

Popovická, Katerina

Flexibilita muzejního prostoru

Museologica Brunensia. 2024, vol. 13, iss. 1, pp. 44-55

ISSN 1805-4722 (print); ISSN 2464-5362 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MuB2024-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80186>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 05. 08. 2024

Version: 20240723

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STUDIE/ARTICLES

FLEXIBILITA MUZEJNÍHO PROSTORU¹

KATERINA POPOVICKÁ

<https://doi.org/10.5817/MuB2024-1-4>

ABSTRAKT/ABSTRACT:

Článek vychází z autorčiny diplomové práce, která se zaměřovala na konkrétní muzejní projekty. Oproti tomu tento článek zkoumá širší koncept flexibility a snaží se ho rámcově rozvinout v kontextu muzejní architektury. Jeho cílem je prozkoumat, jak flexibilita může obohatit prostor muzea, a jak ji lze využít k prohloubení zážitku návštěvníka – od vnímání exponátů až po pobyty v prostoru muzea či galerie.

Flexibility of museum spaces¹

This article is based on the author's Master thesis focused on specific museum projects. In contrast to that thesis, the article explores the broader concept of flexibility, attempting to develop it further in the context of museum architecture. Its goal is to examine how flexibility can enhance the museum space and how can it be used to deepen the visitor's experience – from perceiving the exhibits to engaging with the museum or gallery environment.

KLÍČOVÁ SLOVA/KEYWORDS:

muzejní architektura – architektonické koncepty – muzejní prostor – výstavní prostor – muzejní flexibilita – vystavování umění

¹ Tento článek vychází z diplomové práce POPOVICKÁ, Jekaterina. *Koncepce architektonických návrhů uměleckých muzeí v 50.–70. letech 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav archeologie a muzeologie, 2023. 116 s. Diplomová práce.

museum architecture – architectural concepts – museum space – exhibition spaces – museum flexibility – exhibiting art

Flexibilita je v architektuře momentálně stále aktuální a diskutovaná.² Dynamika vývoje společnosti a nutnost adaptability stimuluje tvorbu nových architektonických prostorových řešení. Takovým způsobem se flexibilita jeví jako pokrokový aspekt umožňující naplnění vývoje a saturování aktuálních společenských potřeb. Flexibilita obecně začala být zkoumána a prosazována různými způsoby již během 20. století. Stejná snaha, jak se zdá, se odráží i v muzejní architektuře. Společným bodem mnohých muzejních projektů 20. století je pokus o flexibilitu výstavního prostoru. Tato idea se ve veřejném (i muzejním) prostoru stává jedním z centrálních aspektů uvažování a jeví se jako hlavní podnět pro vývoj prostoru muzea.³

Flexibilita v architektuře je nejčastěji chápána jako schopnost se přizpůsobit měnícím se okolnostem a typům využití ve

hmotném a funkčním smyslu.⁴ Pokud jde o architekturu bydlení, Robert Kronenburg si v návaznosti na Martina Heideggera všímá, že obydlí člověka není definováno jen pouhou budovou, ale člověkem samotným, který organizuje prostor podle sebe, a časem, v němž prostor žije a proměňuje se. Kronenburg popisuje dům jako „*měníci se, neustále se rozvíjející akt*“. Hlavním cílem architektury není estetický účinek, ale pohodlí uživatele, tedy člověka, který se zvláště ve 20. století stává mimořádně proměnlivou a multifunkční bytostí. Tím pádem dobrá architektura musí být adaptabilní, flexibilní a schopná přizpůsobovat se změnám.⁵

V dějinách architektury se idea flexibility prosazuje nejdřív v bytové sféře skrze otevřený plán (open plan). Shodné myšlenky se objevují jak u Le Corbusiera v jeho Domino projektu, tak i u Franka Lloyda Wrighta díky japonským vlivům. Walter Gropius spojuje otevřený plán s konceptem flexibilní adaptability a schopnosti architektury přizpůsobovat se potřebám obyvatel. Kromě oblasti bydlení se otevřený plán úspěšně prosazuje v kancelářských prostorech, kde se ukazuje jako zvlášť funkční a dlouhotrvající koncept.⁶

² Například viz KRONENBURG, Robert. Flexible Architecture: The Cultural Impact of Responsive Building. *Open House International*, 2005, roč. 30, č. 2, s. 59–65 a KRONENBURG, Robert. Modern Architecture and the Flexible Dwelling. In SCHWARTZ-CLAUSS, Mathias a Alexander von VEGESACK (eds.). *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*. Weil am Rhein: Vitra Design, 2002, s. 18–77.

³ Z novějších studií o muzejní flexibilitě obecně – viz např. článek FIROUZKOUHI, Farideh. Spatial Flexibility in Museum Buildings and Examination of Current Samples. *Gazi University Journal of Science*, 2019, roč. 7, č. 2, s. 315–328.

⁴ GHARAVI ALKHANSARI, Maryam. Toward a convergent model of flexibility in architecture. *Journal of Architecture and Urbanism*, 2018, roč. 42, č. 2, s. 120–133.

⁵ KRONENBURG, Robert. Adaptable Architecture – Flexible Dwelling. An essay for the University of Pescara journal Piano Progetto Città. In *Academia.edu* [online]. [cit. 2023-04-28]. Dostupný z [www: <https://www.academia.edu/35672709/Adaptable_Architecture_Flexible_Dwelling>](https://www.academia.edu/35672709/Adaptable_Architecture_Flexible_Dwelling).

⁶ GHARAVI ALKHANSARI, Maryam. Toward a convergent model of flexibility in architecture.

Flexibility stavby se může dosahovat pomocí takových prvků, jako jsou např. víceúčelové prostory, otevřené kanceláře, rozměrné výšky od podlahy ke stropu, velkokapacitní služební prostory, pohyblivé příčky a nastavitelný nábytek.

Ve své stati Maryam Gharavi nabízí přínosný systém,⁷ který mapuje osm taktik dosažení architektonické flexibility. Jako první cestu uvádí již zmíněný otevřený plán, poprvé prosazený Le Corbusierem. Do tohoto oddílu autorka rovněž zasazuje praxi hi-tech architektury s velkými plochami otevřeného prostoru. Jiní autoři v souvislosti s otevřeným plánem vzpomínají na nejprominentnější příklad hi-tech stylu – Centrum Pompidou, proslulý taktéž díky úrovni dosažené prostorové flexibility (Kronenburg,⁸ Naredi-Reiner⁹).

Druhou cestou k flexibilitě je továrenská výroba typizovaných stavebních prvků a modulů, jež se pak mohou aplikovat na stavbě a být všelijak zaměňovány, což by poskytlo levný a jednoduchý způsob výstavby. O podobný přístup už také usiloval Le Corbusier, známý svou snahou o ekonomickou výhodnost projektů. Pozdějším výrazným příkladem je japonská koncepce Metabolizmu, uplatněná na tokijském hotelu **Nakagin Capsule Tower Building** od Kisho Kurokawy, kde jednotlivé pokoje–kapsle měly být snadno vyměnitelné a posuvné, avšak ve skutečnosti již žádná změna nebyla provedena.

Další přístup k flexibilitě v obytných jednotkách je založen

Journal of Architecture and Urbanism, 2018, roč. 42, č. 2, s. 120–133.

⁷ Tamtéž.

⁸ KRONENBURG, Robert. Flexible Architecture: The Cultural Impact of Responsive Building. *Open House International*, 2005, roč. 30, č. 2, s. 59–65.

⁹ NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004, s. 174–177.

na principu řady podobných typizovaných místností, z nichž každou si může uživatel přizpůsobit podle svých potřeb.

Čtvrtá cesta aplikuje princip flexibility pomocí jednotek s „možností růstu“, čímž se dosahuje horizontálního či vertikálního rozpínání stavby. Když v obytné architektuře takhle funguje koncepce „Rozšiřitelného domu“ (Expandable House) od Jamese Stirlinga a Jamese Gowana, jeho protějškem v muzejním stavitelství je pověstný koncept muzea neomezeného růstu od znovu zmíněného Le Corbusiera.¹⁰

Jako pátý způsob docílení flexibility se navrhuje možnost oddělení, nebo sloučení prostoru díky pohyblivým nenosným zdem. V sedmém bodě se rovněž jedná o pohyblivé zdi, kde se předpokládá spíše komornější hledisko – uživatel si sám uspořádává prostor v bytě podle sebe. Pohyblivé konstrukce v obytných jednotkách přesto nejsou tak časté, avšak v řešení výstavního prostoru muzea jsou velice funkční a používané.

V šestém bodě je řeč o možnosti zacházení se společným prostorem před bytovou jednotkou. Tento prostor by mohl být teoreticky připojován ke kterékoli z jednotek po dohodě s obyvateli. Jedná se však do jisté míry o realizačně komplikovaný koncept.

¹⁰ *Musée à croissance illimitée* – Originální termín Le Corbusiere, prvně se objevuje viz LE CORBUSIER. *Œuvre Complète*. Díl II (1929–1934). 17. vyd. Basel: Birkhäuser, 2013, s. 72–73. Do češtiny se může překládat jako muzeum s neomezenou možností růstu – tato verze byla nalezena na webu: Národní muzeum pro západní umění. In *Archiweb* [online]. [cit. 2023-04-28]. Dostupný z <https://www.archiweb.cz/b/narodni-muzeum-pro-zapadni-umeni#:~:text=P%C5%99esto%C5%BEe%20p%C5%AFvodn%C3%AD%20pro-jekt%20ne-byl%20zam%C3%BD%C5%A1len,vi%C3%A1dn%C3%AD%20%C4%8Dtvrti%20%C4%8Cand%C3%>>. Avšak pro nevyužití termínu v české literatuře a stejnou obsahovou výstižnost a stručnost používám v práci svoji verzi: muzeum neomezeného růstu.

Posledním uváděným způsobem dosažení flexibility v interiéru je výsuvný nábytek, jeho malý počet a mobilita a lehkost kusů. Tyto jednoduché vlastnosti nábytku dovolují jak v tradičních východních obydlích, tak i v moderních minimalistických domech dosáhnout multifunkčnosti prostoru patrně nejdostupnějším způsobem.

Výhody flexibilní architektury jsou očividné: takové stavby se mohou užívat delší dobu a poskytovat větší funkcionalitu, což je ve výsledku nejen ekonomicky výhodnější, ale i společensky a kulturně úspěšnější (ve smyslu „oblíbenosti“ místa lidmi).

Předložené cesty k flexibilitě prostoru jsou pojednány hlavně v kontextu obytné architektury, avšak mohou být vztaženy i na problematiku muzejních budov. Dobrým argumentem pro takový postup je to, že architekti zmiňovaní v souvislosti s hledáním flexibility jsou často i autory muzejních budov.

Ukazuje se, že koncept flexibility lze považovat za jeden ze základních vývojových podnětů i pro podobu moderního muzea. Pružnost a uplatnitelnost tohoto pojmu jsou determinovány jeho širokým obsahem a rozmanitými možnostmi realizace, přičemž je zachována základní myšlenka principiální otevřenosti ve všech směrech. Tímto způsobem lze sledovat shodu v tom, co je obsaženo v pojmu flexibility, a v současné definici muzea ICOM, charakterizující muzeum, jako „otevřený veřejnosti, přístupný a inkluzivní“. Vzhledem k tomu, že flexibilita má jak mentální, tak praktický rozměr, stává se nejuhodnějším pojmem nejen pro popis, ale i pro realizaci budoucích muzejních projektů. Z tohoto důvodu je klíčové pracovat s tímto pojmem, zkoumat jeho obsah a možnosti praktického provedení.

Faisal Tamrulan ve své diplomové práci *Flexible gallery spaces as strategy to improve user experience and sociability*¹¹ poukazuje na čtyři hlavní principy flexibility v muzejně-galerijním prostředí, a to 1) adaptabilita (adaptability), 2) mobilita (mobility), 3) schopnost proměny (transformation) a 4) interakce (interaction), jakožto vzájemné působení návštěvníků s architekturou a obsahem prostoru. Jak naznačuje název práce Tamrulana, cílem snah o flexibilitu je jak zlepšení zážitku návštěvníka s exponáty, tak prožití interakce mezi návštěvníky navzájem.

Kromě těchto základních principů vyznačených Tamrulanem, je možné nalézt četné další aspekty flexibility v muzeu, odrážející jak fyzickou, tak i myšlenkovou rovinu tohoto principu, např.:

- víceúčelovost, univerzálnost,
- poskytnutí prázdného prostoru,
- adaptabilita,
- inkluzivita,
- rezpozivita – vnímavost k momentálním potřebám člověka,
- otevřenost,
- růst,
- přijetí změn,
- život uvnitř,
- společenskost,
- interakce,
- zábavnost.

Aspekty flexibility v některých muzejních budovách druhé poloviny 20. století:

- Syntetické centrum (syntéza uměleckých druhů – Le Corbusier, Pompidou).
- Společenská dimenze – místo setkávání (Le Corbusier, Pompidou).

- Možnost růstu (Le Corbusier, Pompidou).
- Prázdný prostor (Mies van der Rohe).
- Zvláštní prostorový zážitek (Guggenheim).

V nové době se muzeum stává syntetickým centrem. Takový konglomerát zahrnuje nejen syntézu druhů umění, jako to představoval Mies van der Rohe nebo Le Corbusier, ale i kombinaci různých kulturních a vědeckých institucí do budovy muzea nebo do jeho okolí, například Le Corbusierovy projekty (nerealizované Mundaneum, částečně realizované Chandigar, Muzeum západního umění v Tokiu), a pak hlavně **Centrum Georges Pompidou** od Renzo Piana a Richarda Rogerse, jež se stává programovým muzeem nové doby a otevírá maximální možnou syntetičnost do budoucna. S tím souvisí i společenská dimenze muzea, které se nyní stává důležitým prostorem k setkávání, zábavě, prožití kulturního života a trávení volného času. Jde už nejen o kontakt uměleckého díla s publikem, ale i návštěvníka a zaměstnanců (edukátorů, lektorů), kteří zprostředkovávají tento kontakt, nebo publika mezi sebou navzájem.

Flexibilita představuje architektonický a prostorový koncept, který ovlivňuje jak vnější architektonickou strukturu budovy, stanovující hranice a rozvržení prostoru, tak i manipulaci s tímto prostorem uvnitř budovy. Abychom lépe porozuměli této flexibilitě, nejprve se podíváme na existující typy muzejních budov, které ovlivňují možnosti této flexibility „zvenku“. Architektura je kostrou muzea, a její změna je obtížná, proto představuje jistý hardware.

Poté se zaměříme na „vnitřní“ flexibilitu, která, ačkoli částečně závisí na architektonickém designu, nabízí škálu možností pro práci

s prostorem uvnitř budovy, takže se dá říct, že je to software. Tím pádem první typ flexibility je v rukou architektů, zatímco druhý typ je více v režii kurátorů výstav a expozic. Architekti se sice podílejí na designu vnitřního prostoru budovy, ale ve skutečné praxi se zřídka zabývají tvorbou expozic.

Architektonická flexibilita

Pro lepší pochopení podstaty architektonického konceptu muzea je možné zkoušet rámcově určit jeho typ nebo kategorii, do které by mohlo muzeum spadat. I když je zřejmé, že tato typologie není schopná plně vystihnout často složitý vývoj a autorskou invenci, může alespoň napomoci k identifikaci správného rozsahu. Několik druhů architektonických typologií muzeí je shrnuto v jedné z kapitol knihy od Kali Tzortzi.¹²

Pro analyzovaná muzea nabízí užitečné dělení Levin,¹³ který rozlišuje dvě skupiny:

- První skupina představuje *muzeum jako chrám*. Do této skupiny kromě klasických muzejních budov 19. století je rovněž zařazeno **Guggenheimovo muzeum** v New Yorku. Patří sem také berlínská **Nová národní galerie** (Neue Nationalgalerie).
- Druhá skupina vidí *muzeum jako showroom* (blízký komerčnímu prostoru). Sem Levin řadí Muzeum moderního umění v New Yorku. Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, **Centrum Pompidou** bylo přirovnáváno k obchodnímu centru jak v negativním, tak i pozitivním smyslu. Tato

11 TAMRULAN, Faisal Bin. *Flexible gallery spaces as strategy to improve user experience and sociability* [online]. Johor: Universiti Teknologi Malaysia, 2019 [cit. 2023-12-8]. Dostupný z [www: <https://issuu.com/faisaltamrulan/docs/final_flexible_gallery_space>](https://issuu.com/faisaltamrulan/docs/final_flexible_gallery_space). Diplomová práce.

12 TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015, s. 81–85.

13 LEVIN, Michael D. *The Modern Museum Temple or Showroom*. Shoham: Dvir Publishing House, 1984, s. 33–35.

paralela však odráží jen dílčí aspekty sémantiky tohoto muzea.

Další druh prostorového dělení zastává více autorů (Searing,¹⁴ von MOOS,¹⁵ Montaner,¹⁶ von Naredi Rainer¹⁷):

- První typ odpovídá *muzeu s enfiládou*. Galerie z řady na sebe navazujících místností v Durandovu pojetí pokračovala v muzeích Leo von Klenze a v novodobé formě se odráží v **Guggenheimově muzeu** s jeho kontinuální spirálou. Zdá se, že do této skupiny by mohlo být zařazené i **Muzeum západního umění** v Tokiu s modifikovanou verzí Le Corbusierova *muzea neomezeného růstu*, kde však zůstal pevný směr pohybu návštěvníka.
- Druhý typ představuje *otevřený prostor*. Tady se vývoj odvíjí od Křišťálového paláce v Londýně přes **Novou národní galerii** v Berlíně a dochází k pařížskému **Centru Pompidou**. I když Naredi-Rainer řadí tyto tři stavby do formálně stejné skupiny, vždy zdůrazňuje jejich odlišný charakter, což naznačuje i předchozí dělení. U Křišťálového paláce autor podtrhuje diskontinuitu kvůli jeho funkci prezentace na rozdíl od dobového reprezentačního charakteru muzea. Také Naredi-Rainer poukazuje na blízkost Miesovy Galerie k muzeím–

chrámům 19. století ve smyslu vznešeného architekturního monumentu. Naproti tomu protipól tohoto staršího konceptu spatřuje autor v Centru Pompidou, jež jako první převádí formální otevřenost prostoru do reálné roviny ve smyslu otevřenosti vůči člověku.¹⁸

Rovněž Naredi-Rainer¹⁹ nabízí kromě formálního dělení více sémantické kategorie 1) **Muzea-symbolu**, kde vnější forma reflektuje vnitřní náplň; a 2) **Muzea jako města**, kde se důraz klade na syntetičnost a multifunkčnost takového projektu. Do této kategorie se zase řadí **Centrum Georges Pompidou**, ale je možné sem rovněž přiřknout Le Corbusierův koncept *muzea neomezeného růstu* ve smyslu integrace více institucí a funkcí.

I když takový nástin poskytuje lepší orientaci, je v mnohých případech velice nepřesný. Formální typologie se může zdát zřejmější, avšak chybí jí často významová podstata. Je potřeba mít na mysli i další aspekty konkrétního muzea a nezjednodušovat jeho funkci a obraz na pouhý typologický vzor.

Vnitřní flexibilita výstavního prostoru²⁰

Příčiny, proč se vystavování a prezentace umění muzeologicky pomaleji rozvíjí a zaostává za dalšími obory, je možné spatřit ve dvou hlavních důvodech.

Prvním důvodem jsou vžitá klasická modely vystavování utvrzené ve velkých renomovaných muzeích 19. století, kde jsou díla organizována podle chronologického/slohového a topografického principu, sloužícího k edukačním účelům. Když je muzeum stále vnímáno jako chrám,²¹ je těžké prosazovat nové modely nebo cokoli měnit, i když se to pomalu děje.

Druhým důvodem je soběstačná estetická hodnota uměleckých děl.²² Výtvarná díla se v první řadě vnímají jako esteticky potěšující, proto jejich ostatní funkce často ustupují do pozadí. Toto se nemůže dít u jiných sbírek, například antropologických, zoologických či technických, kde je význam vystavovaných děl zcela konkrétní, a pokud má estetickou složku, je nejspíš druhořadá. Strategie estetického způsobu vystavování umění je založena rovněž na snaze pocházející z 19. století o akumulaci co největšího počtu děl od nejuznávanějších umělců.²³

Avšak možností výkladu významu u výtvarných děl je mnohem více než u jakéhokoliv dalšího exponátu z jiného oboru. Proto je zcela na kurátorech, jak předmět představit a jaký jeho význam zdůraznit. To vše pochopitelně nemusí souperit s jeho estetickou funkcí. Dále si jsou umělecká díla v kombinaci schopna vytvářet doplňující významy, což nabízí ještě další škálu možností.

Zvláště pro konceptuální umění druhé poloviny 20. století může mít výstavní prostor klíčovou úlohu definující výtvarný umělce jako

14 SEARING, Helen. The development of a museum typology. In STEPHENS, Suzanne (ed.). *Building the new museum*. New York: The Architectural League of New York, 1986, s. 14–23.

15 MOOS, Stanislaus von. A museum explosion: fragments of an overview. In GREUB, Suzanne, Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI a Angeli SACHS (eds.). *Museums for a new millennium: concepts, projects, buildings*. London: Prestel, 1999, s. 15–27.

16 MONTANER, Josep Maria. *Museums for the 21st Century*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

17 NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004.

18 Tamtéž, s. 27, 45.

19 Tamtéž, s. 29–41.

20 K výstavní architektuře posledních let v českém prostředí viz článek CIBULKOVÁ, Kateřina. Architektura stálých expozic a jejich působení na diváka. In PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *EX-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2018, s. 180–191. Dále též NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004, s. 42–43.

21 Což není jednoznačně špatné, ale nastoluje to určité hranice a bariéry různého typu.

22 Tentýž bod je však možné nahlížet i jako pozitivum pro rozvoj způsobů prezentace, jelikož umělecká muzea vždy byla spojená s uměleckým trhem, a tím pádem i z něj vycházející společenskou prestiží, což mělo podněcovat zájem o odpovídající prezentaci.

23 NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004, s. 16.

umělecké dílo. Počínaje Marcellem Duchampem se objevují díla, představující původně obyčejné předměty (kolo, pisoár, sušák atd.) vyřazené z běžného života, z nichž se díky intenci umělce a vystavení předmětu ve vyhrazeném muzejně-galerijním prostoru stávají plnohodnotná umělecká díla. Takovým způsobem prostor kolem díla etabluje jeho podstatu.

Z výše zmíněných důvodů je důležité zkoumat potenciál prezentace umění, a přitom mít na mysli dvoukolejnost stále přetrvávající klasické linie a linie novějších praktik, jež mají svůj původ ve výstavních událostech 20. století, z nichž některé jsou představené níže.

Evoluce muzejní budovy postupovala od koncepce muzea jako chrámu a památníku k muzeu jako nástroji. Tato cesta se vyznačuje uvolněním vnitřního prostoru a odpovídající simplifikaci fasády směrem k funkčnosti a odstoupení od reprezentativnosti. Po klasických muzejních budovách 19. století přichází nový typ krátkodobých velkých výstav a s nimi i nová koncepce dočasných výstavních hal. Jako první svého druhu byl navržen **Křišťálový palác** (Crystal Palace) od Josepha Paxtona pro mezinárodní veletrh Světovou výstavu v Londýně v roce 1851. Relativně levná stavba díky modulovým konstrukcím ze skla a oceli byla postavena během jednoho roku a následně mohla být jednoduše demontována. Palác s naddimenzovaným použitím nejnovějších materiálů poskytoval 90 tisíc m² otevřeného prostoru, který mohl být volně naplánován, a tím pádem poprvé umožňoval opravdovou flexibilitu. Prázdný prostor ohraničený skleněnou skořápkou představoval inovativní přístup k řešení expoziční budovy. Účastníci z 25 zemí mohli vystavit své nejmodernější možnosti z oblasti vědy,

průmyslu a umění. O enormním úspěchu výstavy svědčí více než 6 milionů návštěvníků. Následně se mezinárodní výstavy konaly v Paříži, Vídni, Filadelfii a mnoha dalších městech po celém světě.²⁴

O něco později proměnou procházel i způsob prezentace uměleckých děl. Cesta od „kobercové“ plošné expozice 18.–19. století k zavěšení menšího počtu obrazů nebyla však samozřejmá. Objekt se postupně stával centrem pozornosti a okolní prostředí ustupovalo do neutrality. Kvalita se začala upřednostňovat před kvantitou nebo estetická složka před vzdělávací.²⁵ Jedním z prvních muzeí, které prosadilo nový model, bylo **Muzeum umění v Bostonu**, a to na začátku 20. století. Neutrální pozadí vyzvedávalo skutečné hodnoty konkrétního díla. Důraz se přesunul ze vzdělávací funkce na estetickou a kontemplativní. Andrew McClellan výstižně označuje takové prostředí jako „ticho“.²⁶

Pokračováním této linie byl krok do absolutní míry neutrality v podobě tzv. „**bílé kostky**“ neboli „**white cube**“ v **Muzeu moderního umění v New Yorku** (1929).²⁷ Dostavba nových výstavních místností muzea v roce 1939 poskytovala flexibilitu otevřeného volného prostoru, který mohl být dělen a upravován pomocí dočasných konstrukcí. Architektura se tu stávala neviditelnou, vzdávala se funkce prezentace a umožňovala dokonalé soustředění se na umělecká díla. V Evropě byl koncept bílé kostky

nejprve prosazován v berlínském Kaiser-Friedrich Muzeu (dnes Bode Museum) s novým uspořádáním expozic od Karla Koetschaua z roku 1933.²⁸

Autorem pověstného termínu „bílé kostky“ byl kritik Brian O'Doherty, který ve své proslulé esejí *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1976)²⁹ objasňuje bílé prostranství jako ztělesnění věčných kategorií, což dovoluje právě jeho neutrální prázdnota. Prostor bílé kostky povznáší člověka, přibližuje ho k úrovni čistého duchovna, přičemž se však poněkud redukuje jeho fyzická vjemová stránka. Galerie se stává novodobým chrámem, kde vyvýšené vnímání je schopné zachytit subtilní tóny uznávaného umění, které je tak postulované jako zcela transcendentní. Neutrální bílý prostor se prosadil jako vedoucí koncept pro prezentaci umění ve druhé polovině 20. století a je stále pokládán za stěžejní.

Průkopnický experiment **abstraktního kabinetu El Lisického** v hannoverském Landesmuseum³⁰ se považuje za další milník a alternativní cestu ve vývoji výstavní architektury.³¹

V rámci reorganizace uměleckého oddělení v Zemském muzeu Dolního Saska pověřil ředitel Alexander Dorner v roce 1926 konstruktivistického umělce El Lisického k vytvoření kabinetu současného abstraktního umění obsahující např. díla od Pabla

24 NICHOLS, Kate a Sarah Victoria TURNER. *What is to become of the Crystal Palace? The Crystal Palace after 1851* [online]. Manchester: Manchester University Press, 2017 [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <<https://doi.org/10.7765/9781526114938.00007>>.

25 NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004, s. 16.

26 MCCLELLAN, Andrew. *The art museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press, 2008, s. 127, 129.

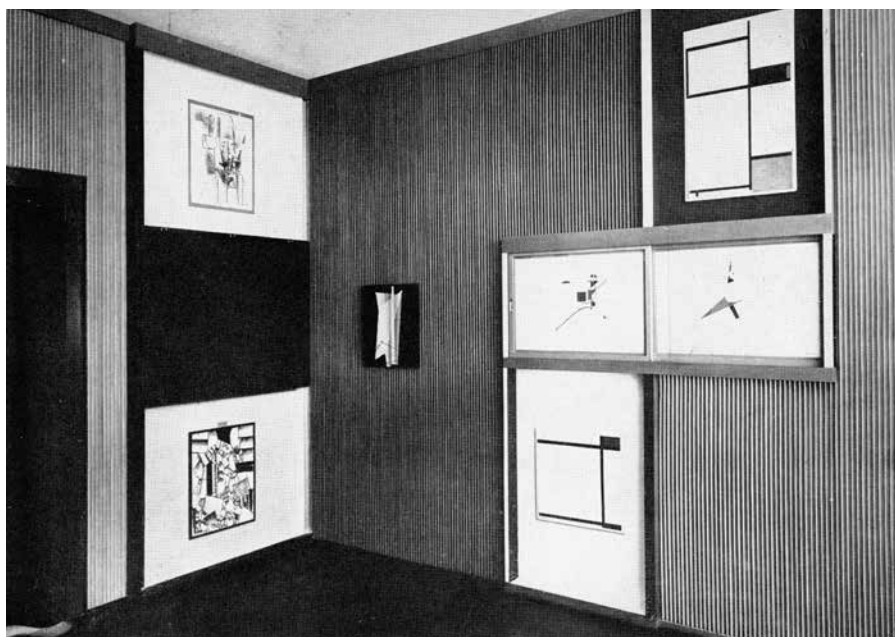
27 TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015, s. 50–51.

28 NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004, s. 16.

29 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. 2. vyd. San Francisco: The Lapis Press, 1976.

30 *Sprengel Museum Hannover* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <<https://sprengel.hannover-stadt.de/detail>>.

31 TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015, s. 53–54.



Obr. 1: Abstraktní kabinet El Lisického, Landesmuseum Hannover, původní verze z roku 1926 (Zdroj: Proposal for a museum. El Lissitzki's Kabinett den Abstrakten. In *SFMOMA's OpenSpace* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z [www: <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>](https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/).)

Picassa, Fernanda Légera, Pieta Mondriana a samotného Lisického.³²

Stěny kabinetu byly obloženy černobílými lamelami ze železných pásů, jež měnily barvu na světlou, nebo tmavou. Návštěvníci sami mohli zacházet s umístěním obrazů pomocí mobilních elementů. Opticko-dynamická složka měla zapojit diváky, koncentrovat jejich pozornost a omezit aspekt únavy. Možnosti interakce a pohyblivé prvky vedly diváky k uvědomění si svého aktivního místa v expozici v souladu s Dornerovými představami „živého“ muzea. Původní kabinet byl zničen, později však vzniklo několik verzí přesných replik, z nichž poslední byla vytvořena v roce 2016.

Unikátní kabinet představoval nový typ prezentace abstraktních děl, přičemž sám o sobě byl rovněž uměleckým dílem ve stejném stylu – makrosvětem se životem uvnitř. Vnitřní uspořádání

³² Kabinett der Abstrakten VR Demo. In *Youtube* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z [www: <https://youtu.be/FNd9ZIyuOo4>](https://youtu.be/FNd9ZIyuOo4).

panelů připomínalo obrazy Pieta Mondriana a konstruktivistů, jejichž díla tam byla vystavena. Plán prostoru byl nápadně podobný návrhům od Teo Van Doesburga (De Stijl). Tak se vytvářela perfektní stylistická a ideová jednota. Divák nejen pozoroval obrazy, ale stával se i jejich částí. Způsoby aktivní interakce napomáhaly novému vnímání prostoru a hlubšímu prožitku z děl.

Protějškem konceptu bílé kostky je pojetí souhrnné jednoty díla a prostředí. Jako jeden z nejvýznamnějších příkladů takové expozice může posloužit slavná **surrealistická výstava z roku 1938 Exposition Internationale du Surréalisme**, která se konala v Galerii Beaux-Arts George Wildensteina v Paříži. Výstavu pořádal zakladatel surrealistického proudu v literatuře – André Breton a Paul Eluard, kteří se však obklopili předními osobnostmi umělecké scény Paříže. Zatímco Salvador Dalí a Max Ernst odpovídali za technickou stránku, Marcel Duchamp, i když se oficiálně

nehlásil k proudu, fakticky sehrál roli hlavního kurátora výstavy.³³

Hravá a kontroverzní atmosféra výstavy začínala hned od vestibulu, kde se nacházela Další kompozice „Deštivé taxi“. V autě obklopeném vinnou révou seděly dvě figuríny, jedna se žraločí hlavou a druhá s ženskou; obě byly pokryty listy salátů a živými šneky. Díky systému hadiček ve stropu auta je přítom polévala voda na způsob deště.

Z vestibulu návštěvník pokračoval dále dlouhou chodbou lemovanou dvaceti figurínami v provokativních kostýmech od jednotlivých umělců. Například nahá figurína od Man Raye měla na sobě jen na hlavě nasazenou klec pro ptáky evokující Magritův obraz.³⁴ Hlavní sál výstavy byl navržen Marcelem Duchampem. Strop místnosti byl celý ověšen stovkami pytlů s uhlím, zatímco podlaha byla pokryta listovím a v bazénu s rákosím plavaly lekníny. Kromě toho se uprostřed sálu nacházelo staré železné topení a v každém rohu stály velké postele pokryté saténovými příkrývkami, odkazujícími k prostředí snů. Obrazy byly demonstrovány na tmavých zdech a jiné surrealistické objekty byly umístěny po celém prostranství. Dalším hravým prvkem bylo to, že sál byl pohroužen do tmy a návštěvníci dostávali lucerny, aby mohli vidět na exponáty.

Inovativní pojetí výstavy jako celkového pohlcujícího zážitku dovolilo docílit plného pohroužení návštěvníka do snové atmosféry. Jen tak mohlo dojít k nejvyšší míře komunikačního vztahu mezi návštěvníkem

³³ LEHMANN, Maria-Rosa. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come. *Lingua romana*, 2018, roč. 13, č. 1, s. 99–112.

³⁴ Figuríny na surrealistické výstavě. In *Youtube* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z [www: <https://youtu.be/YsOMNPJDZa0>](https://youtu.be/YsOMNPJDZa0).

a uměleckým dílem. Výstřednost a provokativnost surrealistických děl nazíraných v prostoru imaginární iracionality dostávala hlubší myšlenkovou dimenzi. Návštěvník se z pozorovatele stával spoluúčastníkem; byl vtažen dovnitř uměleckého děje, který se obohacoval o kategorie reálného času a prostoru. Taková instalace dovolující vícesmyslový aktivní prožitek měla v mnoha ohledech absolutní přednost a stala se předobrazem muzejních participativních praktik.

S pojednáním výstavního prostoru jako souhrnného celku je rovněž spojena všestranná osobnost Friedricha Kieslera – rakouského designera, architekta, scénografa a uměleckého teoretika.³⁵ Kiesler je autorem konceptu *correalismu*, označujícího dynamiku neustálé interakce vztahů mezi člověkem a jeho přírodním a technologickým prostředím.³⁶

Tento koncept se odrážel v Kieslerově uspořádání expozice, kde jednotlivé objekty měly být nazírány ve společné syntéze vztahů a v kontextu okolního prostředí. Prostor kolem děl se tak stával stejně důležitým jako samotné objekty a vyjadřoval esenci díla jako celku.

Po svém odstěhování do USA byl Kiesler požádán Peggy Guggenheim, aby pro ni navrhl výstavní prostor v její galerii moderního umění na newyorském Manhattanu – **Art of This Century Gallery** (1942). V návržení vnitřku galerie se Kiesler snažil dospět

k rozpuštění vizuálně skutečného obrazu a prostředí do volně plynoucího prostoru. Galerie sestávala ze čtyř místností: stálá sbírka se nacházela v Abstraktní galerii, Surrealistické galerii a Kinetické galerii, Galerie denního světla byla vyhrazena pro prodejní díla.

Abstraktní vstupní galerie byla celá vymalovaná v barvách modré. Všechny obrazy se zavěšovaly ze stropu na speciálních modulech ve tvaru písmena „V” nebo pyramidy. Některé sochy byly rovněž zavěšené od stropu. Interiér doplňovala autorská křesla organických tvarů a další nábytek, který mohl sloužit jako podstavec pro sochu nebo stojan obrazu.

V nejproslulejším prostoru nabarveném na černo – v Surrealistické galerii byly dlouhé zdi pokryty světlými prohnutými panely, na nichž se na vyčnívajících držácích připevňovaly obrazy. Původně se jednotlivé obrazy náhodně osvětlovaly reflektorem, který se občas úplně vypínal a návštěvník se na chvíli ocital v naprosté tmě, doprovázené zvukem příjíždějícího vlaku. Podobně jako v předchozí galerii se i zde nacházel organický Kieslerův nábytek.³⁷

Kinetická galerie představovala potměný sál, kde se otáčely pohyblivé mechanismy v podobě kol, prezentující díla Marcela Duchampa a Paula Klee. Současně byli diváci angažováni k interakci s mechanismy a obrazovkami.³⁸

Interaktivní Kieslerova prezentace uměleckých děl vytvářela

novou jednotu jak v rámci druhů umění, tak i prostředí, ve kterém se nacházelo. Kromě toho participativní prostor expozice s použitím technických a hravých dynamických prvků vyžadoval aktivní spoluúčast diváka a vytvářel mimořádně nasycené až pohlcující emotivní prostředí.

I přes existenci výše popsaných odlišných taktik a způsobů expozice během první poloviny 20. století zůstává stále důležitá role klasického modelu, vhodného pro prezentaci staršího umění v tradičních a historických budovách. Po druhé světové válce vyžadovala mnohá muzea rekonstrukci, nebo se hledaly nové vhodné prostory pro zachráněné sbírky. V těchto podmínkách bylo zřejmé, že klasické uspořádání expozic a výstavních prostorů musí být zaktualizováno v návaznosti na potřeby a vnímavostní možnosti návštěvníka. Taková expozice by se mohla vyznačovat umírněnou úrovní působení a zapojení návštěvníka, mohla by se vyhýbat extrémům přílišného emotivního pohlčení na jedné straně a znudění na straně druhé.

Za představitele této střední cesty je možné pokládat italského architekta a designera Carlo Scarpu, který se zasloužil o revitalizaci sbírek mnohých italských muzeí v poválečném období. Kali Tzortzi zařazuje jeho přístup do *koncepte kritického vystavování*, kdy prostředí zdůrazňuje kvality díla a pomáhá odhalovat jeho význam.³⁹ Jako vynikající příklad Scarpovy práce s muzejním prostorem může posloužit benátské **Muzeum Correr**.⁴⁰ V roce 1952 byl Scarpa pověřen obnovením některých sálů muzea, jehož sbírka se umísťovala

35 TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015, s. 52–53.

36 KIESLER, Frederick J. On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design. *Architectural Record* [online]. 1939, roč. 86, č. 3, s. 60–75 [cit. 2023-03-18]. Dostupný z [www: <https://apolonijastustersic.com/wp-content/uploads/2017/04/friedrich-kiesler-on-correalism-and-biotechnique-1.pdf>](https://apolonijastustersic.com/wp-content/uploads/2017/04/friedrich-kiesler-on-correalism-and-biotechnique-1.pdf).

37 Friedrich Kiesler, Surrealist Gallery, Art of This Century. In *Youtube* [online]. [cit. 2023-03-18]. Dostupný z [www: <https://youtu.be/8x0mY9vbQf4>](https://youtu.be/8x0mY9vbQf4).

38 *The Art of This Century Gallery Venue Overview and Analysis* [online]. New York: The Art Story, 2023 [cit. 2023-03-18]. Dostupný z [www: <https://www.theartstory.org/venue/gallery-art-of-this-century/>](https://www.theartstory.org/venue/gallery-art-of-this-century/).

39 TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015, s. 56.

40 *Museo Correr* [online]. [cit. 2023-03-18]. Dostupný z [www: <https://correr.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/piano-secondo/>](https://correr.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/piano-secondo/).



Obr. 2: Museo Correr – Carlo Scarpa, Benátky, 1952 (Zdroj: Layout and collections. In *Museo Correr* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z [www: <https://correr.visitmuve.it/en/il-museo/layout-and-collections/second-floor>](https://correr.visitmuve.it/en/il-museo/layout-and-collections/second-floor).)

rovněž vysoce relevantní pro díla 20. století a nové moderní směry, které řešily například výpovědní hodnotu barvy, precizní harmonii geometrických vztahů, esenci lidského prožitku, sílu čisté vizuality, nebo naopak bezpředmětné abstrakce.

Druhá tendence už jasně žádá o aktivaci návštěvníka, vyzývá ho k aktivní participaci a činnému vnímání. Uskutečňuje to dvěma způsoby. Jeden z nich zpracovává výstavní prostor do stylového a ideového souhrnného celku, kde každý prvek doplňuje další a spolu vytváří jednotný svět uměleckých vztahů. Tento způsob byl ilustrován na příkladech výstřední surrealistické expozice a na praxi Friedricha Kieslera s jeho jedinečnou muzejní realizací pro Peggy Guggenheim. V těchto projektech se přichází návštěvník vtahuje do zvláštního alternativního světa díky umělecké jednotě prostoru a vystavených děl. Druhý způsob zapojuje návštěvníka pomocí přímé interakce s ním. Divák je vybízen k účinkování, a dokonce k zacházení s předměty umění, jako to bylo v abstraktním kabinetu El Lisického. Ve 20. století umění přestává být statické, nudné a vážné; naopak se stává pohyblivým, hravým a mnohdy provokativním. Vytrácí se jeho hodnoticí, morální a vzdělávací funkce. Klíčové výstavní koncepty jako hra a zážitek se objevují právě na tomto poli. Možná, že uplatnění těchto konceptů v prezentaci uměleckých děl mělo ještě delší cestu než v ostatních muzeích, protože se u umění předpokládala daná hodnota sama o sobě.

Třetí tendence přinesla harmonické spojení obou předchozích ve zmírněné formě. Zdá se, že Carlo Scarpa prosadil nové, mírnější pojetí v geniální symbióze předchozích nápadů, klasického pojetí prezentace a svého prostorového citění. V jeho

do napoleonského paláce z počátku 19. století a obecních budov ze 16. století na náměstí Piazza San Marco. V projektu se Scarpa snažil o přirozené propojení minulosti a současnosti v řešení interiérů expozice. Architekt pojal výstavní sály jako minimalistické místnosti ve světlých odstínech. Původní podlaha přírodních tónů doplňuje klidné působení interiéru. Jen skromně rozmístěné akcentní tenké dřevěné příčky tvoří prostorový rytmus a oddělují od sebe zavěšené obrazy. Menší počet děl koncentruje pozornost a pozvedává vystavené kusy. Precizní linearita vytváří harmonické řazení a plynulý postup návštěvníka. Osobitým stylem Scarpy bylo vyzvednutí důležitých soch na vysoké konzolové podstavce a umístění některých obrazů na stojanech. Obraz vystavený na stojanu měl oslovit návštěvníka přímo v úrovni očí. Takovým způsobem obrazy vstupovaly do osobního prostoru diváka a docházelo k aktivnějšímu osobnímu zapojení. Kromě toho se díky podstavcům a stojanům vytvářely expoziční body, řada vzdáleností, posilující trojrozměrnost a hloubku

prostoru. Obraz se z plochého stával objemovým, několika-dimenzovým hmotným dílem podobným soše. Vytvářela se prostorová souhra vystavených prvků mezi sebou. Expoziční pojetí C. Scarpy upřednostňovalo zážitek návštěvníka a přiblížení muzea většímu počtu lidí.

Po představení konkrétních příkladů řešení muzejně-galerijního prostoru lze konstatovat, že vedle tradiční linie prezentace klasických muzeí se ve vývoji výstavní architektury ve 20. století dají vysledovat tři hlavní tendence:

První tendence se snaží o neutralitu pozadí pro umění, jako byla „bílá kostka“. Krajní minimalismus byl nejen odrazem celkového zjednodušení ve vnímání světa a architektury, který zdůrazňoval funkci a oproštění se od ozdob, ale měl i své duchovní charakteristiky, odpovídající době. První směr je možné charakterizovat jako nový meditativní prostor typu chrámu, kde se umění nazíralo hlavně ve svých spirituálních hodnotách. Toto pojetí je

expozičních se jemná neutralita pozadí stala přirozeně vlídnou, zachoval se vztah s minulostí a kontakt s okolním prostředím. Nešlo již o izolovanou kostku, ale o vzdušný přívětivý prostor, který nezahlcuje návštěvníka, ale poskytuje mu možnost a čas jak k zamyšlení a koncentraci, tak i odpočinku. Vyčleněním důležitých bodů se zjednodušuje orientace návštěvníka a použití stojanů v sobě nese i jistou aktivaci diváka. Malířský stojan se asociuje se živým uměleckým procesem a vzbuzuje citlivou pozornost.

Pokud zamíříme pohled více do současnosti, výrazným příkladem flexibilního přístupu k muzejně-galerijnímu prostoru je projekt galerie **Artify** v Hongkongu od architekta Nicholase Ho. V roce 2012 získal tento projekt druhé místo v designerské soutěži *A'Design Award and Competition* právě za vynikající flexibilitu prostoru, určeného pro krátkodobé výstavy mladých asijských výtvarníků.⁴¹

Podle autora projektu Nicholase Ho prostor galerie by měl sloužit k doplnění a umocnění účinku výstavy, nikoli k technickému nebo prostorovému soutěžení s ní. Ho zdůrazňuje, že forma flexibilního prostoru by měla být neustále se měnící a beztvářá (formless). Artify Gallery byla koncipována jako univerzálně flexibilní prostor, kde každý viditelný prvek, od technických komponent až po výstavní stěny, recepční pult a regály v obchodě, je mobilní, snadno ovladatelný a použitelný několika způsoby. Všechny prvky jsou navrženy tak, aby dovozovaly nejen prostorovou, ale i funkční transformaci. Použití hydraulických brzd a speciálně vyrobených nerezových rámců

⁴¹ *A'Design Award and Competition* [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupný z [www: <https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337/>](https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337/).



Obr. 3: Galerie Artify, Hongkong. Nicholas Ho, 2012 (Zdroj: Unparalleled flexibility: Gallery design museum-quality gallery space by Nicolas Ho. In *A Design Award & Competition* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z [www: <https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337>](https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337).)



Obr. 4: Stedelijk Museum, Amsterdam. Rem Koolhaas, 2017 (Zdroj: Weekend van de Wetenschap Stedelijk BASE. In *Stedelijk Museum* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z [www: <https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/weekend-van-de-wetenschap-stedelijk-base>](https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/weekend-van-de-wetenschap-stedelijk-base).)



Obr. 5: Stedelijk Muzeum, Amsterdam. Rem Koolhaas, 2017 – detail (Zdroj: Stedelijk BASE. In OMA [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z [www: <https://www.oma.com/projects/stedelijk-base>](https://www.oma.com/projects/stedelijk-base).)

puzzle, aby poskytovaly stabilitu pro umístění uměleckých děl. Tenkost stěn umožňuje dynamickou a otevřenou prezentaci sbírky, bez nutnosti oddělování prostoru na menší místnosti. Umělecká díla jsou chronologicky uspořádána podél obvodu galerie a tematicky na ocelových stěnách, z nichž každá je věnována konkrétnímu aspektu sbírky. Návštěvníci mohou volně procházet sbírkou a objevovat nečekaná spojení mezi uměním a designem, moderním a současným. Architekt Rem Koolhaas zdůrazňuje, že vytvoření stěn jako obrazových ploch umožňuje lehkost a flexibilitu při procházení výstavním prostorem, podobně jako při pohybu městem. Kurátor Federico Martelli dodává, že expozice není statická, ale spíše připomíná krajinu, která láká návštěvníky k objevování spojení mezi různými uměleckými díly a objekty.

V textu bylo poukázáno, že flexibilita je mimořádně mnohoplánový koncept, zahrnující jak ideovou, tak i praktickou rovinu. Právě flexibilita je rysem moderní architektury, který nejlépe koresponduje s aktuálním vývojem naší společnosti a podporuje ho. Takže flexibilita je zároveň jak konceptem svobody a přijetí v přítomném okamžiku, tak i nepostradatelným podnětem k potenciálnímu růstu a rozvoji. Koncept flexibility se jeví zvlášť moderně z toho důvodu, že umožňuje a podněcuje tento rozvoj zcela přirozeným a neinvazivním způsobem. Ze všech těchto důvodů se flexibilita prokázala jako bazální koncept, na kterém se dá zakládat uvažování o architektuře a tím více muzejní architektuře.

Flexibilita má velké množství podob a aspektů (nejen v muzejním stavitelství). Proto je důležité si i dále tento koncept uvědomovat, hledat jeho různé formy a podle možností uvádět ho do života.

s koly umožňuje snadné přesunutí a stabilizaci prvků, což zajišťuje rychlou a efektivní přeměnu prostoru na plně otevřený během jedné hodiny. I když celý systém působí minimalisticky, umožňuje zavěšení těžkých uměleckých děl a odpovídá muzejním standardům. Díky flexibilnímu přístupu prostor je vhodný jak pro tradiční, tak i moderní formy výstav.

Novějším příkladem inovativního výstavního prostoru může sloužit systém panelů vyvinutý architektem Remem Koolhaasem ve spolupráci s kurátorem Federicem

Martelli pro **Stedelijk Muzeum** v Amsterdamu realizovaný v roce 2017.⁴²

V prostoru dolní galerie (Stedelijk BASE) byl použit speciální ocelový systém pro prezentaci trvalé sbírky umění od roku 1880 do současnosti. Tento systém využívá tenkých samonosných stěn z patnáctimilimetrových ocelových desek, které jsou laserem řezané a propojené podobně jako

⁴² OMA [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupný z [www: <https://www.oma.com/projects/stedelijk-base/>](https://www.oma.com/projects/stedelijk-base/).

V každém konkrétním případě je architektonické pojetí flexibility muzejní budovy jedinečné a specifické. Právě proto může studium muzeí předchozích generací stále přinášet aktuální a inspirativní poznatky.

Zároveň je stále důležitější promýšlet flexibilitu nejen v architektonickém a technologickém smyslu, ale také v kontextu kurátorství a prezentace uměleckých děl. Kurátoři a designéři výstav se snaží vytvářet prostředí, která nejsou statická, ale mohou se měnit a přizpůsobovat různým druhům uměleckých děl a výstav. To může zahrnovat pohyblivé výstavní konstrukce, modulární expozice nebo promyšlenou osvětlovací techniku.

V kontextu současných diskusí o roli muzeí ve společnosti a potřebě zapojení různorodých komunit se také objevuje snaha o vytváření inkluzivních a interaktivních prostředí. Flexibilita v tomto smyslu znamená nejen schopnost přizpůsobit se formě umění, ale také otevřenost a přístupnost pro různé skupiny návštěvníků.

Celkově lze konstatovat, že flexibilita muzejního prostoru není pouze architektonickým konceptem, ale spíše komplexním a dynamickým přístupem k prezentaci umění a interakci s návštěvníky. Otevřenost k inovacím a schopnost přizpůsobit se proměnlivým potřebám společnosti jsou klíčovými faktory pro úspěch moderních muzeí a galerií.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ:

- A'Design Award and Competition [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupný z www: <<https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337/>>.
- CIBULKOVÁ, Kateřina. Architektura stálých expozic a jejich působení na diváka. In PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *EX-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2018, s. 180–191. ISBN 978-8087989-51-7.
- Figuríny na surrealistické výstavě. In *YouTube* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <<https://youtu.be/YsOMNPJZa0>>.
- FIROUZKOUHI, Farideh. Spatial Flexibility in Museum Buildings and Examination of Current Samples. *Gazi University Journal of Science*, 2019, roč. 7, č. 2, s. 315–328. ISSN 1303-9709.
- Friedrich Kiesler, Surrealist Gallery, Art of This Century. In *Youtube* [online]. [cit. 2023-03-18]. Dostupný z www: <<https://youtu.be/8x0mY9vbQf4>>.
- GHARAVI ALKHANSARI, Maryam. Toward a convergent model of flexibility in architecture. *Journal of Architecture and Urbanism*, 2018, roč. 42, č. 2, s. 120–133. ISSN 2029-7955. <https://doi.org/10.3846/jau.2018.6241>
- Kabinett der Abstrakten VR Demo. In *Youtube* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <<https://youtu.be/FNd9ZlyuOo4>>.
- KIESLER, Frederick J. On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design. *Architectural Record* [online]. 1939, roč. 86, č. 3, s. 60–75 [cit. 2023-03-18]. Dostupný z www: <<https://apolonijasustersic.com/wp-content/uploads/2017/04/friedrich-kiesler-on-correalism-and-biotechnique-1.pdf>>. ISSN 0003-858X.
- KRONENBURG, Robert. Adaptable Architecture – Flexible Dwelling. An essay for the University of Pescara journal Piano Progetto Città. In *Academia.edu* [online]. [cit. 2023-04-28]. Dostupný z www: <https://www.academia.edu/35672709/Adaptable_Architecture_Flexible_Dwelling>.
- KRONENBURG, Robert. Flexible Architecture: The Cultural Impact of Responsive Building. *Open House International*, 2005, roč. 30, č. 2, s. 59–65. ISSN 0168-2601. <https://doi.org/10.1108/OHI-02-2005-B0008>
- KRONENBURG, Robert. Modern Architecture and the Flexible Dwelling. In SCHWARTZ-
- CLAUSS, Mathias a Alexander von VEGESACK (eds.). *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*. Weil am Rhein: Vitra Design, 2002, s. 18–77. ISBN 978-3-931936-35-8.
- Layout and collections. In *Museo Correr* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z www: <<https://correr.visitmuve.it/en/il-museo/layout-and-collections/second-floor/>>.
- LE CORBUSIER. *Œuvre Complète*. Díl II (1929–1934). 17. vyd. Basel: Birkhäuser, 2013, s. 72–73. ISBN 978-3-7643-5504-3.
- LEHMANN, Maria-Rosa. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come. *Lingua romana*, 2018, roč. 13, č. 1, s. 99–112. ISSN 1551-4730.
- LEVIN, Michael D. *The Modern Museum Temple or Showroom*. Shoham: Dvir Publishing House, 1984, s. 33–35. ISBN 10-965-01-0105-5.
- MCCLELLAN, Andrew. *The art museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press, 2008. 364 s. ISBN 978-0-520-25126-7.
- MONTANER, Josep Maria. *Museums for the 21st Century*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. 160 s. ISBN 10-8425219248.
- MOOS, Stanislaus von. A museum explosion: fragments of an overview. In GREUB, Suzanne, Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI a Angeli SACHS (eds.). *Museums for a new millennium: concepts, projects, buildings*. London: Prestel, 1999, s. 15–27. ISBN 978-3-7913-2219-3.
- Museo Correr* [online]. [cit. 2023-03-18]. Dostupný z www: <<https://correr.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/piano-secondo/>>.
- NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhäuser, 2004. 248 s. ISBN 978-3-7643-6580-6.
- Národní muzeum pro západní umění. In *Archiweb* [online]. [cit. 2023-04-28]. Dostupný z www: <<https://www.archiweb.cz/b/narodni-muzeum-pro-zapadni-umeni#:~:text=P%C5%99esto%C5%BEe%20p%C5%AFvodn%C3%AD%20projekt%20ne-by%20zam%C3%BD%C5%A1len,v%20z%C3%A1dn%C3%AD%20%C4%8Dtvti%20%C4%8Cand%C3%>>>.

- NICHOLS, Kate a Sarah Victoria TURNER. *What is to become of the Crystal Palace? The Crystal Palace after 1851* [online]. Manchester: Manchester University Press, 2017 [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <https://doi.org/10.7765/9781526114938.00007>
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. 2. vyd. San Francisco: The Lapis Press, 1976. 91 s. ISBN 0-932499-05-8.
- OMA [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupný z www: <https://www.oma.com/projects/stedelijk-base/>.
- PISAREK, Adam. The Museum as a Laboratory of Change. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* [online]. 2023, roč. 11, č. 4, s. 5–20 [cit. 2024-04-20]. Dostupný z www: https://muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_4_23_pisarek.pdf. ISSN 2453-9759. <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.4.1>
- POPOVICKA, Jekaterina. *Koncepce architektonických návrhů uměleckých muzeí v 50.–70. letech 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav archeologie a muzeologie, 2023. 116 s. Diplomová práce. Vedoucí práce Mgr. Václav Rutar.
- Proposal for a museum. El Lissitzki's Kabinett den Abstrakten. In *SFMOMA's OpenSpace* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z www: <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>.
- SEARING, Helen. The development of a museum typology. In STEPHENS, Suzanne (ed.). *Building the new museum*. New York: The Architectural League of New York, 1986, s. 14–23. ISBN 10-0-910413-33-9.
- Sprengel Museum Hannover* [online]. [cit. 2023-04-29]. Dostupný z www: <https://sprengel.hannover-stadt.de/detail>.
- Stedelijk BASE. In OMA [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z www: <https://www.oma.com/projects/stedelijk-base>.
- TAMRULAN, Faisal Bin. *Flexible gallery spaces as strategy to improve user experience and sociability* [online]. Johor: Universiti Teknologi Malaysia, 2019 [cit. 2023-12-8]. Dostupný z www: https://issuu.com/faisaltamrulan/docs/final_flexible_gallery_space. Diplomová práce.
- The Art of This Century Gallery Venue Overview and Analysis* [online]. New York: The Art Story, 2023 [cit. 2023-03-18]. Dostupný z www: <https://www.theartstory.org/venue/gallery-art-of-this-century/>.
- The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* [online]. 2023, roč. 11, č. 3, s. 5–22 [cit. 2024-04-20]. Dostupný z www: https://muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_3_23_Bondarenko.pdf. ISSN 2453-9759. <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.3.1>
- TZORTZI, Kali. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Abingdon: Routledge, 2015. 296 s. ISBN 978-1-4724-3901-7.
- Unparalleled flexibility: Gallery design museum-quality gallery space by Nicolas Ho. In *A'Design Award & Competition* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z www: <https://competition.adesignaward.com/design.php?ID=27337>.
- Weekend van de Wetenschap Stedelijk BASE. In *Stedelijk Museum* [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupný z www: <https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/weekend-van-de-wetenschap-stedelijk-base>.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, Anna. Can the Museum Be an Agent of Social Change? A New Model of the Functioning of the Museum in the Twenty-First Century. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* [online]. 2023, roč. 11, č. 3, s. 5–22 [cit. 2024-04-20]. Dostupný z www: https://muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_3_23_Witek.pdf. ISSN 2453-9759. <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.3.2>

KATERINA POPOVICKÁ

Aukční síň a galerie Vltavín, Praha, Česká republika

jepopovicka@gmail.com

Katerina Popovická absolvovala studium oboru Dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy a Muzeologie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V současné době pokračuje ve studiu dálkového oboru Teologické nauky na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy a zároveň působí v umělecké aukční síni v Praze. Do jejích oblastí zájmu patří středověká náboženská malba, barokní dvorní kultura, umění poloviny 20. století a výstavní prostor v muzejní architektuře.

Katerina Popovická graduated in the field of History of Christian Art at the Catholic Theological Faculty of Charles University and in Museology at the Faculty of Arts of Masaryk University. Currently, she continues with the distance form of Theological Studies at the Catholic Theological Faculty of Charles University while also working at an art auction house in Prague. Her areas of interest include medieval religious painting, Baroque court culture, mid-20th century art, and exhibition spaces in museum architecture.

