

Architektura muzeí a
galerií, historie a
současnost

Museum and gallery architecture,
history and present

Zuzana Wiesnerová

ABSTRAKT

V historii hledala muzea zprvu svou funkci, pak ideální typ budovy, řešení jejích prostor a osvětlení, posléze se zabývala i organizací pohybu návštěvníků a nakonec variabilitou výstavních prostor.

V současnosti, kdy jsou všechny tyto základní otázky vyjasněny, hledají muzea a galerie nové, jednodušší a působivější formy instalace i komplexního architektonického řešení budovy.

Díky technologickému vývoji, fantazii architektů a především snaze přežít pod tlakem trhu, vznikají nové méně či více zajímavé projekty.

In the history museum primarily looked for self function, then ideal type of building, design of its inner form and lighting, eventually circulation and finally it occupy oneself with interior variability.

On the present, when all this constitutive questions are cleared up, museums and galleries are looking for a new, simpler and more effective form of instalment and even the complex architectural design of the building.

Thanks to technological progress, architect's imagination and particularly the aspiration to survive under pressure of market, there are originating new more or less interesting museum buildings.

OBSAH

ÚVOD.....	4
1 MUZEUM JAKO INSTITUCE	5
1.1 POKLADNICE – PRACOVNY - DEPOZITÁŘE	5
1.2 TRANSFORMACE MUZEÍ	6
1.3 GALERIE A VEŘEJNOST	7
2 MUZEUM JAKO BUDOVA	9
2.1 POČÁTKY VÝSTAVNÍCH PROSTOR – ZÁKLADNÍ ARCHITEKTONICKÉ MOTIVY MUZEÍ	9
2.2 PROTOTYPY REPREZENTATIVNÍCH MUZEÍ	12
2.3 KONEC FEUDÁLNÍCH MUZEÍ	15
2.4 ADAPTABILITA, VARIABILITA A STROHOST	16
3 DRUHY A FORMY	18
3.1 MEZI FUNKCIONALISTICKÝMI POŽADAVKY A ARCHITEKTONICKÝM ZTVÁRNĚNÍM	18
3.2 KOMBINOVÁNÍ STARÝCH TRADIC S NOVÝMI PRVKY	19
3.3 SKLO, KOV, OTEVŘENÝ PROSTOR	21
3.4 IDENTICKÉ VLIVY - INDIVIDUÁLNÍ VÝVOJ	24
4 INTERIÉR A EXTERIÉR.....	28
5 CIRKULACE.....	32
6 Z NÁDRAŽÍ MUZEUM - D'ORSAY.....	34
7 ŽIDOVSKÉ MUSEUM.....	38
ZÁVĚR.....	40
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	42

ÚVOD

Termín „Museum“ pochází z řečtiny, znamená to sídlo a taneční sál múz a jejich matky Mnemosyne - řecké bohyně vzpomínek. Ve starověku patřil tento termín školám poezie a filozofie, které byly spjaty se svatyní múz. Později byl tento termín přiřazen místům určeným ke zkoumání a sbírkám - jako muzeum v Alexandrii, které bylo navíc opatřeno rozsáhlou knihovnou.

Muzeum výtvarného umění v podobě specializované instituce vstupuje na scénu souběžně se završováním několik století trvající geneze „umění“ jako autonomní kategorie lidské tvořivosti a zkušenosti. Tento vývoj (v Evropě) započal v renesanci, která poprvé vymezila kategorii krásou obdařených předmětů jako zvláštní svébytnou skupinu objektů.

Do osmnáctého století název „museum“ odkazoval v první řadě na Akademii učenců a až v druhé řadě na prostor pro umístění sbírek. Více než veřejnými, vzdělávacími prostory byla muzea honosnými chrámy a památníky umění.

Podstatný obrat od formálních muzeí nastal počátkem 19. st., které přineslo mnoho nových materiálů, technik a konstrukčních možností. To a další věci vyplývající z objevů a okolností té doby postupně utvářely novou podobu muzea.

Spolu s tím, jak umělecké muzeum přispělo ke zformování našeho dnešního pojetí umění a umělecké historie, se také v průběhu 19. století stávalo součástí stále se rozšiřujícího tzv. veřejného prostoru.

Muzeum umění je v podstatě produktem modernismu s jeho specifickými východisky a koncepcemi. Mít vlastní muzeum umění je pro mnohá města a komunity věcí prestiže a nástrojem rozvoje turistického ruchu a lokální ekonomiky.

Období osmdesátých a devadesátých let přineslo dosud nevídaný muzejní boom a bezprecedentní expanzi uměleckého muzea do sféry masové kultury. Toho dokladem je neustávající příval nových muzeí.

Rozmanité způsoby řešení muzejních budov a jejich interiérů v historii stále pomáhají nalézt cestu k ideální expozici s využitím dnešních materiálů, technologií a možností v architektuře vůbec.

1 MUZEUM JAKO INSTITUCE

1.1 Pokladnice – pracovny - depozitáře

Počátek muzejnictví můžeme spatřit již např. v řeckých pokladnicích, kde bylo vyobrazeno společenské postavení vítězů bitev, kořist, zbraně a další předměty zasvěcené bohům - objekty jejichž duchovní hodnota byla důležitější než materiál nebo výtvarné zpracování - př. Athénská pokladnice v Delfách.



Obr. 1 Delphi: Treasury of the Athenians

Středověké sbírky byly uchovávány ve světských pokladnicích, většinou v kostelech nebo chrámech. Tyto místnosti se nazývaly grotty. Pod grottou byla další místnost - studiolo, která sloužila nejen k uchovávání sbírek, ale i ke studiu. V průběhu čtrnáctého století studiolo postupně ztrácelo charakter pracovny a stalo se výhradně prostorem určeným sbírkám. Později studiolo Františka I. velkovévody Toskánského, jeho úsilím manifestovat svou sbírkou, vyzdvihlo cíl, kterým bylo dosáhnout všestrannosti: tento program sloužil více či méně jako obrazový inventář objektů ve sbírce (uložených v kabinetu), zahrnující makrokosmos přírody a mikrokosmos lidského pokolení v komplexním systému, který se stal „obrazem“ knížete a jeho panství.

Touha po pochopení (nebo kořisti), vědecký svět, zájem o historii, to vše bylo předpokladem pro zakládání muzeí. Jejich opravdová historie začíná v patnáctém století.

Kromě soudobého umění se shromažďovaly i relikvie klasické antiky – tyto objekty nabyly nového významu, když byly přesunuty ze svého původního místa. Z nového kontextu těchto sbírek, které z většiny náležely královským rodům, vyplývala i otázka, zdali klasické či soudobé umění může mít i finanční hodnotu. To se stalo klíčem dnešního pohledu na muzejnictví. V době humanismu se zájem o přírodovědné výzkumy ještě zvětšil. Lidé se obklopovali nerosty, rostlinami, zvířectvem, kuriozitami všech druhů. V šestnáctém století tyto zájmy vedly (zvláště v Německu) ke zřizování prostor se sbírkami takovýchto divů a umění jejichž kombinace „artificilia a naturalia“ dala tvář dalším muzejním sbírkám. Nejznámějšími a nejrozsáhlejšími jsou sbírky arcivévody Ferdinanda II v Ambras Castle v Tyrolsku a císaře Rudolfa II v Praze. Čím větším trendem se muzea stávala, tím více docházelo k separaci kolekcí.

1.2 Transformace muzeí

Na přelomu 18. a 19. století zastávala veřejnost názor, že umění potřebuje být viděno historicky. Otázkou se staly morální hodnoty a občanské ctnosti přebírané z historie umění, čehož následkem bylo napětí mezi historickým vědomím a kulturní kreativitou. To vedlo k tomu, že se najednou na muzea začalo pohlížet jako na unavené vzpomínky pod těžkou váhou historie uvalující břímě na přítomnost tzv. „Mausoleum art“. Postup „muzealizace“ kulturního majetku se vyšplhal do takových rozměrů, že návštěvníci expozic, v nekonečné hojnosti prací, mohli jen těžko rozeznat důležité. Soustředit se na individuální umělecké dílo bylo téměř nemožné, protože bylo po všech stranách obklopeno dalšími uměleckými předměty. Cesta z tohoto problému byla viděna, na jedné straně, ve spojení umění a řemesel jako „Art Nouveau, a na druhé straně, v nové strategii uspořádání sbírek, které až dosud byly vedeny spíše esteticky než encyklopedicky a namísto shromažďování děl podle kvality (hodnocené podle individuality a originality) bylo záměrem opatřovat si „vzorky“ všech mistrů a škol, na které bylo pohlíženo jako na cenná díla.

Avantgarda se snažila o reformu, jejíž výsledkem byla idea ředitele Hamburské galerie - Alfreda Lichtwarka. Jeho představou byla umělecká muzea evokující neutrální prostředí ateliéru. Důvěra v působivost a sílu samotného uměleckého díla vedla k minimalizaci interiérů galerií. Obrazy se věšely na bílé zdi v jednoduchých rámech s vynecháním co největšího prostoru kolem nich. Tento rozvoj provázela výstava v umělecko-průmyslovém

muzeum v Kolíně nad Rýnem r.1925, kde byl instalován míšeňský porcelán ve stylu „melieu“ a jen o pár let později r.1932 byla uspořádána výstava organizovaná podle kritérií, jako jsou materiály, obory, účel, forma, barva, ornament. Výstavy orientované podle zásad Bauhausu a umělecké avantgardy byly, brzy poté, co se nacisté dostali k moci, zrevidovány.

Ideál „moderního muzea“ zvítězil počátkem 20.st. na celém světě a tyto muzea si uchovávají přední postavení i dnes.

Po II. Světové válce byla muzea rekonstruována a nová budována, ale v očích veřejnosti byla více či méně považována za nudná a vzrůstala obvinění, že se muzea odřízla od přítomnosti a stala se vězením umění. To vedlo k tomu, že muzejní experti začali koncem 50.let transformovat muzea do veletržních prostor, kde se prezentovaly nové nápady. Samozřejmě se budovaly i galerie moderního umění. O desetiletí později r.1968 spustila studentská vzpoura vlnu protestních hnutí, které usilovalo o transformaci „slonovinových věží“ odborných teoretických prací a přeměnu muzeí z „chrámů múz“ na vzdělávací prostory. Výsledkem byla „muzea zítřejší společnosti“.

1.3 Galerie a veřejnost

Nedostatek finančních prostředků vedl v Evropě k přesunutí financování do soukromých sfér podle amerického modelu. Tento způsob – příležitost a risk – učinil muzea více autonomní a flexibilní, zároveň je přinutil podřídit se zákonům komerce. V kontextu turistického průmyslu hrozila přeměna muzeí a galerií na trhy s uměním. Výstavy se často posuzovaly podle úspěchů na veřejnosti a takovýto úspěch byl považován za důkaz demokracie v kultuře. Role galerie a muzea se tak podstatně změnila.

Nikdy předtím neměly tyto „kulturní stánky“ tak hojnou návštěvnost a nikdy předtím nebylo zakládáno tolik muzeí a galerií v tak krátkém časovém úseku. Budovala se muzea technologická, průmyslová, výtvarná, muzea architektury, přírodních věd atd.

Více pozornosti bylo věnováno současnosti, minulost byla nudná a strnulá. Tento přístup k historii podmínil snahu o obnovení zájmu veřejnosti. Historická muzea musela nutně projít změnou, nemohla si vystačit s pouhou archivací. Výstavní předměty byly

přístupnější veřejnosti – exponáty začaly „kočovat“ po různých muzeích. To ovlivnilo i flexibilitu a přitažlivost výstavních prostor.

Následkem změny situace v médiích a konzumním světě byla vymazána hranice mezi zprofanovaným trhem a uměním. Muzea a galerie se řídila trhem, v důsledku toho následoval prudký sled kulturních událostí – moderní umění, které si zde našlo pevné publikum, produkovalo práce přímo pro galerie.

2 MUZEUM JAKO BUDOVA

2.1 Počátky výstavních prostor – základní architektonické motivy muzeí

Historie muzea jako budovy začala v renesanci. Nádvoří soch v Belvederu ve Vatikánu navržené r.1508, jedním z největších architektů té doby Donato Bramantem pro papeže Julia II., je považováno za 1. stavbu určenou speciálně pro předvádění výtvarných prací. Nejvýznamnější klasické sochy byly nastálo instalovány ve výklencích Atria del Piacere, jak toto místo současníci nazývali, (později bylo přestavěno). Podobná nádvoří soch se stavěla v různých římských palácích a vilách a jejich čtvercový nebo obdelníkový půdorys, (až do Francouzské Revoluce), se stal jedním ze základních znaků muzejní architektury.

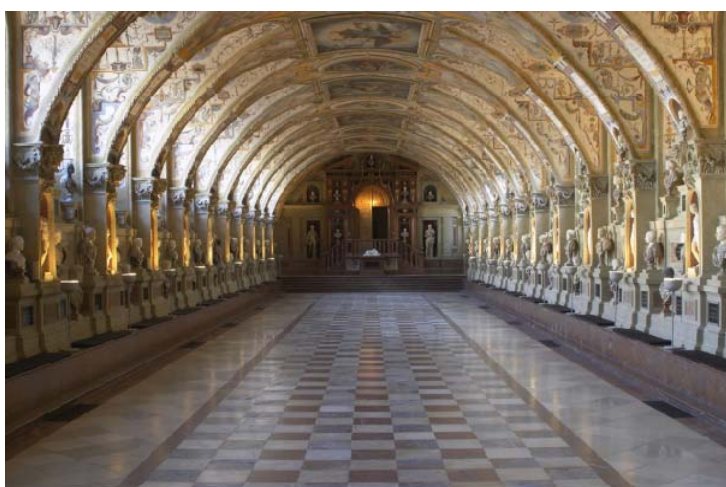
V 16.st. specifický typ místnosti „galerie“ již existoval jako součást paláců a zámků v Itálii a Francii. Byla to vysutá místnost, většinou osvětlená okny podél dlouhých stěn, vhodná pro umístění soch a závěsných obrazů. Štědrá výzdoba byla vzorově ztělesněna v galerii Francouzského krále Františka I., postavené ve Fontainebleau v letech 1533-40. Sloužila k reprezentaci i k rekreaci.



Obr. 2 Galerie ve Fontainebleau

Dvoupodlažní galerie v Sabbionetu (1583-84) byla otevřenou chodbou lemovanou arkádami, v přízemí po obou stranách. Horní patro navržené s výklenky pro busty a s malovanými zdmi, sloužilo pro vystavování antických soch ve stejně jednoduchém stylu jako v Galerii dela Mostra v paláci Ducale v Mantově.

Nicméně, nejlepším příkladem je Antiquarium Mnichovské rezidence – je kombinací galerie, pokladnice a knihovny umístěné v horním patře. Tato renesanční místnost ze 16. st. byla v letech 1568-71 zabrána Wilhelmem Egklem a později krátce přeměněna na banketní sál Fridrichem Sustrišem. 66m dlouhá místnost nemá plochý strop jako ostatní jmenované galerie, namísto toho je zastřešena relativně nízkým stropem se značně vydutou klenbou, do které je vsazeno 17 žeber po obou dlouhých stranách. Vše je osvětlováno okny umístěnými vysoko ve stěnách, tak aby vynikly tři dimenzionální kvality vystavovaných soch.



Obr. 3 Antiquarium Mnichovské residence

V 17. a 18.st. byly galerie považovány za nepostradatelný prvek palácových budov v Římě a různých německých sídlech knížecí moci. Obzvláště velkolepá galerie, která sloužila k vystavování soch a prezentaci obrazů (jejíž strop je pokryt freskami) je galerie Palazzo Colonna v Římě postavená v letech 1675-78 podle návrhu Antonia del Grande a Girolana Fontana.

V Anglii můžeme často najít galerie kombinované s centrální místností – architektonický motiv mnohem oblíbenější u muzeí, pocházející z dob mnohem dříve před počátkem muzejní architektury.

Po r.1851 Bernardo Buontalenti přizpůsobil horní patro Uffizi ve Florencii, původně navržené Georgem Vasarim r. 1560 jako kancelář, na dům umělecké sbírky Mediciů. Pro hlavní díla této sbírky, vybrané velkovévodou Francescem I., byly vytvořena známá

Tribuna ve východním křídle - oktagonální místnost zastřešena kopulí, představující alegorii vesmíru s jeho čtyřmi elementy. Ojedinělý výraz tomuto prostorovému ztvárnění byl dodán dekorací, vystavovanými sochami a hlavně osvětlením vedeným středem světlíků, což udělalo z Ufizzi Tribuna milník v historii muzejní architektury.



Obr. 4 Tribuna – Galerie Uffizi

Sebastiano Serlio poukázal na vlastnosti a působení světla „z hora“ v jeho 3. knize (odborné publikace o architektuře) poprvé vydané r.1540. V té pozitivně hodnotil Pantheon v Římě pro způsob osvětlení a prostorové řešení. Není náhodou, že Peter Paul Rubens nechal světlo, ve vícepatrové rotundě pro svou výtvarnou kolekci, procházet jen horní částí budovy. O století později se tento motiv, inspirovaný Pantheonem, (místnosti s obloukovou klenbou zpřístupněné arkádami), objevil u projektů velkorysých rozměrů. Čtyřkřídlá budova muzea v Drážďanech, Tribuna Ufizzi a Rubensova sbírka byly uváděny jako vzory.

Do poloviny 18.st. patřily kopulovité rotundy – jako pevně stanovené pravidlo, někdy kombinované s galerií, do stálého repertoáru muzejních staveb. Typickým příkladem tohoto motivu, velmi adekvátního anglickému klasicismu, je galerie založená Robertem Adamem pro sochařskou výzdobu Yorkshirského vévody okolo r.1767. Výstavní část jeho domu v Newby Hall: dvě obdelníkové místnosti s nízkým stropem, okny jen na jedné straně a rotundou, kterou procházelo světlo z hora, mezi nimi. Výraznější a významnější než soukromá anglická muzea, vzniklá spíš jako následek závazání se šlechticů ke zvýšení úrovně vzdělání, byla muzea státní a královská. Např. Muzeum Pio-Clementino ve Vatikáně, postavené r.1773-80. Opravdový význam tohoto monumentu, navrženého

Michelangelem Simonettim, Gaetanem Marinim a Guiseppem Camporesim, je v mnoha velkolepých místnostech, jejichž základním bodem je „Sala Rotunda“, vědomě připomínající Pantheon.

Do této doby bylo mnoho muzeí a galerií formováno do tvaru řeckého kříže. V letech 1778-1814 Pařížská Akademie Architektury (centrum neoklasicismu, spolu s Římem a Anglií) zkoušela zrenovovat design muzeí. Přestože se návrhy nerealizovaly, některé z nich byly publikovány, a velmi tak ovlivnily pozdější muzejní stavby a projekty.

Projekt zvaný „Temple of Glory“ (Chrám Slávy) usiloval o spojení „chrámu múz“ a pomníku významným osobnostem, nakonec se však dostal daleko za svůj původní záměr – převzal úlohu muzea a tento status mu už zůstal – Stal se 1. Muzeem v dnešním slova smyslu.

2.2 Prototypy reprezentativních muzeí

Úloha muzea byla definitivně stanovena až po Napoleonských válkách. Glyptotéka v Mnichově, stavba iniciovaná Bavorským korunním princem – později Králem Ludvíkem I., byla určena pro důležitou sbírku starožitností. Architekti Karl von Fischer, Karl Freiherr Haller von Hallerstein a Leo von Klenze předložili sérii návrhů. Různé způsoby ztvárnění provázely podněty francouzského ideálního designu s motivy rotundy a sloupoví. Klenze vytvářel glyptotéku zevnitř – v souhře čísel, forem, dekorací a osvětlení místností s objekty kolekce - poprvé v historii chronologicky řazenými.

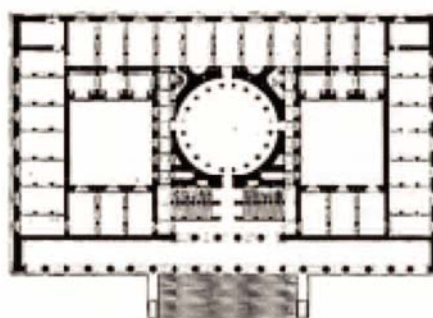
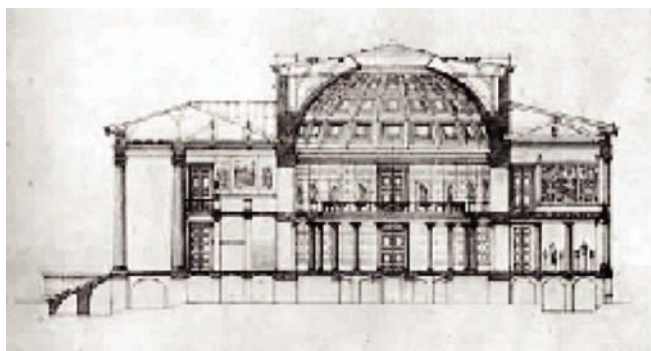


Obr. 5 Glyptotéka v Mnichově - průčelí

Z kombinace banketního sálu a vestibulu, což klient požadoval, vyplývala stavba čtyř křídel budovy. Vnitřní čtvercové nádvoří nabízelo možnost kruhové cesty vedoucí skrz rozdílně nasměrované a zařízené místnosti – divák tak mohl po stezce sledovat průběh a vývoj umění. Hlavní fasáda byla navržena v řeckém stylu, (tak aby koordinovala s obsahem expozice), s prvky pocházejícími s renesance. To a další detaily vytvořily dohromady nový typ budovy.

V době, kdy ještě pokračovaly práce na glyptotéce, vypracoval Klenze projekt pro Wittelsbachskou sbírku obrazů. Byla to dlouhá budova – pro optimální uspořádání a osvětlení obrazů. V horním patře byla série sedmi místností odlišných rozměrů, osvětlených stropními světlíky. Na severní straně bylo 25 kabinetů vzájemně propojených a navazujících na velké místnosti v krátkých intervalech. Jejich protějškem na jižní straně byla galerie umožňující přímý přístup do všech hlavních místností. Ta byla ve II. Světové válce zničena a nahrazena schodištěm navrženým Hansem Döllgastem. V bočních křídlech byla schodiště do dalších místností, v přízemí byl depozitář a kanceláře. Tímto rozvržením Klenze dosáhl optimálního řešení moderní obrazové galerie.

V 19.st. Schinkel navrhl budovu Altes Muzea v Berlíně Lustgarten (1823-30). V tomto projektu spojil palác a katedrálu (dva nejdůležitější stavební typy předcházejícího století). Účelem tohoto projektu nebylo jen umístění uměleckých prací, měla to být budova zasvěcená umění zahrnující ideál krásy a umožňující vykonávat vzdělávací funkci.



Obr. 6 Altes Muzeum V Berlíně – řez

Obr. 7 Altes Muzeum– půdorys

Exhibiční část se vinula jako obrovská kolonáda přes vyvýšené přízemí, protnuta schodištěm vedoucím přímo k vyvýšené budově. Na druhou stranu se jeví jako masivní dvoupatrový blok, zdůrazňující veřejný charakter a jeho vazbu k tradicím (zastřešení kopulí). Obě patra obsahují bočně osvětlené výstavní místnosti, v nižším patře podepřené dvěma řadami sloupů. Tyto výstavní prostory tvoří čtyři křídla, dělena do obdelníkových místností. Nádvoří rozděluje do dvou menších dvorů centrální kubická budova zastřešena kopulí. Tato budova se zapsala do historie muzejní architektury hlavně svým funkčním uspořádáním a kopulovitým zastřešením rotundy, což se stalo dalším motivem muzejní architektury.

Tyto ranné královské muzejní budovy v Mnichově a Berlíně mohou být označovány za prototypy „reprezentativních muzeí“ hojně uplatněné v následujících letech v Německu i za hranicemi. Čím dál tím častěji byly exhibiční prostory vytvářeny a architektonicky koncipovány v souladu s charakterem a významem vystavovaných předmětů. Skvělým příkladem je Bavorské Národní Muzeum postavené v letech 1894-1900 Gabrielem Seidlem. Architektura, vybavení místností a vystavované exponáty tvoří dohromady

ucelené dílo („Gesamkunstwerk“) bavorských tradic. Podobně jsou koncipována i některá další muzea v Německu, Švýcarsku i Francii.

2.3 Konec feudálních muzeí

Blízké sepětí architektury a expozice se brzyjevilo zkonstatěným (často obsahovalo pevně stanovené trasy). Historicko-materialistický pohled na umění, vycházející z materialistického životního stylu, byl chápán jako fenomén kulturní minulosti. Podstatný obrat od bezpočet formálních muzeí nastal na počátku 19.st., objevením nových konstrukčních možností.

To a další věci vyplývající z objevů a okolností té doby postupně utvářely novou podobu muzea. Zároveň se stalo novým úkolem architektury, vypořádat se s přeplněnou urbanistickou situací, která vyžadovala určitý ohled na okolí a začlenění budovy muzea v urbanistickém kontextu prostředí bez jejího specifického charakteru. Konečným výsledkem toho byl nadbytek formálních řešení překvapivě shodných v použití klasických motivů svrchovanosti. Zvláště anglicky mluvící země silně poznamenal „Neo-Palladianismus“ a klasické motivy, charakterizující muzeum jako svatyni humanismu, byly hojně používány až do 20.st.

Rekonstrukce slohově identického prostředí dochovaná v Handbuch der Architektur z r.1906, byla již dlouho předtím vyhlášena za zastaralou avantgardními stoupenci podporující ideu neutrálního milieu. Kombinace faktu postupného přechodu muzeí v masová media a vzdělávacího poslání měly za efekt zakládání nespočet muzeí historických a současných artefaktů s odpovídajícími funkčními požadavky a vzdělávacími reformami propagovanými muzei. To posléze vedlo k opuštění reprezentativního typu muzea. Fakt, že tento typ muzea byl označen za feudální, především v zemích poražených v I. Světové válce, přispěl k zániku zavedených muzejních typů budov v meziválečném časovém období.

Z hlediska historie je logický důsledek totalitního systému návrat k reprezentativní formě muzea, nadsazování gigantických proporcí jako např. Haus der Kunst v Mnichově.



Obr. 8 Haus der Kunst v Mnichově



Obr. 9 Museum of Modern Art v New Yorku

Protějškem tohoto typu je např. Museum of Modern Art v New Yorku, otevřené r.1939, postavené v prostém Internacionálním stylu. Výstavní prostory byly vyvinuty z obytných místností starých domů. Budova byla zrealizována architekty Philipa L. Goodwina a Edwarda D. Stona.

Gemeentemuseum v Haagu (1929-1935) je srovnatelné, ne ve výsledku, ale v jeho záměru adaptovat muzeum do městské bytové struktury. Hendrik Petrus Berlage navrhl elegantně do sebe zapadající design, který zahrnoval více než sto místností pro toto muzeum. Tento projekt byl nakonec zredukován, nicméně si zachoval svou základní myšlenku. Nahradil monumentální reprezentativní budovu spojením mnoha částí do jednoho celku, orientovaných na měšťácké stavební motivy. Tento trend se odrazil v muzejních budovách, ve kterých byly výstavní objekty a výtvarná díla zvláště sepnatá s měšťáckým kontextem a přitom zbavena patosu. Pokračováním bylo Kröller-Müller-Museum také v Holandsku.

2.4 Adaptabilita, variabilita a strohost

Potom co Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, and Berlage začali r.1911 plánovat umístění výtvarné sbírky Rotterdamské průmyslnické rodiny Kröller-Müller, založené v letech 1937-38, v jednopatrové budově navržené Henry van de Veldem jen jako provizorní řešení. Uprostřed bylo nádvoří do tvaru kříže přístupné ze dvou směrů koridorem lemovaným výstavními kabinety. Stropy byly snižované dorovnáváním, místnosti první etáže byly osvětleny velkým rozsahem světla vycházejícího ze střešních světlíků, tak aby bylo možné vystačit se světlem pouze z postraních oken a tím docílit

maximálního závěsného prostoru. Toto řešení vzniklo z nedostatku finančních prostředků a přestože tento projekt nenavazoval na předešlý jakkoli bohatý design van de Veldeho, vytvořil muzeum jako nezávislou sílu a proto ho obdařili znakem pokladnice. Posléze se skryté kvality a výhody tohoto principu, pavilonu umožňujícího další přístavby schopné se adaptovat do okolí, objevily v několika projektech poprvé v první dekádě po II. Světové Válce. Nejznámějším a pravděpodobně také nejzdařilejším příkladem je Louisiana-Museum na Óre-sund poblíž Humlebaek v sousedství Kodaně. To bylo započato r.1956 architekty Jargenem Boem and Vilhelmem Wohlertem a bylo rozšiřováno ještě dalších čtyřicet let.

3 DRUHY A FORMY

3.1 Mezi Funkcionalistickými požadavky a architektonickým ztvárněním

Zatímco Izraelské Muzeum z dálky připomíná jednu ze siluet blízké vesnice, Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem je srovnatelné s čelní stranou městských řadových domů, protože svými štíty tvoří plynulou řadu, navíc je umístěno velmi čistě, stejně jako Gemeentemuseum v Haagu.

Wallraf-Richartz-Museum navržené Rudolfem Schwarzem jako jednoduchá cihlová budova otevřena r.1957. Bylo to první německé muzeum postavené po II. Světové válce. Reakce na něj se různily, objevovala se hodnocení jako např.: „tovární strohost“ nebo „pseudo-sakrální vysněný svět“. To potvrzovalo problém - stále zhoubnější - stanovení vztahu mezi funkcí a reprezentativností architektury muzejních budov.



Obr. 10 Wallraf-Richartz-Museum



Obr. 11 Wallraf-Richartz-Museum

Nerozhodnost u rozšíření Kestner Muzea v Hannoveru, způsobená zejména napětím mezi tradicemi a moderním věkem, překvapivě vedla k pragmatickému řešení. Také téměř nepoškozená stará budova, založena Wilhelmem Manchotem r.1869 v konvenčním monumentálním neo-klasicistním stylu už neposkytovala dostatečný prostor kolekci umění a řemesel. To následoval projekt Werner Dierschke (1958-61). Plášť budovy pokryl obalem, připomínajícím včelí plástve, tak vytvořil obrovskou plochu mezi přední a zadní fasádou a tím téměř zdvojnásobil výstavní prostor. Takto vytvořený kontrast (typický pro zpracování historických stavebních konstrukcí padesátých let) mezi starou monumentální

fasádou, která se dochovala jen z části a stala se tak samostatným vystavovaným objektem, a novou mřížovanou skleněnou fasádou, připomínající klenotnici, byl schopný tematizovat „muzeum“ jen v interiéru.



Obr. 12 Kestner Muzea v Hannoveru

3.2 Kombinování starých tradic s novými prvky

Folkwang Museum v Essenu (1956-60), sloučilo Ruhrland-museum do muzejního centra v osmdesátých letech. Uspořádání původní budovy okolo dvou vnitřních nádvoří je tradiční, nový je nejen formální jazyk moderny dvacátého století, ale také členění čistých objemů do funkčních celků: skleněný vchodový most spojuje dolní exhibiční část rozprostřenou po obou nádvořích s dvoupatrovým služebním křídlem – řešení, které se ukázalo jako velmi praktické, a o trochu později bylo použito podobným způsobem v Römisch-Germanisches Museum v Kolíně nad Rýnem, ale také například v Cotoh Art Museum v Tokyu. O generaci později, v Kunsthau Bregenz, byly nakonec výstavní a administrativní budovy od sebe zcela odděleny. Vnitřek výstavních prostor se také

rozdělil podle funkcí – pro stálé a pro dočasné expozice - ty vstoupily do hry v padesátých letech. Wilhelm-Lehmbruck-Museum v Duisburgu, postavené v letech 1959-64, je považováno za klasický příklad kombinace statického a dynamického muzejního prostoru. Manfred Lehmbruck sloučil různorodé muzejní prostory s ostatními kulturními příslušejícími prostory, jako je např. pavilon u centrálního vstupu v Reuchlinhaus v Pforzheim.



Obr. 13 Reuchlinhaus v Pforzheim

Zde využil prosklený vchodový trakt ke spojení stálé expozice, věnované sochařským pracím jeho otce instalovaných na betonových podstavcích, v prosklené hale koncipované jako obrovská vitrína pro dočasné výstavy. Ta umožňuje mnoho způsobů prostorových instalací s pomocí standardních instalačních prvků. Přesouvání podpůrných konstrukčních fragmentů do exteriéru umožnilo mnoho typů dopadu světla.

Affonso Eduardo Reidy udělal podobnou konstrukci v křídle Museum de Arte Moderna v Riu de Janeiro, dokončeném r.1955. Koncept „living museum“ (živého muzea), jehož podmínkou je variabilní prostorový design, byl vyvinut v ranných poválečných letech ředitelem Hanoverského Muzea Alexandrem Dornerem, který se později stal lektorem ve Spojených Státech. Nepovažoval muzeum za „chrám věčných hodnot“, ale za „místo vývojového růstu našich kulturních sil“, kterým by bezesporu mělo být.

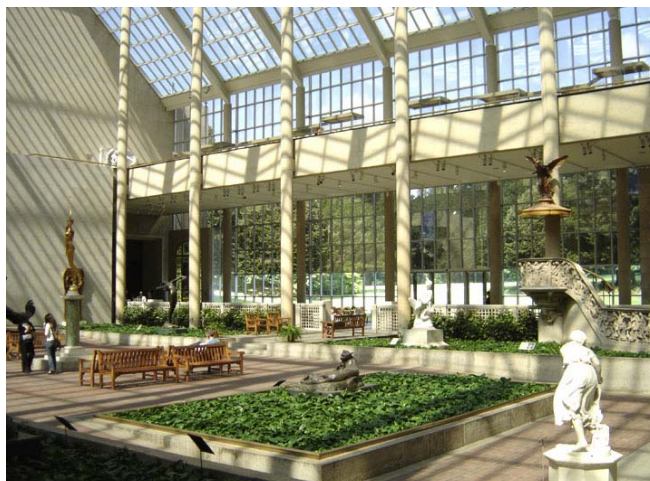
Průzkum ukázal, že důležitým kritériem pro uchovávání a vystavování „čehokoliv“ jsou podstatné plynulé změny. To vedlo k zavržení mono-funkčních muzeí a požádání Waltera Gropia, mezi jinými, o navržení co možná největší flexibility interiéru muzeí, bez rušení stabilního uspořádání zdí.



Obr. 14 Rio de Janeiro – instalace

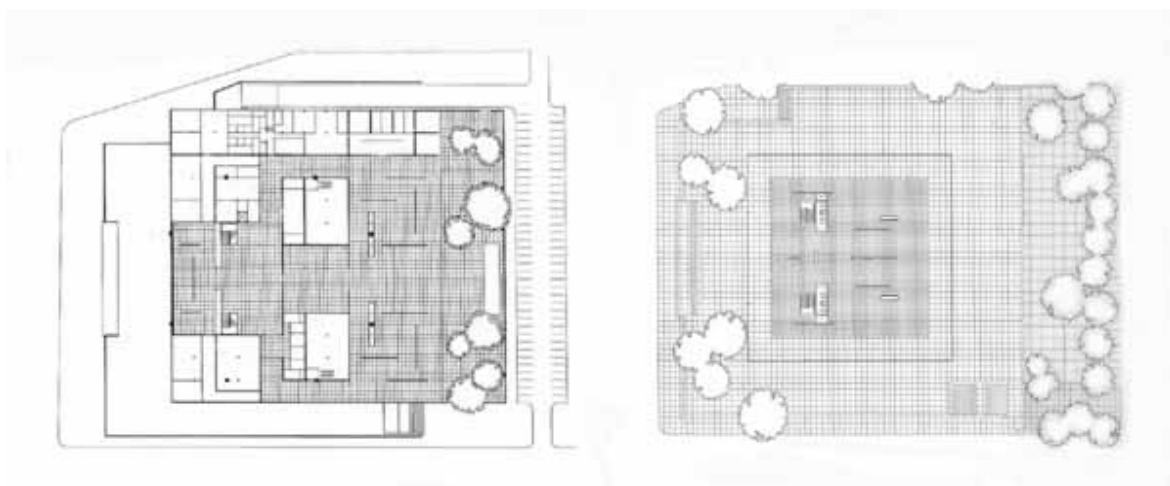
3.3 Sklo, kov, otevřený prostor

První prostorová řešení předcházejícího století již v podstatě splňovala tyto podmínky – neutralitu a flexibilitu železo-skleněných budov. Nejokázalejší z nich Crystal Palace Josepha Paxtona, postavený během devíti měsíců, dosáhl obrovského vřhlasu na Světové výstavě v Londýně r.1851 a zakrátko se objevilo mnoho jeho následníků.

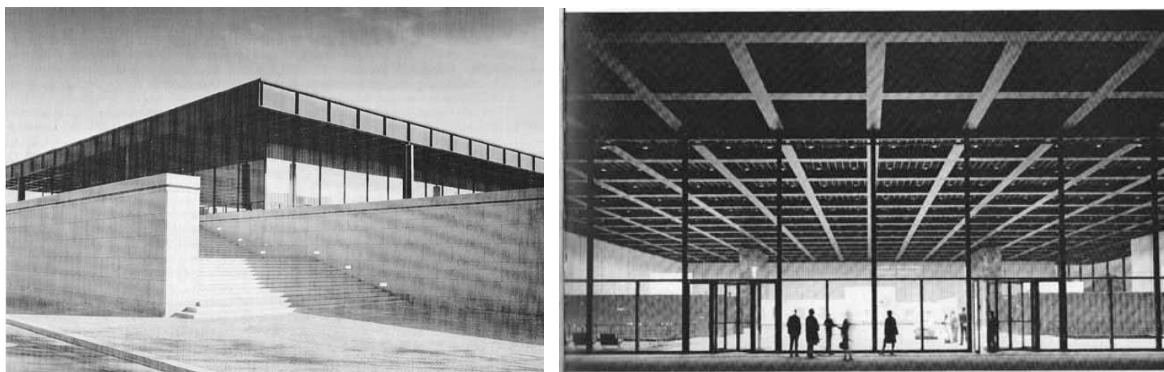


Obr. 15 American Wing

Tento typ výstavní budovy byl používán v ojedinělých případech u amerických muzeí v nadcházejících desetiletích. Netrvalo ani století a toto pojetí se začalo používat i u muzejních budov, např. na Sainsbury Centre for the Visual Arts na University of East Anglia v Norwichi od Normana Fostera (1974), nebo „American Wing of the Metropolitan Museum in New York“ (1980) navržené Kevinem Rochem a Johnem Dinkeloem. Také Nová Národní Galerie v Berlíně, kterou navrhoval Mies van der Rohe původně jako administrativní budovu, je většinou představována jako chrám metafor, díky její dokonalosti - prostor bez sloupů, situována podle tradic skleněných paláců 19.století.

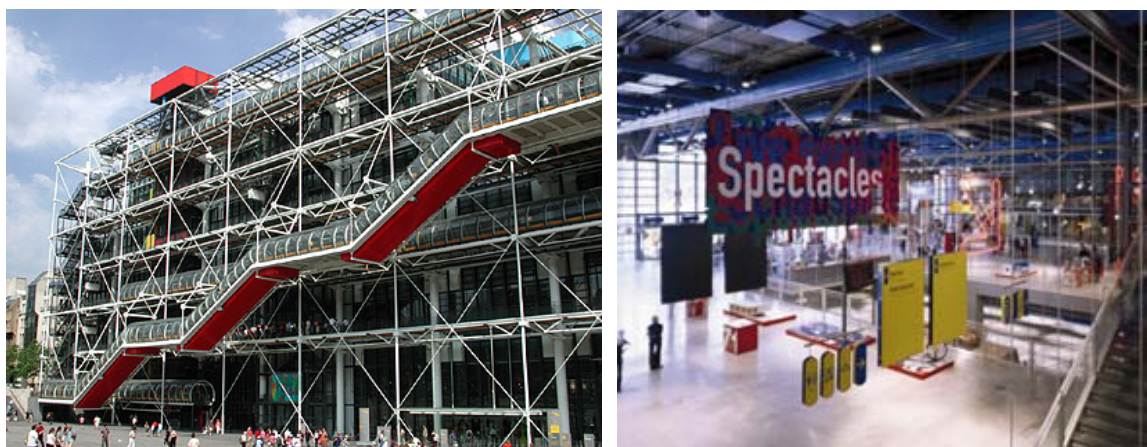


Obr. 16 Neue Nationalgalerie v Berlíně - půdorys



Obr. 17 Neue Nationalgalerie v Berlíně

Centre Pompidou v Paříži, postavené v letech 1972 – 1977, je považováno za jejich nástupce. Architekti Renzo Piano a Richard Rogers zamýšlely tento projekt jako „flexibilní kontejner a komunikační stroj“ - jako protiváhu muzeím považovaným za posvátná místa.



Obr. 18 Centre Pompidou v Paříži

Vypadá paradoxně, že interiér Centre Pompidou, zamýšlen jako zcela otevřený prostor, byl nakonec rozčleněn do malých místností ostatními architekty - tím ztratil mnoho ze své dynamiky a flexibility, a nerozdělená plocha Neue Nationalgalerie v Berlíně, postavena o dekádu dříve, fungovala jen jako ohraničení plochy flexibilního výstavního prostoru, a stejně tak jako architektonický monument.

3.4 Identické vlivy - individuální vývoj

Z tohoto rozporu, který vyšel na světlo díky další nezvyklé stavbě - Neue Staatsgalerie ve Stuttgartu, bylo jasné, že na konci sedmdesátých let nelze hledat jakýkoliv jednotný vývoj v muzejních budovách. Byl to následek komplikovanosti a protikladů. Zároveň vzrůstala informovanost, enormně zesílily kulturní a ekonomické vztahy, které umožnily americkým architektům stavět v Evropě, australským ve Francii, italským v Holandsku, japonským ve Španělsku, německým v Americe ..., to vše mohlo vést k asimilaci architektonického výrazu, různorodého spektra muzejních budov a překročení hranic mezi žánry vyplývajících z rozšiřující se koncepce umění. Navzdory tomu, rozrůstající se muzejní obory, transformované do forem vycházejících ze zkušeností veřejných prostor, vedly k skvělým různorodým variantám.



Obr. 19 Neue Staatsgalerie ve Stuttgartu

Realizace muzejních budov se změnila, v posledních desetiletích, z břemene na atraktivní záležitost nejen pro časté citování faktu že „plánování muzeí představuje něco jako poslední volný prostor pro hru s designem a architekturou, tedy pro projektování s uměleckými ambicemi, neboť je to jedna z mála oblastí, kde nejsou pravidla přesně stanovena“, což je sice pravda jen částečně, ale i přesto a právě proto, těžko naleznete jiný stavební úkol, který je vhodný k reprezentaci vlastní architektury. Vzhledem k možnému rozsahu architektonického designu – od dynamického výrazu a bohatosti forem až k extrémní redukci.

Na počátku se věřilo že, architektura nemá sloužit umění, ale vybízet k němu, Solomon R. Guggenheim Museum v New York, na kterém Frank Lloyd Wright pracoval od r. 1943, a které se otevřelo až po jeho smrti r.1959, si brzy našlo své pevné místo v historii architektury.



Obr. 20 Guggenheim Museum v New York

Sochařská „rostoucí“ forma, nálevkovitá spirála – byla ostře kritizována za svou velmi omezenou funkčnost, ale jako výtvarné dílo nemá následníků. Počátkem osmdesátých let se otázka stavby muzea konečně stala středem veřejných zájmů.

Abteiberg Museum od Hanse Holleina v Monchengladbachu, které vyhrálo mnoho ocenění, spojovalo mnoho znaků různých typů muzeí do efektivně umístěné architektonické krajiny, vyhovující širokým výběrem funkcionalistických požadavků, bez porušení svých výtvarných záměrů. Muzeum v Monchengladbachu je na počátku vlny nových muzeí označené jako „via Deconstruction“ v období od Postmodernismu osmdesátých let do Minimalismu let devadesátých, ovšem s příslušně specifickým charakterem nebo typologickou kategorizací těchto budov.



Obr. 21 Muzeum v Monchengladbachu

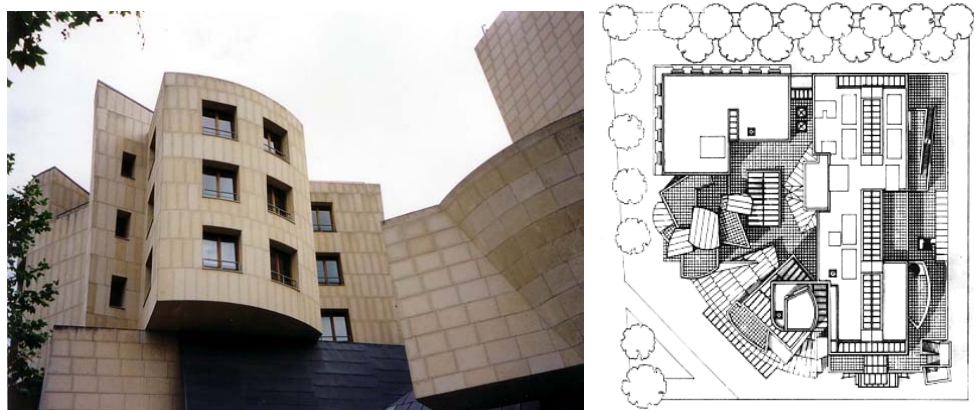
To co mají tyto budovy společného jsou, navzdory jejich odlišnému formálnímu jazyku, jejich architektonické ambice. Funkcionalistické požadavky o pohybu návštěvníků, osvětlení, atd. v kulturně historických muzeích nebo v technologických muzeích jsou ty samé jako ve výtvarných muzeích a galeriích. Možnosti a problémy současné muzejní architektury, jsou zřejmě zde, protože ve srovnání s výtvarnými pracemi přímo vybízí architekturu k vytvoření pláště, jehož účelem bude propagování sebe vlastní nebo žánru vystavované sbírky. Z tohoto důvodu bychom se měli zabývat v první řadě muzei výtvarného umění. Různorodost, stejně jako kritika umění, kterému prospívá změna, pohyb, zábava, ale vždy jen něco stravitelného.

Dekonstruktivismus, v jehož duchu vznikalo a dosud vzniká mnoho zvláštních staveb, je tendence postmoderní architektury na přelomu 70. a 80. let 20. století v západní Evropě a USA, inspirující se ruským konstruktivismem, vyznačuje se radikální deformací tradičního ortogonálního systému stavby. Jeho představiteli jsou např. Peter Eisenman, Frank Gehry,

nebo nedávno ocenění Zaha Hadid a Daniel Libeskind .



Obr. 22 Ohio State University, P. Eisenman



Obr. 23 Americké Centrum, Paříž, Frank O. Gehry

4 INTERIÉR A EXTERIÉR

Funkce muzea jako místa, kde se uchovávají mimořádné věci a současně se také vystavují, má určitý význam především v designu vstupního prostoru. V typických muzeích 19.století hlavní vchod charakterizuje důstojnost a váha stavitelsky uznávaného historického uměleckého díla. Skoro vždy leží v ose budovy a tím označuje, že interiér obsahuje něco mimořádného. Schodiště vedoucí ke vchodu, obvykle nad úrovní ulice, představuje rozlišující hledisko. V rozporu s tím, se dnešní muzea snaží být více místy určeným vzdělání či veletrhy než chrámy múz, a v důsledku toho se architekti potýkají s mnoha problémy, jak redukovat strach z neznáma nebo jak dokonce zabránit tomu, aby vznikl jako první.

První nové muzeum v poválečném Německu – bývalé Wallraf-Richartz Muzeum v Kolíně nad Rýnem – uskutečnilo svou stavbu bez vyčnívajícího středu, přesto vyzvedlo základní strukturu bývalé budovy z 19.století a přemístilo nápadně vchod ze středu na úroveň země tak, aby byl poznatelný jen pomocí diskrétní bronzové střechy (která nebyla původně naplánovaná).

Do té doby se jen zřídka pokusili změnit polohu vchodu, která dodává příchodu do muzea nádech ceremoniálního aktu. Dokonce vchod Nové Pinakotéky v Mnichově, jejíž design není bez patosu, je vyzdvihnutý a tím překonává strach z neznáma a ponurá obřadnost vytvořená vstupní halou je zmírněna použitím glazováním pokojové výšky, které vytváří transparentnost.

Vchod je obvykle vytvořený vědomým nenáročným způsobem, tak jako např. ve Fondation (nadace) Beyeler v Bazileji, v Kunsthaus (dům umění) Bregenz a Neues Museum (novém muzeu) v Norimberku. Čas od času je přemístěn s ironickou nedbalostí, tak jako ve Státní galerii ve Stuttgartu, nebo redukovaný do skromných padacích dveří, tak jako v Muzeu La Gorgiunta v Giornicu nebo skoro skrytý jako v Kunstsammlung (umělecká sbírka) v Nordrhein-Westfalen (Severní Porýní – Vestfálsko) v Düsseldorfu.

Vchod skvěle vyřešil Ieo Ming Pei, formou skleněné pyramidy, tvořící nový centrální vchod na nádvoří Napoleona v největším muzeu na světě – Louvru. Co je pozoruhodné na tomto výtvoru, který byl v první řadě určený městským plánováním, je především fakt, že díky beztlížnému stavu a průzračnosti pyramidy, která je v noci osvětlená zevnitř, a pod

kteřou obrovská hala rozděluje veřejnost, neevokuje smuteční symboliku, ale naopak evokuje otevřenost a jas.



Obr. 24 Louvre

Vchod do muzea působící mezi interiérem a exteriérem jako tenká slupka reprezentuje architektonické propojení mezi veřejností a obsahem kolekce, probouzí v návštěvnicích určitý pocit očekávání, který je potvrzen, nebo upraven foyer nebo vstupní halou. Zatímco návštěvník muzea 19.století – skoro vždy dvoupodlažního nebo vícepodlažního – bude obvykle přijat reprezentativním schodištěm zkonstruovaným jako Gesamtkunstwerk (celkové umělecké dílo), které pokračuje obsahem vyjádřeným ve stavitelských formách a sochařských výzdobě exteriéru a poskytuje poučení, tak jako instrukce skrz referenční fresky, spektrum designu pro vstupní haly v muzeích dvacátého století zahrnuje mnohonásobnost možností, jehož znakem je nejpravděpodobněji neexistence pevných vztahů mezi exteriérem a interiérem.

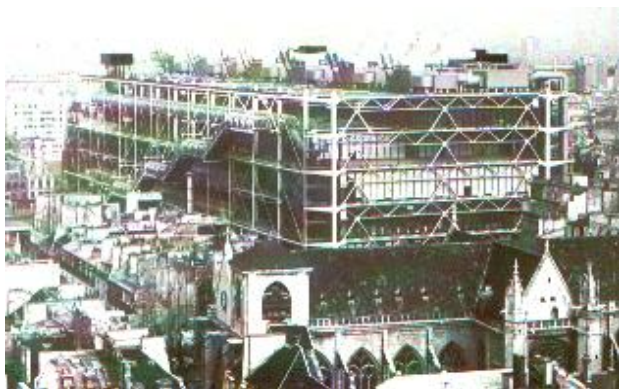
Cologne's Ludwig Museum (muzeum v Kolíně nad Rýnem) předkládá ostrý kontrast vstupu, připomínajícího splav, s nízkou oblastí za ním k téměř baroknímu dramatu schodiště s ním spojeného a umístěného kolmo ke vchodu – tento efekt je charakterizován také vstupní polohou Het Valkofu v Nijmegenu.



Obr. 25 Cologne's Ludwig Museum

V Mnichovské Pinakotéce der Moderne je antagonismus mezi portálem a schodištěm ke konci krácen, protože vchod do budovy je glazovaný a jeho zrcadlový protějšek - zimní zahrada, se zdá být jen imaginární hranicí obrovského diagonálního schodiště, které je viděno i zvenčí. V ostatních případech je schodiště zredukováno na jeho primární funkci - spojení jednotlivých pater, jako je to v případě Kunsthalle (hala umění) v Hamburku, nebo jako připomenutí jeho silné role v barokní architektuře, nahrazeno rampou, která se považuje za ryzí motiv klasického modernismu. Kromě toho je výhodou i vyřešení bezbariérového přístupu. To můžeme nalézt nejen v muzeu Richarda Meiera zavázaného modernismu, ale i v Stutgartské Státní galerii považované za inkunábuli postmodernismu. Portály, vstupní haly nebo schodiště už ve většině případů nehrají významnou roli klasické protichůdnosti mezi interiérem a exteriérem. Důsledkem je umístění vchodu mimo průčelí, často uvnitř obezdívky a například v Kunsthal v Rotterdamu je umístěn jako mezičlánek mezi rampou pro veřejnost a šikmým podlažím, které je naproti, tudíž zanechává hranice mezi exteriérem a interiérem rozmazané. Tendence vést návštěvníky do muzea tak, že na jedné straně neočekávají hranice a na straně druhé je jim poskytnuta vzrušující stavitelská zkušenost, může být převážně sledována ve vstupním scénáři muzea de Serralves v Portu, v puntičkářském, ale hravém rozložení, takže návštěvníci dosáhnou interiéru budovy prostřednictvím posloupnosti poměrně dlouhých chodeb střídavě širokými a úzkými.

Konečně v Centre Pompidou v Paříži, kde je situace úplně obrácená. Pohyblivé schodiště, kterým je budova zpřístupněna, je přesunuté do exteriéru, čímž určuje vzhled průčelí, takže náměstí před muzeem se stává opravdovým foyer.



Obr. 26 Centre Pompidou v Paříži

5 CIRKULACE

Koloběh uvnitř muzea je tvořen celkovým uspořádáním. Propojení jednotlivých prostor rozhoduje o kvalitě muzea. Polohy a kontinuity pohybu jsou jedněmi z podmíněných elementů lidí, kromě toho lidská rytmicky soustředěná povaha také vědomě nebo nevědomě odolává všem stereotypům a původním opakováním stejného elementu, zdá se, že do mysli se derou rozhodující měřítko struktury prostorů v muzeích. Přestože jsou podle těchto fyziologických a psychologických aspektů navrženy městské plánovací provincie atd., hrály zřejmě důležitou roli v prvních místnostech navržených pro Antiquarium v Mnichovské Residenz nebo v galeriích v Sabbionetě a Mantově: dlouhé haly dovolují a dokonce nutí návštěvníky k tomu, aby chodili podél nich a sledovali statické objekty v sekvencích – proces postupného vnímání, podobný s poznáváním města. Nepřetržitého vnímání je dáno prostorným rozvržením, které koresponduje s principy kontinuity a lineárnosti. Přísné prostorové sekvence uspořádané v řadě vyhovují nárokům takových požadavků, jako jsou sály ve tvaru chodby navzájem propojené nebo dokonce – což je zde spíše věcí konkrétní geometrické formy než prostorových vzájemných vztahů – spirální uspořádání, nejznámější u Guggenheim Muzea v New Yorku, pro navrácení se k rané formě F. L. Wrightova struktury designu, ale především Le Corbusierovo projektu pro „Mundaneum“. Podle konceptu Le Corbusiera, je to čtvercová spirála, jejíž typický symbolický význam je spojen s růstem a kontinuálním obnovením, o kterém byl bezpochyby přesvědčen, a domníval se, že ji jde kontinuálně rozšířit jako nahromaděný růst.

Otevřený prostor stojí v základní opozici k poslední zmíněnému designu, nikdy neuskutečněn, řídí principy linearity do extrémů a, ačkoli garantuje kontinuitu pohybu, také zahrnuje didaktickou efektivnost a prezentaci vystavovaných objektů a podstatně vymezují návštěvníkovu volnost. Bez dalšího přizpůsobení je otevřený prostor jenom ve vzácných případech vhodný pro prezentaci výstavy objektů a z toho důvodu by měl být exhibiční prostor flexibilní a variabilní. Koncept exhibičního řešení muzejního architekta Manfreda Lehmbucka ukazuje, jak může být takové inscenování strukturováno, pokud bereme v úvahu fyziologické a psychologické závislosti muzejních návštěvníků (zmíněných výše). Způsob, jak návštěvník odhaluje směr je zásadní: ačkoli v principech průběhu nejsou zpáteční klíčky a křížové spojení vyloučeny.

Většina nových muzejních budov nabízí možnosti výběru mezi několika cestami. Možnost, která již byla dána jako myšlenka civilní svobody v muzeu Schinkelovo Altes Museum v Berlíně navzdory přísné struktuře jejího základního plánu. Prostor prodloužený nastavením hlavní trasy v přímém sledu místností pomocí připojených uliček, které se vždy navracejí na hlavní trasu. Odkazují se zde jako „matrix“ - nedovolují dominantnímu směru jít dále dopředu, ale místo toho nabízejí návštěvníkovi několik různých možností, které se zdají stejně dobré. Roštové spojení umístěné v rozích výstavních sálů je paradigmatickým příkladem. Navíc, výhoda maximální možné plochy pro zavěšení obrazů a možnosti diagonálních pohledů nabízí tři různé způsoby. V očekávání jsou vyvolány pocity, že výběr vede k bezmocnosti a dříve či později se potěšení z objevu změní ve zmatek a návštěvníci se stanou dezorientovanými při ztrátě stopy. Proto by orientace měla být umožněna pomocí vypočítaných intervalů prostřednictvím pravidelným sledováním cest skrz jednoznačné sekvence sálů, tak jako v Kunstmuseum v Bonnu nebo v Pinakothek der Moderne v Mnichově, nebo prostřednictvím jasné orientace, která udává přehled o prostorovém propojení, jako v Mönchengladbachu, kde jsou výstavní etáže vyvážené a rozložené v rovnoměrných odstupech v mezipodlažích, na jedné straně otevírají ohromující perspektivu, zatímco na druhé také usnadňují orientaci. Je jasné, že linearita nebo komplexita v řešení interního pohybu nemá být omezena na jednu úroveň; rozdíly v úrovni mohou významně přispívat vyhybání se monotónnosti. Tímto způsobem je cesta v mnichovské Neue Pinakothek doprovázena několika pomocnými cestami, ale v principu je jasně poznatelná a účelově překonává krok za krokem rozdíly z jedné etáže do druhé před tím než se vrátí zpět do úrovně východu. V Mönchengladbachu jsou bohatě střídané formy schodiště charakterizovány nejenom přítomností odlišné protiváhy a uspořádaných výstavních místností, ale staly se i architektonickým výrazem třidimenzní cesty – trendu, který vede konečně ke schodišti oděných soch Alessandra Mendini s barevnými mozaikovými částmi v Groninger muzeu, které se tím stává samo výstavním objektem.

6 Z NÁDRAŽÍ MUZEUM - D'ORSAY

Roku 1810 nechal Napoleon vystavět Ministerstvo zahraničních věcí, později Revizní kancelář a Státní rada – obrovská těžkopádná stavba podobající se římským palácům s nešikovným interiérem. Tato stavba těžila ze své výzdoby od známých umělců, včetně Théodore Chassériau, od kterého pochází nejrozsáhlejší malba na schodišťové zdi, věnovaná třem alegoriím: Míru, Válce a Komerči. 24.května r.1871 ve vyvrcholení krvavých událostí Komuny, byla stavba zničena požárem a zbývající části Chassériauovo díla byly strženy ze zdi a přemístěny do Louveru. Budova státní rady zůstala rujnou až do r.1898 a kolem ní vyrostla neobyčejná divoká zahrada, přijímající pyl exotických rostlin pěstovaných ve skleníku sousední rezidence. Více než 30 let zůstal osud této vyhořelé palácové budovy nerozhodnutý. Posléze v očekávání Světové výstavy r.1900 a reakci na žádost dopravní společnosti Orleans, která byla přetížená a nevhodně umístěná daleko od centra, se rozhodlo o stavbě nádraží, respektive konečné stanici.



Obr. 27 d'Orsay Muzeum

Mnoho lidí se obávalo, že jedna z nejkrásnějších částí Paříže bude navždy znetvořena hlučnou, špinavou, industriální budovou. Pro uklidnění kritiků povolala společnost Orleans tři respektované architekty – Emile Bénard, Lucien Magne a Victor Laloux, který tento projekt získal. Laloux musel navrhnout budovu, která dokáže pojmout velké množství lidí, a která může být začleněna do samotného srdce historické Paříže. Za tímto účelem byla

velká, 32m vysoká, průmyslová konstrukce z železa a skla zamaskována impozantní kamennou fasádou. Stavba probíhala velice rychle, díky dvousměnnému systému – přes den na ní pracovalo kolem tří set dělníků a přes noc osmdesát. Nádraží bylo oficiálně otevřeno 14. června r.1900. Bylo to první moderní nádraží navržené pro elektrickou trakci, s luxusní centrální halou, dekorovanou sochami a malbami připomínajícími římské lázně a baziliky. Dopravní pás pro zavazadla, výtahy pro cestující, pět podzemních železničních tratí - Nádraží Orsay – hlavní bodem železnice do jihozápadní Francie po dobu čtyřiceti let odtud každý den odjíždělo minimálně dvě stě vlaků. Fasáda nádraží na „rue de Bellechasse“ a podél „rue de Lille“ skrývala grand hotel se skoro čtyřmi sty pokoji – jeho skvělost může být posuzována podle sálu a restaurace – o dekoraci interiéru rozhodl Laloux a realizací byli pověřeni renovovaní umělci.

Díky rapidnímu pokroku mechanizace se brzy stalo Nádraží Orsay stalo nepraktickým a hlavní směr dopravy byl natrvalo odkloněn na jinou stanici. Lalouxovo monument byl poté používán pro mnoho různých událostí a potřeb. Bylo odpočinkovým centrem válečných zajatců po r.1945. V šedesátých letech se mluvilo o demolici a Le Corbusier (mimo jiných) zde navrhoval luxusní hotel. První cenu za nový projekt obdrželi architekti Coulon a Gillet, ale od jejich návrhu bylo opět rychle upuštěno. R.1973 bylo Orsay umístěno na listinu historických památek. Nakonec se r.1978 stalo památkově chráněnou budovou. Rozhodlo se, že zde bude založeno muzeum, za předpokladu, že se stane mezičlánkem Louveru a Musée national d'Art moderne, reprezentující všechny pole umělecké kreativity z druhé poloviny 19.st. a počátku 20.st..



Obr. 28 Muzeum d'Orsay – interiér

R.1979 byl, ze soutěže konající se mezi šesti architekty specializovanými na renovaci historických budov, vybrán projekt A.C.T. agency (Renaud Bardon, Pierre Colboc a Jean-Paul Philippon). Ve svém projektu, tito tři architekti upřednostnili vchod z „rue de Bellechasse“, kolekci uspořádali podél obrovské haly a tím umocnili sílu otevřeného prostoru. Vybudováním bočních chodeb po obou stranách zdůraznili centrální halu s původní konstrukcí nádraží, tedy proskleným klenutým stropem. Lalouxovo kovové pilíře a nosníky jsou a štuková výzdoba byly zachovány, zrenovovány a světelně zvýrazněny. Ranná budova se tedy od nynější příliš neliší.

O designu výstavních místností, stejně s formou architektonického uspořádání, výběrem materiálů a barev, se rozhodlo v druhé soutěži, která se konala r.1980. Tuto soutěž vyhrála italská architektka Gae Aulenti. Tato její realizace bývala uváděna jako postmoderní přístup, kde kapotáž těžkých kvádrů je protikladná původní architektuře. Interiér Orsay je v odvážném architektonickém stylu, schopném vyzdvihnout ohromnou sílu hlavní lodi a vybraném tak, aby dohromady sladil všechny výstavní prostory. Použila polychromii, na zdech a podlahách je „Boxy stone“ - upravený vápenec z Burgundska. Gae Aulenti docílila „průzračnosti“ a zvýraznění originální architektury.



Obr. 29 Muzeum d'Orsay

Nastaly různé technické problémy: budova musela být zajištěna proti vlhkosti, akustika se musela upravit, což bylo dosaženo umístěním rezonátorů v každém okně centrální haly, ohromný prostor 32m vysoký a 130m dlouhý musel být klimatizovaný, a nakonec vystavované práce potřebovaly harmonické osvětlení. Vedlejší osvětlení bylo vybráno co nejbližší dennímu přirozenému světu s výjimkou soch, které potřebovaly přímější zdroj světla. Restaurátorské práce byly vedeny k opětovnému vytvoření luxusního stylu auly navržené Lalouxem a tanečnímu sálu a jídelně bylo navraceno barvy a oslnivosti. Původní budova byla dokončena ve dvou letech, ale to ještě téměř deset let před otevřením Musée d'Orsay. Když se muzeum v lednu r.1986 otevřelo, reakce na něj byly různé, ale nikdy důležité; interiér vytvořený agenturou A.C.T. a Gaem Aulenti byl střídavě chválen a kritizován kurátorským týmem vedeným Michele Lanclottem. Mnoho hlasů protestovalo, nebo nesouhlasilo s novotami, které přinesl tento projekt prezentující práce z období delšího než půl století - 1848-1914. Muzejní expozice zahrnuje obrazy, sochy, dekorativní umění, fotografii, architekturu a samozřejmě i expoziční dokumentaci, kterou doprovází dočasné výstavy, literatura, film, hudba, grafické umění a divadlo.

Muzeum d'Orsay je spojnici mezi Louverem a Centrem Pompidou a od jeho otevření ho navštívilo více než dvacet jedna milionů návštěvníků.

7 ŽIDOVSKÉ MUSEUM

Když byly roku 1989 vyhlášeny výsledky soutěže na rozšíření stávajícího židovského muzea v Berlíně na Kreuzbergu, bylo jasné, že vítězem je vskutku nejkvalitnější návrh "židovského" architekta polského původu Daniela Libeskinda. Kdo jiný by dokázal vylíčit osudy Židů v době vlády nacistů v Německu? Návrh Daniela Libeskinda je natolik obsažný, že jej lze zařadit do nejvyššího stupně architektonické epické abstrakce, která hraničí s konceptuálním uměním.

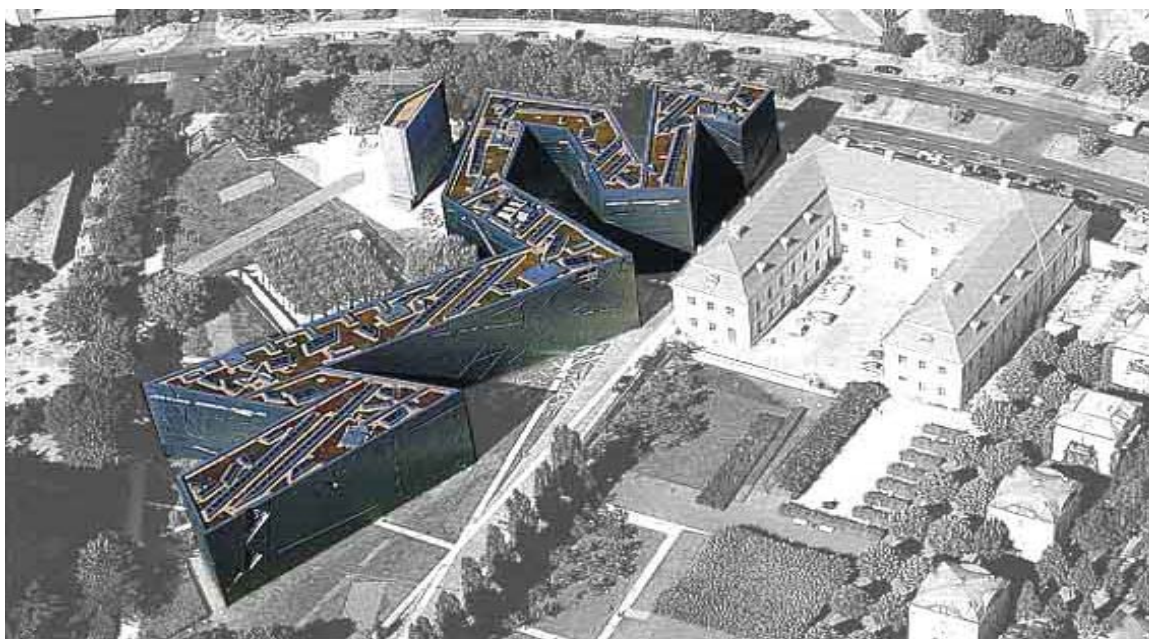
I přesto, že některé elementy muzea jsou sporné a polemizovatelné, je stavba nesmírně inspirativní a čím víc se o ní člověk dovídá, tím víc jej fascinuje. Libeskind svůj návrh nazval osudově "Mezi liniemi". Linie je pro Libeskinda reprezentantem spojení dvou fenoménů, zde především bydliště obětí Holocaustu, jejichž spojnice vytváří základní půdorysnou matici muzea. V několika částech muzea je patrný motiv židovské davidovy hvězdy, kterou Libeskind rozkládá a deformuje. Rozvržení okenních otvorů se řídí skladbou německého hudebníka židovského původu Arnolda Schönbergera, který již nestihnul dokončit svou symfonii kvůli násilné deportaci do koncentráku. Libeskind, sám zdatný hudebník, se pokusil dokončit jeho dílo a převedl jej do architektury a symbolicky závěrečnou čtvrtou větou symfonie vrcholí celé muzeum.

Hlavní vstup do muzea je situován ve starém původním muzeu (podmínka klienta, Libeskind navrhoval samostatný vstup), a symbolicky klesá do hlubin země, odkud vyvěrá základní koridor směřující k hlavnímu schodišti, které je reprezentantem cíle životní cesty a pravděpodobně i Boha. Základní koridor je však přerušen dvěma rozcestími - první poskytuje únik před nastupujícím nacismem a cesta z něj vedoucí ústí do objektu exilu, což je čtverec vyplněný 7 x 7 paprsky, z nichž rostou olivy, půda v prostředním květináči pochází až z Izraele - domova Židů. Druhé rozcestí následuje krátce po prvním a představuje cestu vedoucí k holocaustu, který je abstrahován do věže holocaustu, jejíž interiér je krutě depresivní, poněvadž v ní nic není, jen v horní části úzký průzor, kterým prosvítá světlo a proniká jím ruch z ulice, venkovního světa. Symbolicky cesta holocaustu protíná cestu exilu a strhává její část do vražedného konce.

Samotný objekt představují dvě linie - plná klikatící linie muzea a přímá linie prázdná, která vytíná v muzeu tzv. prázdná, což jsou symboly obětí řádění nacistů, a představují

Židy, kteří mezi námi již nejsou. Prolomené okenní otvory skýtají nádherné průzory z muzea. V parteru muzea je několik symbolicky abstraktních prvků, jako např. kolejnice, které naznačují deportaci do koncentráků a další.

Židovské muzeum je pravděpodobně nejgeniálnější a nejkonceptuálnější architekturou, jakou lze na světě spatřit, což je podmíněno faktem, že Libeskindovo Židovské muzeum jako muzeum bez exponátů, kde je samotná architektura výtvarným exponátem.



Obr. 30 Libeskind's Jewish museum



Obr. 31 Libeskind's Jewish museum - interior

ZÁVĚR

Současné technologie a materiály umožňují realizovat zdánlivě nemožné projekty. Díky tomu se namísto „chrámů“ a „pokladnic“ staví samotné výstavní exponáty (viz. Židovské Muzeum v Berlíně). Taková muzea jsou stálými expozicemi, tudíž u nich nejsou kladeny tak vysoké nároky na variabilitu prostoru jako u ostatních „běžných“ muzeí. Otázkou je, zda-li muzea a galerie, určené dočasným výstavám, pojaty jako „exponáty“ jsou schopné náležitě vystavit objekty pro něž byly budovány. Dokladem toho, že tomu tak vždy není, je mimo jiných, již zmíněné Guggenheimovo Muzeum v New Yorku, které svou koncepcí zcela nevyhovuje svému účelu. Spirálovitý tvar znemožňuje vystavení větších objektů a z nedostatku prostoru bylo nutné spojení s další budovou. Přesto se však zapsalo do dějin architektury a návštěvníky láká především svou architektonickou formou. V Čechách, kde je architektura už nějaký čas na bodu mrazu, se dá hovořit leda o galeriích a muzeích tisíckrát probraných, nebo o galeriích soukromých, které jsou zajímavé spíše svým obsahem než architekturou. Na nové budovy tohoto typu si u nás budeme muset ještě počkat.

Jediným směrem, ve kterém se něco podniká, jsou veletržní prostory – nově „postavený“ (nebo spíše nafouknutý) Letňanský areál, tolik oprávněně kritizovaný. Je třeba dát prostor mladým architektům a umělcům, kteří by svými projekty pozvedli úroveň českého výstavnictví, což není tak jednoduché mezi zkorumpovanými poměry, které zde panují (zadávání zakázek „přes obálku“, známým, atd.).

Nejen u nás, ale i za hranicemi se s rostoucím pokrokem otevírají další a další otázky kolem výstavnictví vůbec. Jde především o soupeření a ovládání pozic na trhu prostřednictvím moderní marketingové komunikace. Provozovatelé veletrhů v tzv. kamenných výstavištích uznávají vliv vývoje informačních technologií a systémů a posuzují ho ve světle možného odlákání zákazníků. Jako již mnohokrát v historii se stále znovu probírají otázky, zda nové médium, v tomto případě internet, může nahradit stávající formy prezentace veletrhy. Stejnou diskuzi vyvolal kdysi rozhlas, film, později televize, video i počítačová vizualizace na stáncích vystavovatelů. A stejně jako se ukázalo, že rozhlas nenahradí knihy a noviny, televize nenahradí film a kino, tak v případě veletrhů se

ukazuje, že internet tvoří sice významnou část marketingové komunikace, ale často slouží pouze jako doplněk ke klasickému veletrhu.

Tak jak nová media ovládají trh, stejnou silou působí i na umělecké sféry. Vznikají webová muzea, digitální galerie,...

Ale stejně jako na veletrhy ani na galerie a muzea nemohou mít nové technologie negativní vliv, alespoň prozatím, než lidé ztratí z jakéhokoliv důvodu zájem o historii, krásu a hravost.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] NAREDI-RAINER, Paul von. MUSEUM BUILDINGS A Design Manual. Basel, Schwitterlad: Birkhäuser, 2004, 248 p., Geb., ISBN 3-7643-6580-3
- [2] LECOCQ, Charles. Société Francaise de Promotion Artistique. ORSAY, ISTRABL Strasbourg, 1995, 555084 – ISSN 1242-9198
- [3] KESTNER, Ladislav. MUZEUM V DIGITÁLNÍ DOBĚ, Národní Galerie: Brož, Argo, 2000, ISBN 80-7203-252-6
- [4] Fontainebleau [online]. [cit. 2005-04-26]. Dostupný z WWW:
<www.castles.org/.../France/france20.htm>
- [5] Tribuna [online]. [cit. 2005-04-29]. Dostupný z WWW:
<www.mega.it/ita/gui/monu/uft.htm>
- [6] MoMA.org. [online]. [cit. 2005-04-29]. Dostupný z WWW: < <http://www.moma.org/>>
- [7] Wallraf-Richartz-Museum: Die Abteilung „Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts“ [online]. [cit. 2005-05-12]. Dostupný z WWW: <www.museenkoeln.de/wallraf-richartz-museum/default.asp?sam_03_01.asp~inhalt>
- [8] Hannoversche Museen: Entdeckungsreise in eine Kulturmetropole [online]. [cit. 2005-09-05] Dostupný z WWW: < www.prova.de/archiv/2004/50-kultur/0014-hannover/index.shtml>
- [9] DEAD END IN BERLIN [online]. [cit.2005-05-12] Dostupný z WWW:
<www.rockwool.it/sw49098.asp>
- [10] Židovské muzeum, Jan Kratochvíl [online]. [cit.2005-05-12] Dostupný z WWW:
<www.archiweb.cz/builds/kultura/jewish.htm>