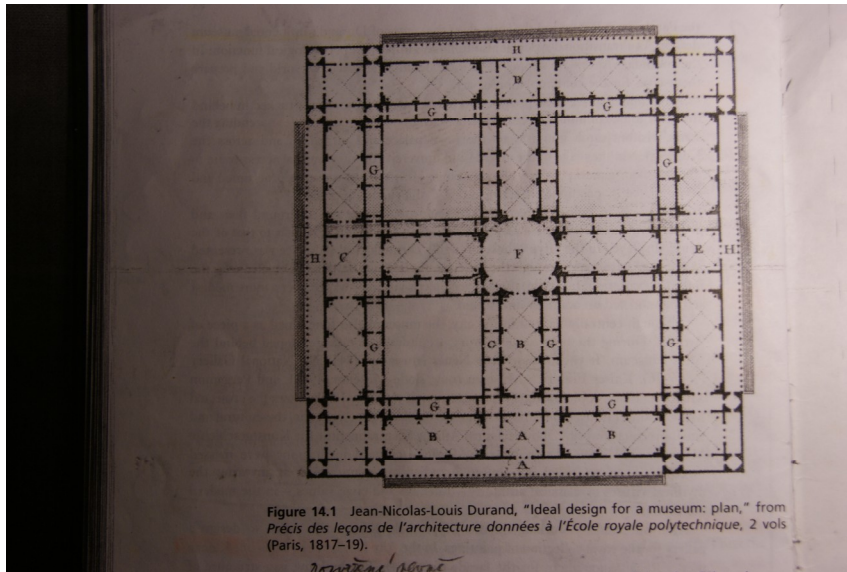
ukázka instalace

Architektonický vývoj muzea umění a výtvarné galerie

Zdroj: GIEBELHAUSEN, Michaele. Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393



Figure 14.2 Leo von Klenze, Glyptothek, Munich (1815–30), main façade. Photograph: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.





Centre Georege Pompidou v Paříži



Centre Georege Pompidou v Paříži



příklad instalace v Centre George Pompidou v Paříži



Guggenheimovo muzeum v New Yorku



tatáž instituce



příklad instalace



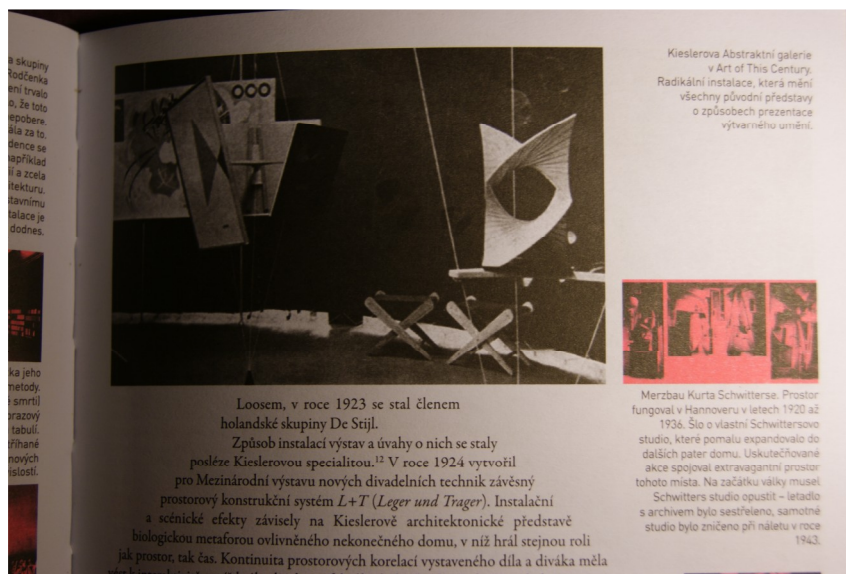
příklad instalace



MoMA PS1

Výstavnictví

Zdroj: HORÁK, Ondřej. Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.



Kieslerova realizace v Art of This Century



Přeskočíme-li takřka celé desetiletí – chybějící příklady, třeba i český Bazar moderního umění z roku 1923, si najdete ve fiktivní knize výstav – je třeba se zastavit v roce 1932. V českém prostředí měla mimořádný význam výstava Poésie 32 v Praze, kde vystupovala

Květen 1921, Moskva: výstava skupiny konstruktivistů kolem Rožanka a dalších. Bolševickému vedení trvalo několik let, než si uvědomilo, že toto prostý obyvatel širé Rusy nepobere. Ale dvacátá léta stála za to. Konstruktivistické tendence se vzájemně prolínaly například s divadelní scénografií a zcela změnily světovou architekturu. Nekompromisní přístup k výtvarnému prostoru a způsobům instalace je inspirativní dodnes.



Aby Warburg, ukázka jeho systematické srovnávací metody. V letech 1927–29 šlo o své smrti zpracovával Warburg obrazový materiál do podoby obrazových tabulí. Ty tvořily nejrůznější vystříhané reprodukce děl, které dával do nových

konstruktivisté

... je třeba se zastavit v roce 1932. Poésie 32 v Praze, kde vystupovala ... (Arp, Dalí, Ernst, Klee, Miró, ... vativně zde bylo prezentováno ... ní výstavu Emil Filla.⁹ Vojtěch ... ence Kramáře: „Nakonec ještě ... a která k úspěchu výstavy svou ... kém sálku je možno ji označiti ... é snímky, Kramář instaloval ... odvěšování obrazů. Dokonce ... tí – něco takového by dnešní ... očinů roku 1932 byla důležitá ... ťži nazvaná Exposition Picasso. ... a bratry Gastonem a Jossem ... em. Picassova výstava nebyla ... 1906

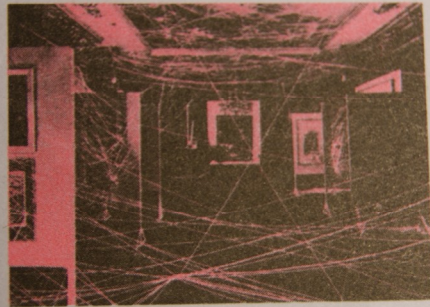
... zpracovával Warburg obrazový materiál do podoby obrazových tabulí. Ty tvořily nejrůznější vystříhané reprodukce děl, které dával do nových souvislostí.



Pablo Picasso, Instalace výstavy Exposition Picasso, Galerie Georges Petit, Paříž, 16. 6.–30. 7. 1932.

a
biolo
jak pros
vést k inte
a to vše v j
Návrhy
instalace
v galerii
rozdělena
které měl
světla (Da
Prosto
stěnami a

ní – to se prý
druhé pak byl
rního umění.
use o „umění



Instalace M. Duchampa
v Guggenheimově muzeu z roku 1942.

1999. – Recenze:
tion in Cultural

De H... ..

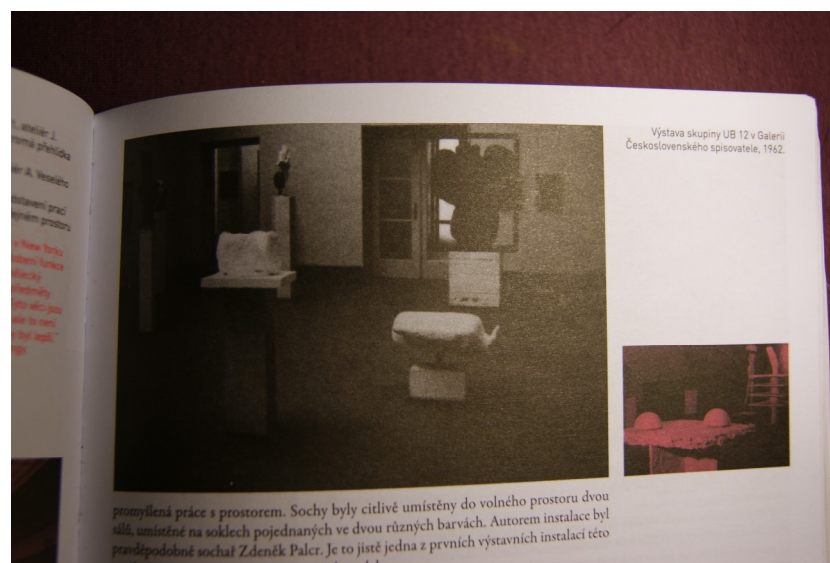
... ..
k sobě dobře „sedly“ svými rámy

ází k výraznější
může být slavná
ze v roce 1902
pro tuto výstavu
riér jako vzdušný
arakter také díky
áče s rostlinami
talovány v jakési
lii tím spíše, že
eká torza. Nebylo
v ateliéru Joži Uprky připadal



Instalace výstavy Augusta Rodina
v Kotěrově pavilónu. Kombinace
přírodních materiálů, denního světla
a uměleckých děl. SVU Mánes, Praha
1902.

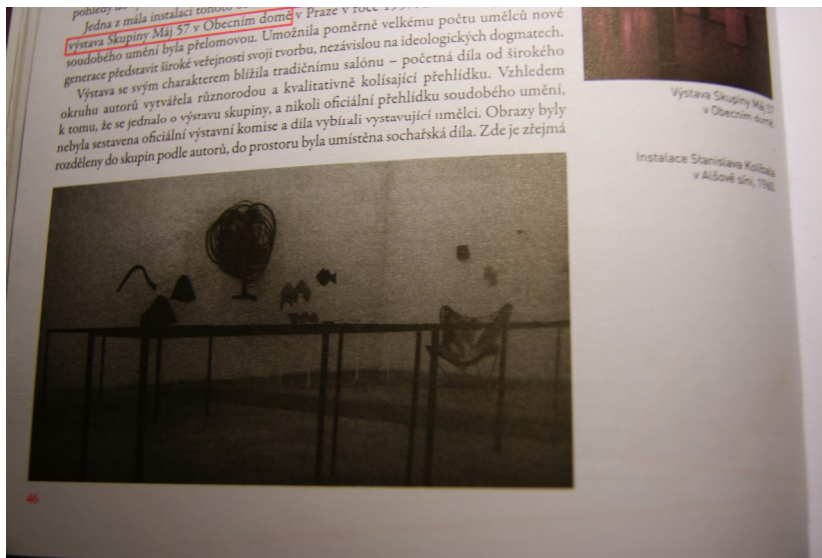
instalacích oblíbená. Dokazují
v roce 1913 – první výstavě



Výstava skupiny UB 12 v Galerii
Československého spisovatele, 1962.

promyšlená práce s prostorem. Sochy byly citlivě umístěny do volného prostoru dvou
sálů, umístěné na soklech pojednaných ve dvou různých barvách. Autorem instalace byl
pravděpodobně sochař Zdeněk Palcr. Je to jistě jedna z prvních výstavních instalací této

výstava skupiny UB 12 v Galerii Československého spisovatele, 1962



Instalace Stanislava Kolíbaly v Alšově síni, 1960



Ukázka instalace v ateliéru Aleše Veselého, 1960

Zdroj: Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. Artlist: Konfrontace 80. léta [online]. 2006 - 2011 [cit. 10. 6. 2012]. < <http://www.artlist.cz/?id=2409> >.



pohled na jednu z Konfrontací AVU v 80. letech 20. století



tatáž akce

POUŽITÉ ZDROJE

Knihy, diplomové práce, články

- Architekt Ladislav Lábus*. 1. vyd. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2004. 160 s. ISBN 80-239-2530-X.
- BERAN, Lukáš, VALCHAŘOVÁ, Vladislava. *Pražský industriál: technické stavby a průmyslová architektura*. Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT v Praze, 2005. 287 s. ISBN 8023961985.
- BERGNER, Pavel. *Katalog Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v domě umělců Rudolfinum v Praze*. Praha 1912
- BOUZKOVÁ, B.: *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796-1835* : diplomová práce. Praha : Universita Karlova, Filosofická fakulta, 1987.
- DAVIDSON, Susan and RYLANDS, Philip eds. *Peggy Guggenheim & Fredrick Kiesler: The Story of Art of This Century* (exhibition catalogue). Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2005. ISBN 0-89207-320-9.
- Dějiny českého výtvarného umění V. (1939 – 1958)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2005. 528 s. ISBN 80-200-1390-3.
- FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy ed. *Thinking about exhibitions*. 1st printing. London: Routledge, 1996. ISBN 0415115892.
- FRAGNER, Benjamin ed. *Průmyslové dědictví / Industrial Heritage*. Sborník příspěvků k mezinárodnímu bienále Industriální stopy, Praha: České vysoké učení technické, 2008.344 s. ISBN 978-80-01-04067-6.
- FRAGNER, Benjamin a kol. *Industriál paměť východiska*. 1. vyd. Titanic, 2007. 250 s. ISBN: 978-80-86652-33-7.
- FRAGNER, Benjamin. HANZLOVÁ, Alena. *Industriální stopy/ vestiges of industry : architektura konverzí průmyslového dědictví v České republice 2000-2005*. Praha : Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT, 2005. 184 s. Katalog k výstavě v rámci 3. mezinárodního bienále Industriální stopy 2005. ISBN 80-239-5440-7.
- GIEBELHAUSEN, Michael. *Museum Architecture, v A Companion to Museum Studies* (ed S. Macdonald, kap. 14). Malden (MA, USA): Blackwell Publishing Ltd, 2007. ISBN: 9781405108393.
- HORÁK, Ondřej. *Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Komunikační prostor Školská 28, Praha. ISBN 9788025487754.
- HROCH, Miroslav. *V národním zájmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 200 s. ISBN 8071062987.
- HUDSON, Kenneth. *The Cambridge guide to the museums of Europe*. 1st printing. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1991. 509 p. ISBN 0521371759.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Evropa a umění*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 560 s. ISBN 80-7215-264-5.
- KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press. 2003. 496 p. ISBN 0262611961.
- KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. 1. vydání. Praha: Argo ve spolupráci s nakladatelstvím Národní galerie v Praze, 2000. 259 s. ISBN: 80-7035-155-1 (NG ; brož.).
- KOLÍBAL, Stanislav, SRP, Karel. *Mezi prostorem a plochou*. Jazzová sekce, 1980. 19 s.

KUČA, Karel, KUČOVÁ, Věra, KIBIC, Karel. *Novostavby v památkově chráněných sídlech*. 1. vyd. Praha: Národní památkový ústav – ústřední pracoviště, 2004. 151 s. ISBN 8086234541.

LAHODA, Vojtěch. *Sváry zrění*. 1. v. vyd. Praha: Arbor Vitae, 2008. 346 s. ISBN 978-80-85091-87-8

LE.CORBUSIER. *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005. 233 s. ISBN 80-86027-23-6

LORENC, Jan, SKOLNICK, Lee, BERGER, Craig. *What is exhibition design?* RotoVision, 2007. 256 p. ISBN 9782940361663.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Praha: Votobia, 1999. 269 s. ISBN 8071983519.

NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*. Galerie hlavního města Prahy, 1991. 266 s.

NEUMANN, Jaromír. *Obrazárna Pražského hradu*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964. Kapitola V.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci – krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, s.r.o., 2010. 224 s. ISBN 978-80-7363-303-5.

NOVOTNÁ, Inka. *Pojem lidovost jako hodnotící pojem* : diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, Fakulta filosofická, 2008. 52 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. V práci srozumitelně zpracovány tyto dva pojmy.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. London: University of California Press, Ltd., 1986. ISBN 0520220404.

REISS, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. 1999. ISBN 0262181967.

ROSSI, Aldo. *Vědecká autobiografie*. Arbor vitae. 2005. 128 s. ISBN 80-86300-15-3.

SLAVÍČEK, Lubomír. *"Sobě, umění, přátelům"*. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939. Brno 2007

ŠPĚT, J. *Úvahy o koncepci našeho muzejnictví na sklonku 19. století*. In: MVP 5, 1967, s. 91-95

VALCHAŘOVÁ, Vladislava, FRAGNER, Benjamin ed. *Průmyslové dědictví ve vzduchoprázdnu mezi profesionály a amatéry / Industrial Heritage in the Void between Professionals and Amateurs*. Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví Fakulty architektury ČVUT, 2010. 220 s. ISBN 978-80-01-04521-3.

VELARDE, Giles. *Designing exhibitions: Museums, Heritage, Trade and World Fairs*. 2nd printing. London: Ashgate, 2001. 218 p. ISBN: 978-0-566-08317-4.

VÍCH, Tomáš. *Krásy industriální technologie*. Lidové noviny: Bydlení, 2007, 27. února.

VORLÍK, Petr ed. *Druhý dech průmyslové architektury*. Praha: VCPD ČVUT, 2007. ISBN 9788001038055.

VOLF, Petr, SKŘIVÁNEK, Jan, JIRKALOVÁ, Karolína ed. *Město mezi domy*. Praha: Gasset, 2009. ISBN 978-80-87079-05-8.

WITCOMB, Andrea. *Re-imagining the museum: Beyond the mausoleum*. New York: Routledge, 2003. 198 p. ISBN 9780203377789.

Zvláštní vydání LISTŮ S.V.U. MÁNES k výstavě Mánes Mánesu uspořádané k 120. výročí založení spolku v galerii S.V.U. Mánes Diamant (4. – 29. 4. 2007). Praha: S.V.U. Mánes, 2007.

WWW stránky

Art & Education. *Kristen M. Osborne: The 1913 Armory Show: Much Ado About Everything* [online]. 2004 -2012 [cit. 12. 6. 2012]. <<http://www.artandeducation.net/paper/the-1913-armory-show-much-ado-about-everything/>>.

Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Dvorky 81, (Malostranské dvorky)* [online]. 2006 – 2011 [cit. 19. 6. 2012]. <<http://artlist.cz/?id=3837>>.

Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Artlist: Konfrontace 80. léta* [online]. 2006 - 2011 [cit. 10. 6. 2012]. <<http://www.artlist.cz/?id=2409>>.

Centrum pro současné umění Praha, o.p.s. *Vladimír Boudník* [online]. 2006 – 2011 [cit. 19. 6. 2012]. <<http://artlist.cz/?id=1681>>.

DADA companion. *DADA Messe: Sophie Bernard, 'Dada-Messe / International Fair'* [online]. Editions du Centre Pompidou : Paris 2005 [cit. 1. 7. 2012]. <<http://www.dada-companion.com/dada-messe/>>.

DOX Prague, a.s. *O centru DOX* [online]. c 2008 – 2012 [cit. 2.5.2012]. <<http://dox.cz/cs/o-nas/o-centru-dox>>.

EMANEK studio. *Mezinárodní muzeologická konference: Muzeum a změna III* [online]. c 2011 [cit. 27. 4. 2012]. <http://www.cz-museums.cz/web/muzea_zmeny/uvod>.

E15. *Ladislav Lábus: Rád navrhují domy s lidským rozměrem* [online]. 1. 8. 2008, str. 12 [cit. 17. 5. 2012]. <<http://www.cvut.cz/informace-pro-media/cvut-v-mediich/2008/srpen/alias.2008-09-24.1924806369>>

Galinsky. *The National Museum of Western Art, Tokyo: Le Corbusier 1959 (Kunio Maekawa 1979)* [online]. C 1998-2006 [cit. 29. 4. 2012] <<http://www.galinsky.com/buildings/nmwa/index.htm>>.

HAVLICE, Martin, VACEK, Jiří. *Přístup k brownfields ve Velké Británii může inspirovat* [online]. 4.11.2005 [cit. 10. 4. 2012]. <<http://www.enviweb.cz/clanek/geologie/55906/pristup-k-brownfields-ve-velke-britanii-muze-inspirovat>>.

Hippocampe.fr. *Who we are: Museum Definition* [online]. c 2010-2012 [cit. 20. 4. 2012]. <<http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>>.

JIRÁSEK, Pavel. *METODICKÝ POKYN k provádění zákona č. 122/2000 Sb., ve znění zákona č. 483/2004 Sb., a k dopadu zákona č. 1/2005 Sb., kterým se mění zákon č. 243/2000 Sb., o rozpočtovém určení daní na změny v centrální evidenci sbírek* [online]. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2005

[cit. 27. 4. 2012]. s. 9.

<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mkcr.cz%2Fassets%2Fkulturni-dedictvi%2Fmuzea-galerie-a-ochrana-moviteho-dedictvi%2Fpravni-predpisy-a-metodika%2FMethodick_pokyn-standardy.doc&ei=NoSeT9bVK5GWswafkcV5&usq=AFQjCNEvxyTFmannRU_MzTHggIIgohIWow>.

KASTNER, Jan. *Postmoderna* [online]. 2008-2010 [cit. 17. 6. 2012]. <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/postmoderna/1-postmoderna.html#top>>.

Ministerstvo vnitra. *Portál veřejné správy: 12/2000 Sb.: § 2 Vymezení základních pojmů* [online]. c 2012 [cit. 27. 4. 2012].

<http://portal.gov.cz/app/zakony/zakonPar.jsp?idBiblio=49279&l_nr=3279006508~3A122~2F2000~20Sb.&l_name=44691597~3Ao~20ochran~C4~9B~20sb~C3~ADrek~20muzejn~C3~AD~20povahy~2>

[0a~20o~20zm~C4~9Bn~C4~9B~20n~C4~9Bkter~C3~BDch~20dal~C5~A1~C3~ADch~20z~C3~A1k on~C5~AF&fulltext=&nr=122~2F2000&part=&name=&rpp=15>](#).

Nadace Jana a Medy Mládkových. *Museum: Historie Sovových mlýnů* [online]. c 2001 - 2009 [cit. 6.5.2012]. <<http://www.museumkampa.cz/cs/Historie-32.htm>>.

Polyconsult, s.r.o. *Glasrevue.com* [online]. C 2001 - 2003 [cit. 12.6. 2012]. <<http://www.glasrevue.com/news.asp@nid=968.html>>.

Schneedorfer Technologies. *MeetFactory* [online]. c 2012 [cit. 2.5.2012]. <<http://meetfactory.cz/o-meetfactory/meetfactory.aspx>>.

Stavebné fórum.sk. *Alberto Di Stefano: Musíme hledat spojení mezi starým a novým* [online]. 19. 6. 2012 [cit. 1. 7. 2012]. <<http://www.stavebne-forum.sk/sk/article/21357/alberto-di-stefano-musime-hledat-spojени-mezi-starym-a-novym/>>

Stavební fórum, sk. *Alberto Di Stefano: zachránce českých brownfields* [online]. 9. 2. 2012 [cit. 1. 7. 2012]. <<http://www.stavebni-forum.cz/cs/article/16105/alberto-di-stefano-zachrance-ceskych-brownfields/>>.