

UNIVERZITA PALACKÉHO OLMOUC
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

ARCHITEKTURA A UMĚNÍ

NĚKOLIK POZNÁMEK O PŘÍSTUPU K ARCHITEKTUŘE A
UMĚNÍ: YVES KLEIN, ROBERT SMITHSON, GORDON
MATTA-CLARK, DAN GRAHAM A HERZOG & DE MEURON

Vypracovala: Irena Lehkoživová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Rostislav Švácha, Csc.

V první řadě bych chtěla poděkovat Prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, Csc. za laskavé vedení diplomové práce a poskytnutí mnoha cenných rad. Dále děkuji Veronice Schwarzové a Tereze Kučerové za pomoc s některými anglickými překlady. Natalii Raaben, Viktoru Takáčovi, Matějovi Strnadovi a Martinu Mazancovi za ochotu při shánění materiálů. Petru Součkovi za přečtení textu. A v neposlední řadě pak Alexandru Jančíkovi za podporu během psaní této diplomové práce. A mámě.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně.
Všechny použité prameny a literaturu, z nichž jsem při
zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v
seznamu použité literatury.

V Olomouci 29. 6. 2010

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Přehled o vztazích umění a architektury v průběhu 20. století.....	9
3. Práce s architekturou na příkladu několika umělců.....	29
3.1. Yves Klein.....	29
3.2. Robert Smithson.....	34
3.3. Gordon Matta-Clark.....	39
3.4. Dan Graham.....	43
4. Umění jako výchozí bod tvorby Jacquesa Herzoga a Pierra de Meurona.....	48
4.1. První kontakty s umělci.....	48
4.2. Vnímání a materiál jako základ architektury HdM.....	51
4.3. Výstavy jako umělecký pokus relativizace architektury..	66
4.4. Koncepce spolupráce s umělci a názory na umění.....	74
4.5. Několik příkladů spolupráce HdM s umělci.....	79
4.6. Poznámka na okraj k ornamentu v díle HdM.....	86
5. Závěr.....	87
6. Poznámky.....	91
7. Literatura.....	132
7.1. Abecedně dle jména autorů.....	132
7.2. Dle data vydání.....	152
8. Seznam vyobrazení.....	174
9. Katalog.....	180
10. Anotace.....	232

1. Úvod

Zdá se, že se umění, alespoň v posledních několika desetiletích, vymezuje a zabývá architekturou více, než je tomu naopak. Již se neocitáme před problematikou avantgardního ideálu jednoty, splynutí všech druhů umění, umělci a architekti uvažují v rámci svého oboru častěji samostatně, než ve větších spolupracujících týmech. Uměním a vztahem k němu se nedávné generace architektů (na rozdíl od umělců a jejich kritickému sledování architektonických základů) spíše nezabývaly, toto téma opomíjely a nikdy se k němu příliš nevyjadřovali. Architekti využívají jednotlivé umělce spíše řekněme k dekorativním účelům, jak tomu bylo vlastně takřka od nepaměti. Využívají je pro sochařské výzdoby fasád a interiérů, výmalby stěn a stropů, tedy úkony, které mají architekturu okrášlit.

Samozřejmě, že se najde i mezi představiteli současné architektury několik jedinců, kteří k této problematice mají odlišný přístup. Patří k nim i švýcarská architektonická dvojice Herzog & de Meuron. Ti se hlásí k výtvarnému umění, ale například také k filmu či módě, jako ke svému prvotnímu zdroji hledání inspirace pro svoji tvorbu a koncipování svých idejí a návrhů. V umění, jak podotýkají, nacházejí více než v architektuře, je to pro ně zdroj nekonečného přílivu myšlenek a postupů. Do svého uvažování o architektuře začlenili pod vlivem umění poznatky o teorii vnímání a materiálů, vypracovali si konceptuální metodu práce a spolupráce s umělci, které do svých projektů často začleňují.

Této dvojici je v předložené práci věnován největší prostor. Snažila jsem se postihnout umělecké vlivy, které na ni v průběhu její kariéry působily, a nastítnit, jak tyto myšlenkové podněty architekti převzali a přepracovali do svých staveb. To, že umění pro jejich tvorbu a přemýšlení a architektuře jako takové sehrálo podstatnou,

lze vyčíst z textů a rozhovorů, které především Jacques Herzog často píše a dává. Kapitola o těchto architektech se pak vedle nástinu názorů věnuje také vybraným projektům, na nichž se tyto impulsy ze světa umění projevily, a projektům, vzniklým ve spolupráci s umělci, jichž si Herzog & de Meuron váží a které respektují.

Architektura, to je pro HdM především vnímání. Tato jednoduchá poučka se stala hlavním hybatelem jejich práce. Architektura není jen to co vidíme, ale i to, co nevidíme, co si musíme na základě našeho osvojeného aparátu pomocí poznání a vnímání sami uvědomit a poté v architektuře nalézt. Architekti se vždy věnovali především práci s materiálem a fasádami. Materiál a fasády pro ně představovaly hlavní prvky, které mohou změnit naše vnímání okolí ve vztahu k dílu a zapojit tak do něj diváka, který by měl mít až tělesný a psychický prožitek z tohoto pozorování. Tím se velice přibližují některým uměleckým směrům, z nichž vycházejí a v nichž vždy nacházeli inspiraci.

První kapitola diplomové práce sleduje spíše obecné pokusy převést buď malířství či sochařství do architektury, nebo naopak pokus převést jazyk architektury do výtvarného umění. Snahou bylo postihnout alespoň okrajově různé příklady a názory na tyto vztahy, jak byly v průběhu 20. století chápány, jak se měnily a jak se jednotlivé disciplíny pokoušeli pracovat a uchopovat výrazové prostředky jiných oborů. U členů avantgardy byl silně zastoupen důraz na splynutí malířství, sochařství a architektury v jeden celek, v jedno velké komplexní dílo, jak to koneckonců deklarovali například zástupci skupiny De Stijl nebo představitelé Bauhausu. Po druhé světové válce, po opuštění těchto ideálů, přistupovali architekti k umění spíše jako k dekorativnímu prvku, který může jejich stavbu pouze okrášlit, a teorie o vztazích obou

oborů téměř upadly. V průběhu 60. let se vzedmula ze strany umělců vlna zájmu o poznání a vyrovnání se s architekturou a jejím dopadem na společnost. Sídlil zájem o prostorovou, materiálovou a kontextuální složku architektury, souběžně s tím se ale v umění začaly objevovat také kritické projevy jejího autoritářství a politickému obsahu. Bohužel ze strany architektů zůstaly tyto podněty spíše nevyužity a nenašly zpětně přílišnou odezvu. Architektura přejímala do svého slovníku častěji pouze formální výrazové prostředky, jak tomu bylo třeba v případě rozvoje architektury pod vlivem umění minimalismu.

Z minimalismu vzešli také tři umělci, zastoupeni v této práci jako skromný příklad osobností, pro něž architektura byla, alespoň v určité fázi jejich díla, zajímavým a důležitým výchozím bodem pro některé jejich úvahy a tvůrčí počiny. Vybraní umělci představují různé pohledy přístupu k architektuře, vnímané skrze jejich vlastní umělecké pozice. S architekturou pracují každý jinak a také v ní každý hledá něco jiného.

Pro Roberta Smithsona představovala architektura ideální prostředek pro vyjádření jeho teorie o entropii. Rozpadlé stavby se pro něj staly prostředkem, jak člověka přitáhnout k nějakému místu a tím změnit jeho pohled na něj. Nacházel v ní také potvrzení o neustálém a neúprosném koloběhu času, vzniku a zániku všech věcí.

Ruiny a opuštěné budovy a jejich vztah k místu, společnosti a vzpomínkám se staly také hlavním bodem díla Gordona Matta-Clarka. Ten proslul především svými řezy do staveb, určených k demolici, kterými je zviditelnil a mohl tak v některých případech poukázat na problémy, které sebou tato mizející architektura přináší, například výstavby nových kancelářských a obchodních komplexů, které z center měst vytlačují původní obyvatele. Zároveň svými

rafinovanými zásahy narušil naše obvyklé vnímání architektury.

Práce s prostorem a vnímáním tvoří základní koncepci uměleckého směřování Dana Grahama. Ve svých skleněných, architektonicky modelovaných pavilonech si autor hraje s chápáním reality, kterou za pomoci průhledných a neprůhledných zrcadlových skel relativizuje a diváka tak staví do nečekaných situací.

Posledním, čtvrtým příkladem je koncepce architektury vytvořené ze základních zemských elementů, tedy vody, ohně a vzduchu. Yves Klein, tvůrce této utopické vize, chtěl za použití nehmotných materiálů stavět nejen jednotlivé domy, ale i celá města, která by tak nabízela člověku příjemné a svobodné prostředí k životu.

Tři kapitoly diplomové práce tedy předkládají na několika příkladech různá pojetí architektury nebo umění, v nichž se tyto obory v některých případech prostupovaly. Sledují též, jakým způsobem k architektuře či k umění přistupovali vybraní tvůrci. Cílem nebylo podat komplexní zhodnocení vzájemných vztahů, ale spíše nastínit tuto problematiku a ukázat, jak pracují umělci nebo architekti s jazykem a možnostmi opačného média.

2. Přehled o vztazích umění a architektury v průběhu 20. století

Důležitou roli v diskuzi o vazbách moderního malířství a architektury hraje neoplasticismus holandského hnutí De Stijl.¹ Ve svých dílech se neoplasticisté snažili vyjádřit nový utopický ideál duchovní harmonie a řádu. Pomocí kubismu se umělci De Stijlu osvobodili od zobrazivé malby směrem k čisté abstrakci, k jazyku, redukujícímu základní tvary a barvy, kompozice byla zjednodušena na vertikální a horizontální linie se třemi elementárními barvami spolu s černou a bílou – k neoplasticismu.² Elementy malby dosáhly skrze čistý jazyk barvy a rytmu vlastní autonomie. Opakovaně pak De Stijl pracoval a vyjadřoval se k tématu architektury, architektonické činnosti a teorii. Piet Mondrian uvedl ve svém spise *Nové zobrazování v malířství* (1915–17) myšlenku budoucího splynutí malířství, sochařství a architektury.³ Dostal se dokonce do ostré polemiky s architektem J. J. P. Oudem o směřování architektury k neoplasticismu.⁴

Byli to ale spíše Theo van Doesburg⁵ a Gerrit Rietveld, kteří nejjasněji pochopili třídímní důsledky geometrické abstrakce. Cílem však nebylo dekorovat budovy pomalovanými stěnami, ale zacházet s nimi jako se svým způsobem sochou, organismem barev, forem, průniků objemů a plánů. Stěny, podlaha, střecha, okna, vše mělo nalézt svou analogii v malířském neoplasticismu. Zřejmě jedinou takto dokonale koncipovanou stavbou, která zároveň vyjádřila van Doesburgův manifest *Za plastickou architekturu*,⁶ byl Rietveldův dům Schröder v Utrechtu (1923–24).⁷

Důležitou roli pro vývoj neoplasticismu směrem od obrazové plochy přes trojrozměrné sochařství či návrhy nábytku k architektuře mělo zpočátku zprostředkované seznámení s architekturou Američana Franka Lloyda Wrighta.⁸ Později bylo architektonické myšlení De Stijlu formováno

setkáním Theo van Doesburga a architekta Cornelise van Eesterena, kteří se seznámili na Bauhausu, s Prouny El Lisického, který se zároveň stal i členem skupiny De Stijl. Pod vlivem Prounů se začalo měnit nejen estetické tvarosloví a forma, typická pro první fázi hnutí, ale Prouny zprostředkovaly právě také větší zájem De Stijlu o dynamiku a konstruování architektury na základě plošných elementů v prostoru.⁹ To se projevilo v interiéru Café L'Aubette ve Štrasburku, kde se již odráží van Doesburgova zaujetí pro diagonálu.¹⁰ Bohužel van Doesburgovými a Rietveldovými pokusy neoplasticistická architektura víceméně skončila, další stavby pak již postrádají důslednost hodnot hnutí a jsou rozmělněným bazírováním nebo nepochopením systému neoplasticismu.

Dalším důležitým centrem, usilujícím o nové principy v umění a architektuře,¹¹ byl okruh umělců spojený s německým Bauhausem, založeným roku 1919 ve Výmaru. Téhož roku byl uveřejněn také manifest Bauhausu, v němž se praví, že *„kompletní stavba je konečným cílem výtvarného umění ... Architekti, malíři a sochaři musejí znovu rozpoznat a naučit se ovládat kompoziční charakter budovy jako jednotky i v jejích oddělených částech.“*¹²

Na Bauhausu působil krátce mezi léta 1921-22 také van Doesburg, kde seznámil studenty se svým konceptem odtržení se od přetrvávající expresivnosti německé architektury směrem k neoplasticismu.¹³ Vliv van Doesburga a skupiny De Stijl se projevily jak v německé architektuře, například v soutěžním návrhu na budovu Chicago Tribune Waltra Gropia a Adolfa Meyera z roku 1922,¹⁴ či v některých plánech Miese van der Rohe,¹⁵ tak později po usazení van Doesburga ve Francii v raném díle architektů a návrhářů jako Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Eileen Gray či Felix Del Marle.¹⁶

Vliv prostorového řádu hmot neoplasticismu lze výborně vysledovat ve známém projektu Cihlové vily z roku 1923 Miese van der Rohe, v jejímž půdoryse a uspořádání nacházíme ozvuky Wrightova préríjního období, převedeného vzorcem rytmických linií a jejich intervalů do malby některých členů skupiny De Stijl, jako například v abstraktní malbě Thea van Doesburga *Rytmus ruského tance* z roku 1918.¹⁷ Plán vily byl založen na poměru linií (stěn) různé délky a tloušťky, které se zvolna protínají a šíří z interiéru domu do okolní krajiny. Zdi dosahují v některých částech vily až do výšky dvou pater a vytvářejí tak systém různě vysokých hmot s rovnými střechami, prostory mezi zdmi a venkovní zahradou jsou zaskleny od podlahy ke stropu.

Zajímavý je také Gropiův *Památník obětem březnového povstání* (1922), dynamická konstruktivisticko-futuristická nefigurativní struktura, sochařské rozšíření architektury do prostoru.¹⁸ Naznačovaný vliv malířství (a sochařství) na architekturu se však v několika případech obrátil a architektura samotná podněcovala zpětné vazby do malířství a sochařství. Z příkladů jmenujme jen zájem o vyobrazení rysů, systémů a materiálů architektury ve fantaskních obrazech Paula Klee,¹⁹ fúzi sochařství a architektury ve volně stojících plastikách Otto Wenera,²⁰ nebo grafických návrzích umístění reklam na pavilonech, kioscích či kině Herberta Beyera.²¹

Důležitou úlohu pro teoretické uvažování o vztazích mezi jednotlivými uměleckými disciplínami hrála na půdě Bauhausu jeho knižní edice *Bauhausbücher*, v níž vyšlo celkem 14 svazků.²² *Architektury* se krátce dotýká jak Wassily Kandinsky,²³ který kriticky reaguje na „horizontálně-vertikální princip“ architektury pod vlivem teorie neoplasticismu, tak především László Moholy-Nagy. Vedl dílnu pro práci s kovy a společně s Josefem Albersem

přípravné kurzy, základem učení byla práce s formou, materiálem a konstrukcí. V dílně se experimentovalo nejen s kovem, ale i se sklem a plexisklem, dřevem, šňůrami a dráty, s jejich prostorovými možnostmi a světelnými účinky, jak je zkoumal ve svých vlastních světelně-prostorových modulátorech. V souladu se svými tehdejšími konstruktivisticko-kinetickými pokusy mluví Moholy-Nagy o překonávání hmoty a materiálu, zkoumá prostor v architektuře a plastice, jeho vnímání (a vnímání architektury a plastiky samotné), formování, statiku, dynamiku a pohyb („kinetismus“), a objemové souvislosti a rozdílnosti mezi nimi.²⁴ Tím v některých bodech částečně navazuje na myšlenky ruských umělců, bratrů Nauma Gaba a Antoina Pevsnera, jak je uveřejnili v *Realistickém manifestu*, publikovaném roku 1920 v Moskvě.²⁵

Na problematiku vztahu socha-architektura, kterou Moholy-Nagy ve své knize otevřel, reagoval sochař Constantin Brancusi. Ten tvrdil, že se tyto dvě disciplíny navzájem překrývají, že „pravá architektura je sochou“ a kategorizoval architekturu jako „obydlenou sochu“.²⁶ Brancusiho *Nekonečný sloup* (1937-38), památník rumunským obětem 1. světové války v otevřené krajině u města Târgi-Jiu, je pak příkladem souznění přírody s architektonickým tvaroslovím, přeneseným do řeči moderního sochařství.²⁷

Sloup, jak lze vidět u Brancusiho a Schwitterse, neslouží jen jak paralela k architektuře, jako její zjednodušený, schematický zástupce, ale sloup má hlavně také odvěkou tradici jako symbol člověka. Spojení klasického architektonického výrazu sloupu s jeho antropomorfním výkladem našlo velkou odezvu v evropském (ale i americkém) sochařství 50. let,²⁸ a to například v díle Rakušana Fritze Wotruby,²⁹ Řeka Joannise Avramidise, Angličana Henryho Moora³⁰ nebo Američana Carla Andrého.

Jako extrémní ukázkou překročení hranic mezi sochařstvím a architekturou bychom pak mohli jmenovat *Merzbau* německého dadaisty Kurta Schwitterse, jejíž principy Schwitters uplatňoval již předtím ve svých *Merz* obrazech, seskládaných formou koláže z malby, dřeva, kovu, vyřazeného nábytku, různých nalezených předmětů apod. Základem pro vznik *Merzbau* se stal *Merzsloup*,³¹ který Schwitters později integroval do svého nejrozsáhlejšího díla *Merzbau*, „konstruktivisticko-gotického labyrintu, fantastického grotta a archivu jeho vlastního díla,“³² na němž pracoval od roku 1923 ve svém domě v Hannoveru a které postupně organicky prorůstalo celým domem, jak *Merzbau* Schwitters dále a dále rozšiřoval.³³ Tento *Gesamtkunstwerk*, instalaci v atypickém prostředí privátního domu, označil sám Schwitters jako „abstraktní sochu, do níž mohou vstoupit lidé.“³⁴

Vztah k prostoru a jeho zkoumání na pomezí malby, sochařství a architektury, expanze prvků malby a sochy směrem do prostoru, se stal jedním z hlavních témat také v sovětském umění 10. - 30. let 20. století. Sovětští umělci měli velice silné vazby a kontakty s tehdejšími děním v západní Evropě, kde často působili a kde jejich myšlenky nacházely silnou odezvu. Jednou z hlavních postav tehdejšího sovětského umění byl Kazimír Malevič se svým konceptem bezpředmětné malby, suprematismem z roku 1915. Suprematistické malby strohé kompozice, ploché barevnosti, nestrukturovaného prostoru a geometrických forem, považoval Malevič za čisté umění, symbolizující pořádek a harmonii nové doby.³⁵ Jako přenesení elementů malby do reálného prostoru bychom pak snad mohli chápat Malevičovy objekty, které vypadají jako modely moderních budov a které nazval „architektony“.³⁶ Tyto volně postavené, neutrální bílé kostky, zkonstruované výhradně z pravých úhlů, mají vzhled spíše soch s určitými architektonickými

asociacemi než návrhů, zamýšlených pro praktické využití. Divák je může libovolně spojovat a kombinovat a vytvořit tak sám svůj harmonický svět. „Tím, že se tyto formy a poměry forem přenesou z plochy plátna do prostoru, stává se (umění suprematismu) novým stavebním uměním.“³⁷

Malevičovy myšlenky suprematismu záhy vstřebal a přetavil do své vlastní teorie El Lisickij, který studoval zprvu u Marca Chagalla. Lisického termín *Proun*³⁸ pro abstraktní geometrické malby měl evokovat novou oblast, mezistupeň mezi malířstvím a architekturou. *Proun* byl zkoumáním vizuálního jazyka prostorových prvků suprematismu, ale s využitím posunu os a vícero perspektivami. Suprematismu byl v té době omezen téměř výhradně na plochu, dvoudimenzionální formy a tvary. Lisickij do něj zapojil jazyk architektury a třetí prostor a překročil tak jistá omezení Malevičova podání. *Proun* se během krátké doby vyvinul z jednoduchých obrazů a litografií do plně trojrozměrných instalací, jak je mohli shlédnout návštěvníci *Velké berlínské výstavy*.³⁹ Při srovnání s návrhem výstavního prostoru od Gerrita Rietvelda a Vilmore Huszára vidíme, že Lisickij eliminoval charakteristické užívání primárních barev skupiny De Stijl a barevnost omezil pouze na bílou, černou a šedou. Pak aplikoval Malevičovo malířské užití dynamické diagonály do prostoru formou reliéfu. Tyto instalace položily základy pro Lisického pozdější pokusy v architektuře a výstavních návrzích.⁴⁰ Základní prvky architektury - objem, hmota, barva, prostor a rytmus - zde byly vystaveny nové formulaci ve vztahu k suprematistickým ideálům a Lisickij se tak ocitl na hranici mezi suprematismem a konstruktivismem.⁴¹

Důležitým bodem pro vývoj architektury se stalo dílo Vladimíra Tatlina. Ten již od poloviny 10. let vytvářel složitě konstruované reliéfy, kterými pomalu ohlašoval

příchod konstruktivismu, jehož základy pomáhal definovat. Tatlinovy "protireliéfy" a "rohové reliéfy" překročily nejen rámec obrazové plochy, ale vystupovaly již zcela ze stěny, některé byly zavěšeny přes rohy místnosti, a „nebyly ani obrazy, ani sochami, ani architekturou, byly „protivami“ všech tří umění.“⁴² Tatlinovým nejslavnějším dílem se stal model věže pro *Třetí internacionálu* (1919-20). Tatlinova věž, jak je tento projekt často nazýván, sestává ze dvou propletených ocelových spirál, v jejichž středu byly umístěny čtyři různé otáčivé transparentní objekty úřadů.⁴³ Nakloněná věž, která měla dosahovat výška kolem 400 metrů a stát u řeky Něvy v Petrohradě, byla syntézou umění, architektury (Tatlinův projekt stírá hranici mezi sochou a architekturou) a technických dovedností, realizací futuristického snu o dynamické architektuře, symbol nového lidstva, sjednoceného v náručí komunismu.

Konstruktivismus pak naplno rozvedl Alexandr Rodčenko ve svých prostorových mobilních konstrukcích, které měly velký vliv na Moholy-Nagyho. Zajímavým rozvedením suprematismu pomocí architektonických forem jsou malby Ljuby Popovy z let 1916-18. „Malířsky architektonické“ malby, jak je Popova nazývala, byly na rozdíl od Malevičova vyjádření metafyzické reality spíše příklonem k zájmu o zobrazení reality materiálové. Obrazy se vyznačují dynamickými, překrývajícími a křížícími se geometrickými plány (trojúhelníky, lichoběžníky) sytých barev na neutrálním pozadí, jejichž hrany končí někde za obrazovým plátnem, a které vytvářejí energický dojem vznášení a třetího rozměru.⁴⁴

Konstruktivistické principy Lisického, Tatlina, Rodčenka a dalších (odvozené z Maleviče) měly v ruském prostředí nebyvalý odraz v aplikaci těchto myšlenek do architektury. Přes Tatlinovu věž, Lisického návrh

řečnického podia *Leninovy tribuny* (1920), přes axonometrické kresby-studie a prostorové konstrukce Gustava Klucise a rané návrhy Nikolaje Ladovského se konstruktivismus stal hlavním směrem v sovětské architektuře 20. a první poloviny 30. let, kombinací vyspělé technologie a inženýrství s komunistickou ideou sociálního účelu. Vůdčími osobnostmi se stali architekti Alexander a Viktor Vesninové, Konstantin Melnikov, Mojsej Ginzburg, Ivan Leonidov a mnoho dalších, až k téměř utopickým vizím Georgije Krutikova (*Létající město*, 1928) a Jakova Georgieviče Černikova, který vytvořil řadu architektonických studií formou malby (*Architektonické fantazie*, 1925-1933), v níž reinterpretuje formy suprematismu a konstruktivismu.

Ačkoli byla konstruktivistická architektura od poloviny 30. let nahrazena stalinskou klasicistně orientovanou architekturou, vliv konstruktivismu lze vysledovat až do současné architektury ve stavbách mnoha slavných osobností současné scény. Mohli bychom jej vidět v high-tech architektuře Richarda Rogerse (Pojišťovna Lloyd's v Londýně), tak i v raných projektech a kresbách výstavních návrhů Zahy Hadid, které byly adaptacemi Malevičových architektonů a suprematistického skládání ploch.⁴⁵ Vítězný, avšak nerealizovaný mezinárodní soutěžní projekt rekreačního střediska The Peak v Hong Kongu, který Hadid vytvořila v letech 1982-83, zasazeného do kopce nad městem, byl představen atypickými studiiemi - složitými, rozměrnými, barevnými malbami, evokujícími suprematistický a konstruktivistický jazyk geometrických principů, znovu objevené pro architekturu dekonstruktivismu. Dramatické, vertikálně a horizontálně se překrývající geometrické tvary, vytvářejí dojem vznášejících se a plujících budov, dynamických, zdánlivě nestabilních objektů, neukotvených v čase ani prostoru. To lze vyzorovat ale také v pracích

řady dalších architektů, působících od 80. let, řazených do okruhu dekonstruktivistické architektury, jenž ovlivnil grafický a prostorový smysl pro geometrické formy ruských umělců. Vliv a dynamiku konstruktivismu, ovšem bez sociálních aspektů sovětské architektury, lze vypočítat v architektuře Rema Koolhaase, Bernarda Tschumiho, Daniela Libeskinda, evokují její také návrhy vídeňských Coop Himmelb(l)au.⁴⁶

Malířské principy integroval do své architektury také Le Corbusier, který se roku 1917 seznámil s malířem Amédée Ozenfantem, s nímž formuloval zásady purismu, stylu, jenž se snažil vymezit vůči kubismu a jeho vývoji směrem k dekorativnosti prosazováním návratu k čistým, pravidelným formám, základním tvarům, inspirovaných moderními stroji a matematickým řádem. Purismus se vyznačoval explicitním užíváním elementárních geometrických tvarů (krychle, koule, válec, hranol, pyramida), širokými plochami jasných barev a klidnou kompozicí.⁴⁷ Stejně jako kubisté soustředili svůj malířský zájem na typické, jednoduché, masově vyráběné věci všedního života (zátiší s kytarou, lahvemi, dýmkami apod.), jejichž linie pojímali jako plynulé, vlnící se linky, potlačili ale kubistický rozklad věci formou různých úhlů pohledu. Estetika purismu měla vliv na mnohé architekty té doby.⁴⁸ Le Corbusier a Ozenfant společně vydali roku 1918 knihu *Après le cubisme* a v letech 1920-25 pak řídili slavný časopis *L'Esprit nouveau*, který se stal mluvčím purismu.⁴⁹ Vliv těchto geometrických tvarů, uplatňovaných v malbě, bychom pak snad mohli identifikovat nejen v půdorysech staveb, ve válcovitých sloupech (pilířích), na něž začal Le Corbusier své stavby umísťovat a které prostupují i do jasně definovaného volného interiéru, ale také v dalších prvcích jako jsou zaoblené balkónky, či spíše vyhlídková mola na střešních terasách, jak je tomu částečně u vily La Roche/Jeanneret

v Paříži (1923-25), vily Cook (1926-27), u níž bychom v axonometrických studiích mohli najít podobnost s architektonickými projekty van Doesburga z let 1920-24,⁵⁰ vily Stein-de Monzie v Garches (1926-28),⁵¹ budovy Armády spásy v Paříži (1929-33), nástavby bytu pro Charlese de Beistegui v Paříži (1929-31) a především u vily Savoye v Poissy u Paříže z let 1928-31. Hlavní hmota stavby je zde posazena na řád sloupů, ohraničujících spodní, vstupní část budovy, interiéru pak dominuje (vedle točitého schodiště v přízemí) zejména poklidně stoupající rampa, vedoucí plynule a nerušeně z přízemí přes terasu až po horní část vily, kde je umístěno jemně tvarované, sochařsky zvlněné solárium, v jehož liniích bychom mohli nalézt analogii s Le Corbusierovými puristickými obrazy té doby. Stavba svou prací se světlem a stíny působí až iluzivním dojmem.⁵²

Jak bylo naznačeno výše, Le Corbusier měl poměrně často blízko k užívání sochařsky tvarovaných elementů ve svých stavbách.⁵³ Skulpturální tvary architektury rezonují s jeho dřevěnými sochami organických forem a struktur, kterým se vedle malby taktéž věnoval a na nichž často spolupracoval se sochařem Josephem Savinou. To můžeme snad nejlépe pozorovat na prvcích umístěných na střeše marseillského domu Unité d'habitation (1946-52), jejichž tvary a rozmístění připomínají sochařský park. Nejvýraznějšími stavbami-sochami je Notre Dame du Haut v Ronchamp (1950-55), zprohýbaná kaple, zakrytá betonovou skořepinovou střechou, s mnoha sochařsky pojednanými prvky a malbami architekta na oknech a dveřích, o níž Stanislaus von Moos napsal, že „*dílo jako celek může evokovat sochy Gaba a Pevsnera, jižní fasáda může zase vypadat jasně mondrianovsky,*“⁵⁴ a Pavilon Philips na Světové výstavě Expo 1958 v Bruselu, expresionisticky pojatá stavba,

předznamenávající snad již zacházení s neoexpresionistickým tvarem budovy u Franka Gehryho.⁵⁵

Sochařsky tvarovaných budov bychom mohli v architektuře druhé poloviny 20. století najít bezpočet, v návrzích i realizacích mnoha slavných architektů. Sochařský nádech architektury najdeme již v utopickém projektu Fredericka Kieslera *Nekonečný dům*. Kiesler začal experimentovat s nekonečným architektonickým prostorem již na začátku 20. let a toto téma se táhlo celým jeho dílem. Biomorfni *Nekonečný dům* byla Kieslerova vize volného, plynoucího životního prostoru, v jehož středu je člověk, syntéza malířství, sochařství, architektury a životního prostředí. Železobetonový dům, jak lze vidět na modelu z konce 50. let, stál na sloupech, byl tvořen sledem "buněk" a měl pouze zakřivené stěny s nepravidelnými okenními prostory, čímž se Kiesler stavěl do opozice vůči převládajícím statickým pravoúhlým skleněným domům. Dalším příkladem může být Luis Barragán a projekt *Věže satelitního města* (1957), na nichž se dále podíleli sochař Mathias Goeritz a malíř Jesús Reyes Ferreira. Jde o monumentální, u dálnice volně stojící bloky, pět věží, z nichž má každá jiný trojúhelníkový půdorys, výšku a barevnost (primární barvy a bílá). Barragánovo celkové dílo ale můžeme vnímat také v kontextu ohlašujícího se minimalismu. Skulpturálně pojaté stavby najdeme v expresivně tvarovaných stavbách, které místy takřka stírají hranici mezi architekturou a sochou, u architektů jako Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Jørn Utzon, Oscar Niemeyer, v současnosti Santiago Calatrava, Zaha Hadid nebo právě Frank O. Gehry, který v minulosti opakovaně spolupracoval například s Claesem Oldenburgem, známým svými replikami všedních objektů, mnohonásobně zvětšených, a jehož budovy svým tvarováním občas odkazují k jinému americkému sochaři 60. let, Richardu Serrovi.⁵⁶

V přibližně polovině 60. let, jako vzdor proti převládajícímu abstraktnímu expresionismu, který ovládal především americké umění, proti sílícím dekorativním a formalizujícím projevům, vystoupila řada umělců s konceptem návratu k reduktivním tendencím v umění, jak je reprezentovalo hnutí De Stijl, Bauhaus, ruský konstruktivismus a také dílo sochaře Constantina Brancusiho, tedy k vyjadřování se pomocí základních prvků, jako jsou linearita a prostorové plány. Důležitým aspektem ale bylo také prostorové a instalační uvažování těchto avantgardních směrů. Vývoj částečně předznamenali ve svém díle, založeném na geometricko-konstrukčních základech a prostorových efektech se zájmem o materialitu, američtí sochaři David Smith a Mark di Suvero, nebo Brit Anthony Caro.⁵⁷ Minimalistická struktura používá jednoduché geometrické formy, prvek opakování, základní, či spíše monochromatickou barevnost, důraz na kvalitu - často surového industriálního nebo standardizovaného - materiálu a jeho neutrální povrch a texturu, důležitou roli hraje hra světla a důraz na jakousi nezúčastněnost díla. Umělci kolem hnutí minimalismu se vyjadřovali jak v malbě (hlavními představiteli jsou malíři Barnett Newman, Kenneth Noland a Frank Stella, jenž začal formovat rámy obrazů do různých tvarů, které pak sledovaly jednotlivé, tvaru rámu rovnoběžné linie. Tvarovaná plátna představovala poslední sepětí s plochou a přechod do prostoru, k němuž Stella později dospěl v trojdimenzionální malbě umístěné na architektonicko-sochařský rámec⁵⁸), tak především prostřednictvím jazyka sochařství, či spíše objektu. Důležitou roli zde sehrál také převzatý koncept z architektury, a to kontext místa, umístění díla v prostoru a potažmo vizuální a kritický přístup k prostředí, v němž se dílo samotné nachází. Práce s prostorovou situací, s důrazem na zmiňovaný element

místa a času, směřování k reálnému prostoru, který stojí v opozici k iluzivnosti malby, se stala jedním z hlavních témat umění od 2. poloviny 20. století. Minimalistické vykročení směrem do prostoru představovalo zpočátku téma krychlí - obyčejný, jednoduchý a jasný tvar bez asociativních vlastností - které se staly dominantním vyjadřovacím výrazem, jak to započal svým dílem *Krychle (Zemřít)* z roku 1962 Tony Smith a jak s nimi později různě pracovaly a předefinovali umělci jako Carl Andre,⁵⁹ Sol LeWitt, Robert Morris, Donald Judd⁶⁰ a mnoho dalších.

Druhým, stejně důležitým faktorem, je pak otázka vztahu k divákovi a jeho fyzického a psychického zapojení. Oproštěním od všeho nepodstatného může divák vnímat pouze základní, nejdůležitější složky samotného díla. Divák dílo vlastně vnímá a dotváří tím, že se kolem něj pohybuje a sleduje jeho vývoj v závislosti na místě, čase a okolním prostoru. Výsledný dojem se utváří v jeho mysli. Tím se velice posouvá konceptu nazírání a přístup k uměleckému dílu, divák se nestává pouze konzumentem, nýbrž také dílo spoluvytváří.

Jedním ze základních raných textů minimalismu, který definoval koncepční rámec hnutí, se stal článek *Specifické objekty* Donalda Judda.⁶¹ Základní ideou textu bylo, že minimalistické umění překlenuje prostor mezi malbou a sochou, že stírá rozdíly mezi nimi, stává se obojím a vývojově dokonalejším. Za příklad slouží Juddovi například malíř Frank Stella, jehož sestavované malířské desky se stávají samostatnými trojrozměrnými „specifickými“ objekty, zbavenými problému iluzionismu, vyjadřujícími svůj vztah prostřednictvím tvaru k prostoru a jeho užívání, což byl jeden z hlavních zájmů minimalismu.⁶²

Druhým důležitým textem byla série esejů významného umělce a teoretika Roberta Morrise *Poznámky o sochařství 1-3 (Notes on Sculpture 1-3)*, publikované postupně

v časopise *Artforum*.⁶³ Morris v textu odlišuje taktilní povahu sochařství a optickou kvalitu malířství a pokouší se o definování jejich vztahové podstaty, co se obrazotvorných, prostorových a konstrukčních vlastností týká, a vymezuje tak základní problematiku, jíž se budou minimalisté zabývat ve vztahu k formě a účinku díla na diváka. Vymezuje se také silně proti reliéfu, omezeném počtem pohledů daných stěnou. O minimalistických objektech pak v poměru k lidskému měřítku a při vnímání relativní velikosti uvažoval v mezích soukromého objektu a veřejného monumentu, v rozšířeném poli chápání situace, v níž se nové umění ocitá. Na rozdíl od Judda do svého uvažování začlenil také architektonické aspekty, důležité pro minimalistické sochařství.

Nemá zde cenu zřejmě podrobněji rozebírat jednotlivé umělce a jejich rozdílné přístupy a vývoj. Ačkoli díla minimalismu nesou všeobecně silné známky architektonického jazyka, nejen v jejich formě, ale také ve vztahu k prostorovému uspořádání a definici, k důrazu na materiál, a jak bylo též zmíněno, ve vztahu k divákovi, který zde zažívá obdobné pocity jako při zkoumání architektury.⁶⁴ V případě mnoha umělců minimalismu se také nejedná ani tak přímo o jejich názory na architekturu, jak tomu bylo například u představitelů avantgardy, i když se dost umělců k architektuře vyjadřovalo a věnovalo jí pozornost, pokoušelo se definovat své vlastní postoje a teorie či s ní pracovalo, jak bude podrobněji uvedeno v následující kapitole (Robert Smithson, Dan Graham), ale spíše o to nastínit základy teorie minimalismu, která byla později akcentována řadou významných architektů a umožnila tak vznik a rozvoj minimalistické architektury.

Faktor definice prostoru a umístění díla, jak jsme to viděli již u Brancusiho *Nekonečného sloupu* a jenž oba výše uvedené texty také zmiňují a jak jej chápali další umělci

jako Richard Serra, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Michael Heizer či Robert Smithson, otevřel otázku specifického umístění díla (site specific art) nejen v galerii, ale také v otevřeném venkovním prostoru.⁶⁵ Tak vzniklo nejen pole pro rozvoj instalačního umění a teorie, ale také pro vývoj umění směrem k land artu, kde se právě místo a prvek prolínají, a pro konceptuální posun v umění, kde je divák konfrontován s vlastní myšlenkou umělce a díla. Sol LeWitt, Bruce Nauman, Dan Graham a mnoho dalších, kteří vzešli z minimalismu, se ubírali směrem k prostorově-architektonickým konceptům, nebo ke konceptuálnímu umění zaměřenému na institucionální kritiku prostřednictvím práce s existujícím prostředím nebo architekturou, jak tomu bylo u Michaela Ashera, Daniela Burena nebo Freda Wilsona. Mnoho umělců se zabývalo architektonickými tématy bez spolupráce s architekty nebo pracovalo proti řádu, reprezentovanému architekturou. Umělci jako Smithson, Heizer, Matta-Clark, Christo a Jeanne-Claude ve svých anti-architektonických projektech⁶⁶ razantně vystoupili proti architektuře jako symbolu autority a politické kontroly. Dan Flavin a James Turrell využívali umělé světlo jako například neony k práci s okolním prostorem. Radikálním příkladem práce s architekturou a prostorem je dílo Gordona Matta-Clarka.

Od Loosova odvrhnutí ornamentu v architektuře, přes funkcionalismus a purismus, miesovské „méně je více“ s jeho důrazem na materiál a čistotu prostoru,⁶⁷ následované americkým minimalismem, bychom mohli postupně sledovat vliv na vývoj směrem od minimalistické sochy (objektu) přes design k architektuře. Minimalistická architektura se ale ani tak nesnaží o rozchod s předchozím moderním uměním jako minimalistické umění se svými radikálními koncepty, jde spíše o jakýsi návrat ke klasické, na základní geometrii poskládané avantgardní architektuře. Moderní

architektura, formální kvality a prostorová pojetí minimalismu měly vliv na vývoj architektury směrem k redukci na její nejzákladnější koncepty prostoru, světla a hmoty, redukci tvarů, prvků a znaků architektury, k architektuře samotné. Oslava čistoty formy, tvaru a prostoru prostřednictvím elementárních prvků, jasný řád, obrácení pozornosti k několika povrchovým materiálům - sklu, kovu, betonu, dřevu atd. - a barvám a jejich kvalitám, určitá střídmost, jednoduchost, věčnost, klidnost, tak bychom snad mohli popsat hlavní charakteristiku architektury, zařazené pod hlavičku minimalistická. Důraz na bezčasovost, plynulou harmonii a estetické kvality stavby se staví do protikladu k postmodernismu jako reakce na jeho ornamentálně pojednávané fasády, kolážovitost různorodých znaků a prvků a lpění na citacích. Pro minimalistické architekty je důležitá architektura sama, její podstata, důležitou roli hraje rovněž minimalistická teorie vnímání a psychologie. Minimalismus se stal zhruba od počátku 80. let 20. století jedním z dominantních směrů soudobé architektury, když se k němu svými díly přihlásili architekti z celého světa jako například Tadao Ando, John Pawson, Claudio Silvestrin, Eduardo Souto Moura, Peter Zumthor, Álvaro Siza Vieira, Michael Gabellini, Alberto Campo Baeza, pokud bychom zde měli jmenovat pouze ta nejznámější jména.

Také v Evropě se otevřela otázka nového chápání sochařských objektů a jejich výrazu. Italské hnutí, souhrnně nazývané Arte Povera, vzniklo zhruba v polovině 60. let a pracovalo s třírozměrnými instalacemi, zkonstruovanými z běžných, obyčejných materiálů, včetně bahna, šterku, vosku, novin, rozbitého skla, kovového šrotu, rostlin apod., a zapojovalo odkazy na přírodu, umění, historii a současný život. Pro umělce jako Mario Merz, Giulio Paulini, Giovanni Anselmo, Michelangelo

Pistoletto, Jannis Kounellis, Luciano Fabro nebo Pino Pascali, soustředěné kolem kritika Germano Celanta, byly důležité odkazy minimalismu a konceptualismu v kombinaci právě se záměrně vybíranými bezcennými materiály, čímž brojili proti narůstající komercializaci umění. Podle Celanta vyjadřuje Arte Povera přístup k umění, které je v podstatě antikomerční, pochybné, banální a neformální, které bojuje proti konvencím, síle umělecké struktury a trhu, zaměřené především na fyzické vlastnosti a kvality média, proměnlivost materiálů a zapojení divákovy psychiky. Jeho význam spočívá v integraci skutečných materiálů a celkové reality a pro pokus umělců interpretovat realitu způsobem, který je jemný, intelektuální, nepolapitelný, soukromý a intenzivní.⁶⁸

O něco dříve pak byla ve Francii ustavena skupina *Nouveua réalisme*,⁶⁹ teoreticky zaštitěná kritikem Pierrem Restanym, v jejímž čele stanuli umělci jako Yves Klein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely nebo Christo. Členové skupiny vnímali svět jako obraz, z něhož mohou vyjmout určité části a ty začlenit do svých děl a přiblížit tak život a umění. Jednotliví umělci se vyjadřovali naprosto jinými postupy a metodami, přesto vnímali společné základy a cíle jejich práce. Souběžně s pop artem chtěli také oni zapojit novou realitu městské konzumní společnosti a prezentovat ji skrze objekt vybraný umělcem. Noví realisté *„posunuli postavení a místo uměleckého díla z relativní intimity obrazového a sopečurálního objektu na úroveň veřejného prostoru. Přemístili díla z rámu obrazu nebo z prostoru sochy do architektury ... Architektonická dimenze a interakce s veřejným prostorem se stala pro vývoj novorealisticé estetiky ústřední.“*⁷⁰ Do prostoru intervenovali jak Yves Klein či Arman, tak asi nejdůrazněji Jean Tinguely se svými konstruovanými

kinetickými plastikami, ale především umělecký pár Christo a Jeanne-Claude.

Christo a Jeanne-Claude jsou známí především balením předmětů do látek či jiných materiálů, jejich díla jsou většinou krátkodobého trvání a obohacují tedy prostředí jen dočasně. Cílem je vytvoření krásného a hravého díla s okamžitým estetickým účinkem a nalezení nového náhledu na skutečnost pouhou hrou s prostředím a vytvoření nového pohledu a vnímání zažitých krajin, panoramat nebo staveb. Jejich instalace, do detailu připravené a naplánované, nesou znaky mnoha disciplín jako malířství, kresba, sochařství, architektura a urbanismus. Při práci s architekturou, kterou zahalují a svazují, si vybírají především známé stavby, reprezentující politické, kulturní a historické hodnoty společnosti, tak jak tomu bylo například v případě zabalení Kunsthalle v Bernu, hradeb v Římě, mostu Pont Neuf v Paříži, Reichstagu v Berlíně a další.

Architektura začala hrát důležitou roli také ve fotografii a jejím konceptuálním přístupu k tématům, zprvu v Americe (projekty Ed Ruschy, Dana Grahama, Hanse Haackeho), poté výrazně v okruhu tzv. düsseldorské školy fotografie, prezentované Berndem a Hillou Becherovými. Ti od 60. let systematicky zaznamenávali především industriální architekturu ve fotografických sériích snímků typologicky stejných průmyslových staveb, focených vždy z jednoho pohledu a úhlu, nebo v sériích záběrů konkrétních jednotlivých architektur, prezentovaných pak v řadě postupně se otáčejících pohledů.⁷¹ Becherovi vyškolili celou řadu fotografů, pro něž se architektura, její materialita, prostor, kontexty, ale i určité odcizení a sklíčenost vyprázděných či naopak přeplněných prostor staly jedním z ústředních témat. Mezi hlavní představitele

patří Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höffer nebo Andreas Gursky.

Byla již zmíněna problematika instalace, nad níž začínali umělci od 60. let důsledně přemýšlet. Rozvoj instalačního umění, nejen v galeriích, jako téma site-specific se začalo uplatňovat v dílech řady umělců jako důležitý prvek pro vnímání uměleckého díla a okolního prostoru v opozici proti klasickému zavěšování děl na zeď či umístování na sokl.⁷² Instalační umění, na vzestupu hlavně od 80. let, bychom mohli jednoduše charakterizovat jako spojení architektonického rámce, okolního prostředí a zapojení různorodých materiálů a prostředků. Důležitým faktorem je zde opět snaha poskytnout intenzivní zážitek divákovi, jemuž umělec často dovolí do své instalace přímo vstoupit a naplno ji prožít. Zmínila bych zde pouze několik jmen, která v rámci svých instalací pracuje silně s architektonickým jazykem a odkazy na něj.

Od začátku 70. let se toto téma stalo jedním z hlavních témat v díle Bruce Naumana, jenž vytvářel různé skulpturálně-architektonicky modelované úzké koridory (které nám můžou místy připomínat stísněné prostory objektů Richarda Serry), někdy pokryté zrcadly, někdy skoro temné se slabým, nervním osvětlením, na jejichž konci často divák nalezne blikající obrazovku se svým obrazem či Naumanovým videem, klece, boxy apod., do nichž musí návštěvník vstoupit, aby poznal, co je vevnitř.⁷³

V současném umění se architektura jako téma samotné a nebo jako prostředek vyjádření⁷⁴ projevuje v dílech sester Jane a Louisy Wilsonových, zkoumajících psychologickou auru architektury, především prostřednictvím videoinstalací. Korejec Ho Suh vytváří repliky soukromých obytných nebo veřejných architektur z průsvitných tkanin, plující prostorem. Los Carpinteros se zabývají funkcí a nefuncí s často humorným podtónem, Ernesto Neto

organickými blobovitými objekty, odkazujícími k utopickým vizím Fredericka Kieslera, instalace Mike Nelsona nebo Michaela Beutlera mívají destruktivní ražení, formy ruin, zbytků prostředí, Pedro Cabrita Reis kombinuje architektonické, sochařské a malířské odkazy za použití nalezených, recyklovaných či vyrobených všedních předmětů jako odraz paměti, dílo Liama Gillicka, často využívajícího struktury z hliníku a barevného plexiskla, se pohybuje mezi architektonickými, konstrukčními a prostorovými intervencemi, zahrnujícími minimalistické objekty, grafické práce a nástěnné malby. Z dalším umělců, kteří přejímají architektonický slovník a přetvářejí jej ve své práci či instalacích, bych zmínila už jen Manfreda Pernice, Bodyse Isek Kingelera, Atelier van Lieshout nebo Polku Moniku Sosnowskou.

Rachel Whiteread a její *Dům (House)* z roku 1993 byl betonový odlitek interiéru viktoriánského řadového domu, určeného k demolici. Dům byl celý vylit betonem a poté byly odstraněny všechny zdi. Vzniklý negativ, otisk původního domu, zhmotnil to, co bývalo původně prázdným prostorem, který tak získal svoji fyzickou podobu. Práce s architekturou je nedílnou součástí tvorby této anglické umělkyně, jak lze vidět i v jejích dalších projektech, jako je třeba Památník obětem holokaustu na vídeňském Judenplatz (2000).

Jedním z nejdůležitějších umělců současnosti je Olafur Eliasson. Ten své rozměrné instalace často zasazuje do architektonických rámců nebo s architekturou pracuje přímo. Vedle své vlastní samostatné činnosti také hojně spolupracuje s uznávanými architekty, jako tomu bylo v případě pavilonu na chorvatském ostrově Lopud, který vznikl ve spolupráci s architektem Davidem Adjayem (2005), a nebo pavilonu pro londýnskou Serpentine Gallery (2007),

na němž se podílel s norským architektem Kjetilem Thorsenem.

3. Práce s architekturou na příkladu několika umělců

3.1. Yves Klein

Slavný francouzský malíř Yves Klein je známý především svými modrými monochromatickými obrazy a antropometrickými malbami. Donedávna však zůstával bokem jeho příspěvek utopických architektonických vizí, souhrnně označovaných jako *Vzdušná architektura (Architecture de l'air)*.⁷⁵

Klein se tímto tématem zabýval přibližně od roku 1957 až do své předčasné smrti v roce 1962. Kleinův zájem o architekturu a její prostorové koncepce lze v jeho díle vyzorovat od poloviny 50. let. Nejen v jeho malbách, v nichž hraje prvek prostorovosti plátna a vykročení za ni (tak jako u dalšího malíře Lucia Fontany) důležitou roli, ale poté hlavně v Kleinových pracích na pomezí konceptuálního umění, performance a instalace. V roce 1957 na samostatné výstavě v pařížské galerii Colette Allendy představil Klein kromě soch, čistých pigmentů, maleb ohněm také svoji první verzi naprosto prázdné místnosti, označující Kleinův příklon od objektu k problematice prostoru. Na výstavě v Galerii Iris Clert⁷⁶ roku 1958 pak již samotný prostor galerie přejal funkci vystaveného díla. Klein celou galerii vyprázdnil, vymaloval na bílo a v prostoru nechal pouze jednu jedinou vitrínu. Okenní rámy přemaloval na modro a do vchodu umístil modrý závěs. Klein prohlásil galerijní prostor zónou zvýšené malebné citlivosti s mystickými podtóny s cílem obnažit malbu samotnou, s jejími prostorovými a atmosférickými účinky a dopadem na diváka. Projevuje se zde již také naplno

Kleinův zájem o imaterialismus, jeden ze stěžejních prvků jeho architektonických názorů. Architektura prezentuje malbu v její nejčistší podobě, obrazový a architektonický povrch se spojují, malba se stává architekturou, architektura malbou. „*Obrazový neviditelný stav v prostoru galerie by měl být v každém směru tou nejlepší definicí malby obecně, jež byla doposud vyřčena, čímž je myšlen jas ... Proto se domnívám, že obrazový stav, který jsem již byl schopen udržet před a okolo svých monochromatických maleb, bude nyní pevně nastolen i v prostoru galerie.*“⁷⁷ Hledání odhmotněnosti v umění zavedlo Kleina k experimentování se vzduchem a těžkými plyny jako novými elementy, které by dovedly posunout malbu k nové citlivosti, osvobozené od všech omezení objektivit.⁷⁸

Roku 1958 byl Klein přizván německým architektem Wernerem Ruhnauem⁷⁹ ke spolupráci na výzdobě právě budované Opery v německém městě Gelsenkirchen. Klein vytvořil pro interiér divadla šest velkých modrých reliéfních nástěnných maleb, vytvořených za pomoci na zdi umístěných houbiček a viditelných skrz velkou prosklenou fasádu opery. S Ruhnauem, v němž našel podobně smýšlejícího partnera, pak Klein rozvedl svůj koncept *Vzdušné architektury*.

Prvním společným projektem byl návrh náměstí před budovou gelsenkirchenské opery. Návrh počítal se zapojením vzduchu, ohně a vody. Tyto elementy se pak staly hlavními konstrukčními materiály architektonických vizí, jež Klein a Ruhnau během následujících let dále propracovávali. Náměstí s kavárnou mělo být zastřešeno vzdušnou střechou, chránící lidi před deštěm a obklopeno ohňovými a vodními fontánami. Dalším projektem pak bylo vytvoření Centra senzibility, které Klein označoval jako jakéhosi následovníka Bauhausu. Dvacet pozvaných umělců (profesorů)⁸⁰ se zde mělo věnovat trénování tří stovek

studentů v procvičování imaginace a hmoty. „Úkolem tohoto Centra senzibility je odhalit možnosti tvůrčí fantazie jako jednoho z hybatelů osobní odpovědnosti. Nová koncepce, skutečný pojem kvality musí nahradit pojem kvantity, který je nyní opotřebovaný a nadhodnocený. Toho lze dosáhnout pomocí odhmotnění a citlivosti.“⁸¹

Roku 1959 proběhla na pařížské univerzitě Sorbonně Kleinova slavná přednáška o jeho cestě k imaterialitě, odhmotnění v jeho díle, od malby k architektuře.⁸² Klein zde jasně definoval svou představu a koncepci Vzdušné architektury. Základní body pak v roce 1961 uveřejnil společně s Ruhnaem v časopise Zero v textu Projekt vzdušné architektury, který bychom mohli chápat jako manifest k jejich úvahám na toto téma.⁸³ Dalším architektem, s nímž Klein na rozvoji svých úvah o imateriální architektuře spolupracoval, byl Claude Parent, který vytvořil sérii kreseb Vzdušné architektury. Klein a jeho spolupracovníci zachytili různé fáze a typy Vzdušné architektury na mnoha malbách, kresbách, plánech, konstrukčních nákresech, instalacích nebo filmech, dochoval se také model vzdušné střechy.

Vzdušná architektura byl vizionářský sociální projekt urbánního obytného prostředí, znovu spojující lidi se zemí a jejími elementy. Dle Kleina zůstane Země a její atmosféra, i přes počínající objevování vesmíru a vesmírných misí, jediným místem, které bude člověk obývat. Proto je ale nutné vytvořit pro jeho další existenci a vývoj nové, lepší podmínky. Města budoucnosti měla být skryta pod imateriální vzdušnou střechou, která by zajistila cirkulaci vzduchu a nabídla ochranu před deštěm, sluncem a větrem.

Plášť domu, jeho transparentní zdi a střechy, měl být tvořen proudícím vzduchem, nebo zdmi z vody či ohně se vzdušnou střechou. „Tento dům musí být postaven s pomocí

nových materiálů: vzduchu, foukaného do zdí, příček, střechy a nábytku. Musí být samozřejmě možné obstarávat cirkulaci vzduchu, takže se konstrukční materiál stane sám hlavním a okolním vytápěním a chlazením celého domu. Všechny základy (sklep, snížené přízemí) domu budou sahat ne výš než přízemí. Tyto základy budou zbudovány pevnými materiály."⁸⁴ Pro Kleina se všechny prchavé materiály, od modrého nebe, stávají konstrukčními materiály na úkor klasických stavebních materiálů, které jsou upozaděny a použity pouze v nejnnutnějších případech, takže člověk může žít v nehmotném prostředí. „Za prvé, modré světlo jako stavební materiál souvisí s prázdnotou. Ve stratosféře, v atmosféře musí být použita energie, těžký vzduch nebo jakýkoli plyn, který je hustší než vzduch, bude použit jako stavební materiál, rovněž za použití optických ohnivých efektů, magnetismu, světla a zvuku. Bude použit zvuk proti zvuku k vzájemné neutralizaci. Na zemi budou samozřejmě jako stavební materiál užity malta, beton, jíl a železo ... Co je důležité, je samotný duchovní princip použití nových materiálů dynamické architektury. Vzduch, plyn, oheň, zvuk, pachy, magnetismus, elektřina i elektrotechnika jsou materiály. Musí mít dvě hlavní funkce, jmenovitě: chránit před deštěm, větrem a atmosférickými podmínkami všeobecně a vytvořit tepelné podmínky prostředí. Je možné zvážit oddělení těchto dvou funkcí. Je dokázáno, že některé stavební materiály souvisejí s jedním každým původním přírodním elementem, jako je země, voda či vzduch. Tyto stavební materiály musí být vždy hustší a těžší než původní stav, ve kterém je používáme ... Mé zdi z ohně, mé zdi z vody jsou, spolu se střechou ze vzduchu, materiály nové architektury. S těmito třemi klasickými elementy, ohněm, vzduchem a vodou, bude vybudováno město budoucnosti, které bude konečně proměnné, spirituální a nehmotné."⁸⁵ Prostory kuchyně, koupelny a

šatny se měly nacházet v podzemních prostorech, kde by byla také strojovna, nad tím obytné prostory. Vybavení domů mělo být vyrobeno ze stlačeného vzduchu, podlahy pak ze skla, jediného viditelného pevného materiálu. Střecha ze vzduchu bude neviditelná, vnímat ji budeme pouze tak, že nás bude přirozeně chránit před nepříznivým počasím. Měl být vytvořen plynulý vztah mezi interiérem a exteriérem, architekturou a přírodou, tak, abychom nepostřehli hranice mezi těmito dvěma jednotkami.⁸⁶

Do tvorby a návrhu architektury mělo být zapojeno klima daného prostředí. Vzdušná architektura měla být adaptována na přírodní podmínky a situace, na pohoří, údolí, monzuny atd., pokud možno bez požadavku na použití velkých umělých modifikací. Kleinův projekt měl modifikovat klima na povrchu země a ovládnout jej. Klimatické úpravy velkých geografických prostor by tak dovolily lidem žít venku v nových komunitách, v otevřených prostorech bez zdí, naprosto šťastní a svobodní, bez čehokoli, co by měli skrývat. Pohybovali by se nazí, v přímém kontaktu se zemí, oblohou a ostatními lidmi. Klein tento vývoj chápal jako vytvoření podmínek nového Ráje, kam by se měl člověk navrátit.⁸⁷

Ačkoli Klein intenzivně zmíněné materiály zkoumal a své nápady se snažil co nejlépe a nejefektivněji převést do reálného výsledku, a vytvořil několik funkčních pracovních modelů, kvůli své předčasné smrti ale bohužel nestihl většinu ze svých nápadů realizovat. Některé části svého konceptu však představil na výstavě v Museum Haus Lange v Krefeldu roku 1961. Do země kolem domu od Miese van der Rohe umístil roury, z nichž do volného prostoru tryskaly plameny ohně, vedle postavil ještě několik ukázek modelů ohnivě zdi. Další návrhy byly k vidění v březnu 1962 na výstavě v pařížském Musées des Arts Décoratifs, kde

bylo možné spatřit mimo jiné rozměrný funkční model vzdušné střechy, včetně simulovaného deště.

Obdobu Kleinovy teorie o radikálním prostředí, které povede k transformaci člověka, bychom našli v architektuře 60. let poměrně často, v utopických vizích jako *Nový Babylon* Constanta Nieuwenhuise, *Kráčející město* anglické skupiny Archigram, skleněné kopuli nad Manhattanem od R. Buckminstera Fullera nebo pracích Yony Friedman nebo Cedrica Price a mnoha dalších. Směrem k nehmotnosti architektury se pak vydala na konci 60. let italská skupina Superstudio.

Ideu dematerializace, která není samozřejmě v díle Yves Kleina žádnou novinkou a kterou bychom mohli nalézt již v umění Maleviče nebo Mondriana, uplatňoval Klein zpočátku ve svých malbách. Naplno se pak rozvinula v jeho instalacích, pracujících s prázdným galerijním prostředím, a Vzdušné architektuře. Kleinovy odhmotněné prázdné vystavené prostory s jejich psychickým prostorem měly vliv na práci několika umělců počátku konceptuálního umění, jako Robert Barry, Michael Aster nebo Hans Haacke.⁸⁸

3.2. Robert Smithson

Americký umělec Robert Smithson na sebe poprvé upozornil počátkem 60. let jako jeden z předních tvůrců a teoretiků nově se rodícího hnutí minimalismu. Opustil práci s tělem, již se věnoval ve svých dřívějších malbách a kolážích, a místo toho začal ve své tvorbě vytvářet krystalické formy za použití skleněných desek, zrcadel a neonových trubíc. Později se přiklonil k tvorbě klasických trojrozměrných minimalistických objektů, postupně rozvíjených struktur pohybu, do nichž začal ke konci 60. let zapojovat přírodní materiály (kamení, půda apod.),⁸⁹ které předznamenaly jeho přechod od umění minimalismu směrem ven z galerijního prostředí do otevřené krajiny či

urbanizovaných míst, směrem k land artu.⁹⁰ Od té doby se Smithson věnoval téměř výhradně těmto projektům, v nichž uplatňoval suroviny nalezené v přírodě, stavěné do nových souvislostí, často s nějakým přidaným elementem, velkolepým skulpturálním instalacím, které vycházely z konkrétního místa nebo dokumentaci rozpadlé architektury, v níž takřka archeologickým způsobem mapoval její proměny.⁹¹

Zájem o architekturu, architektonicky konstruovaný prostor a jeho vztah k okolí lze u Smithsona pozorovat již od poloviny 60. let, zpočátku převážně náznaky v jeho textech, později také v jeho projektech.⁹² Takovým projektem byl podíl při plánování nového návrhu letiště Dallas-Fort Worth, v rámci něhož působil Smithson jako umělecký konzultant. Vyzval své přátele Carla Andreho, Sol LeWitta a Roberta Morrise, aby každý vytvořil svůj návrh na dílo, umístěné v areálu letiště. Velká díla, spojující krajinářské, sochařské a architektonické prvky, by byla viditelná pouze z letadel.⁹³

Já se zde ale budu zabývat pouze pozdějšími Smithsonovými projekty, které mají přímý vztah právě k architektuře, a to ve fotosérii *Hotel Palanque* (1969) a zdokumentované akci *Částečně pohřbená kůlna* (*Partially Buried Woodshed*) (1970).

Jako jistý předstupeň těchto prací bychom mohli chápat fotoesej *Cesta po památkách Passaicu* (*A Tour of the Monuments of Passaic*), publikované prvně roku 1967 v časopise *Artforum*. Smithson v ní představil svou vizi současných monumentů. Inspirován návštěvou římských ruin zde podal svůj novodobý ekvivalent zmizelé kultury. Na fotografiích zvětšil mizející, rozpadající se industriální památky okolo řeky města Passaic, ruiny železničních mostů, továren s jejich vybavením, vodovodní roury, rozestavěné pilíře, opuštěný zásobník na písek - to vše

ale Smithson interpretoval jako estetické objekty, novodobé památky.⁹⁴

Je tu ale ještě jeden problém, který se Smithson snažil pojmenovat. Stavby samotné byly již během své výstavby vlastně ruinami, chátrajícími objekty. Smithson od poloviny 60. let soustředil svůj zájem, v souvislosti se svým chápáním času, na problematiku entropie ve snaze o její zviditelnění. V textu *Entropie a nové památky* uvádí,⁹⁵ že mnoho umělců minimalismu sice eliminovalo „čas jako rozpad,“ ale nepovedlo se jim dostat do sféry entropie. „Místo toho, aby nás nechaly pamatovat si minulost jako staré památky, tyto nové památky způsobují, že zapomínáme na budoucnost ... Nejsou postaveny navěky, ale spíše proti věčnosti.“⁹⁶ Čas jako rozpad se stal tedy pro Smithsona jedním z určujících faktorů. Cítil potřebu vytvořit vedle památek nových také jakési antipamátky, památky zániku všech památek. Jak píše v doprovodném textu projektu *Passaic*, „zdá se, že se panorama skládá z ruin naruby, to znamená - veškerá nová výstavba, která by mohla být eventuálně postavena. To je opak „romantické ruiny“, protože stavby se nerozpadají v ruinu poté, co jsou postaveny, ale spíše povstávají v ruiny předtím, než jsou postaveny. Tato antiromantická mise-en-scene připomíná zdiskreditovanou ideu času a mnoha dalších „zastaralých“ věcí.“⁹⁷

Takovouto ideální převrácenou ruinu našel Smithson v roce 1969 v zapomenutém hotelu v mexickém městě Palenque na poloostrově Yucatán.⁹⁸ *Hotel Palenque*, série 31 diapozitivů, dnes existuje ve formě slideshow s nahrávkou Smithsonovy přednášky o budově tohoto hotelu, kterou přednesl v lednu 1972 studentům architektury na University of Utah v Salt Lake City. K překvapení posluchačů umělec nevystoupil s příspěvkem o mayských památkách a ruinách v okolí města, ale s popisem a ukázkami ruiny jiné,

obyčejné a chátrající stavby budovy hotelu.⁹⁹ Důvodem, proč tento hotel tak silně upoutal Smithsonovu pozornost, byla neobvyklost architektury hotelu a jeho měnící se stav mezi rozpadem a renovací. Budova pro něj představovala ukázkou permanentní změny stavu. Fungující hotel, v němž Smithson během svého pobytu v Mexiku bydlel, měl části zcela nové, části ve výstavbě či demolici a části opuštěné, rozpadající se, ponechané působení okolního prostředí a času. Představoval tak dokonalý příklad entropie ve vztahu k architektuře a kulturní krajině, pokus o architektonicko-archeologickou analýzu soudobé ruiny. Disproporčnost jednotlivých částí budovy, staré a nové, minulost, přítomnost a budoucnost, byla právě zhmotněním ruiny na ruby. Smithson ve své přednášce obrázků po obrázku popisuje samotnou stavbu a její konstrukci – rozlehlost komplexu, neúčelnost některých jeho částí, jejich stav, měnící se architekturu a různé stupně rozpadu. Ukazuje hromady sutě, nedokončené zdi, rozbité podlahy, propadlé střechy, volně stojící sloupy, které nic nepodpírají, ale také prvky jako pytle cementu a rozestavěné střechy, připomínající, že některé části se naopak budují. *„Nestává se často, že vidíte budovu, která je zároveň bourána a stavěna. Oni skutečně neví, z jakého důvodu chtějí nebo nechtějí tuto část hotelu, takže se zdá velice chytré to tam vlastně prostě nechat.“*¹⁰⁰ Stavbu hotelu ale přirovnává v rámci historického kontextu místa k mayským stavbám a tradici mayského stavitelství, hotel místy interpretuje jako reminiscenci na kulturu Mayů. *„Můj dojem je, že je tento hotel vybudován ve stejném duchu, v němž Mayové stavěli své chrámy.“*¹⁰¹ Vedle zájmu o ruinovitost, obdivu ke kráse prázdných zchátralých prostor, k materiálnosti a texturám povrchů a jejich estetickým účinkům, hraje pro Smithsona stejně důležitou roli faktor vnímání, zážitky a dojmy z pozorování stavby.

V *Hotelu Palenque* nahlíží Smithson architekturu „z perspektivy nevyhnutelného entropického vývoje,“ architektura je podřízena času, „základní touha architektury po trvalosti a pevnosti je konfrontována s procesem úpadku a rozkladu.“¹⁰² Pro tuto dualitu razí Smithson pojem *de-architecturization*, který bychom snad mohli přeložit jako *dearchitektonizace* či *dearchitekturizace*.

Částečně pohřbená kůlna vznikla na půdě kampusu Kent State University v Ohio, kde Smithson pobýval v lednu roku 1970 na týdenním profesorském hostování.¹⁰³ Původně Smithson zamýšlel vytvořit dílo jiné a pracovat s litím bahna v areálu školy. Ale kvůli zimě, která nedovolovala se ztuhlým materiálem pracovat, vymyslel projekt jiný, jenž se více vztahuje k tématu ruinovitosti a ilustrace entropie jako nevyhnutelného procesu rozkladu veškeré hmoty a energie v průběhu času v kontextu celkového díla autora. V univerzitním areálu si vybral opuštěnou boudu na skladování dřeva a tu nechal pomocí nákladního auta zasypávat několika tunami půdy (ta pocházela z jiné části kampusu - zajímavě se tu tedy prolnula dvě místa) tak dlouho, dokud se střecha a trámy neprolomily a nespadly a architektura neskončila z větší části pohřbena pod nánosy tohoto elementu země. Poté bylo místo ponecháno svému osudu a postupně byla fyzická struktura stavby degradována vlivem počasí, vandaly a zanedbáváním ze strany univerzity. Dnes zde můžeme nálezt již jen některé základy boudy, schované mezi stromy a novými stavbami v kampusu. To, co zde Smithson demonstroval, bylo prostřednictvím vybrané architektury poukázat na sílu přírody a plynutí času, postavené do opozice proti lidmi zbudovaným objektům. Architektura se stává pomíjivým, mizejícím předmětem, nad nímž vítězí moc přírody. Dílo se mělo, jak se vlastně i stalo, prostě navrátit do země.

3.3. Gordon Matta-Clark

V posledním desetiletí výrazně vzrostl odborný zájem o dílo Gordona Matta-Clarka,¹⁰⁴ jedné ze stěžejních postav amerického umění 70. let, proslavené svými řezy skrze budovy a přemísťováním fragmentů z nich do galerijního prostředí. Během několika málo let vytvořil Matta-Clark kompaktní dílo, v němž se spojuje performativní přístup s kresbou, instalací, sochařstvím a architekturou, fotografií a filmem. Po různě sociálně laděných happeninzích, performancích a graffiti začal svůj zájem soustřeďovat na architekturu a její sociální dopad. Architekturu vnímal skrze její sociální funkci. Díla a návrhy, které označoval jako *anarchitektura*, se zaměřují na úpadek architektury a sociální změny v městském prostoru.¹⁰⁵ Médiem se mu staly opuštěné budovy, nástrojem pak motorová pila, s jejíž pomocí prořezával struktury, vytvářel neobvyklá otevření a pohledy. Nejvíce jej zajímaly různé meziprostory. Jeho prořezávání skrze domy byla novou interpretací a zobrazováním budov ve vztahu k porozumění a vnímání místa, architektury a jejich změn prostřednictvím fyzického prožitku jím upraveného prostředí. Budova sama se pak stávala uměleckým dílem, redefinicí sochy.¹⁰⁶ Vybíral si převážně domy určené k demolici, jeho díla měla většinou krátkou dobu existence. Dočasný element těchto prací bychom mohli označit za součást jejich konceptu,¹⁰⁷ stejně jako pečlivou fotografickou a filmovou dokumentaci akcí a výsledků. Film koneckonců nejlépe zachycoval performativní podobu jeho díla. Dynamické prostorové a časové kvality zásahů do budov se umělec snažil evokovat v unikátních fotografiích, vytvořených ze slepených, vystříhaných a přeroubovaných negativů. Fotografie následně upravoval a přepracovával do formy kolážovitých záznamů.

Gordon Matta-Clark, jehož otcem byl známý surrealistický malíř Roberto Matta, který pracoval ve 30. letech v pařížském ateliéru Le Corbusiera,¹⁰⁸ vystudoval architekturu na prestižní Cornell University. Zde pomáhal roku 1969 s přípravou již zmiňované výstavy Earth Art, která se konala na půdě univerzity. Díky práci na tomto projektu se blíže seznámil s předními tvůrci tehdy se prosazujícího land artu, velký dopad na něj mělo dílo Roberta Smithsona a jeho teorie entropie, která na začínajícího umělce silně zapůsobila. Smithsonův zájem o ruiny a jejich proměny nasměroval Matta-Clarkův zájem podobným směrem. Ale na rozdíl od Smithsona, který "své" ruiny nalézal spíše v přírodě s jejími devastačními účinky, obrátil Matta-Clark svou pozornost na opuštěné budovy výhradně městského prostředí se stopami destrukce lidské.¹⁰⁹ Ačkoli se nikdy nestala jeho profesí, architektura - s její dualitou mezi soukromým a veřejným prostorem - byla jeho hlavním médiem a tématem. Pomocí postupů, jako kritika kulturních institucí konceptuálního umění, přímý vztah k prostředí, jak jej prezentovali umělci kolem land artu, a performance s jejím důrazem na tělesnost, se snažil ve svém díle upozorňovat na otázky vztahující se k městskému prostoru a jeho dopadu na jedince.

Jako aktivista kolem sebe roku 1973 seskupil skupinu podobně smýšlejících umělců,¹¹⁰ kteří se sdružili do skupiny pod společným názvem Anarchitecture (spojení slov anarchie a architektury).¹¹¹ Cílem byla možnost pracovat a transformovat opuštěné a zanedbané prostory, ale pracovat mimo vlastní architekturu, „zkoumat myšlenku míst vně architektury, bez architektury nebo mimo architekturu,¹¹² skrze možné odstraňování, přemísťování a další zásahy do existujících budov, které tak postupně vytvářejí architekturu novou. Ty otevíral novým pohledům a jejich

odhalené útroby nechal zaplavovat světlem. Skupina odhalovala spíše fenomenalistické a metaforické možnosti místa, s nímž pracovala, než rozvoj jakéhokoli alternativního formálního zobrazení nebo pojmu prostoru.¹¹³ A práce, kterou Matta-Clark rozvíjel a která vyrostla z této skupiny, volně překračovala hranice disciplín a ukazovala hluboké, často ale neviditelné a nevědomé síly místa. „Hledám nějaké téměř hermetické místo ve městě, s nímž se mohu ztotožnit. Je to zvláštní druh souvislosti a odlišnosti zároveň.“¹¹⁴

V jednom z prvních známých děl, *A W-Hole House* v italském Janově z roku 1973, rozkrájel umělec tento dům horizontálně a vertikálně, na závěr odřezal také pyramidální střechu domu. Projevilo se zde, tak jak to později důsledně rozvíjel, Matta-Clarkovo architektonické vzdělání. Průřezy byly vždy pečlivě naplánovány a rozkresleny podle pravidel projektivní geometrie. Geometrická podstata Matta-Clarkových akcí je důležitá pro pochopení jejich komplexnosti.

V *Splitting (Rozštěpení)* (1974) použil Matta-Clark dvoupodlažní dům ze 30. let v Englewood v New Jersey, který velkým řezem, začínajícím na střeše a vedeným skrze dům až k základům, přetl na dvě poloviny. Základové kameny, na nichž dům stál, v polovině stavby vybral, čímž docílil nachýlení jedné půlky, „realizace pohybu ve statické struktuře“,¹¹⁵ a vzniku úzkého otvoru. Matta-Clarkovi se podařilo postavit na stejnou úroveň architekturu a sochu, vytvořil „prostor, který zcela přeměnil dům v sochu.“¹¹⁶ Autor vzniklé dílo nafotografoval a vytvořil koláž tisků s nekonvenční dispozicí, která znovu vyvolávala dezorientující zážitek z této destrukce. Z domu vyřízl čtyři vrchní rohy, které se staly samostatnými objekty, evokujícími rozsah procesu řezání. Tyto kouty¹¹⁷ zanechaly silný dojem aury historičnosti

tohoto tradičního amerického dřevěného domu, plného stop předchozích obyvatel. Řezy ale také mluví o textuře. Hrubý lem zdi, odhalující tapetu, sádku či její vnitřní složení, je pro Matta-Clarka důležitějším prvkem než dokončené, hladké povrchy. Novým, podstatným elementem, který prostupoval všemi jeho dalšími díly, se stalo světlo, proudící skrze tuto vzniklou štěrbinu do interiéru a vytvářející nové konfigurace vnitřních prostor v místech. Také pro další práce pořizoval opuštěné domy, továrny a sklady a vyřezával do nich zející otvory a spirální řezy skrz zdi, stropy a podlahy. Tyto prostory pak nechal zaplavovat přirozeným světlem, čím dosahoval nejen zvláštních fyzických a psychických účinků. Hra světla, proudícího přes tyto vyřezané části, měla také značný ornamentální charakter.

Conical Intersect (Kónický průsečík) vzniklo pro pařížské bienále roku 1975. Matta-Clark zde kriticky poukázal na problém gentrifikace, jednoho z podtextů jeho díla, v tematizaci problematiky demolice výstavby staré a zahájení nové. Ačkoli chtěl původně pracovat rovnou v rozestavěné budově Centre Georges Pompidou, tento jeho záměr nebyl bohužel vyslyšen. K využití dostal nakonec dva opuštěné měšťanské domy ze 17. století, které stály vedle a měly ustoupit výstavbě muzea.¹¹⁸ Matta-Clark do domu vyřezal spirálovitě se točící otvor, který se v úhlu 45 stupňů zavrtával z fasády skrz budovu na střechu a mířil na konstrukci vedlejší muzejní budovy. Prázdné místo tak sloužilo jako jakýsi periskop, „jímž mohli kolemjdoucí nejen nahlížet do vnitřku Matta-Clarkovy sochy/domu,“ ale skrze nějž mohli také spatřit obnaženou kostru muzea, „minulou a současnou éru Paříže.“¹¹⁹

Podobně v *Day's End* (Konec dne) (1975) vyřezal například velkou díru tvaru oka do zadní stěny skladiště v manhattanském přístavišti. V jedné z nejpozoruhodnějších

fotografií projektu je tento výřez přidělán řetězy k prostoru skladu, což vyvolává silný dojem z jeho váhy a rozměrů.

Jiným přístupem pak bylo *Windows Blow-Out* (1976), které vzniklo v rámci výstavy *Idea as Model*,¹²⁰ pořádané v Institut for Architecture and Urban Studies v New Yorku. Několikrát změnil ideu, chtěl použít okenní rámy jako rámy pro fotografie, na nichž by byly vyobrazeny prázdné obytné budovy v Bronxu s vymlácenými okny. Před zahájením výstavy¹²¹ Matta-Clark vystřílel všechna okna Institutu jako reminiscenci na tyto stavby z chudinských čtvrtí. Jeho kritika, namířená proti snobství a elitářství zúčastněných architektů a moderní bytové výstavbě, se ovšem nesesetkala s pochopením a výtvor byl takřka okamžitě zcenzurován a odstraněn a Matta-Clark vyloučen z výstavy.

Jeden z posledních umělcových počínů před smrtí v roce 1978 byl průřez skrz pětipatrovou antverpskou kancelářskou budovu. V *Office baroque (Barokní kancelář)* vytvořil díru, která byla uskupená kolem dvou polokruhů, které se rytmicky opakovaly skrz podlahy, vytvářejíce tam, kde se střetly, tvar veslice. Vzniklo tak plynulé seskupení obrazů, jak jdou jednotlivá patra za sebou. Matta-Clark zde mohl „rozvinout představy o prostorovém rytmu a složitosti, které bych jinak nikdy nemohl vytvořit ... téměř hudební partituru, v níž stanovený soubor prvků hrál jejich cestu nahoru a dolů skrze vrstvy.“¹²²

3.4. Dan Graham

Dan Graham vstoupil na uměleckou scénu v polovině 60. let, zprvu jako jeden ze zakladatelů progresivní newyorské John Daniel Gallery, kde představoval díla umělců jako Donald Judd nebo Sol LeWitt. Krátce poté začal být sám umělecky aktivní. Jeho dílo, spojované zprvu s minimalismem se záhy transformovalo spíše do konceptuální roviny, v níž hrála důležitou roli fotografie

a text, později také video a instalace.¹²³ Od poloviny 60. let se ve svém díle a teoreticko-kritických textech zabývá analytickým zkoumáním historických, společenských a ideologických funkcí současného umění a kultury všeobecně.¹²⁴ Jako umělec a zároveň kritik umění a architektury dokázal pozoruhodně skloubit praxi s teorií, hlavním tématem pro něj bylo kritické zkoumání vnímání reality a vztah jedince ke společnosti. Tyto projevy pak od 70. let přezkoumával ve svých instalacích, sochách, performancích, videích a filmech, architektonických modelech, ve velkém měřítku pak ve skleněných pavilonech.

Společným cílem všech těchto prací je aktivní zapojení diváka do těchto děl, snaha o zvýšení jeho fyzické i psychické vnímavosti. Základními jednotkami jeho děl se stal prostor, čas a divák. Grahamovy rané instalace často obsahují videa v jakémsi uzavřeném, obvodovém systému, vsazeném do rámce architektonického prostoru. Divákovo vnímání je řízeno a narušováno prostřednictvím časových prodlev zvuku a obrazu, jeho sledováním a všudypřítomnými zrcadly. Od poloviny 70. let začal navíc používat oboustranná zrcadlová skla, z jedné strany průhledná (sklo), z druhé odrazová (zrcadlo), zprvu ve svých performance a instalacích, později se tento materiál, převzatý z moderní kancelářské architektury, stal jeho hlavním pracovním prostředkem v konstrukcích skleněných pavilonů na pomezí sochy a architektury.

Na konci 60. let se začal zabývat rozrůstajícím se zastavovaným prostředím. Jeho hlavním zájem se soustředil na otázku, jak poválečná vzrůstající suburbanizace, založená na spekulacích developerských a realitních kanceláří s nemovitostmi na straně jedné, a stavební boom chladných, neosobních kancelářských budov na straně druhé, radikálně změnil přírodní a sociální krajinu. Ve svých raných člancích, zabývajících se otázkou architektury,

upozorňoval na to, že za komplexy a bytovými projekty výškových budov, šířícími se západním světem, leží fenomén ekonomické a sociální racionalizace.¹²⁵

Grahamovy vlastní rané, konceptuálně zaměřené práce se od poloviny 60. let objevovaly zprvu v tištěných časopisech ve formě fotografických esejí. Mezi tyto práce patří fotoesej *Homes for America (Domy pro Ameriku)* (1966-67), otištěná v časopise *Arts Magazine*. Graham představil sérii fotografií nedávno postavených, podobně vypadajících předměstských rezidenčních domů v New Jersey a Staten Island, v níž ostře kritizoval odosobnělost a standardizaci amerického způsobu života a bydlení. Fotografoval masově produkované řadové rodinné domy, představující nový typ bydlení, v různých stylech a barvách. Krabicovité domy, s průmyslově vyráběnými a masově rozšířenými stavebními prvky, které se banálně opakovaly, dal pak ironicky a kriticky do souvislosti s minimalistickým uměním s jeho důrazem na geometrickou jasnost, průmyslové materiály a sériovost. Grahamova kulturně-architektonická kritika poukazuje na straně jedné na banalitu této výstavby (ale i minimalismu), ale také na jejich vzájemné vztahy, na to, „že *minimalismus byl spojený s reálnou sociální situací, jenž mohla být zdokumentována.*“¹²⁶

Během 70. let se Graham posunul od jednoduchého fotografování budov k jejich navrhování a začal vytvářet modely pro teoretické architektonické projekty, v nichž se projevil Grahamův vzrůstající zájem o architektonické formy. *Alteration to a Suburban House (Adaptace předměstského domu)* z roku 1978 zkoumá podobně jako další autorovy projekty téma prostoru a materiálu ve vztahu k prostředí. Graham zde nahradil průčelí typického předměstského domu čirým sklem, zatímco interiér rozpůlil zrcadlovou stěnou, souběžnou s fasádou, čímž nejen opticky

prohloubil velikost místností, ale zrcadlo také odráží venkovní pozemek a ulice. Vystavení obyvatel domu pohledu zvenčí a odraz okolí ve vnitřku domu, komentář k "idylickému" životě na předměstí, značí Grahamův zájem o sféru soukromého a veřejného prostoru, zrcadlení a vnímání.¹²⁷ Důležitým aspektem byla také polemika s projekty transparentních domů Miese van der Rohe a Philipa Johnsona. Projekt naznačuje umělcovo směřování k zájmu o materiál, který se v jeho díle od 80. let výrazně prosadil, a to v oboustranných zrcadlových sklech jeho konstrukcí pavilonů.

Tato skla představují pro Grahama ideální prostředek pro vyjádření vztahů mezi soukromým a veřejným a stala se základem práce na jeho asi nejznámějších projektech mnoha pavilonů, abstraktních struktur, kombinujících různé geometrické tvary, určených nejen do interiéru, ale především do konkrétních venkovních prostor parků, náměstí nebo muzejních teras.¹²⁸ Velké formy těchto *site-specific* pavilonů, jak tato díla Graham nazývá, pracují s jazykem minimalismu a architektury, a kombinují zájem o materiál, prostor a interaktivní přístup k dílu. Divák, který tvoří integrální součást díla, do nich může vstoupit a nechat se obklopit svými obrazy a vrstvenými odrazy okolního prostředí, občas díky různým typům skel a zrcadel tvarově zdeformovanými, čímž nastává dezorientace diváka v jeho obvyklém prostředí a vědomí o prostoru. Graham využívá měnící se světelné podmínky a pozici diváka k vytvoření hry mezi transparentností a reflexí, vnitřním a vnějším, důležitou roli hraje prvek plynoucího času. Jedinec se stává předmětem zájmu ostatních, zatímco může pozorovat také jejich vlastní obrazy. Práce s psychologickým podvědomím je jedním ze základních rysů těchto staveb – sledujeme a jsme sledováni.

Graham se snaží vyvolat a kriticky zkoumat utopická témata rané skleněné architektury za použití materiálů, který pro autora evokuje architekturu podnikového modernismu, jak ji reprezentují například opět stavby Miese van der Rohe nebo Philipa Johnsona. Přebírá základní schéma zrcadlového skla kancelářské budovy, jehož vlastností je reflexivnost v exteriéru na fasádě a transparentnost v interiéru. V článku *Garden as Theater as Museum* z roku 1989 Graham umisťuje své skleněné a kovové konstrukce do kontextu anglických a francouzských zahradních návrhů, vzniku moderních museí, zábavních parků, předměstí a firemních atrií, a jak poznamenává na příkladu pavilonu *Octagon* v Münsteru (1987), pavilony často „záměrně odkazují na fasády moderních bank a administrativních budov v okolí.“¹²⁹

Mezi nejvýznamnější realizace těchto pavilonů patří například *Two Adjacent Pavilions* (1978-81) v zahradě Krölller-Müller Museum v nizozemském Arnhemu, *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon* (1981-91), jenž byl do roku 2004 na střeše Dia Art Foundation v New Yorku, *Café Bravo* (1989) v berlínském Kunst-Werke, *Heart Pavilion* (1991) v Carnegie Museum of Art v Pittsburgu ve tvaru srdce, *Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth* (1994-96) v parku u Walker Art Center v Minneapolis, *Two-Way Mirror Triangle with One Curved Side* (1996) na norských ostrovech Lofoty nebo *Yin/Yang Pavilion* (1998) v areálu Massachusetts Institute of Technology ve Spojených státech.

4. Umění jako výchozí bod tvorby Jacquesa Herzoga a Pierra de Meurona

V současné architektuře se nenajde mnoho architektů, kteří by se o umění zajímali hlouběji a nebrali jej jen jako dekorativní prvek pro okrášlení, jako prostředek pro povýšení uměleckého statusu své stavby. Výjimku tvoří švýcarské architektonické duo Jacques Herzog a Pierre de Meuron (HdM). Tito architekti na počátku své kariéry deklamovali silný zájem o umění a jeho svobodný konceptuální potenciál. Pro svou práci přikládali umění vždy větší význam než architektuře. Vypracovali specifickou pracovní metodu, pomocí níž se pokoušejí transformovat poznatky umění do svého pojmového aparátu při vytváření návrhů. Během své praxe vytvořili velké množství projektů, na nichž pracovali společně s umělci. Začleňovali umělce do svých týmů, dávali jim svobodu ve vyjádření a řešení uměleckých problémů.

Umění do jejich architektury vstupovalo buď přímo spoluprací s daným umělcem, nebo také skrze různé vlivy a podněty, které v průběhu své kariéry vstřebávali. Důležitou lekcí jim dali umělci amerického minimalismu nebo Joseph Beuys. Ti je naučili oceňovat krásu materiálů a otevřenosti k vnímání světa.

4.1. První kontakty s umělci

První kontakty s dvěma významnými umělci, kteří každý po svém radikálně změnili umění druhé poloviny 20. století a celkový pohled na něj a tak silně ovlivnili pozdější přístup a směřování HdM, jim zprostředkovalo, tehdy ještě jako studentům architektury, progresivní basilejské Kunstmuseum. Architekti zmiňují jako dvě hlavní události výstavy amerického minimalisty Donalda Judda a německého performerera Josepha Beuyse.

V polovině 70. let zde byly v rámci monografické výstavy představeny práce Donalda Judda, díky čemuž se architekti intenzivně zabývali jeho myšlenkami o materiálech, jednoduchosti a působení na diváka.¹³⁰ Již zmiňovaný Juddův text *Specifické objekty* z roku 1965 pojednává o uměleckých pracích jeho a jeho současníků, které Judd nepřičítá ani k malířství ani k sochařství. Zabývá se zde materiály jako umakart, hliník, ocel, plexisklo, mosaz, o nichž píše, že to jsou materiály „specifické. O to specifičtější, použijí-li se v nezměněném stavu. Normálně jsou také agresivní. V nahé identitě materiálu je něco z objektivit.“¹³¹ Judd vychází ze zkušenosti s vnímáním malířství a argumentuje, že v novém umění musí být sladěna forma, objemy, materiál a umístění těchto objektů v pravidelném sledu jeden za druhým, a to tak, aby neměly žádný asociativní účinek, který od nich odvádí pozornost, jelikož tyto objekty nepředstavují nic než samy sebe.¹³²

V přednášce z roku 1981 s názvem *Das spezifische Gewicht der Architekturen (Specifická závažnost architektury)*¹³³ Jacques Herzog přímo odkazuje na Juddův termín specifičnosti a pojmenovává tak nejružnější věci v rámci architektury, které pro něj mluví nezaměnitelnou, vlastní, přesně specifickou řečí. Herzog vyzdvihuje Judda jako jednoho z nejlepších umělců, je však kritický k Juddovým vlastním architektonickým ambicím. Ty Herzog zavrhuje jako špatné a pokulhávající za jeho uměním a popisuje je jako „přeideologizované, formalistické a nefungující.“¹³⁴ „Jeho sochy jsou nádherné. Nicméně je směšné, aby se vydávala velká prohlášení o současné architektuře ze vzdálených, odlehlých lokalit, z odloučených koutů, daleko od všeho, v neznalosti skutečných problémů, které vznikají ve velkých městech. Pro Judda nejsou urbanistické problémy nic víc, než

formální problémy, a formy, které navrhuje, jsou vždy stejné, ať už se jedná o sochy, židle nebo domy. Judd vyškolil homogenní vesmír - stará totalitní myšlenka. Domníval se, že by jeho sochy měly mít obecnou platnost nebo že jeho umění poskytuje univerzální řešení. Naivní idea. Bauhaus patří minulosti. Tehdy byly takové myšlenky - možná - ještě akceptovatelné."¹³⁵

Dalším umělcem pak byl Joseph Beuys. Roku 1977 zakoupilo Kunstmuseum v Basileji Beuysovu instalaci *Feuerstätte 1* (1974), avšak tento nákup vyvolal veřejné protesty a diskuze. Jacques Herzog a Pierre de Meuron tehdy patřili mezi skupinu lidí, která organizovala každoroční masopustní průvody městem v převlecích a maskách. Rozhodli se proto vytvořit společnou akci s Beuysem, s cílem postavit se proti všeobecnému odmítání díla a jeho zesměšňování.¹³⁶ Několik desítek členů skupiny oblékli do plstěných obleků, obličejů zahalili do zlatých masek a vybavili je kopími měděných a železných částí *Feuerstätte 1*, které pak nesli během průvodu městem. Přitom jsme „29 slavných měděných tyčí - symbolů elektricky vodivé ženskosti, která je protipólem mužských železných tyčí pouličních svítílen - po tři dny nosili po celé Basileji, třeli je o tramvajové troleje, házeli na betonové tvárnice v pěších zónách a tak se vytvářela energie nutná pro dosažení kontaktu s věčně karnevalovou Basilejí.“¹³⁷ Zbytky akce pak vytvořily novou instalaci s názvem *Feuerstätte 2*, jenž je dodnes rovněž ve sbírkách Kunstmuseum Basilej.

Setkání s Beuysem je dodnes HdM uváděno jako jejich klíčový zážitek. Značí začátek spolupráce s umělci a může být možná ještě více rozhodující než celkové studium na ETH pod Schneblim a Rossim, jak zmínili HdM roku 1995.¹³⁸ Beuys byl do jisté míry protiklad Alda Rossiho a otevřel jim zcela nové perspektivy. První setkání s Beuysem

stylizují HdM jako iniciační zážitek: jsou dodnes zaujati jeho 'smyslovým světem' a celý jejich ateliér byl naplněn touto estetikou. Způsob práce HdM s materiály, stejně jako jejich zapojování do nových, nezvyklých kontextů, byl zcela jistě ovlivněn Beuysem.¹³⁹ V protikladu k Beuysovi ale používají HdM materiály, až na několik výjimek, bez vnitřních symbolických a emocionálních nábojů a významů. Předobraz toho bychom mohli vidět spíše u Donalda Judda, pro něhož materiál nemá mít žádnou jinou hodnotu než tu svoji. S Juddem ani s Beuysem se HdM v rámci architektonického projektu nikdy pracovní nesetkali, na jejich stavbách lze však nalézt citace a odkazy na jejich tvorbu a díla. Společnou akci s Beuysem lze pak bezpochyby vidět jako počátek a vzor zájmu o výtvarné umění, můžeme ji chápat jako první spolupráci s umělcem, byť ne na architektonickém projektu.

4.2. Vnímání a materiál jako základ architektury HdM

Na konci 70. let začal u obou mladých architektů sílit zájem o umění a především dvě oblasti, které jim svými podněty zprostředkovali právě Judd a Beuys. Po oba byla tato témata nedílnou součástí jejich umělecké praxe, s nimiž každý však s nimi pracoval naprosto jiným způsobem a metodami. HdM převzali od obou jejich silný vztah k materiálům a vnímání díla. Obě tyto složky začaly být později jedním z hlavních motivů, které se architekti snažili do svého díla začlenit a dále rozvíjet. Ač se to nezdá, tato dvě témata nebyla v architektuře konce sedmdesátých a počátku let osmdesátých příliš reflektována. Materiál a vnímání budovy spolu velice úzce souvisí. Materiál vyzařuje jistými vlastnostmi, které působí na diváka a stimulují jeho dojmy. Opomenut nesmí být samozřejmě také kontext místa, v němž se daný objekt

nachází, jelikož místu se často přizpůsobuje nejen forma, ale právě také i materiál. Výsledný účinek je pak kombinací těchto faktorů, které ve svém součtu zanechávají v pozorovateli nevšední zážitky a mění jeho přístup ke světu.¹⁴⁰

Architekturu jako takovou chápali HdM vždy jako obraz, jako svoji představu v hlavě, která jim pomáhá nalézt formy, a jako prostředek vnímání a vyrovnání se s okolním světem. *„Všechny naše projekty odrážejí viditelný svět, tak jak jej vnímáme a rozumíme mu i my. Architektura je pro nás stroj k vnímání a chápání viditelného světa Takto získaný nástroj vnímání nám slouží ke komunikaci s tímto světem ... To souvisí s tím, že pozorované elementy, jako např. kanály nebo prefabrikované elementy fasád domů, v našich projektech zároveň zpracováváme jako objet trouvés, abychom je takříkajíc převtělili.“*¹⁴¹ Vždy jim šlo především o to, evokovat náladu, situaci a kontext budovy, otevřít a přizpůsobit architekturu vnějším okolnostem a tím také tuto pocitovou stránku architektury lépe vykreslit, spíše než o historické nebo typologické významy stavby, jak bychom to snad mohli vidět v práci některých postmodernistických architektů.

Architektura by se při hledání těchto nálad a pocitů neměla obracet ke starším vzorům, ale hledat je ve svém bezprostředním okolí a s těmito nalezenými fragmenty skutečnosti poté pracovat. Přenos nálady se totiž nemůže nikdy uskutečnit tak, že si vypůjčíme něco ze starší stavby, jelikož do nové architektury, která vzniká na jiném místě, v jiném kontextu, se nutně přenesou nálada a pocity, které budou odlišné od svého vzoru. Můžeme přenést sice přenést obraz staré budovy, tedy tradice, nikdy však její obsah, podstatu. Architektura tím pádem nemůže být nikdy stejná, jelikož má svoji vlastní identitu, je nerozlučně vázaná k době a místu svého vzniku, a to nejen

po stránce emocionální, ale také po stránce konstrukční, materiálové apod., neexistuje tak tedy přímý přenos stejných nálad.¹⁴²

Vzorem jim často byl film, výtvarné umění nebo hudba. Po shlédnutí filmu, výtvarného díla nebo poslechu hudby je člověk většinou nějak naladěný, doléhá na něj atmosféra prožitého díla, a to by podle HdM měla splňovat také architektura. *„Věříme, že architektura může vytvořit podobné klima jako film nebo kniha. Je to médium, které předně vyvolává u lidí emoce. A to shledávám také vzrušujícím. Neřeší příběhy, které mají charakter vyprávění, ale spíše okamžité nálady.“*¹⁴³ Architektura mluví k člověku přímo a bezprostředně, podobně jako vůně nebo hudba, důležitost je kladena na její smyslové a materiální vyzařování. Díky pozorovateli se výraz stavby, její energie, rozšiřuje, architektura se stává prostřednictvím diváka živoucím organismem, který mění svou podobu podle momentální nálady a pozorovacích schopností jednotlivce.

Architektura by se mohla při svém hledání inspirovat vedle výtvarného umění právě ve filmu.¹⁴⁴ Filmaři na ni nahlížejí jako na prostředek nálady, symbolismu, je pro ně nositelkou dramatu, buduje děj, napětí a dojmy.¹⁴⁵ Také z tohoto důvodu začali HdM od konce 70. let vytvářet modely z lepenky nebo plastu, na něž pak lepili různá fota z časopisů, a ty poté nasníмали na kameru. *„Výsledky byly neuvěřitelně realistické a úplně jiné než konvenční obrazy, které architekti dělali. Byl tam filmový dotek, který na nás působil, díky němu naše projekty vypadaly jako skutečné budovy, které by mohly být kulisami pro film. Obrazy měly atmosféru, která byla sama stejně přesvědčivá a „umělecká“ jako žádná kresba, vytvořená architektem těch dnů, a navíc jsme s nimi mohli manipulovat.“*¹⁴⁶ Použití videa pro zobrazení a znázornění

architektury znamená pro HdM více než jen technický pomocný prvek. Video, které prvně použili během projektu vstupní haly lázní Riehen (1982), je HdM blíží než tradiční techniky zobrazování jako axonometrie nebo perspektiva, protože není redukované a sugeruje výřez ze skutečného prostoru, v němž architekti své práce vidí. Dovoluje zaznamenat architektovy představy, napodobovat způsob vidění, vyvolávat v pozorovateli asociativní obrazy a tím také lépe zprostředkovat nálady architektury divákovi. Model budovy už není pouze statický výrobek, ale budova se stává sledem událostí, dynamického procesu, skrze níž můžeme zakusit architektovu ideu. Můžeme se představit vnitřní život prostoru v jejich projektech předtím, než vzniknou. Chtěli vytvořit takové znázornění architektury, která „by byla ze své bezvýznamnosti, ze svého omezení na geometrii a objemy, nebo ze své srozumitelnosti postavena do jakéhosi „akčního prostoru“, v němž je projektovaná architektura teprve srozumitelná ... Video je nám blíží než axonometrické vyobrazení. To, jak vidíme město, jak myslíme v obrazech architektury, má víc co dělat s tím, jak je architektura představována ve filmu, než jak ji v současné architektuře znázorňujeme.“¹⁴⁷

Uvažování o vnímání souvisí s rozvojem minimalismu a konceptuálního umění, které po divákovi žádá větší účast a vstřícnost k myšlenkám autora. Umělec prostřednictvím svého díla s divákem komunikuje a je pouze na divákovi, jeho citlivosti a schopnostech, zdali dokáže s umělcem skrze jeho dílo navázat zpětný kontakt. Východiskem se staly práce Donalda Judda, Sol LeWitta, Carla Andrého nebo Richarda Serry, jejichž objekty zprostředkovávaly divákovi pocity, které do té doby neznal. Objekty byly limitovány jen samy sebou, opakováním stejných tvarů a materiálů. Souvisely ale také se svým místem, na němž byl jejich komunikační potenciál dosti závislý. Důležitost místa a

správné instalace je jednou z hlavních priorit pro správné vzájemné předávání vjemů. Tento poznatek se do své architektury snažili začleňovat také HdM, pro něž hraje lokalita jednu z nejvýraznějších rolí, jíž často přizpůsobují svůj projekt, jeho formu a materiály. *„Naše projekty jsou vždy velmi úzce spjaty s tím, jak vnímáme místo. To, co považujeme za specifické pro určité místo, může být architektonickým projektem zdůrazněno. Následná zpětná vazba pak propůjčuje projektu specifický charakter. Architektura se tak stává nástrojem vnímání.“*¹⁴⁸ Architekti nepřebírají z minimalismu ani tak jeho formální znaky, jako například strohou účelnou geometrii, i když i tyto výrazové prvky lze v některých jejich stavbách vysledovat, ale berou si z něj především poznatky o vnímání a působení díla.

Jedním z hlavních zájmů HdM je nepřetržité soustředění na materiál a jeho nezvyklé využití a zpracování. Materiál se pro ně stal, právě vedle vnímání, hlavním nositelem jejich architektonického výrazu a informace, za což vděčí již zmiňovanému obdivu k umělcům minimalismu, italskému hnutí arte povera a Josephu Beuysovi, jejich práci s nevšedními „neuměleckými“ materiály, soustředění na krásu těchto materiálů a jejich naléhavou, syrovou zkušenost. Snad pod jejich vlivem začali používat jednak tradiční stavební materiály jako dřevo nebo kámen, materiály průmyslové, ale také usilovně experimentovat s materiály a technologiemi novými, a vynalézat jejich dalších modifikace a výrazové možnosti.

Materiál hraje v jejich procesu navrhování primární roli. Akceptují materiály, jaké jsou, materiály jsou v jejich pojetí samy sebou, je jim ponechán jejich vlastní výraz, ale zároveň se je pokouší nově, svobodně uchopit a využít. Příznačné pro ně je používání všedních materiálů, které vzájemně staví do neobvyklých, neočekávaných spojení

a situací, dávají jim nový význam a formu, chtějí „narušit jejich konvenční používání, vymáčkout z nich něco skrytého, něco neviditelného, co by vdechlo do naší architektury život,“¹⁴⁹ a tím podtrhují jejich důležitost. Nejde jim o to, aby materiály vyprávěly, ale snaží se spíše o odhalení jejich materiálové podstaty, života, což jsou body, které umísťují do popředí zájmu. Dílo nás pak skrze cítěnou přítomnost materiálu pohlcuje. „Nevytváříme příliš narativní nebo didaktickou architekturu. Raději tvoříme architekturu, která v nejelementárnější možné podobě vyjadřuje bytí použitých materiálů, ducha místa, bytí materiální reality světa ... Často vytvoříme nějaký materiál, a tím dosáhneme optimálního účinku ... Trváme na materialitě světa, na prohlubování smyslů jako ústřední podmínky lidského bytí. Podle našeho názoru duchovní kvalita architektury a umění vůbec leží v této již zdůrazňované materialitě.“¹⁵⁰

Zájem minimalismu o povrch, zpracování, fyzické vlastnosti materiálu a o vztah částí, a beuysovská materiálová smyslovost a zkušenost (ovšem víceméně bez symbolických podtextů), to vše našlo již od počátku kariéry u HdM silné uplatnění. „Materiál je možnost jeho vlastností: Snažíme se, abych tak řekl, vyjevit, obrátit ven, materiálu vlastí, neviditelné vlastnosti a síly, najít formu prostřednictvím „zviditelnění“. V tomto ohledu je pro nás práce Beuyse důležitá.“¹⁵¹ Materiály by měly působit, aktivizovat všechny smysly, nejen zrak, měly by podtrhovat tělesnost architektury, její prostorovost, zjevovat duchovnost architektury v její „fyzické přítomnosti“, jak o tom HdM mluví. Architektura by měla v jejich pojetí mít díky svému obrazovému působení bezprostřední fyzický a emoční dopad. Nekoncentrují se však nikdy na jeden materiál, nechtějí se omezovat. Čím jsou jejich výrazové způsoby rozdílnější, tím více mají

možností, jak porozumět rozmanitosti světa a vyjádřit ji ve svých stavbách. „Materiál tu je, aby definoval budovu a na stejné úrovni je tu budova, aby ukázala materiál, ze kterého je vytvořena ... Přivádíme použitý materiál k extrémům, abychom ho ukázali oproštěný od všech dalších funkcí, kromě samotného „bytí“.“¹⁵²

Ačkoli byli stále osočováni za to, že se zajímají především o fasády a méně o objemy, což vždycky popírali s tím, že příkládají stejnou důležitost povrchu, materiálu, formě, konstrukci, struktuře i prostoru, staly se fasády a jejich zpracování hlavním poznávacím znakem HdM. Pracovali vždy se širokou škálou architektonických výrazových prostředků a materiálů, což jim umožnilo rozmanité možnosti využití na různých projektech.

Pozorujeme-li výrazové prostředky, které staví architekturu HdM do blízkosti výtvarného umění, upoutává především nevšední používání obrazů a textu a snaha o zapojování dalších materiálů, ať už fyzických nebo smyslových, ovlivňujících vnímání. „Abychom postavili zdi, podlahy a celé budovy, potřebujeme stavební materiál. Bereme vše, co je po ruce - cihly a beton, kámen a dřevo, slova a obrazy, barvy a vůně.“¹⁵³ Různorodé výrazové prostředky mohou brát takřka odkudkoli, z filmu, hudby nebo módy, pod podmínkou, že jsou přeložitelné do současné architektonické řeči a mohou být použity jako stavební materiál. Cílem vždy zůstává architektura a vývoj nových řešení.¹⁵⁴

Architekti již od 80. let do některých svých projektů zapojují fotografické obrazy a texty, tedy prostředky zpravidla vyhrazené především médiím a masové komunikaci. HdM odmítají, že by užití těchto nearchitektonických prostředků bylo zamýšleno jako odkaz na média. Tyto obrazy podle nich hrají roli obyčejných stavebních materiálů, jako cihly, kámen, beton nebo sklo.¹⁵⁵ Zároveň ani

nepřipouštějí, že by působily jako znaky, které bychom mohli číst, jak je tomu u postmoderny. Obrazové působení by mělo mít spíše vliv na vnímání a emocionální účinek stavby. Zájem o neustálé změny materiálu a vnímání vedly HdM vedle vývoje stále nových materiálů k práci s pohybující se a měnící se fasádou. Během své kariéry vyvinuli několik konceptů práce s fasádou, jenž se stala hlavním komunikačním prostředkem s divákem.¹⁵⁶

V projektech, v nichž aplikují text na fasády, především v nerealizovaných návrzích Kulturního centra v Blois ve Francii (soutěž 1991), dvou budov knihovny Université de Jussieu v Paříži (soutěž 1992), nebo Muzea 20. století v Mnichově (soutěž 1992), se HdM odlišují od architektů jako Rem Koolhaas nebo Jean Nouvel, kteří rovněž podobně experimentovali se zapojením písma na fasádu budov. Oproti například Jeanu Nouvelovi, který do své architektury často vedle písma aplikoval také sítotisk, ale jehož práce s ním je založena na vizuálních zdrojích moderního mediálního světa a obdivu k masovým médiím, což je podobné podnětům umělců pop artu, se HdM nehlásí ani tak k fascinaci těmito zdroji, ale hledají možnosti, jak pomocí těchto médií a jejich významů pronikat do světa architektury, jejíž pomocí chtějí vyjádřit současnost, v níž se nacházejí. Takové obrazy by se pak mohly hodnotit jako součást jejich „*fenomenologické metody přístupu*“.¹⁵⁷ K těmto médiím navíc přistupují s jistým kritickým odstupem. Nebývají to poetická prohlášení, jak je blízké právě Nouvelovi, ale obrazy a nápisy u HdM většinou nějakým rafinovaným způsobem odkazují na účel a funkci budovy, na to, co je za jejími zdmi.

V Blois zapracovali do struktury budovy elektronické displeje, které obíhaly kolem celé budovy. Slova na displejích měla znázorňovat texty her nebo fragmenty

hraných písní v interiéru budovy a tak je přenést a zviditelnit v exteriéru. Vertikálně řešená skleněná fasáda a horizontálně umístěné pruhy s obíhajícím písmem spolu vytvářely obal budovy, který mohl divákovi ukazovat sám sebe ve stále se měnící formě. Muzeum 20. století v Mnichově, na němž spolupracovali s Rémym Zauggem, mělo sestávat ze tří samostatných cihlových budov, obalených skleněnou fasádou. Ta měla plnit termické, optické a akustické funkce a být doplněna o tekuté krystalové plochy obrazovek, na nichž by běžely texty a obrazy. Kombinaci statického obrazu a pohyblivého písma využili na projektu dvou knihoven pro pařížskou Université de Jussieu. Fasáda z transparentních skleněných desek sestává, alespoň ze strany do náměstí, z portrétů spisovatelů a vědců. Obrazové řady fotografií, přenesených na fasádu technikou sítotisku, jsou od sebe odděleny horizontálními pásy s elektronickými displeji, na nichž běží prohlášení a výňatky z textů vyobrazených spisovatelů a vědců. Skleněné desky s fotkami měly být vyvinuty společně s německým malířem Gerhardem Richterem, uspořádání portrétů na fasádě je totiž inspirováno Richterovou prací pro německý pavilon v Benátkách *Čtyřicet osm portrétů (Achtundvierzig Porträts, 1971-72)*. Nejnověji pak architekti pracovali s umístěním promítacích ploch na vstupní fasádě Schaulageru (1998-2003), který slouží jako deponitář, ale zároveň výstavní prostor pro sbírky Nadace Emanuela Hoffmanna, která je součástí farmaceutické firmy Roche. Venkovní stěny jsou pokryty vytěženou zeminou, zatímco z čelní, bílé fasády je vybrána hmota, čímž vzniká malé náměstíčko.

„Pro nás není žádný zásadní rozdíl, jestli stavíme architekturu z potištěného skla, z překližek, mědi, litiny, oceli, pruhů textilu, rostlinných potahů nebo z betonu, který je potištěn jako látka, říkají

architekti.“¹⁵⁸ Zapojení fotografií nebo písma (ať už statického nebo pohyblivého) totiž nepůsobí pouze jako určitý vzor, ornament, ale materiálové působení ještě více umocňuje, navíc jejich použití dokáže lépe zprostředkovat vnímání, navázat s divákem kontakt a předat mu tak svou zprávu. Když HdM opatří potištěnou fasádu digitálními pásy písmen, když naplní kameny násypové koše, nebo když zahalí celé tělo stavby úzkými měděnými proužky, zacházejí s těmito materiály a postupy jako s cizími slovy, aby obohatili vlastní řeč a zesílili účinek budovy. Svobodné užití materiálů, potisků a barev a jejich kombinace je bráno s lehkostí a nadhledem, je k nim přistupováno jako ke kolážím nebo asamblážím, sestávajících z různorodých věcí, které dostávají nový smysl.

Na Modrém domě v Oberwilu (1980) se spojily beton, cihly, kov a kleinovská ultramarínová modř, čistý barevný pigment, *„jenž pochází stejně tak málo z oblasti architektury jako fotografické portréty, ale dostává jako integrální část celkové koncepce nezvykle silnou architektonickou přítomnost. „Takováto řešení nejsou pro nás tak vzrušující proto, že jsou tak umělecká a neobvyklá, ale proto, že tyto architektuře cizí prvky se pak architekturou stávají.“*¹⁵⁹

Kamenný dům v italské Tavole (1982-88) je jednoduchý, pravouhle koncipovaný tříposchodový dům, jehož koncept je založen na průniku půdorysu, řezu a fasády. Dům charakterizuje kříž, který lze vidět jak na půdorysu interiéru, ale také v konstrukci bočních zdí, kde se stýkají vyztužené betonové rámy, vybíhající z hmoty fasády, s tradiční kamennou zdí z lokálního kamene, který zprostředkovává pokračování a interpretaci architektury v jejím topografickém, přírodním kontextu.¹⁶⁰ Spojení přírodních a umělých materiálů, starých a moderních metod působí lehce, nerušivě, až abstraktně.

Krása přirozeného materiálu ve svém vlastním kontextu byla později využita také u stavby vinařství Dominus (1996-98) v Nappa Valley v Kalifornii. Podélnou hmotu budovy charakterizují před skleněnou fasádu umístěné gabiony, drátěné koše naplněné kameny, které téměř zabraňují zahlédnout něco z technické konstrukce stavby. Koše jsou naplněny tmavě zeleným až černým basaltem, kámen v nich má různou hustotu zaplnění, a tím rozehrává hru s transparentností. Některé koše jsou světlem téměř neproniknutelné, jinými prostupuje denní světlo do pasáže mezi koši a prosklenou fasádou, v noci pak umělé světlo z budovy svítí směrem ven. Stavba díky paprskům světla působí lehce, nehmotně, až magicky, naopak kámen nám připomíná její tělesnost a „fyzickou přítomnost“. Díky své poměrně nízké výšce se budova ztrácí v okolních vinicích a kamenné zdi nám zprvu připadají umělecký objekt, jako dílo z oblasti land artu, „*kteřé připomíná práce Christa, Jamese Turella a Roberta Smithsona.*“¹⁶¹ Koše naplněné kamením, ale i dům v Tavole, bychom mohli dát do souvislosti s tzv. *nonsites* Roberta Smithsona, který podobným způsobem umisťoval přírodní nálezy jako kameny, dříví apod. do zkonstruovaných schránek, umístěných v galeriích jako odraz přírody a „*geologického času*“.¹⁶² HdM podobným stylem přenášejí tyto přírodniny z původního místa do své architektury a rámuje je betonovými výztuhami nebo gabiony. Přemísťují je z jejich přirozeného kontextu a ve spojení s novodobými materiály jim dávají kontext nový.

Také Smithsonův koncept entropie bychom snad mohli vztáhnout na některé další projekty a stavby HdM. Působení vnějších přírodních podmínek, které ovlivňují fyzický stav a zjev budovy, zapracovávali HdM do svých projektů za pomoci vody nebo rostlin. Voda i rostliny ovlivňují náš pohled na architekturu v závislosti na ročním období,

zprostředkovávají nám čas. Pokud neprší, nemůžeme pozorovat účinky vody na fasádách. Rostliny zase, alespoň v pojetí HdM, umožňují během krátkého času měnit pohled na stavbu, během roční doby mění své barvy, v zimě nekvetou, opadává z nich listí a tak se odhaluje kostra budovy. Přírodní procesy tak jsou základem konceptu. Dešťová voda je zadržována na střeše, jak je tomu v případě ateliéru pro Rémyho Zaugga v Mulhouse (1995-96) nebo skladiště Ricola tamtéž (1992-93), a vedena skrze železo, které postupně rezaví a pouští poté pomalu vodu dolů, často ještě několik dnů po dešti. Tento postup, který bychom mohli chápat jako jakousi uměleckou instalaci se zapojením přírodních jevů, času a prvku náhody, má za následek postupné vytváření zvláštních pruhovaných struktur na betonové fasádě, jak po ní pomalu odtéká nahromaděná rezavě zbarvená voda, která tak vytváří na povrchu stavby jakýsi časem se stále rozšiřující ornament, abstraktní malbu,¹⁶³ a způsobuje mimo jiné také to, že se po zdi rozrůstá mech či řasy a zeď se tak stává živým organismem.¹⁶⁴ A ovlivňuje naše vnímání procesu stárnutí. Jak ale HdM poznamenávají, nejde jim ani tolik o samotné stárnutí, jako spíše o změny, které to přináší, to je změny materiálu a výrazu.

V některých částech mnichovského komplexu Fünf Höfe (1996-2003) jsou shora dolů pověšené rostliny podstatnou složkou architektury, určují prostor a při jejich eventuálním odstranění *„by architektura byla už jen rám obrazu bez obrazu, to znamená, že by byl celý obsah, celá podstata pryč.“*¹⁶⁵ Odkaz na přírodu je vyjádřen rovněž pásem umělého a přírodního břechtanu, který na hlavním průčelí Ústavu lékařské farmacie v Basileji (1995-98) nahrazuje část zeleně zbarvené skleněné vrstvy, a je vedle stejně lehce působící fasády je jedinečným materiálem s vlastní hustotou, prostorovostí a materiálovými

účinky.¹⁶⁶ Ze střechy budovy Ricola Marketing (1998-99), která je pokryta zeminou, vyrůstá zeleň a plazí se přes sítě napnuté mezi tyčemi. Výběr rostlin probíhal tak, aby jejich listy měly proměnlivou barvu listů: vinná réva, klematis, zimolez kozí list, jen břečťan zůstává i v zimě zelený.

Pohyb a změny fasády se ovšem dají ovlivňovat také jinak než jen umístováním hýbajících se nápisů nebo působením rostlin a deště. Fasády se díky částem ze sklápěcích okenic, pohyblivých rolet a markýz z různých materiálů mohou během dne několikrát změnit. Fasáda tak působí stále novým, napínavým, ale i dekorativním dojmem. Inspiraci nacházejí architekti často v daném prostředí, tak jako jsou například litinové okenní rolety na obytném a obchodním domě na Schützenmattstrasse v Basileji (1992-93) inspirované poklopy kanálu. Tím nastává jakási integrace kulis všedního světa do architektury. Díky svému vlnovitému tvaru působí těžká litina jako textil, lehce a intimně, takže si ve skutečnosti ani neuvědomuje její těžkost a masivnost.¹⁶⁷

Příkladem fasády, jíž je možno různě manipulovat, je taktéž sklad bylin firmy Ricola v Laufenu (1987). Plášť fasády jednoduché pravoúhlé budovy je obložen eternitovými panely, širšími nahoře než dole, čímž je naznačen rozdíl mezi horní a spodní částí. Členění hmoty skladu vychází z tradice klasických italských městských paláců, kde je těleso stavby zakončené atikou.¹⁶⁸ Panely lze pohybovat a tak nechat proudit dovnitř čerstvý vzduch, nutný pro sušení bylin. Ale také měnit náš pohled na ni. Konceptem fasády bylo přiblížit její vzhled místní tradici a kontextu. Stavba se nachází v tradičním švýcarském dřevařském kraji v podhůří Jurských Alp, plným pil, a fasáda tak má evokovat hromady prken, jak je lze v okolí často zahlédnout. Má tak ovšem činit nikoli dřevem, ale

současným moderním průmyslovým materiálem, který zdůrazňuje tělesnost architektury.¹⁶⁹ Objekt je umístěn v bývalém lomu a z jedné strany ohraničen vápencovou stěnou. Mezi budovou a stěnou lomu vzniká v prostoru úzkého koridoru zvláštní kontrast a napětí. Bruno Reichlin ve svém textu o tomto skladišti píše, že bylo vnímáno nejprve jako velký objekt, ale jelikož je členěné do mnoha částí, není to objekt kompaktní. Budovu také nelze jednoduše rozkódovat, což nám znemožňuje její čtení.¹⁷⁰ HdM se díky této stavbě, v níž se mísí znakovost a materialita, ocitají na pomezí postmoderny a minimalismu, bez toho, aniž by se k některému z těchto směrů přikláněli, spíše naopak vždy odmítali být do takovýchto škatulek řazeni.¹⁷¹

Asi nejryzejším příkladem minimalistické formy v díle HdM je budova Galerie Goetz (1989-92) v Mnichově. Na podélném boxu, samostatně stojícím v zahradě, se střídají materiály jako břízové překližky, hliník, matné a jasné sklo.¹⁷² Objekt tak působí lehce, vypadá, jako by se téměř vznášel. Kombinace těchto lehkých světlých materiálů rozehrává na světle hru s reflexemi v závislosti na denní době a pozici návštěvníka.

Fasády a jejich schopnosti neustále se měnit vlivem počasí, světla, pozici diváka nebo díky materiálům a jejich řešení zůstávají dodnes hlavním tématem HdM. To lze vidět i na nedávných projektech jako: taneční centrum Laban v Londýně (1998-2003), jehož fasáda je složena ze dvou vrstev - horní z transparentních barevných, pastelově zbarvených polykarbonátových panelů a dolní, kombinující průhledné a neprůhledné sklo, kterým prochází přes polykarbonát zbarvené světlo. Barvy determinují rytmus a orientaci vevnitř i vně budovy; Walker Art Centre v americkém městě Minneapolis (1999-2006) s vnějším pláštěm z pomačkaných hliníkových panelů, které se mění

společně s počasím; De Young Museum v San Franciscu (2000-05), sestávající z měděných reliéfních a perforovaných, postupně korodujících destiček; Fórum Barcelona (2001-04), kombinující hrubou houbovitou modrou omítku, připomínající obrazy Yves Kleina, zrcadlové sklo a kovové obklady stěn a stropů podseknuté části budovy (žádný z přibližně 28000 trojúhelníkových obkladových panelů není díky vyraženému ornamentu stejný); nebo mnichovská Allianz Arena (2002-05) z průsvitných kosočtverců, které mohou vydávat různé barevné světlo. Návrh domu pro sběratelský pár Kramlichových (1997-2003), soustřeďující se na současný videoart, je tvořen stěnami pouze ze skla, v obytné části jsou navíc vnitřní i vnější stěny z transparentního a neprůhledného skla různě zakřivené, a lze na nich vidět video instalace, projektované přímo na tyto zdi.¹⁷³ Podobnost tvarů, materiálu a účinku s pavilony Dana Grahama je více než zřejmá, princip pavilonů tak byl přenesen do obytného prostoru.

Nejzajímavější součástí práce HdM s fasádami ale tvoří potiskování jejich částí různými motivy. Od konce 80. let se HdM zabývali podněty a metamorfózami průmyslově vyráběného materiálu, zvláště skla¹⁷⁴ a betonu, na něž tiskli, pokrývali je sérigrafiemi nebo do nich obrazy vyrývali. Zkoumání materiálů, jejich změn a výrazu, bylo hlavním důvodem k vykročení tímto směrem. Vyvinuli kvůli tomu dokonce několik metod, aby umožnili přenos obrazů přímo na materiál a mohli s nimi pracovat. Paradoxně se tak zdůraznil materiál a jeho vlastnosti. Navíc v této oblasti začali architekti intenzivně spolupracovat s umělci.

Poprvé použili kombinaci potištěného betonu a skla na dvou rozdílných budovách, nejprve na sportovišti Pfaffenholz v Saint Louis ve Francii (1989-93). Černý box sportovní haly je opláštěn dvojitou fasádou s vnější

skleněnou vrstvou, ale skleněné desky se navzájem nedotýkají, takže je možné zahlédnout spodní, zateplovací vrstvu z heraklitu. Skla jsou opatřena černým potiskem, který imituje strukturu izolační vrstvy. Betonové šatny jsou opatřeny abstraktním biomorfním motivem. Architekti kvůli tomu vypracovali techniku přenosu fotografie na vnější vrstvu povrchu betonu, což bylo důsledně rozpracováno především na knihovně odborné školy v německém Eberswalde (1993–99), na níž spolupracovali s fotografem Thomasem Ruffem, zatímco potisk skla se uplatnil na budově skladiště Ricola v Mulhouse. V projektu pro ortodoxní kostel v Curychu (1989) pokryli HdM po vzoru starých pravoslavných kostelů celý liturgický interiér fotograficky reprodukovánými ikonami, jež měly být vyryty do průsvitných mramorových panelů, z nichž měl být celý interiér zbudován. Působení světla, které by tímto mramorem prostupovalo, by vytvářelo mystickou hru mezi transparentností a neprůhledností, tak jak by se světlo vzájemně překrývalo.¹⁷⁵

4.3. Výstavy jako umělecký pokus relativizace architektury

Zvýšený zájem o umění rozvinul u HdM ještě další rovinu chápání a rozvíjení jejich architektury. Od prvních samostatných pokusů na poli umělecké tvorby, s níž experimentoval především Jacques Herzog, se architekti dostali k uvažování o možnostech a limitech vystavování a instalace architektury, a v průběhu let si vytvořili konceptuální přístup, jak pojmout architektonickou výstavu.

Již během studií, ale především od počátečních let jejich samostatné dráhy, se hlavně Jacques Herzog pokoušel hranice mezi architekturou a uměním dokonale poznat, a to tehdy skrze vlastní uměleckou činnost.¹⁷⁶ Mezi léty 1979 a

1986 dokonce několikrát vystavoval v prestižní basilejské galerii Stampa. Paralelně k architektuře vytvářel Herzog instalace z kartonu, ze dřeva nebo asfaltu a experimentoval s videem, fotografií, barevnými pigmenty a na zeď aplikovaným písmem. S ohledem na tehdejší nedostatek zakázek nabízely tyto výstavy možnost experimentovat s neobvyklými, méně častými materiály nebo formami.¹⁷⁷ Všechny tyto prvky se později promítly také do práce s architekturou. *„Dnes je nám jasné, že tyto různé instalace v uměleckých galeriích byly spíše rozptýlené prvky budoucí architektury než samostatné sochy, i když jsme je v té době viděli jako umělecké pokusy ... Naše instalace jsou součástí našeho vývoje, naší cesty. Byly rozhodující, abychom se dostali tam, kde jsme dnes. Dnes už nemáme potřebu vyjadřovat se mimo architekturu.“*¹⁷⁸

Zájem o nezvyklé materiály, stejně jako o nové vyjadřovací možnosti skrze médium videa a fotografie, se uplatnil nejen ve stavbách samotných, ale také v nahlížení na problematiku prezentace architektury v galerijním prostředí. S tím byla samozřejmě spojena otázka prostoru, který se Herzog pokoušel ve svých uměleckých pracích definovat a jehož zprostředkovatelnost, vedle přenosu vjemů, se stala jednou z hlavních otázek během mnoha výstav. Když pak začali HdM svou práci sami vystavovat, záměrně se vyhýbali klasické formě architektonické dokumentace prací, jako jsou perspektivní kresby, půdorysy, řezy apod., ale využívali umělecké strategie prezentace a začaly pracovat s novým formátem videa. Záměrem bylo umožnit vnímání jejich prací primárně skrze takové obrazy a filmy, odmítající objemnou dokumentaci jednotlivých staveb, jak tomu bylo na raných výstavách v Basileji nebo Mnichově, a tak vytvořit komplexnější obraz o samotném přemýšlení o architektuře a tvůrčím vývoji určité myšlenky.

Výstavy HdM se staly něčím jiným než běžnou prezentací architektury. Staly se pro ně jakýmsi výzkumnými pokusy, jak se k médiu architektury jako takovému postavit a jak se pak následně dá architektura vystavit, pokud se vůbec vystavovat dá. Co je architektura, co ji utváří, co je její esencí, v jakém kontextu vzniká a pohybuje se? A je vůbec architektura schopna ustát vytržení ze svého přirozeného kontextu, ze své reality, a být tím pádem vystavitelná a prezentovatelná širší skupině diváků, kteří případnou budovu na vlastní oči neviděli? Jak lze vůbec přenést dojem, který vytváří, to, jak ji vnímáme, cítíme a prožíváme (fyzicky i psychicky), do galerijního prostoru? Neztratí tím část své podstaty, nebude tak jen pouze rozložená na různé výkresy, grafy, kresby, na fotografie v ideálním světle s důrazem na fotogenické detaily? Neztratí se její duchovní a materiální podstata? Tyto otázky si zcela jistě kladli i HdM, když se touto problematikou začali intenzivně zabývat. Stavbu nikdy nemůžeme pochopit, když ji nevidíme, stejně jako obraz z reprodukce nám neobjasní téměř nic. Z reprodukce nikdy nevyčteme malířův rukopis, barevnost, vnitřní náboj obrazu tak, jako když stojíme před originálem. Obraz ovšem oproti architektuře můžeme vystavit bez toho, že by potřeboval nějaká další vysvětlení, zatímco architektura je představitelná pouze prostřednictvím skic, plánů, modelů, fotografií.¹⁷⁹ Proto se architekti rozhodli pokusit se prezentovat své stavby pomocí asociací, nálad a dojmů, a tak navázat kontakt mezi divákem, jimi a stavbou. Kresby a modely navíc dle HdM nerepresentují architektonickou realitu, ale jsou pouze omezenou představou, která se může obrátit proti svému tvůrci,¹⁸⁰ jsou to jednoduché obrazové a grafické dokumenty, které si můžeme prohlédnout a studovat, jimž navíc často stejně rozumí pouze architekti

a normální diváci se v nich nemohou zcela zorientovat, ale navíc nám nepomohou budovu prožít jako celek.

Začali tak do svých instalací zapojovat nové způsoby prezentace prostřednictvím videa nebo počítačů a pracovali s prostorem galerie. *„Vnímání naší architektury se děje ... skrze samotný reálný výstavní prostor, který znovu uspořádáváme, který si přivlastňujeme a z něhož děláme kus naší architektury ... Chceme se vyvarovat redukce skutečnosti naší architektury v reálném prostoru na perspektivní kresbu, která nabízí pouze jednostrannou a klamnou představu o domě ... Snažíme se, aby vystavované proniklo do reálného výstavního prostoru a změnou svého stavu působilo na pozorovatele, který pak na vlastní tělo vnímá naši architekturu jako prostorový zážitek.“*¹⁸¹

Výstavy navíc berou spíše jako součást svého architektonického díla, jako své další, autonomní projekty, pro něž vyvíjejí vždy nové koncepty a formy, mají pro ně svou důležitost, což se mimochodem projevuje i tím, že výstavy začleňují do chronologického soupisu všech svých projektů a opatřují je patřičným katalogizačním číslem.

První větší výstava proběhla roku 1988 v Architekturmuseum v Basileji pod názvem *Architektur Denkform*.¹⁸² HdM upustili od klasické prezentace modelů na výstavních stolech a panelů, zavěšených na zdech, a na prosklené plochy čtyř výstavních podlaží muzea natiskli technikou sítotisku velkoformátové černobílé fotografie se svými projekty. Tyto fotografie, které se často vzájemně překrývaly, byly navíc průhledné a přes skleněnou fasádu se spojovaly s obrazem města za nimi. Dovolovaly tak divákovi srovnat je s přilehlým urbanistickým celkem města a rozšířit jeho představivost. Sérigrafie *„dosvědčily nemožnost představit stavbu vždy v její totálnosti; je z ní možné zprostředkovat pouze fragmentární obrazy, které*

se spojují s dalšími obrazy, umožňují další perspektivy, další hloubkové účinky, další asociace a shody.“¹⁸³ Vedle vlastní architektury tak architekti tematizovali zároveň muzeum a okolní město, které se mísily s obrazy na oknech, čímž vznikaly neobvyklé pohledy na důvěrně známý prostor města a krajiny. Budova muzea jim tak posloužila jako nositel jejich idejí, použili ji jako „projekční zeď pro své myšlenky“,¹⁸⁴ jimž dali architektonickou formu, stala se téměř jejich vlastním výtvořem, jejich vlastní stavbou. Výstava se pro ně také stala důležitým odrazovým můstkem pro následný rozvoj jejich některých nápadů, především pak pro uvažování o možnostech obrazového zpracování povrchu fasády. Můžeme ji chápat jako první příklad práce s potlaštěnou fasádou, na níž vedle fotografií použili také písmo.¹⁸⁵ Fasáda jako obraz, nebo sled obrazů, a její obrazové působení a symbolika se staly výchozí ideou, již pak HdM především v první polovině 90. let rozvíjeli v rámci mnoha svých projektů. Jak k výstavě později podotkli, byla „výchozím bodem našeho výzkumu vztahu mezi fasádou a obrazem a umožnila nám přijít na důležité poznatky pro naše z obrazů vytvořené fasády ... byla skutečným pracovním a výzkumným nástrojem.“¹⁸⁶

V Mnichově¹⁸⁷ v roce 1991 stála v popředí rovněž tematizace místního prostředí prostřednictvím nejrozličnějších dokumentů vlastních staveb. Avšak na rozdíl od basilejské výstavy byly zdejší prostory čtyř místností, řazených jedna za druhou, zaplněny jejich hlavními pracovními nástroji, s jejichž pomocí formulují a vyvíjejí stavební projekt a které jsou zároveň různými prostředky a médii možností architektonické prezentace. Skici v první místnosti a modely ve druhé měly ukázat prvotní myšlenky, počáteční stádia uvažování o projektu a jeho průběžné fáze a změny. V třetí místnosti byla připravena videoinstalace, která sestávala ze šestnácti monitorů na zdech, na nichž

běžely záběry budovy skladiště firmy Ricola v Laufenu a jejího okolí. Záběr byl rozložen na šestnáct samostatných obrazů a každý tento obraz, výřez z celku, byl promítán na jeden z monitorů, s cílem navodit dojem, že se divák sám okolo této stavby prochází a zblízka vnímá krásy a detaily struktury budovy a protějščího kamenného srázu bývalého lomu. Tato instalace, která využívala člověku důvěrně blízké televize jako zprostředkovatele přenosu vjemů, navazovala částečně na jejich výstavu v Barceloně roku 1990¹⁸⁸ a vznikla ve spolupráci s videoumělcem Enriquem Fontanillesem. V poslední místnosti pak byly k vidění barevné studie pro projekt sídliště Pilotengasse ve Vídni, na němž HdM spolupracovali se svým přítelem a občasným rádčem, malířem Helmutem Federlem. Zároveň zde byla vystavena jako ukázka jedna Federleho malba, jak tomu bylo ostatně již během výstavy Architektur Denkform, která měla naznačit podobná východiska a názory architektů a malíře a pokusit se je nastínit napříč různými médii.

Téhož roku pak byli HdM vyzváni zastupovat Švýcarsko na 5. bienále architektury v Benátkách.¹⁸⁹ Místo klasické prezentace zde architekti došli k velice abstraktní a konceptuální výstavní podobě. HdM oslovili čtyři fotografy, Margheritu Krischanitz (Spiluttini), Hannah Villinger, Balthasara Burkharda a Thomase Ruffa, aby se stali prostředníky jejich architektonického konceptu. Každý zvláště měli vyfotografovat a tak interpretovat a okomentovat jejich architekturu dle svého vlastního výběru, úhlu pohledu a vlastními uměleckými výrazovými prostředky, bez zásahu architektů, tak, aby se fotografie staly reprezentativním příspěvkem pro tuto výstavu, ale zároveň také integrální součástí díla a práce těchto umělců. Architektura pak měla být divákům zprostředkována právě prostřednictvím snímků těchto fotografů. Vznikly tak velice rozdílné pohledy na jejich stavby, prosty

dokumentární preciznosti a přehledovosti klasické architektonické fotografie, za účelem přenést smyslovost architektury prostřednictvím uměleckého zpracování. Krischanitz představila pouze dvě budovy HdM, obytný a obchodní dům Schwitter a sídliště Pilotengasse ve Vídni, a to formou černobílých fotografií. Burkhard vystavil několikadílnou a přes tři zdi velikou fotoinstalaci skladiště Ricola v Laufenu jako pohled na budovu, snímanou z několika perspektiv. Villinger pracovala s polaroidovými snímky, detailními záběry Schwitterova domu, které mají zsinalou a abstraktní barevnost, jsou lehce rozostřené a nejasné, s důrazem na texturu. Ruff přispěl jedinou fotografií, čelním pohledem na skladiště Ricola v Laufenu, kterou nechal dle instrukcí nafotit někým jiným. Jelikož je ale budova poměrně dlouhá a vzdálenost na fotografování příliš malá, spojil Ruff dohromady dva snímky, přepracoval a vyretušoval všechny rušivé detaily. Budova tak na fotografii vypadá, jako by stála v jakémsi sterilním, neutrálním prostředí.

S Ruffem pak architekti spolupracovali na několika dalších projektech a výstavách, mimo jiné také na výstavě v newyorské galerii Petera Bluma, pro níž Ruff vytvořil několik dalších fotografií jejich staveb, které byly prezentovány společně s několika vybranými modely fotografovaných budov na společně koncipované výstavě, zdůrazňující vizuální a smyslový aspekt jejich práce.¹⁹⁰ Současně pak probíhala výstava ve Swiss Institute v New Yorku, na níž HdM představili pět nerealizovaných soutěžních projektů. Grafické podklady projektů byly umístěny na stolech vedle sebe jako určitá evokace studijního, kontemplativního místa. Tato koncepce se stala jedním z východisek pro další výstavní projekt HdM, kterým byla přehlídka v pařížském Centre Georges Pompidou roku 1995.¹⁹¹

Tuto velkou výstavu, která byla pojata jako retrospektiva jejich realizovaných staveb a nerealizovaných projektů, koncipoval na objednávku HdM Rémy Zaugg.¹⁹² Ten výstavu nainstaloval v minimalistických, geometricky přísně stanovených formách, pohrávajících si s optickými klamy hloubky a vnímání prostoru. V jednom jediném velkém výstavním sále vystavil různé exponáty - skicy, plány, modely a videa - na stolech rozložených v prostoru, pod umělým osvětlením, neonovými rourami namontovanými na stropě a vydávajícími oslnivé světlo, které přesně opisovaly uspořádání stolů. Presentace sebraných děl spočívala v chronologickém, nehierarchickém řazení prací. Celková koncepce výstavy - rovnocennost všech rozdílných exponátů, které byly na základě variabilních výšek stolů v jedné linii (modely byly na trochu nižších stolech, čímž nastalo srovnání pohledů a zdůraznění plošnosti instalace) a chůze diváka skrz řady stolů -, to všechno přesně odpovídalo Zauggovým úvahám o teorii vnímání.¹⁹³

Poslední velkou výstavou, v níž se HdM snažili konceptuálně vystihnout svoji architekturu, tentokrát silněji s přihlédnutím k umělecké stránce, byla výstava v montrealském Canadian Centre for Architecture. Pod názvem *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind* (*Archeologie mysli*) bylo vytvořeno jakési imaginární muzeum s odkazem na přírodní historii, v němž mohli diváci spatřit obrovskou přehlídku různých materiálů z archivu architektů a několika dalších sbírek. Zájem o archivy a vytváření sérií byly také jedním z ústředních témat umění 60. a 70. let, jehož příklady stály vedle projektů HdM. Dle vzoru starých *wunderkammer* bylo do expozice zahrnuto několik set pracovních a studijních modelů, které byly vystaveny s předměty z oblasti etnografie, paleontologie, entomologie, s obrazy Gerharda Richtera a

Andyho Warhola, fotografiemi Bernda a Hilly Becherových, Thomase Ruffa nebo Jeffa Walla, s objekty Donalda Judda, Roberta Smithsona, Josepha Beuyse či Alberta Giacomettiho. Sled modelů, knih, fotografií, hraček, řemeslných předmětů, zkamenělin, hornin, které stály vedle významných děl moderního umění, měl vytvořit archeologickou sondu do myšlení a práce HdM. Každý předmět měl sice své vlastní označení, ale to bylo jediné vodítko, jež architekti divákovi nabídli. Výstava totiž nezahrnovala žádné panely s texty na zdech, žádné odkazy na existující stavby, žádné dokumentární fotografie, modely pro klienty nebo plány.¹⁹⁴

4.4. Koncepce spolupráce s umělci a názory na umění

Styl HdM se vyznačuje především tím, že vlastně žádný jednotný styl architekti nikdy nevytvořili. Neopakují stále stejné architektonické vzorce, stejná schémata, tak jako mnoho jiných architektů, kteří neustále variují svou jedinou myšlenku, jedinou strategii, již aplikují na každou svou stavbu jako podpis. Pro HdM je každá jejich budova jiná, odlišná od té předchozí i té budoucí. Každou stavbu řeší zvlášť, dle specifických podmínek a možností. S každým novým projektem, tématem, zkouší vše znovu promýšlet a na základě vlastního pozorování a poznání místa najít nové odpovědi, nové formy a tak „odkrýt skrytou hloubku místa nebo stavby.“¹⁹⁵ Projekt, jeho forma, konstrukce a volba materiálů, se musí přizpůsobit kontextu konkrétního místa, jeho lokálním topografickým, geologickým, klimatickým, kulturním a jiným okolnostem a specifikům, a ty poté v sobě reflektovat, což bychom mohli snad chápat jako určitý druh regionalismu či kontextualismu v jejich tvorbě.

Důležitosti analytického výzkumu¹⁹⁶ s každým novým projektem odpovídá také jejich častá spolupráce

s odborníky z různých oborů, což je jeden ze základních konceptů jejich přístupu k architektuře.¹⁹⁷ Více lidí také vnáší do projektu více osobitosti. „V budoucnu pro nás bude důležité rozšířit spolupráci s lidmi s rozličným tvůrčím potenciálem, například architektky, inženýry, biology a umělci, ale také s lidmi z průmyslu a účetními, tak, abychom využili všechny možnosti uskutečňovat více projektů v ještě větším měřítku.“¹⁹⁸

Architekti tak začali během druhé poloviny 80. let do svých projektů stále častěji zapojovat umělce, kteří jim měli pomoci projekt během vývoje vylepšit. Toto zapojení ale nemělo probíhat na té bázi, že by dotyčný umělec vytvořil pro stavbu pouhou dekoraci, jednoduše na ni umístil nějaké své dílo a tím tak projekt 'okrášlil', jak je to ve většině případů chápáno a jak se to i většinou děje. „I když je podle našeho názoru zcela legitimní požádat umělce, aby umístil na nějaké konkrétní místo sochu nebo zavěsil určitý obraz, na spolupráci s umělcem nás zajímá a hledáme něco jiného.“¹⁹⁹ Architektům totiž vždy šlo především o to, aby se vyzvaný umělec stal již od samotného začátku práce na projektu rovnocenným členem jejich týmu. Umělecké dílo respektují jako něco smysluplného a zahrnují umělce jako partnera do celého procesu. Projekty koncipují tak, že jsou architektura i umění bez sebe nemyslitelné, navzájem nezbytné součásti. Umělec řeší svůj problém sám, je na něm, s jakým návrhem přijde, co vymyslí. Tím se také liší od ostatních architektů, kteří většinou umělce postaví před hotovou stavbu, na níž má pak reagovat. Rozsah spolupráce HdM s umělci sahá od čistě konzultačních rad ke skutečné spolupráci, spoluautorství umělců.²⁰⁰ Ve spolupráci s umělci se HdM pokoušejí rozšiřovat svůj kreativní potenciál a tím pronikat různými obory, které překračují původní rámec architektury. Spoléhají se na jeho

specifické kompetence, především pokud jde o otázky proporcí a barev, a to zejména u začleňování různých motivů na fasády a zdi budov. Vždyť například jedině malíř může rozumět barvám, jejich působení a účinku. Všechny umělecké zásahy do architektury však musejí splňovat funkční, estetické normy, musejí být realizovatelné, i kdyby měl architekt kvůli tomu bádát a vyvíjet nové konstrukční a technické metody a postupy.²⁰¹ Občas architekti zapojují umělce také do urbanistických projektů, jak tomu bylo například v rámci urbanistických studií pro Universitě de Bourgogne (1989-90), pro centrum Berlína (1990)²⁰² nebo Basilej (1991-92),²⁰³ na nichž spolupracoval Rémy Zaugg.

Zmiňovaná umělecká činnost Jacquese Herzoga na začátku jeho kariéry může být výhodným předpokladem pro pozdější spolupráci s umělci díky důkladné znalosti jiných disciplín, ale také hranic mezi nimi a architekturou.²⁰⁴ Spolupráce s umělci se pro HdM stala jakýmsi poznávacím znamením. Umělci a architekti přispívají na tvorbu projektu stejným dílem, a jak HdM dodávají, na konci projektu většinou již nemohou zpětně vysledovat, odkud která idea pochází. Umělcův příspěvek na konci není rozeznatelný jako umělecký počin sám o sobě, ale stává se integrální součástí architektury: *„dnes už nemůže nikdo říct, komu je přičítána ta která myšlenka nebo nápad. Pojem „geniální“ nápad z našich projektů téměř úplně zmizel.“*²⁰⁵ Společné myšlenky, nápady, celkové úsilí se slévá do organické podoby, zůstává ale jasné vymezení toho, co je architektura a co umění. Umělci, i když mají občas pro architekturu velké porozumění, nejsou žádnými architekty, stejně jako architekti nejsou umělci.²⁰⁶ Umělec jim může poradit s podrobnostmi, ale nemůže mluvit do architektury a jejího obsahu jako takového. Je pro ně spíš zrcadlo, jehož pohled jim ukazuje dobré a špatné stránky

jejich staveb. Umělec vidí věci z poněkud jiného úhlu, do projektu proniká jiný typ myšlení a architekti se od něj mohou neustále něčemu učit a tak dále rozvíjet své vědomosti a znalosti.²⁰⁷

„Co je umění? Co je architektura? Opravdu nás velmi zajímá poučení, co architektura je, hledání dnešních možností architektury a urbanismu, čím tyto disciplíny mohou přispět ke každodennímu životu, k životu každého z nás. Díváme-li se na architekturu tímto způsobem, velice vzrůstá důležitost umění, protože ono v několika posledních desetiletích vyvinulo víc zajímavých strategií a zaujalo víc zajímavých a tvůrčích lidí než oblast architektury. Jsou to lidé otevřenější pro výzkum, lidé, které víc zajímá něco objevovat než obhajovat.“²⁰⁸

Vztahy HdM k výtvarnému umění jsou, jak lze vidět, poměrně komplexní. Neomezují se pouze na myšlenkové a formální blízkosti některých jejich staveb k určitým uměleckým směrům, ale jde jim spíše o rozšíření jejich zorného pole směrem ven, mimo hranice jednotlivých disciplín. Jde jim o určení teoretických problémů a průzkum praktických možností architektury a umění, stejně jako o výměnu s duchovně spřízněnými zástupci této disciplíny, kteří tak architektům otevírají perspektivy vnímání. Umění jim v tomto případě slouží především jako prostředek hledání a komunikace, jako orientační bod pro konfrontování, přezkoumávání vlastních myšlenek.

Vyjádření HdM jako *„máme toho společného více s umělci než s architekty,“²⁰⁹* nebo *„umění nás zajímalo vždy víc než architektura. To není žádný postoj. Čtu méně o architektuře a špatně se v ní vyznám, protože jsem se o to nikdy opravdu nezajímal“²¹⁰* svědčí o více než jen pouhé náklonnosti k výtvarnému umění. Umění má podle HdM větší dopad, větší schopnost reagovat na aktuální problémy, být lidem srozumitelnější, je přímější v oslovování diváka,

když mu předává zprávu, kterou nese. Skrze projevený zájem o výtvarné umění demonstrují HdM také svůj postoj, který je nezávislý na odborných konvencích a obrací pozornost na umělecké svobody konceptu a navrhování. Přitom ale prohlašují, že jejich architektura uměním není, že by se hranice jednotlivých disciplín neměly do sebe navzájem rozpouštět, že by měla být zachována autonomie obou oborů. „Nikdy jsme si nepřáli, aby se na naše architektonické práce hledělo jako na umělecká díla. Vždy jsme o nich uvažovali jako o součástech města, jako o součástech čehosi vystaveného změně, at' už s naší účastí, anebo bez ní. Ani fakt, že často spolupracujeme s umělci nebo s vědci, neproměňuje naši architekturu v umění. Může to znít paradoxně, když říkáme, že jakoby umělecký ráz mnoha našich staveb pochází z prostého faktu, že jsou tolik architektonické, že když poté, co po celkovém návrhu a myšlenkovém procesu projdou naším ateliérem, jsou plné architektonické energie.“²¹¹

I když tedy pracují uměleckou metodou, uznávají stále hranice obou oborů. Jaký je tedy ale rozdíl mezi uměním a architekturou, umělcem a architektem?²¹² Herzog vždy zdůrazňoval, že architektura má, stejně jako umění, svoji duchovně-nehmotnou myšlenkovou hodnotu. Ovšem na rozdíl od volnosti umění architektura není svobodná, je vázaná na vnější okolnosti, nikdy nemůže být spontánním gestem, využít naplno svou imaginaci, ale vždy musí být účelová a přesná.²¹³ Nemůže být jen krásným, pěkně tvarovaným objektem, ale musí především fungovat. Dobrá kvalitní architektura, naplněná energií, se pak sama stane uměním.²¹⁴ Přestože se, jak říká Herzog, nepokládají za umělce, používají ale podobné strategie jako oni. Ty však musí „vždy vést k logice architektury a k realitě architektury.“²¹⁵

Na dotaz po působení architektury přiznává Herzog své profesi větší význam a staví se, přes jejich silné spojení k výtvarnému umění, zjevně a jasně na stranu architektury. „Umění je víc progresivní. Umělci reagují na změny tohoto světa otevřeněji ... Umělci otevírají nové způsoby nazírání světa. Architekti ne. Ani nemohou, protože jsou příliš spoutáni odpovědností a také cizími penězi. Proč jsme se tedy nestali umělci? Protože architektura a urbanismus mají neuvěřitelný a okamžitý dopad na lidi a jsou tím nejsilnějším a nejtrvalejším vyjádřením každé doby. To je také důvod, proč se mnoho umělců zajímá o architekturu: například Dan Graham, Rémy Zaugg a Gerhard Richter - ti všichni jsou fascinováni prací ve veřejném prostoru.“²¹⁶

4.5. Několik příkladů spolupráce HdM s umělci

Díky jejich silnému zájmu o umění, samostatnou uměleckou tvorbu a dlouholetému přátelství s několika umělci, s nimiž HdM také opakovaně spolupracují a kteří je ovlivňují, mají architekti široké znalosti o moderním a současném umění. I z těchto důvodů lze v jejich projektech vyzorovat občasné podobnosti, myšlenkové nebo formální, s díly některých umělců. Tak je tomu snad například u digitálních pásů slov na fasádě Kulturního centra v Blois, které připomínají práci americké umělkyně Jenny Holzer, nebo budovy Galerie Goetz v Mnichově, střešního ztvárnění basilejského železničního depa Auf dem Wolf (1989-95) nebo budovy Tate Modern v Londýně (1995-2000), které upomínají na objekty minimalisty Donalda Judda.²¹⁷

HdM během let spolupracovali s mnoha umělci. Vybírají si však pouze takové umělce, kteří jim jsou blízcí, k nimž mají vztah, duševní porozumění a jejichž práci obdivují, proto snad ani neudiví, že většinou sahají k umělcům spíše konceptuálního zaměření. Umělci jim jsou rovnocennými

partnery, spolupodílníky na celkové koncepci výsledného projektu. Nejde jim o umístění uměleckého díla na své stavbě, o jeho estetické vlastnosti, ale umění architekturu doplňuje, dodává jí chybějící podněty a doladuje její celkové působení. Rozhodující je pro ně vytvoření spolupráce na konceptuální rovině, na níž se mohou různí lidé a spolupracovníci vyjadřovat, aniž by architekti museli každý detail sami odvozovat. HdM také skrze svoji architekturu, za pomoci umělců, vysílají umění mezi lidi a mění tak jejich vnímání architektury, umění a okolního světa. Tím, že přenesou umění do architektury, stává se umění součástí každodenního života a získává tak svůj smysl. Umělecká myšlenka však musí být do architektury aplikovatelná, umělec musí s architekty bádát a přijít na nejlepší způsob, jak své dílo do architektury převést. Nápadu se občas podřizuje také forma. Pokud chtějí architekti pracovat například s obrazy na betonu či skle, stane se tato idea podstatou, jádrem, z níž se celý projekt vyvine. Poté následuje za pomoci umělce výzkum: Jaký zvolit tvar, jak přistoupit k materiálu, jakou použít barevnost, tedy otázky, které mají občas více společného s uměním, než s architekturou.²¹⁸

K umělcům, jenž HdM vždy nejčastěji zmiňovali a na něž se většinou obraceli, patří především švýcarští malíři Helmut Federle a Rémy Zaugg, vedle nich pak německý fotograf Thomas Ruff - všichni dlouholetí přátelé architektů.

Helmut Federle působil po boku architektů především jako konzultant v otázkách barevného řešení. Spolupracoval s nimi již na barevném konceptu domu zvěrolékaře v Dagmeresellenu (1984),²¹⁹ jejich nejznámější kooperací však je pojetí barev a omítek pro sídlištní komplex Pilotengasse ve Vídni (1987-92), realizovaných bohužel jen

z části. Barva byla nakonec uplatněna pouze na u okenních ráků nebo zábradlí, kde má zároveň i ochranou funkci jako nátěr. U sbírky Goetz v Mnichově pak radil ohledně rozvržení výstavních místností, jejich prostorového a barevného ztvárnění.

Nejdůležitějším spolupracovníkem jim zřejmě vždy byl Rémy Zaugg. Stal se důležitým „*pro vývoj našeho přemýšlení o městě, architektuře a malířství, ale také o vnímání - naší společné posedlosti - a o světě obecně.*“²²⁰ Spolupracovali s ním na mnoha projektech, od menších věcí až po urbanistické studie, a stal se pro ně natolik významným partnerem, že jej často označovali za dalšího člena jejich ateliéru. „*Co jsme se naučili z naší spolupráce s Rémyem, je to, že ti umělci, kteří nás nejvíce zajímají, jsou velmi silně konceptuální a jejich práce není zaměřena pouze na estetické atributy. To, co nás zajímá, je Rémyho myšlení, jiný způsob pohledu na věci.*“²²¹

Jako malíř se Zaugg intenzivně zabýval výzkumem vnímání, jeho výzkumy se zaměřovaly na divákův vztah k uměleckému dílu v prostorovém kontextu výstavní architektury ve snaze nalézt ideální podmínky pro instalaci a prezentaci uměleckého díla a byly často velice kritické k soudobým muzejním prostorům.²²² S HdM ovšem na muzejních projektech nikdy příliš nespolečně pracoval, podílel se pouze na nerealizovaných projektech budovy Muzea 20. století v Mnichově a na návrhu přístavby nové, volně stojící budovy pro současné umění vedle muzejní stavby z 19. století, rozšiřující Musée de Semur-en-Auxois (projekt 1992).²²³ Později pak také na rozšíření Aargauer Kunsthaus v Aarau (1997-2003). Zauggovy myšlenky o výstavních prostorech však zřejmě našly největší odezvu v jeho vlastním atelieru ve francouzském městečku Mulhouse, jelikož místo slouží nejen pro malířovu práci, ale i pro prezentaci jeho děl. Jako specialista na

výstavní prezentaci a teorii vnímání koncipoval pro HdM roku 1995 již zmiňovanou výstavu v Centre Georges Pompidou v Paříži.

Prvním společným projektem, na němž se Zauggem pracovali, a celkově prvním architektonickým projektem, vytvořeným za spoluúčasti umělce, byl celkový plán koncepce rozvoje areálu Université de Bourgogne v Dijonu. V tomto případě to byl dokonce sám umělec, který s nabídkou spolupráce za architekty přišel, jelikož sám nemohl na nabídnutý úkol stačit. V rámci univerzitního kampusu byly nakonec realizovány pouze studentské koleje Antipodes I (1990-92).

Dále se Zaugg podílel na projektu Laboratorní a školící budovy firmy Hoffmann-La Roche v Basileji (1994-97). Pro přibližně devět metrů vysokou vnitřní zeď, oddělující komunikační část od kanceláří a laboratorního traktu, a skrze skleněnou fasádu viditelnou do ulice, vytvořil koncepci nástěnné malby, sestávající z různých barevných textů na světle modrém pozadí. Zeď se stala nosným obrazovým médiem. Dílu, srůstajícímu s architekturou, dokonce architekti podřídili několik změn v původním architektonickém plánu a koncepci interiéru.²²⁴

Práce s textem byla v Zauggových obrazech vždy jedním z nejdůležitějších vyjadřovacích principů, zaznamenával v nich tak svá různá prohlášení a útržky myšlenek. Pro dvory mnichovského obchodního a kancelářského komplexu Fünf Höfe vyvinul Zaugg sled slov, které se vztahují ke světu konzumu a kontrastují mu, ve formě kovových písmen, zapuštěných do betonových panelů podlah pasáží. Pro vstupní část a schodiště, které vede k areálu kancelářských budov, vymyslel rozdílné barevné koncepty a realizoval své slovní obrazy jako nástěnné malby. Zároveň vyřešil ztvárnění světla a typografii orientačních tabulí. Na výtvarné stránce areálu se podílel rovněž Thomas Ruff,

jehož fotografie města a krajiny byly sítotiskem přeneseny na betonovou plochu podlah vedle sdělení Rémyho Zaugga.

Zauggovy práce pro budovu firmy Roche a Fünf Höche bychom samozřejmě mohli chápat jako klasickou formu aplikace umění na budovu. Jsou ale od začátku integrální součástí architektonického konceptu, který má i díky heslovitým textům nabourávat naše představy a vnímání.

Pro výrobní a skladovací objekt ve francouzském Mulhouse vytvořili HdM skleněné polykarbonátové desky vstupní fasády, které potiskli obrazem s motivem listu byliny *Achillea umbellata* podle fotografie Karla Blossfeldta.²²⁵ Architekti řešili otázku proporčnosti, správného měřítka, barevnosti a zastoupení zvoleného motivu, jelikož ale nemohli tento problém vyřešit, posloužil jim v tomto případě jako konzultant opět Zaugg. Ten byl jakožto umělec, jenž se sám problematice proporčnosti a barevnosti věnuje, pro vyřešení povolanějším než samotní architekti.²²⁶ *„Vyzkoušeli jsme mnoho rozdílných obrazů, zvláště listů a rostlin. Práce s obrazy přináší vzrušení; nemůžete v dané chvíli říci, pro jaký cíl se rozhodnete. Klíčový byl účinek opakujícího se obrazu; tomu, který jsme vybrali, můžete pořád rozumět jako rostlině, ale opakování se také obracelo k něčemu jinému, úplně novému.“*²²⁷ Důležitým aspektem je také hra se světlem, budova a obrazy na ní vyzařují jinou energii během dne, kdy listy vrhají své odrazy do vnitřku budovy, zatímco v noci, kdy se rozsvítí, prozařuje světlo skrz prosklenou stěnu směrem ven a rozpouští obrysy listů ve tmě. Tím tento ornament ovlivňuje vnější i vnitřní prostorové působení.

Nejznámější stavbou, na níž použili potiskování stavebního materiálu, je knihovna Fachhochschule v německém Eberswalde. Jednoduchá pravoúhlá třípodlažní stavba byla pomocí speciální techniky, kterou architekti

vyvinuli, ze všech čtyř stran pokryta černobílými fotografiemi. Ty jsou natištěny jak na betonových tvárnících, tak i na skle oken. Motivy z novinových výstřižků pocházejí ze soukromého archívu fotografa Thomase Ruffa, který provedl jejich výběr a uspořádání. Najdeme zde širokou škálu motivů s tématy dějin, kultury, politiky nebo vědy. Fotografie na fasádě jsou seřazeny do pásů, přičemž horizontální řazení každého jednotlivého motivu tvoří jeden pás, který obíhá dokola celé fasády. Obrazy se tak opakují horizontálně, ale mění vertikálně, spodní a dolní části jsou stejné. Celek nám tak může připomínat sgrafita na renesančních palácích nebo zámcích, zde ovšem postavené do kontrastu se strohým tvarem budovy.²²⁸

Ruff vytvořil pro HdM také několik fotografií jejich staveb, jako tomu bylo v například pro benátské bienále 1991 nebo galerii Petera Bluma v New Yorku o tři roky později. Architekti občas využívají služeb významných, na umělecké scéně etablovaných fotografů, aby jim nasnímali jejich architekturu z uměleckého pohledu, rozdílného od vidění architekta, a tím zdůraznili její energii, energii místa, její přednosti či vady. Ruffovy velkoformátové fotografie se vyznačují tím, že je na nich architektura vyobrazena mnohdy z profilu. Vidíme fasádu stavby, která na fotografii působí plošně, v okolí nejsou žádní lidé, žádné orientační body, které by nám napověděly něco o kontextu, světlo je ploché, bez kontrastů. Ruff fotografie budov pojímá jako portrét, jimž se ve svém díle často věnuje a na nichž vidíme také pouze obličej portrétovaných.²²⁹ Mezi dalšími fotografy, kteří zvěčnili architekturu HdM, najdeme jména jako Andreas Gursky nebo Jeff Wall, jenž na zakázku HdM vytvořil fotografii kalifornského vinařství v Napa Valley.²³⁰ Pro Ruffa a

Gurského vytvořili HdM konverzí starší budovy společné studio těchto dvou umělců v Düsseldorfu.

HdM dále spolupracovali společně se švýcarskými umělkyněmi Pipilotti Rist a Hannah Villinger, s níž se setkali již v rámci projektu benátského bienále, švýcarský pavilon pro umělecké bienále v brazilské Sao Paulo roku 1994. Navrhli hvězdicovou stavbu, která byla tvořena z dřevěných překližek. Na vnějších zdech tři špic hvězdy byla prezentována díla Hannah Villinger, vevnitř pak byly promítány práce Rist, jenž mohly být pozorovány zvenku skrze otvory v dalších třech špicích stavby.

Pro budovu Ricola Marketing navrhli Rosemarie Trockel a Andrien Schiess různě barevné textilie, sloužící jako pohyblivé závěsy a záclony, takže je lze libovolně kombinovat a mísit tak navzájem barvy. Látky jsou součástí celého interiéru a fasády, díky své jemnosti filtrují přicházející světlo, které se pod jejich vlivem barevně mění. Schiess vytvořil pro architektky roku 1993 dvě monochromatické, ve výšce celé vstupní haly postavené desky, umístěné paralelně ke zdi, od níž si ale zachovávají jistý distanc.²³¹

V posledních letech se HdM stále častěji obracejí na etablované umělce mezinárodní scény. Většinou také jde o tvůrce, kteří v oblasti, pro níž architekti svou stavbu projektují, žijí a pracují, kteří místo znají a mohou tak architektům pomoci lépe místo pochopit. Tak vzniklo ve spolupráci s Michaelem Craig-Davidem, s nímž konzultovali některé problémy již během stavby Tate Modern a jenž je znám pro své zacházení a přístup k barvě, barevné řešení fasády a interiérů londýnského tanečního centra Laban. Čínský umělec Ai Weiwei jim byl prostředníkem a pomocníkem během výstavby olympijského stadionu v Pekingu (2003-08).

4.6. Poznámka na okraj k ornamentu v díle HdM

Téma variování a opakování jednoho motivu, jak jsme je viděli na fasádách budov firmy Ricola nebo knihovny v Eberswalde, bylo často dáváno do souvislosti s americkým umělcem Andy Warholem, jemuž se samotní HdM hluboce obdivují. Ten vytvářel podobně koncipované série v řadách za sebou. Jak přiznal Herzog, jde jim stejně jako Warholovi o to, proměnit motiv díky technice opakování v něco zcela nového.²³² Poukazují také na účinek, kterého na fasádách opakovaným sledem motivu dosáhli. Zajímá je ambivalence mezi figurativností a abstrakcí, kterou spatřují jak u Warhola, tak například i u Karla Blossfeldta.²³³ Na jedné straně je motiv přes soustavné opakování ještě rozeznatelný, na straně druhé se ale naprosto mění a vzájemně splývá. Skrze opakování a sériovost jsou obrazy v pojetí HdM osvobozeny od své figurativnosti a stávají se spíše něčím abstraktním.

Kvůli používání potisků a různých jiných grafických zpracování fasád byli HdM často osočováni z ornamentiky a dekorativnosti. To, stejně jako řazení k minimalismu, vždy odmítali. Ornament je pro ně součástí vzniku formy, ne něco, co je přidáno. Fotografie nebo sítotisk přenášejí na stavební díly, cílem *„potisku je materiály vzájemně sjednotit, dokud se světelným efektem opět nerozdělí a ta která materiálnost nevystoupí mnohem silněji.“*²³⁴ Přepracované obrazy jsou na konci procesu samotnou architekturou. *„Nejzajímavější je, když jsou proměněny tak, že je jejich původní zdroj sotva znatelný.“*²³⁵ Potiskování slouží ke zviditelnění materiálu a jeho kvalit, nemá tedy jen čistě estetickou funkci.²³⁶ Architekti se snaží do materiálu proniknout, odhalit jeho strukturu, a to chtějí zprostředkovat také divákovi. *„Vcházíte-li do prostoru, měli byste si být vědomi svých*

vlastních pohybů, svého vlastního vnímání. Fotografiemi v Eberswalde můžete fyzicky proniknout, protože vnímáte obraz ve vztahu k vlastnímu tělu."²³⁷ Proniknutí do materiálu nás upomíná na naši vlastní fyzičnost, vlastní bytí. Skrže ornament, potišťování fasád, chtějí ale také diváka dovést ke zvědavosti, aby jej budova přitáhla, aby ji mohl zkoumat a odhalit tak postupně vnitřní významy stavby, tak jako například u knihovny v Eberswalde. „Fakt, že je totálně potetovaná by mělo zničit jednoduché čtení této geometricky čisté, jasně tvarované stavby ... Zrnitost betonu a zrnitost fotografie spolu zajímavým způsobem ladí; z většího odstupů vypadá obraz jako skutečná fotografie, ale čím blíže jsme, ukazuje se, že je to kámen a obraz se téměř ztrácí. Takže to není jako pop artový plakát, její viditelná jednota se stále mění.“²³⁸

5. Závěr

Na předchozích stránkách jsem se pokusila načrtnout několik příkladů vztahů umění a architektury. Šlo vždy o velice rozdílné názory a přístupy, jedno jim však bylo společné. Tím byla snaha o souhru výtvarného umění a architektury a jejich vzájemná koexistence v jednom jediném díle.

V první kapitole jsem sledovala vztahy těchto dvou oborů kreativní lidské činnosti od počátku 20. století, jak se v průběhu let měnily a jaká k nim byla zaujímana stanoviska. Jednotlivé směry či samotní tvůrci se často snažili o splynutí výtvarného umění s architekturou či architektury s uměním. Na několika vybraných příkladech byly ukázány různé formy těchto snah, jak se vzájemně ovlivňovaly a obohacovaly tak navzájem svůj výrazový slovník a přístup k práci a úvahám o jednotlivých disciplínách. Na pokusech avantgardy sloučit malířství, sochařství a architekturu v jeden celek jsem zkoušela

postihnout nejzajímavější příklady a výsledky toho snažení. Vybraná díla z řad umělců kolem skupiny De Stijl, školy Bauhaus nebo ruských avantgardních směrů mi sloužila jako ukázky o naplnění tohoto úsilí. Zvláště podněty ruského suprematismu a konstruktivismu našly později ohlasy v architektuře tzv. dekonstruktivistů, jako je Zaha Hadid nebo Daniel Libeskind.

Po válce, kdy byly tyto tendence na ústupu a umění sloužilo architektuře často pouze k dekorativním účelům a ne jako zdroj hledání inspirace, se objevily nové pokusy definovat vzájemné vztahy v 60. letech. Umělci minimalismu přinesli silný zájem o možnosti architektonického jazyka. Důležitým se pro ně stal vztah k jednoduchým geometrickým formám, důraz kladli na kvalitu materiálu a jeho povrchu, na základní či spíše monochromatickou barevnost, významnou roli hrála práce se světlem a jeho vlastnostmi. Podstatným faktorem pak pro ně byla otázka vztahu k divákovi a jeho fyzického a psychického zapojení. Oproštěním od všeho nepodstatného, redukcí tvaru na jednoduchou formu bez asociativních vlastností, může divák vnímat pouze základní, nejdůležitější složky samotného objektu, jak minimalisté svá díla nazývali. Poznatky umělců z okruhu minimalismu měly později vliv na formování poměrně silného hnutí minimalistické architektury. Minimalismus podnítil vývoj architektury směrem k redukci na její nejzákladnější koncepty prostoru, světla a hmoty, redukcí tvarů, prvků a znaků architektury, k architektuře samotné. Oslava čistoty formy, tvaru a prostoru prostřednictvím elementárních prvků, jasný řád, obrácení pozornosti k několika povrchovým materiálům - sklu, kovu, betonu, dřevu atd. - a barvám a jejich kvalitám, určitá střídmost, jednoduchost, věcnost, klidnost, tak bychom snad mohli popsat hlavní charakteristiku architektury, zařazené pod hlavičku minimalistická.

Na konci první kapitoly je pak zmíněno několik příkladů uměleckých strategií, které se architekturou zabývají a pro něž je jejich hlavním inspiračním zdrojem.

Část druhá pak přinesla čtyři krátká pojednání o uměleckých osobnostech. Architektura pro ně byla v určitém bodě jejich kariéry důležitý podnětem pro jejich vlastní tvorbu a úvahy. Čtyři zvolení umělci představují, každý jinak, jiný pohled na vztah k architektuře. Každý z nich v architektuře hledá něco jiného, zaujímá k ní jiné pozice a jinak s ní a jejími možnostmi a výrazovými prostředky pracuje.

Yves Klein se od konce 50. let zabýval utopickou teorií o vytvoření architektury z vody, ohně a větru, z nichž by bylo možné stavět doma a budovat nová města. Teorie entropie Roberta Smithsona našla své největší teoretické uplatnění na příkladech ruin a zdevastovaných objektů. Ty se staly výchozím bodem také pro tvorbu Gordona Matta-Clarka, jenž budovy rozřezával a obnažoval, čím měnil naše zažité vnímání. Architektura se mu však stala také prostředkem pro kritiku směřování kapitalistické společnosti. Základním materiálem v díle Dana Grahama se stalo sklo a jeho vlastnosti. Za použití průhledných a neprůhledných skleněných tabulí konstruoval své rozměrné pavilony, umístěné pro volné využívání lidmi, kteří si pak mohli zkoušet zažívat a vnímat realitu trochu jinak, než byli zvyklí.

Poslední kapitola je pak věnována pouze švýcarskému duu architektů Jacquesu Herzogovi a Pierru de Meuronovi, kteří patří k nejvlivnějším lidem dnešní architektonické scény. Tito architekti již na počátku své kariéry deklamovali silný zájem o umění a jeho svobodný konceptuální potenciál. Pro svou práci přikládali umění vždy větší význam než architektuře, sloužilo jim jako zdroj inspirace pro jejich návrhy a projekty. Jejich

uvažování zpočátku ovlivnili umělci jako Donald Judd nebo Joseph Beuys, od nichž se Herzog s de Meuronem naučili obdivovat krásu materiálu a vstřebali od nich také podklady pro svou práci s vnímáním, které ovlivňují pomocí měnicích se a nebo potištěných fasád. V rámci svých výzkumů spolupracovali s celou řadou umělců, jež zapojovali do svých projektů jako rovnocenné pomocníky při hledání správných řešení ztvárnění architektury. Jejich potištěné fasády, poskládané z různých obrazů nebo písma, často působí jako plátna, pomalovaná malíři.

Diplomová práce přinesla pouze několik ukázek možných vztahů mezi tradičními disciplínami uměním a architekturou. Nesnažila jsem se ani tak o kritický výklad této problematiky, jako spíše o nastínění možných vztahů a souvislostí, tak jak se tyto vztahy projevovaly v teorii i praxi.

6. Poznámky

1. De Stijl bylo umělecké hnutí, založené roku 1917. Mezi jeho hlavní představitele v počátku patřili malíři Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Vilmos Huszár, sochař Georges Vantongerloo, architekti Gerrit Rietveld, Robert van 't Hoff, Jan Wils, Jacobus Johannes Pieter Oud a básník Anthony Kok. Roku 1918 uveřejnilo hnutí svůj první manifest, od té doby publikovali manifesty pravidelně. Cílem De Stijl bylo organické spojení architektury, sochařství a malířství do jasné, elementární a nesentimentální konstrukce. Hnutí postupně měnilo své složení a roku 1931 zaniklo.

2. Termín neoplasticismus (*nieuwe beelding*) a paletu o třech základních barvách - žluté, modré a červené - umělci De Stijl převzali ze spisu *Het nieuwe Wereldbeeld* theosofa a matematika M. H. J. Schoenmaekerse (1875-1944). Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, *Het nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915.

3. Piet Mondrian, *Nové zobrazování v malířství*, in: idem, *Lidem budoucnosti*, Praha 2002, s. 7-75, zvl. s. 69-75.

4. Piet Mondrian, *Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře*, in: Mondrian (pozn. 3), s. 97-106. Srov. též Yve-Alain Bois, *Mondrian and the Theory of Architecture*, *Assemblage*, č. 4, October 1987, s. 102-130.

5. Rozbor van Doesburgova vztahu k malířství a architektuře a jejich teorii viz Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*. Cambridge - New York 1986. - Henk Engel, *Theo van Doesburg & the Destruction of Architectural Theory*, in: Gladys Fabre - Doris Wintgens Hötte (edd.), *Van Doesburg & The International Avant-Garde*, London 2009, s. 36-45. - Srov. též van Doesburgovy texty o evropské architektuře, včetně české. Theo van Doesburg, *On European Architecture: Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924-1931*.

Transl. from Dutch into English by Charlotte I. Loeb, Basel - Berlin - Boston 1990.

6. Theo van Doesburg, *Towards a Plastic Architecture* (1924), in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, s. 78-80. V šestnácti bodech vyjádřil van Doesburg svoji koncepci nové architektury, která by dle něj měla eliminovat formu, měla by být elementární, ekonomická, funkční, nemonumentální, otevřená, antidekorativní (ale ne ve vztahu k barvě) atd.

7. Důležitou analytickou studii Rietveldovy stavby podal Paul Overy. Paul Overy, *The Rietveld Schröder House*, Amsterdam 1992.

8. Dílo Franka Lloyda Wrighta se stalo v Evropě známým po vydání dvou svazků jeho díla z let 1893-1909 pod názvem *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* v berlínském nakladatelství Ernst Wasmuth v letech 1910 a 1911. K vydání edice srov. H. Allen Brooks, Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings, *The Art Bulletin*, Vol. 48, č. 2, June 1966, s. 193-202. Umělci z okruhu De Stijl ignorovali Wrightovu venkovskou a přírodní koncepci, stejně jako užívání materiálů, a soustředili se spíše na prostorový charakter a vznášející se a protínající plány. Jak popsal v časopisu *De Stijl* (ročník I, č. 4) z roku 1918 J.J.P. Oud, který porovnával Wrightovo dílo s vývojem evropského malířství, zvláště s futurismem, na příkladu Domu Robie, „Wright vytvořil novou „plastickou“ architekturu. Jeho hmoty klouzají vzad a vpřed, doleva a doprava; plastické efekty jdou do všech směrů ... Tím se moderní architektura stává více a více otázkou proporcí a v tom souzní s moderním malířstvím.“ Citováno dle J. J. P. Oud, *Architectural Observations Concerning Wright and the Robie House* (1918), in: H. Allen Brooks (ed.), *Writings on Wright: Selected Comment on Frank Lloyd Wright*, Cambridge, Mass. 1981, s. 135-137.

9. Neoplasticistický architektonický styl předvedli van Doesburg a van Eesteren na výstavě v Galerii "L'Effort Moderne" Léonce Rosenberga v Paříži v říjnu a listopadu roku 1923, která zahrnovala axonometrické studie, projekt vily pro galeristu a sběratele Rosenberga, studii interiéru univerzitní haly a projekt domu pro umělce. Viz Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 171-172.

10. Van Doesburg používá techniku 'kontrakompozice' k vytvoření dynamického napětí mezi svislými architektonickými strukturami a diagonálním zdůrazněním barevného systému. Toto téma rozvinul zejména mezi 1926-28 právě při renovaci interiéru Café de l'Aubette (1928), který byl přepracovaným projektem van Doesburgovy univerzitní haly, a na němž se podíleli také Hans Arp a jeho žena Sophie Tauber-Arpová. Van Doesburg sám navrhl hlavní místnosti. Poslední dva pokoje byly navrženy ve vzájemném kontrastu: první s horizontálně-vertikální kompozicí v primárních barvách, druhý s diagonálními kompozicemi, připomínajícími jeho obraz *Kontrakompozice XVI* (1925, Gemeentemuseum Haag).

11. Samostatná třída architektury byla na Bauhausu otevřena ale až roku 1927, vedoucím se stal švýcarský architekt Hannes Meyer.

12. Walter Gropius, *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar* (1919), in: Conrads (pozn. 6), s. 49-53. Provolání Bauhausu předcházela manifest Bruno Tauta pro Pracovní radu umění (Arbeitsrat für Kunst) z roku 1918, v němž Taut vyzíval ke zrušení hranic mezi užitým uměním a malířstvím a sochařstvím, k jednotě umění pod křídly nové architektury, v níž se bude odrážet každá jednotlivá disciplína. Srov. s Bruno Taut, *A Programme for Architecture* (1918), in: ibidem, s. 41-43.

13. K působení van Doesburga na Bauhausu viz Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Politics*, Budapest - New York 1995, s. 65-

70. - Kai-Uwe Hemken, "Clash of the Natural and the Mechanical Human". Theo van Doesburg versus Johannes Itten, 1922, in: Philips Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts: 1919-2009. Controversies and Counterparts*, Ostfildern 2009, s. 34-46.

14. Abstraktní fasáda budovy se skládala ze tří asymetrických bloků, členěných okny a vystupujícími balkony různé hloubky, které dodávaly stavbě rytmus a plastičnost, vchod byl opatřen portikem, vnitřní prostor byl jasný a otevřený. Více viz Bart Lootsma, *Equivocal Icon. The Competition Design for the Chicago Tribune Tower by Walter Gropius and Adolf Meyer*, in: Wolfgang Thöner (ed.), *Bauhaus: A Conceptual Model*, Ostfildern 2009, s. 111-114.

15. Srov. Richard Padovan, *Towards Universality: Le Corbusier, Mies, and De Stijl*, London 2002. Mies se např. jako jediný nečlen De Stijl zúčastnil pařížské výstavy v Galerii "L'Effort Moderne" roku 1923.

16. Yve-Alain Bois - Bruno Reichlin (edd.), *De Stijl et l'architecture en France*, Liège - Brussels 1985. K Le Corbusierovi také Padovan (pozn. 15).

17. Ke vztahu půdorysu vily k van Doesburgovi viz Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago-London 1989, s. 113-117. Kenneth Frampton upozornil v souvislosti s Miesovým rozvíjením volného půdorysu také na možné propojení se suprematismem Kazimira Maleviče a El Lisického. Viz Frampton (pozn. 9), s. 191-192.

18. María Ocón Fernández, *Politics and Abstraction. The Monument to the Victims of the March Putsch Designed by Walter Gropius*, in: Thöner (pozn. 14), s. 77-80.

19. Z nedávné literatury viz Dieter Schulz - Christina Thomson (ed), *Das Universum Klee*, Ostfildern 2008, s. 231-254 (s množstvím vyobrazení). - Osamu Okuda, *Klee's Architectural Fantasies and the Bauhaus Idea. The Painting Architecture with Windows*, in: Thöner (pozn. 14), s. 41-44.

20. Viz Paul Paret, *Sculpture and the Rhetoric of Architecture*. Otto Werner's Architectural Sculpture, in: Thöner (pozn. 14), s. 107-110.

21. Friedrich Schmidmair, *Ausstellungsgestaltung als intensiviert und neue Sprache*, in: Elisabeth Nowak-Thaller - Bernhard Widder (edd.), *Ahoi Herbert! Herbert Bayer und die Moderne*, Weitra 2009, s. 15-20. - Hal Foster, *Herbert Bayer. Advertising Structures. 1924-25*, in: Barry Bergdoll - Leah Dickerman (edd.), *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, New York 2009, s. 174-181.

22. Edici, která vycházela v letech 1925-30, řídili Walter Gropius a László Moholy-Nagy. Vyšly zde svazky: Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Bd. 1, München 1925; Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bd. 2, München 1925; Adolf Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, Bd. 3, München, 1925; Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Bd. 4, München 1925; Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, Bd. 5, Eschwege 1925; Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Bd. 6, München 1925; Walter Gropius, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, Bd. 7, München 1925; László Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*. Bd. 8, München 1925; Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bd. 9, München, 1926; Jan Peter Oud, *Holländische Architektur*, Bd. 10, München 1926; Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Bd. 11, München 1927; Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, Bd. 12; Albert Gleizes, *Kubismus*, Bd. 13, München 1928; László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Bd. 14, 1929. Edice se stala důležitou platformou pro uvažování o současném malířství, sochařství a architektuře, jejich vzájemných vazbách, nových vyjadřovacích možnostech. Na stránkách edice bylo uveřejněno na toto téma několik velice důležitých teoretických studií. Viz. Adrian Sudhalter, *Walter*

Gropius and László Moholy-Nagy. Bauhaus Book Series. 1925-30, in: Bergdoll - Dickerman (pozn. 21), s. 196-199.

23. Wassily Kandinsky, *Bod - Linie - Plocha*, Praha 2000, s. 91.

24. László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002.

25. Gabo a Pevsner se také zajímali o konstruování směrem do prostoru a hranicí mezi sochou a architekturou. Kriticky hodnotili kubismus a futurismus, realizace vnímání světa ve formě prostoru a času, jakožto jediných forem života a umění formy, by měla být jediným cílem malířství a sochařství. V pěti bodech formulovaly svým manifestem položili základní principy konstruktivismu a kinetismu (zřeknutí se barvy v malbě, linie jako zobrazujícího prvku, objemu jako malířské a sochařské formy vyjadřující prostor (prostor dle nich nelze měřit objemem), sochařské hmoty jako plastického prvku a klamu v umění. Srov. Naum Gabo - Antoin Pevsner, *Realistický manifest*, in: Antoine Pevsner, *Dopisy bratrovi*, Praha 2009, s. 74-79. - Moholy-Nagy (pozn. 24), s. 162-163.

26. Ralph Rugoff, *Psycho Buildings*, in: idem, *Psycho Buildings: Artist Take on Architecture*, London 2008, s. 26.

27. Sloup, vytvořený ze železa a oceli, se skládá z 16 a půl na sebe navršených modulů, z nichž výška jednotlivé části odpovídá průměrné výšce člověka, sloup dosahuje celkové výšky téměř 30m. Viz Sanda Miller, *Brancusi's 'Column of the Infinite'*, *The Burlington Magazine*, Vol. 122, č. 928, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art, July 1980, s. 470-480. - Ernest Beck (ed.), *Brancusi's Endless Column Ensemble: Târgu-Jiu, Romania*, London 2007. Sloup je součástí většího cyklu děl, umístěných v okolí rumunského města Târgu-Jiu, které Brancusi pro svůj rodný kraj vytvořil. Dalšími částmi jsou sochařské instalace *Brána polibků* a *Stůl ticha*. Více William Tucker, *Brancusi at Tirgu-Jiu*, in: idem, *The Language of Sculpture*, London 1977, s. 129-145. - Edith Balas, *The*

Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage, *Art Journal*, Vol. 35, č. 2, Winter 1975-1976, s. 94-104. - Alexandra Parigoris, Brancuși at Tirgu Jiu, the Return of the 'Prodigal Son', *The Burlington Magazine*, Vol. 126, č. 971, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art, February 1984, s. 76-84.

28. Viz Michael Semff, Säule - Figur - Symbol. Anmerkungen zu einem Thema der Skulptur 1945-1960, in: Christa Lichtenstern (ed.), *Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, Marburg 1993, s. 85-103 (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23).

29. Wotruba je také autorem slavného kostela Nejsvětější trojice (Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit) ve Vídni z let 1974-76. V brutalistní stavbě, podobající se abstraktnímu sousoší, bychom mohli vidět také vliv prostorového skládání hmot van Doesburga či Maleviče.

30. Henry Moore se také teoreticky zabýval umístěním svých soch ve veřejném prostoru a jejich vztahem k okolní architektuře. Viz Henry Moore, Doloros Mitchell, On Sculpture and Architecture, *Leonardo*, Vol. 6, č. 3, Summer 1973, s. 243-246.

31. Dorothea Dietrich, The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column", *Assemblage*, č. 14, April 1991, s. 82-92.

32. Brian Dillon, Species of Spaces: Art, Architecture and Environment, in: Rugoff (pozn. 26), s. 37.

33. Merzbau postupně prorostlo až osmi pokoji Schwittersova domu a částečně expandovalo také ven, mimo uzavřené zdi domu. Fragmenty soch, koláží, knih, nalezených objektů byly postupně omítány a vytvářely dojem jednolité organické struktury. Merzbau v Hannoveru bylo bohužel roku 1943 zničeno při bombardování. V Norsku, kam Schwitters roku 1937 uprchl, vytvořil hned dvě varianty tohoto projektu - jednu ve svém prvním bydlišti na ostrově Hjertøya na západě Norska, z níž

se některé části dochovaly, druhou později v Lysaker nedaleko Osla, ta však bohužel roku 1951 shořela. Na čtvrté verzi začal Schwitters pracovat krátce před svou smrtí v anglickém Lake District. Z literatury např. Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge 1995, s. 164-205. - Dietmar Elger, *Der Merzbau: Eine Werkmonographie*, Köln 1999. - Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000 (Building Studies 5). - Dorothea Dietrich, Hannover, in: Leah Dickermann (ed.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Washington 2005, s. 154-179. - Isabel Schulz, "Merzbau is Merzbau" - Kurt Schwitters' Workspace in Norway, in: Karin Orchard (ed.), *Schwitters in Norway*, Ostfildern 2009, s. 48-57. Původní Merzbau bylo v letech 1981-83 rekonstruováno a nyní je k vidění v Sprengel Museum v Hannoveru. K rekonstrukci viz Karin Orchard, Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>, vyhledáno 28. 2. 2010.

34. Kurt Schwitters, dopis Alfredu Barrovi, 23. listopadu 1936, in: John Elderfield, *Kurt Schwitters*, London 1985, s. 156. Citováno dle Dillon (pozn. 32), s. 37.

35. Malevičovy texty k suprematismu jako nové čisté formě umění viz Kazimír Malevič, *Suprematické zrcadlo: Texty k bezpředmětnosti*, Praha 1997.

36. Srov. Tatiana Mikhienko, The Suprematist Column - A Monument to Nonobjectice Art, in: Matthew Drutt (ed.), *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York 2003.

37. Kazimír Malevič, *Die gegenstandslose Welt*, Mainz 1980, s. 88. Citováno dle Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektonika*, Praha 2009, s. 108.

38. Termín *Proun* byl odvozen z Pro-Unovis - Za školu nového umění. UNOVIS byla suprematistická skupina, založená roku 1919 Malevičem ve Vitebsku.

39. Velká berlínská výstava (*Grosse Berliner Kunstausstellung*) proběhla od 19. května do 17. září 1923 a byla organizována německou skupinou revolučních umělců Novembergruppe. Na této výstavě představil Lisickij transformaci suprematistických geometrických forem do reálného prostoru výstavní místnosti, v tzv. „Prounovém prostoru“.

40. Lisickij později navrhl Pokoj pro konstruktivistické umění pro Internationale Kunstausstellung v Drážďanech (1926) a Pokoj pro abstraktní umění (*Abstrakte Kabinett*) pro Provinzialmuseum v Hannoveru (1927), které byly prostorovými scénériemi pro zobrazení konstruktivistických a abstraktních uměleckých děl. Viz Margarita Tupitsyn (ed.), *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven - London 1999. - Ernst Lueddeckens, The "Abstract Cabinet" of El Lissitzky, *Art Journal*, Vol. 30, č. 3, Spring 1971, s. 265-266. Na hannoverské výstavě byly k zhlédnutí také části Schwittersovy *Merzbau*.

41. Srov. Esther Levinger, Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism, *Leonardo*, Vol. 22, č. 2, 1999, s. 227-236.

42. Hal Foster - Rosalind Krauss - Yve-Alain Bois - Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007, s. 127.

43. Podrobný popis věže, jejíž model se bohužel nezachoval, podal hned roku 1920 ruský kritik a historik umění Nikolai Punin. Viz Nikolai Punin, The Monument of the Third International, in: Charles Harrison - Paul Wood (edd.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden - Oxford - Carlton 2003, s. 336-339. K rekonstrukci modelu věže Nathalie Leleu, The Model of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: Reconstruction as an Instrument

of Research and States of Knowledge, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm>, vyhledáno 1. 3. 2010.

44. „Napětí mezi agresivně překrývanými plochami, z nichž je každá narýsována s tvrdými hranami, vytváří dojem 'malířského realismu' tvaru a dohromady s odkazem na architekturu v názvu série značí touhu Popové spíše stavět nežli malovat ... Popova nejhojněji demonstruje své uvažování o malbě jako o struktuře spíš než o povrchu v následující a poslední dvourozměrné skupině prací nazvaných *Prostorově silové konstrukce*.“ Margarita Tupitsyn, *The Grid as a Checkpoint of Modernity*, *Tate Papers*, č. 12, Autumn 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/tupitsyn.shtm>, vyhledáno 1. 3. 2010.

45. Zaha Hadid vytvořila roku 1992 instalaci výstavy *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932* v Guggenheim Museum v New Yorku. V přípravných kresbách lze vidět návrh instalace jako stylizované verze Tatlinovy věže *Třetí internacionály*, promítnuté do spirálovitého centrálního atria Guggenheimu. K návrhům instalací výstav Zahy Hadid viz. Hans Ulrich Obrist, *Zaha Hadid*, Köln 2007 (The Conversation Series 8), s. 33- 58.

46. Coop Himmelb(l)au mají navíc silnou vazbu na německý expresionismus a expresionistickou architekturu a schwittersovský princip *Merzbau* koláže.

47. Ačkoli v raných manifestech byla barva až druhá za formou, přibližně v polovině 20. let Ozenfant přehodnotil její význam pro architekturu a označil ji za základní prvek architektury, protože vždy mění podobu stavby a měla by se jí tak dostat více pozornosti. Více William W. Braham, *Modern Color/Modern Architecture: Amédée Ozenfant and the Genealogy of Color in Modern Architecture*, Aldershot 2002. Ozenfant je zde vybrán za vzorovou osobnost, ale kniha se snaží podat

výklad teorie o barvě, jejích systémech a psychologickém působení v názorech mnoha umělců 1. pol. 20. stol. Srov. Těž Jan de Heer, *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*, Rotterdam 2009.

48. U nás např. na architekta a malíře Bedřicha Feuersteina.

49. Carol S. Eliel (ed.), *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925*, New York 2001. Manifest Purismus, soubor principů směru, byl otištěn ve čtvrtém čísle časopisu z roku 1920. Myšlenky purismu pak byly předvedeny v Pavilonu L'Esprit Nouveau na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži roku 1925.

50. K Le Corbusierovi a skupině De Stijl více Bruno Reichlin, *Le Corbusier vs. De Stijl*, in: Bois - Reichlin (pozn. 18), s. 91-108.

51. Colin Rowe (ve spolupráci Roberta Slutzkyho) ve svém článku *Transparentnost: doslovná a fenomenální* vysvětluje souvislost vizuálních kvalit moderní architektury s objevy kubismu v malířství. Na základě rozboru kubistických maleb ve vztahu k transparentnosti pak přisuzuje vile Garches transparentnost fenomenální (na rozdíl od Gropiovy stavby budovy Bauhause, jíž Rowe popisuje jako příklad transparence doslovné). Viz Colin Rowe, Robert Slutzky, *Transparentnost: doslovná a fenomenální*, in: Colin Rowe, *Matematika ideální vily a jiné eseje*, Brno 2007, s. 161-184.

52. „Stejně jako v Garches a v Le Corbusierových malbách pochází bohatost dojmů z harmonie a jednoduchosti základních geometrických forem, z kontroly proporcí a vztahů a z efektů iluze ... Může na ni být také nahlíženo jako na architektonický ekvivalent k průzračnosti, simultánnosti a ilusivnosti kubistických obrazů.“ William Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, s. 280-281. Ke vztahu malířství a architektury u Le Corbusiera srov. též Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Rotterdam 2009, zvl. s. 47-78, 265-321. - Idem, *Art, Spectacle and Permanence*. A

Rest-mirror View of the Synthesis of the Arts, in: Alexander von Vegesack - Stanislaus von Moos - Artur Rüegg - Mateo Kries (edd.), *Le Corbusier: The Art of Architecture*, Weil am Rhein 2007, s. 61-115.

53. Stanislaus Moos upozornil např. již na analogii návrhu Paláce Sovětů z roku 1931 se sochařem Albertem Giacomettim. „...zoomorfní charakter této kolosální kostry připomíná surrealistické zvířecí a rostlinné formy soch Alberta Giacomettiho z doby kolem roku 1930.“ von Moos, *Elements of a Synthesis* (pozn. 52) , s. 239.

54. von Moos, *Art, Spectacle and Permanence* (pozn. 52), s. 87.

55. Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000, s. 313. Historik umění Jaime Coll identifikoval „silnou morfologickou, strukturální a ikonografickou“ vazbu mezi Le Corbusierovou sérií maleb *Icône* a Pavilonem Philips, ve formě budovy pak vidí jasnou přítomnost ženského těla. Dle Colla mohou také formy Ronchamp vycházet z maleb *Icône*, Ronchamp je ale také spojena s Le Corbusierovými „akustickými“ malbami ze stejné doby. Jamie Coll, *Structure and Play in Le Corbusier's Art Works*, *AA Files XXXI*, 1996, s. 10. Citováno dle Flora Samuel, *The Representation of Mary in the Architecture of Le Corbusier's Chapel of Ronchamp*, *Church History*, Vol. 68, č. 2, June 1999, s. 411-412.

56. Často je odkazováno na podobnost kompozičního základu Gehryho Guggenheim musea v Bilbao právě se sochařským dílem Richarda Serry, jehož dílo je ve sbírkách hojně zastoupeno. Podrobněji viz Christian Bjone, *Art + Architecture: Strategies in Collaboration*, Basel - Boston - Berlin 2009, s. 129-134.

57. Caro je často označován jako sochař, jenž důsledně odstranil sochu z jejího podstavce. Jeho sochy jsou většinou samonosné, posazené přímo na podlahu či zem. Odstraňují

bariéry mezi dílem a divákem, který k soše přistupuje a je s ní v interakci ze všech stran. Caro často zmiňuje důležitost architektury pro jeho sochařské uvažování a práci, sám také s několika architekty spolupracoval, jako například s Normanem Fosterem. Roku 2005 vznikl mezi Carem a Fosterem zajímavý rozhovor na téma socha a architektura, viz Antony Caro - Norman Foster, *The Poetics of Space, Tate Etc.*, č. 3, Spring 2005, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/anthonycaro.htm>, vyhledáno 5. 3. 2010.

58. Stella o svých obrazech hovoří jako o spojení obrazu - pozadí či podkladu - a objektu.

58. „Andre vyvinul vnitřní logiku pro sochařství, v němž socha přestala být definována jako konstruovaný objekt a místo toho byla vnímána jako místo, jako nodus na průsečíku architektury a prostředí.“ Foster - Krauss - Bois - Buchloh (pozn. 42), s. 523.

60. Donald Judd se intenzivně věnoval také architektonické činnosti, jeho architektonické návrhy ale byly vždy spíše poplatné jeho stylu. Juddovy budovy vždy vypadaly jako jeho sochy, převedené do větších měřítek. Roku 1971 se Judd přestěhoval do malého městečka Marfa v Texasu. Zakoupil zde několik pozemků a budov, které předělal podle svých návrhů pro účely stálých expozic svých děl. Vytvořil si tak sám ideální prostředí, v němž chtěl, aby byla jeho díla prezentována. Zároveň ve volném prostranství pouště nainstaloval řadu svých velkých objektů, provedených v betonu. Dnes v Marfě sídlí The Chinati Foundation a Judd Foundation, zároveň jsou zde v několika budovách k vidění díla dalších umělců (zastoupeni jsou mj. Carl Andre, Dan Lavin, John Chamberlain, Ingólfur Arnarsson, Roni Horn, Ilya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg a Coosje van Bruggen, David Rabinowitch nebo John Wesley). Více k tomuto tématu viz Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa*,

Texas, Basel - Boston - Berlin 2007. K Juddovi a jeho architektonické činnosti srov. Donald Judd, *Architektur* (kat. výst.), Münster 1989. - Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architektur* (kat. výst.), Wien 1991.

61. Text z roku 1965 byl publikován také česky. Donald Judd, *Specifické objekty*, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Conceptual Art*, Praha 1982, s. 241-252.

62. Hlavním problémem malířství je dle Judda (i Morrise) jeho iluzionismus a doslovný prostor, prostor v a okolo textury a barev. Od toho se dokázal oprostít právě Stella.

63. Texty vycházely v letech 1966 až 1967, roku 1969 napsal Morris ještě čtvrtou část. Česky Robert Morris, *Poznámky o sochařství*, in: Srp (pozn. 61), s. 354-389.

64. Zjednodušeně bychom zde mohli definovat dva základní pocity: fyzický při zkoumání samotného objektu, a psychický jako odraz účinku a dopadu objektu či stavby na jedince. Tyto dva pocity působí paralelně.

65. Srov. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London 2005. - Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. - London 2002.

66. Například Robert Smithson používal pojem *Dearchitecture*, Gordon Matta-Clark pro svoji práci aplikoval termín *Anarchitecture*. O pracích těchto umělců jako anti-architektonicky zaměřených mluví Christian Bjone. Viz Christian Bjone (pozn. 56), s. 115-126. Tato díla, jak Bjone zmiňuje, představují rozšíření pojmu a definice sochařství směrem do nových oblastí performance, fotografie, ekologie a instalace. Rosalind Krauss k vymezení a rozšíření vztahu socha-architektura-krajina a jejich umístění používá ještě termín *ne-krajina* (*not-landscape*) a *ne-architektura* (*not-architecture*) v opozici ke krajině a architektuře a jejich různými kombinacemi se snaží vymezit rozlišení mezi land artovými díly a *site-specific* díly v a pracující s krajinou a

architekturou. Viz Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8, Spring 1979, s. 30-44.

67. Srov. Ignasi de Solá-Morales, Mies van der Rohe a minimalismus, in: idem, *Diference: Topografie současné architektury*, Praha 1999, s. 24-28.

68. Srov. Germano Celant, *Arte Povera: Notes for a Guerilla War* (1967), in: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, London - New York 2001, s. 194, 196. - Idem, *Arte Povera* (1969), in: ibidem, s. 198-200. - Idem, *Arte Povera* (1968), in: ibidem, s. 222-224.

69. Skupina Nouveau réalisme (Nový realismus) byla založena v roce 1960 kritikem umění Pierrem Restanym a malířem Yves Kleinem. Manifest, který obsahoval pouze prohlášení „Noví realisté si jsou vědomi své kolektivní identity. Nový realismus = nové vnímání reality“, podepsali dále Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Francois Dufrêne, Raymond Hains a Jacques de la Villeglé. Později se ještě připojili César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps a Christo. Skupina oficiálně zanikla až roku 1970.

70. Foster - Krauss - Bois - Buchloh (pozn. 43), s. 434-435.

71. Becherovi chtěli „zaujmout takový vztah k tomuto typu architektury, který by rozpoznal její historickou důležitost, její strukturální a funkční poctivost a její estetický status.“ Foster - Krauss - Bois - Buchloh (pozn. 42), s. 522. Jejich důraz na opakování, sériovost, zájem o materialistu a strukturu by se dal chápat jako fotografický ekvivalent minimalismu.

72. Je důležité rozlišovat mezi termíny instalační umění a instalace uměleckých děl. Linií uvažování o instalaci díla v celkovém kontextu bychom mohli vystopovat od Lisického (*Prounový prostor*), Schwitterse (*Merzbau*), přes dílo Allana Kaprova, Claese Oldenburga, minimalismus (ten se instalací díla důsledně zabýval), práce Vita Acconciho, Josepha Beuyse,

Billa Violy k rozvoji v 80. letech, kdy se mnoho umělců instalační problematikou svých děl ve svém díle intenzivně zaobírá. Srov. Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London 2005.

73. Janet Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, *Grey Room*, č. 10, Winter 2003, s. 22-45.

74. Také u nás bychom v poslední době mohli vysledovat tato témata v pracích Tomáše Džadoně nebo Dominika Langa.

75. Rehabilitaci přinesla až výstava, konaná roku 2004 v Los Angeles a poté na dalších místech, kterou uspořádalo pod svou záštitou vídeňské Museum für angewandte Kunst (MAK) v rámci své americké pobočky. K výstavě byl vydán patřičný katalog. Peter Noever - Francois Perrin (edd.), *Yves Klein: Air Architecture*, Ostfildern-Ruit 2004.

76. Výstava, která se uskutečnila od 28. 4. do 15. 5. 1958, nesla název *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, *Le Vide* (*Specializace citlivosti v surovém materiálu uvedená do obrazové citlivosti, Prázdnota.*).

77. Yves Klein, *The Evolution of Art Towards the Immaterial. Lecture at the Sorbonne.* in: Noever - Perrin (pozn. 75), s. 38-39.

78. Peter Noever, *Beyond the Blue*, in: Noever - Perrin (pozn. 75), s. 8.

79. Ruhnau byl členem Groupe d'études de architecture mobile (GEAM), založené roku 1958 na popud Yony Friedman. Dalšími členy byly například Constant, Frei Otto nebo Eckhard Schultze-Fielitz.

80. Dle ideálního Kleinova plánu měl např. sochařství vyučovat Jean Tinguely, malířští Lucio Fontana, Otto Piene a sám Klein, architekturu Frei Otto a Werner Ruhnau, dále zde mělo být oddělení divadla, hudby, fotografie, dějin umění, ekonomie a další. Klein měl přesně propočítány také náklady na stavbu a provoz Centra.

81. Klein (pozn. 77), s. 38. Klein dále pokračuje: „*Myšlenka svobody se stane novým pojmem díky neomezené imaginaci a jejích různých forem v rámci duchovního uskutečnění. Vesmír je nekonečný, ale je měřitelný. Čistá imaginace je dosažitelná. Je životaschopná. Musí být zažita v Centru senzibility. Stane se skutečným centrem jejího jasu ... Dvacet profesorů a tři sta studentů zde bude pracovat bez rozvrhu, zkoušek nebo zkoušejících ... Abychom v Centru dosáhli inspirativnosti a atmosféry citlivosti a nehmotnosti, všichni profesori se musí, a to bez výjimky, podílet na jeho budování. Všichni studenti a učni vytvářejí souhru spolupráce v této stále obnovovaném tvoření ... Toto Centrum senzibility vyžaduje imaginaci a odhmotnění. Vyžaduje svobodu v srdci i hlavě.*“

82. Ibidem, s. 35-45. Klein zde podal svůj výklad vývoje od malby v prostoru k prostoru, který z malby vychází. Prostorový potenciál malířství a obrazový potenciál architektury spojil v konceptu Vzdušné architektury. „*Ve svém vývoji jsem se měl dostat ke Vzdušné architektuře, protože pouze zde jsem mohl konečně vytvořit a upevnit citlivost k obrazu v syrovém, hmotném slova smyslu. Dodnes, ve velmi přesně určeném architektonickém prostoru, jsem maloval monochromaticky tím nejosvícenějším možným způsobem. Citlivost vůči barvě, která je stále velmi materiální, musí být omezena na nehmotnou, vzdušnější citlivost.*“ idem, s. 44.

83. Yves Klein - Werner Ruhnau, *Project of an Air Architecture*, in: Noever - Perrin (pozn. 75), s. 77. - Také v Conrads (pozn. 6), s. 171.

84. Yves Klein, *Immaterial Dwellings*, in: Noever - Perrin (pozn. 75), s. 28.

85. Klein (pozn. 77), s. 44.

86. Klein přiznával veliký vliv Miese van der Rohe a jeho skleněných staveb, jejichž transparentnost se snaží také o plynulé přecházení interiéru do exteriéru. Vzdušná

architektura jej dle Kleina překonává a činí transparentní i střechu.

87. *„Člověk budoucnosti tím, že se spojuje s absolutním prostorem, tím, že se podílí na životě vesmíru, vytvářejícího první krok ke Vzdušné architektuře, bude bezpochyby fungovat ve stavu dynamického denního snění s jasným vědomím hmatatelné, hmotné a viditelné přírody, kterou bude ovládat, na pozemské úrovni, pro svůj vlastní fyzický komfort. Osvobozený od falešných interpretací psychologické intimity bude žít ve stavu absolutnosti s přírodou (jež je neviditelná a nemůže být vnímána našimi smysly), se životem samým, a ten se stane konkrétním obrácením rolí, kdy abstrakce bude vytvářena psychologickou povahou.“* Klein (pozn. 3), s. 44.

88. Viz Juli Carson, *Dematerialisms: The Non-Dialectics of Yves Klein*, in: Noever - Perrin (pozn. 75), s. 116-124.

89. Smithson používal konkrétní materiály (kámen, dřevo, písek, půda) sesbírané na konkrétním místě (divoká krajina, zříceniny budov apod.). Materiály z psychicky prožitých míst (sites) byly umístěny do fyzických geometrických objektů a celek býval doprovázen mapami a fotografiemi, zaznamenávajícími a odkazujícími na lokality původních umístění, a texty (nonsites). Autor tak chtěl vyjádřit vztah mezi uměleckým dílem a jeho prostředím, mezi galerijním prostorem (vnitřním, uzavřeným) a prostorem přírodním (vnějším, otevřeným) a různými přístupy k vnímání a prožívání. Jak Smithson podotkl, *„...zaujal mne dialog mezi uzavřeným a volným prostorem a mezi mnou samotným, když už jsem byl tímto způsobem do projektu vtažen. Vyvinul jsem metodu či dialektiku, kterou nazývám prostranstvím (site) a neprostranstvím (nonsite). Prostranství je v jistém smyslu fyzickou, syrovou realitou, tedy země a půda, kterou si ve skutečnosti ani neuvědomujeme v uzavřené místnosti, atelieru nebo něčem podobném. A proto jsem se rozhodl pro vytýčení hranic daných tímto dialogem (je to rytmický pohyb zpět a*

vpřed mezi vnitřním a vnějším prostorem). Došel jsem k tomu, že by mohlo být zajímavé, abychom místo postavení něčeho do krajiny, přenesli zemi dovnitř, tedy do neprostranství, což je abstraktní kontejner.“ Thomas Leavitt, *Earth*, Symposium at White Museum, Cornell University, 1969, in: Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley - Los Angeles - London 1996, s. 178. Přebírám překlad Karla Srpa, Srp (pozn. 61), s. 525-526.

90. K rozvoji land artu došlo na konci 60. let, kdy proběhlo několik velkých a důležitých výstav. V únoru 1969 představil Willoughby Sharp výstavu *Earth Art*, která se uskutečnila v Andrew Dickson White Museum of Art na Cornell University, Ithaca, New York. Z umělců se zúčastnili Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Gunther Uecker. Sharp pozval také začínajícího umělce Gordon Matta-Clarka, který v té době v Ithace žil, aby pomáhal na místě s realizací několika děl pro tuto výstavu.

91. Téma architektury jako ruiny se přibližně ve stejné době objevuje také například v díle Dana Grahama nebo Gordon Matta-Clarka. Srov. Sabine Folie (ed.), *Die Moderne als Ruine: Eine Archäologie der Gegenwart/Modernism as a Ruin: An Archeology of the Present*, Wien - Nürnberg 2009.

92. Vztahu Roberta Smithsona k architektuře se podrobněji ve svých textech zabýval Mark Linder. Více Mark Linder, *Sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, *Assemblage*, č. 39, August 1999, s. 6-35. - Idem, *Non-sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, in: idem, *Nothing Less Than: Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass. - London 2004, s. 133-172. - Idem, *Towards "A New Type of Building"*, *Robert Smithson's Architectural Criticism*, in: Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson* (kat. výst.), Berkeley - Los Angeles - London 2004, s. 189-199.

93. Smithson se v tomto projektu pokoušel o propojení umění a architektury od samotného počátku stavby. „Umění dneška již není pouze architektonickým dodatečným nápadem, nebo objektem k přilepení na budovu poté, co je dokončena, ale spíše celkovým zapojením do stavebního procesu od základů nahoru a od nebe dolů. Stará krajina naturalismu a realismu je nahrazována novou krajinou abstrakce a rafinovanosti.“ Robert Smithson, *Aerial Art*, in: Flam (pozn. 89), s. 116.

94. Jistou paralelu v tomto přístupu k industriálním objektům bychom snad mohli nalézt ve fotografiích Bernda a Hilly Becherových, kteří přibližně ve stejné době započali svoji kariéru fotografováním mizejících průmyslových objektů s důrazem na jejich estetické strukturální vlastnosti. Každý ale samozřejmě s jiným podtónem a jiným přístupem ve vnímání rozpadu a času. Zatímco Becherovi přistupují k času spíše z hlediska historického, Smithson pojímá čas geologicky. Srov. Též James Lingwood (ed.), *Robert Smithson / Bernd & Hilla Becher: Field Trips* (kat. výst.), Porto 2002.

95. Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, in: Flam (pozn. 89), s. 10-23. Smithson v eseji nabízí také několik současných architektonických příkladů nové monumentalitě a entropie: „Velmi očerňovaná architektura Park Avenue, známá jako „chladné skleněné krabice,“ spolu s manýristickou modernou Philipa Johnsona, pomoha pěstovat entropickou náladu ... Druh architektury bez 'hodnoty kvalit' je, pokud něco, faktem. Z tohoto 'nevýrazného' toku architektury, jak to nazývá Flavin, získáváme jasnou představu fyzické reality, oproštěné od obecných požadavků 'čistoty a idealismu' ... Předměstské domky, urbanistická rozpínavost a nekonečné množství sídlišť poválečného rozmachu přispěly k architektuře entropie.“

96. Ibidem, s. 11.

97. Idem, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, in: Flam (pozn. 89), s. 72.

- 98.** Během této cesty vznikla kromě série *Hotel Palenque* také jedna z nejznámějších Smithsonianových prací *Nine Mirror Displacement*.
- 99.** Text přednášky a kompletní série 31 fotografií byl prvně přetištěn roku 1995 v časopise *Parkett* pod názvem *Insert Robert Smithson. Hotel Palenque, 1969-1972*, *Parkett*, č. 43, 1995, s. 117-132.
- 100.** Ibidem, s. 120.
- 101.** Ibidem, s. 120
- 102.** Kai Vöckler, *The Disappearance of Architecture as an Artistic Theme*, in: *Folie* (pozn. 91), s. 151-152.
- 103.** Práce inspirovala později několik dalších umělců jako Renée Green, Sam Durant nebo Tacita Dean, kteří se v několika svých projektech inspirovali a navázali na toto Smithsonianovo dílo.
- 104.** Z nedávné literatury především Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. - London 2000. - James Attlee - Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, Tucson - Portchester 2003. - Corinne Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*, London - New York 2003. - Betti-Sue Hertz (ed.), *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego 2006. - Gloria Moure (ed.), *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelona 2006. - Elisabeth Sussman (ed.), *Gordon Matta-Clark: "You are the Measure"*. New York 2007. - Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London - New York 2009.
- 105.** Sociální angažovaností chtěl upozornit na procesy gentrifikace, chudinských čtvrtí atd., prostředníkem se stala negace architektury v jejím přirozeném prostředí a podmínkách.
- 106.** Srov. Anne M. Wagner, *Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture*, *Grey Room*, č. 14, Winter 2004, s. 26-45.

107. Matta-Clark se ovšem několikrát vyslovil o tom, že by rád řezal do domu nového a aby byl tento zásah uchován permanentěji.

108. Lee (pozn. 104), s. 6.

109. Jistou paralelu bychom mohli najít také s tvorbou Michaela Heizera, který prováděl řezy v přírodě, skálami, horami apod. Matta-Clark se oproti němu prořezává krajinou městskou.

110. Členy byli např. Laurie Anderson, Richard Landry, Bernard Kirschenbaum nebo Richard Nonas.

111. Zde sehrál důležitou roli i zájem Matta-Clarka o lingvistiku. Název anarchitecture, kromě jiných jazykových asociací a slovních hříček, byl také variací na knihu Le Corbusiera *Vers une architecture (Towards an Architecture)*, která byla ale v anglickém překladu vždy překládána jako *Towards a New Architecture*. Pro diskuzi o vztahu k Le Corbusierovi a modernismu více James Attlee, *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier, Tate Papers*, č. 7, Spring 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>, vyhledáno 10. 4. 2010. Zájem o Le Corbusierovu architekturu, prostor a myšlenky nasměroval u Matta-Clarka Colin Rowe, tehdejší profesor na Cornell University, jehož přednášky Matta-Clark navštěvoval.

112. Lee (pozn. 104), s. 104.

113. *„Naše přemýšlení o architektuře bylo více prchavé, než jen dělat kusy, které mohou demonstrovat alternativní postoj k budovám, nebo spíše názory, které determinují kontejnerizaci použitelných prostor ... Přemýšleli jsme více o metaforických prázdnostech, trhlinách, zbylých prostorech, místech, která nebyla jasná ... Například o místech, kde se zastavíte, abyste si zavázaly tkaničky, místech, která jsou prostě přerušením ve vašich denních pohybech. Tato místa jsou také vnímavě důležitá, jelikož odkazují na prostor pohybu.*

- Bylo to o něčem jiném, než ustanovit architektonický slovník, bez toho, že bychom se usazovali v čemkoli příliš formálním.*" Gordon Matta-Clark, *Splitting The Humphrey Street Building*. An Interview by Liza Bear, in: *Diserens* (pozn. 104), s. 164.
- 114.** Gordon Matta-Clark, *Dilemmas*. A Radio Interview by Liza Bear, in: *Diserens* (pozn. 104), s. 177.
- 115.** Lee (pozn. 9), s. 168.
- 116.** „Poprvé jsem procházel skrze *Splitting* s Richardem Serrou. Co nás nejvíce ohromilo, bylo ta hradba prostoru, štěrbina světla, ne zcela prázdný prostor, který přeměnil dům do úplně jiného druhu objektu: do sochy.“ Richard Nonas v rozhovoru s Joan Simon, in: Mary Jane Jakob (ed.), *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago 1985, s. 141. Citováno dle Thomas Crow, *Gordon Matta-Clark*, in: *Diserens* (pozn. 1), s. 82.
- 117.** Dílo s názvem *Splitting: Four Corners* je dnes ve sbírkách San Francisco Museum of Modern Art.
- 118.** Více viz Lee (pozn. 104), s. 162-209, zvl. s. 169-197 – Idem, *On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris, October*, Vol. 85, Summer 1998, s. 65-89.
- 119.** Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, in: Brian Wallis (ed.), *Dan Graham: Rock My Religion. Writings and Art Projects 1965-1990*, Cambridge, Mass. 1993, s. 202.
- 120.** Cílem výstavy bylo objasnění centrální role modelů a konceptů v soudobé architektuře, pro srovnání měly být ukázány také některé umělecké pozice. Výstavy se zúčastnili například Peter Eisenman, Michael Graves, Richard Meier nebo Oswald Matthias Ungers.
- 121.** Z akce bohužel neexistuje žádný záznam a popis okolností a časového sledu se ve vyprávění pamětníků liší. Pro porovnání různých dostupných vzpomínek k tomuto tématu viz Philip Ursprung, *Living Archeology: Gordon Matta-Clark and 1970s New York*, in. *Folie* (pozn. 91), s. 157-159.

- 122.** Interview with Gordon Matta-Clark, Antverp, September 1977, in: Diserens (pozn. 104), s. 190.
- 123.** Grahamovo široké výtvarné rozpětí se projevuje napříč fotografií, videem, filmem, instalací, kresbou, performance, architekturou, poezií, kritickými texty o umění, rockové hudbě a společnosti.
- 124.** Kritika byla v té době chápána jako další, velice podstatná část v celku uměleckého díla, v níž byla předkládána estetická, společenská a umělecká hodnota díla. Kriticko-teoretická část díla tvoří základ takřka všech umělců té doby, jako Robert Smithson, Donald Judd, Robert Morris nebo Sol LeWitt.
- 125.** Srov. vybrané texty v Wallis (pozn. 119)
- 126.** Mike Metz, Dan Graham, *Bomb*, č. 46, Winter 1994, s. 51.
- 127.** Použitím materiálů spojených s ocelovo-skleněnou reflektivností moderního města se předeek domu stává výstavním prostorem a to skrze transformaci fasády na výlohu. Graham reflektuje poznatky Roberta Venturiho, který Grahama silně ovlivnil, o vlivu reklamy na architekturu, zrcadlová stěna funguje také jako billboard, který přenáší aktivity rodiny ven na ulici.
- 128.** K bližšímu popisu některých architektonických projektů a pavilonů srov. Alexander Alberro (ed.), *Dan Graham: Two-Way Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Mass. - London 1999, s. 155-194. - Martin Köttering, Roland Nachtigäller (edd.), *Dan Graham: Two-way Mirror Pavilions / Einwegspiegel-Pavillons 1989-1996* (kat. výst.), Nordhorn 1997.
- 129.** Dan Graham, Garden as Theater as Museum, in: Wallis (pozn. 119), s. 286-307.
- 130.** „Viděl jsem kresby Donalda Judda na začátku sedmdesátých let v Kunstmuzeu v Basileji a velmi na mě zapůsobily právě absencí dekorativnosti a přímostí, se kterou zprostředkovaly umělcovu myšlenku.“ Jacques Herzog,

Collaborations with artists, museum projects, and our first building in America, in: James Ackerman et al., *Art and Architecture: A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000, s. 32.

131. Viz Srp (pozn. 61), s. 249.

132. Juddem se zabýval také Rémy Zaugg, který u příležitosti Dokumenty 7 v Kasselu roku 1982 vytvořil celou knihu o Juddově díle *Untitled (Six Steel Boxes)* ze sbírek basilejského Kunstmusea, v níž se zabývá vztahem mezi prostorem a uměleckým dílem, procesem vnímání a problematikou vystavování a instalace umění, což bylo jedno z jeho hlavních témat. Kniha silně ovlivnila také přístup HdM, jak to několikrát zmínili. Srov. Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld: Das Wahrnehmen einer Skulptur*, Eindhoven 1982.

133. Jacques Herzog, *Das spezifische Gewicht der Architektur*, *Archithese* XII, 1982, č. 2, s. 39-40. – Též Jacques Herzog, *Das spezifische Gewicht der Architektur / The Specific Gravity of Architectures*, in: Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1978-1988: Das Gesamtwerk*, Band 1, Basel - Boston - Berlin 1997, s. 204-206.

134. Hubertus Adam - Mechthild Heuser - J. Christoph Bürkle, *Kunst - Architektur - Natur. Jacques Herzog im Gespräch*, *Archithese* XXVIII, 1998, č. 5, s. 7.

135. Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996, s. 34. Herzog zde poukazuje především na Juddovy stavby v texaském městě Marfa, kde se Judd snažil vytvořit ideální museum pro svá díla.

136. Ovšem jak později přiznali, jednou z hlavních motivací nebyla ani tak snaha vytvořit karnevalovou parodii tohoto díla, jako spíš pokusit se přiblížit realitě tohoto díla. „Chtěli jsme vytvořit novou realitu, novou sochu, a tím podpořit pochopení tohoto sporného objektu. Průvod ... se měl stát jakousi živou sochou ...“ Ibidem, s. 24-25.

- 137.** Dieter Koeplin, tehdejší konzervátor Kunstmuseum Basel, v prospektu o této akci. Citováno dle Mack (pozn. 133), s. 11.
- 138.** Zaugg (pozn. 135), s. 24-25.
- 139.** „Tato zkušenost pro nás byla velmi důležitá, protože nám umožnila dozvědět se více o Beuysově světě, který pro nás byl šokující a velmi odlišný od zkušeností ze školy ETH v Curychu, kde jsme studovali u Alda Rossiho. Po karnevalu jsme tak byli obeznámeni nejen s velmi jižanským světem Alda Rossiho, ale také se severským, romantickým světem Beuysovým. Bylo to pro nás velmi důležité, protože Beyus používal materiály úplně novým a neočekávaným způsobem.“ Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 33. Ke spolupráci s Beuysem a jeho vlivu více viz Mack (pozn. 133), s. 7-11. – Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron, in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2002, s. 17-20.
- 140.** „Za jeden z účelů architektury považovali schopnost zvýšit naši vnímavost ke světu. Stavby se mohou stát „rámci“ nebo „filtry“, které zaměřují naši pozornost na krajinu nebo město. Zkušenosti různých skutečností, ať už umělých, uměleckých, přírodních, průmyslových nebo jiných, mohou být zesíleny kontrolovaným použitím materiálů, odrazů, geometrie a linií znaku. Stavby se tak mohou chovat jako jisté řezy nebo magnety, které aktivizují své okolí.“ William J.R. Curtis, *Enigmas of Surface and Depth. The Architecture of Herzog & de Meuron*, in: Fernando Márquez Cecilia – Richard Levene (edd.), *Herzog & de Meuron 1998-2002. La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice*, *El Croquis*, č. 109/110, 2002, s. 33.
- 141.** Ernst Hubeli, *Das Selbe und das Besondere: Ein Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, neuere Arbeiten, Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 10, s. 14.
- 142.** „Architektura nemůže být nikdy přesně následována nebo zkopírována, tak, že by byla identická s architekturou

předchozí, má vždy svou vlastní realitu, která je spojena s časem jejího vzniku. To však rovněž znamená, že je tato architektura také naplněna jinou náladou než architektura, jenž sloužila jako předobraz, a že nálada předobrazu nebo to, co to dělá, může být jen výchozím bodem pro vlastní práci, ale nikdy ne přímo přetlumočená do postavené architektury. Zatímco ve filmu, například v realistickém italském filmu, mohou být nálady, které vychází z architektur, interiérů nebo jiných stavebních objektů, následovány a zprostředkovány v obrazech dostatečně přesně, že se jeden nemůže této architektuře přiblížit, dotýkat se jí..“ Jacques Herzog - Pierre de Meuron, „...dass es möglich ist, etwas hinzustellen...“. Arbeiten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 69, 1982, č. 7/8, s. 15-16.

143. Ibidem, s. 15.

144. „Architektura stejně jako současné umění nebo film může být skutečně spatřena pouze za vynaložení určitého percepčního úsilí.“ Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog, in: Terence Riley - Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits of Thomas Ruff*, New York 1994, s. 32.

145. Z filmařů, kteří na ně silně zapůsobili, mluví HdM nejčastěji o Antonionim, Hitchcockovi, Godardovi nebo Kubrickovi.

146. Riley - Holl (pozn. 144), s. 29.

147. Jacques Herzog, Die Architektur der Darstellung. Einige Gedanken über Architekturmodelle und andere Darstellungstechniken des Architekten, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 70, 1983, č. 11, s. 32-33.

148. Riley - Holl (pozn. 144), s. 28.

149. Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Discurso de Aceptación. Premio Pritzker de Arquitectura 2001 / Acceptance Speech. 2001 Pritzker Architecture Prize, in: Fernando

Márquez Cecilia - Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 1998-2002. La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice, *El Croquis*, č. 109/110, 2002, s. 10.

150. Cynthia Davidson, S Jacquesem Herzogem a Pierrem de Meuronem, *Architekt XLV*, 1999, č. 4, s. 74-75.

151. Martin Steinmann, Formen für einfache Bauten. Ein Lagerhaus und ein Haus für einen Kunstsammler, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 74, 1987, č. 10, s. 56.

152. Alejandro Zaera, Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron / Continuities. Interview with Herzog & de Meuron, in: Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), Herzog & de Meuron 1983-1993, *El Croquis*, č. 60, 1993, s. 22-23.

153. Ibidem, s. 22.

154. Srov. Herzog & de Meuron, in: Marianne Brausch - Marc Emery (edd.), *Fragen zur Architektur: 15 Architekten im Gespräch*, Basel - Boston - Berlin 1995, s. 32-33.

155. Obrazy a písmo nás „zajímají, protože se jako stavební materiál ještě nevyčerpaly. Použití obrazů a písma se mění s každým projektem. Ve většině našich projektů tyto v zásadě nearchitektonické prvky nabývají postupně na důležitosti, až se stanou nepostradatelným a vlastně zásadním stavebním materiálem ... Musí mít konceptuální přesvědčivost, která jim umožní působit zcela samozřejmě, stěna s vyfocenými motivy by měla vypadat stejně přirozeně jako cihlová zeď.“ Riley - Holl (pozn. 144), s. 31.

156. K fasádám HdM srov. Eva-Maria Soyer, *Herzog & de Meuron: Die unterschiedlichen Aspekte ihrer Fassadengestaltungen* (diplomní práce), Institut für Kunstgeschichte, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2004. Autorka rozdělila fasády HdM na čtyři typy, s tím, že některé stavby spadají do více kategorií. Fasády dělí na potištěné (tj. fasády, na nichž se uplatňují různé techniky obrazu a písma), flexibilní (tj. fasády, které se

přizpůsobují lokálním skutečnostem a které reagují na změny v okolí), vztahující se k přírodě (tj. fasády, v nichž se HdM vypořádávají s místem a přírodou, v nichž dochází ke splývání přírody a architektury) a pouzdra či schránky (tj. fasády, které působí jako obaly a které jsou ze všech stran stejně ztvárněné).

157. Srov. Gerhard Mack, *Building with Images*. Herzog & de Meuron's Library at Eberswalde, in: Gerhard Mack - Valeria Liebermann (edd.), *Herzog & de Meuron: Eberswalde Library*, London 2000, s. 44.

158. Viz Hubeli (pozn. 141), s. 16.

159. Ibidem, s. 18.

160. Dům se nachází v bývalém olivovém háji, na útese v otevřené, drsné krajině, často zalité mlhou, která dotváří atmosféru místa. Vyztužený betonový kříž tvoří konceptuální základ domu. Dle Wilfrieda Wanga nese tvar kříže romantické poselství, které Wang dává do souvislosti s malbami Caspara Davida Fridricha, jenž ve svých obrazech pracoval také často s motivem kříže v mlhou zahalené, divoké krajině, kde kříž působí jako orientační bod a cíl ztracených poutníků. „Architektonická interpretace místa tím, že vyvozuje odpověď z tvaru kříže s mnoha jeho vnitřními a vnějšími rámci (pergola, okna v přízemí a ve vyšších patrech, křížové zdi) spojuje přímo viditelné se zkušenostním, stejně jako Friedrichovy obrazy zahrnují jak směr pohledu, tj. předmět malby, tak zážitek, který tento pohled zprostředkovává.“ Více viz Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Zürich - München - London 1992, s. 7-9.

161. Raymund Ryan, *Neue Oberflächen. Weinkellerei in Napa Valley*. Herzog & de Meuron, Baumeister, 1998, č. 7, s. 40. Soyer (pozn. 156), s. 73.

162. Srov. Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: Flam (pozn. 89), s. 100-113.

163. V této souvislosti se Jacques Herzog několikrát vyzval ke svému obdivu k tomuto účinku, který voda způsobuje: pruhy po vodě na zdi zmiňuje jako reminiscenci na malby Morrise Louise, pomalý pohyb vody pak přirovnal k čtyřiaadvacetihodinovému videosnímku Douglase Gorgona, který zpomalil Hitchcockův film *Psycho* a prodloužil film na dobu trvání jednoho celého dne.

164. Závislost na světle a na čase je typická pro několik železničních hradel v Basileji, jejichž nepohyblivý obvodový plášť z měděných lamel, které se v místech oken rozevírají, mění svou barvu dle denního světla a díky postupné změně barvy mědi, která během let koroduje, také na čase. Materiál se nám tak zjevuje pokaždé jinak. Hradla se od sebe odlišují, jejich princip však zůstává vždy téměř stejný. Architekti zamýšleli postavit těchto hradel více. Bylo by zajímavé pozorovat, jak by téměř stejná stavba vypadala vždy v jiném místě, jiném kontextu, jak by se měnil náš pohled na ni, co by to dělalo s materiálem, jak by v tom kterém místě působil, vyzařoval, jak by se tak měnilo naše vnímání a prožitek.

165. Srov. Sabine Kraft - Christian Kühn, *Mit allen Sinnen spüren. Gespräch mit Jacques Herzog*, *Arch+*, 1998, č. 142, s. 34.

166. Budova navíc kombinuje další efekt, kterým se fasáda mění. Skleněné desky fasády potiskli malými zelenými puntíky, takže z dálky vypadá celistvě zelená. Vzadu za sklem je však umístěn děrovaný plech, který se při pohledu z blízka překrývá se vzorem na skle. Podle stanoviště pozorovatele se tak budova a hloubka fasády neustále opticky mění.

167. S pohybem fasády dále pracují např. budova firmy SUVA v Basileji (1988-93), obytný dům na Herronstrasse v Mnichově (1996-2000), některé fasády centra Fünf Höfe v Mnichově (1996-2003), obytný dům Rue des Suisses v Paříži (1996-2000), fotbalový stadion St. Jakob v Basileji (1996-2002), ale také

budova Ricola Marketing, kde se uplatňují pohyblivé textilie za skleněnými zdmi a v interiéru.

168. Otázkou je, zda bychom tuto drobnou hříčku nemohli chápat jako jakousi polemiku s doznívající vlnou postmodernismu.

169. Herzog poznamenává, že „jelikož vnější hmotu stavby už určily vnitřní instalace a ocelová konstrukce, pak tedy stavební proporce, které by svými mohutnými rozměry mohly změnit měřítko místa, jsme museli utvořit strukturou stavebního bednění. Tato struktura se uskutečnila jako druh obří „hromady prken“, v níž vertikální i horizontální nosné prvky, dřevěné trámy, dřevocementové panely a dřevěné plošiny „policují“ prvky fasády analogicky k vnitřním skladovacím policím stavby. Vnější struktura koresponduje s vnitřní, skladovací. Idea skladovacích polic se neaplikuje na stavbu, ale ztělesňuje se stavbou samotnou.“ Jacques Herzog, *Skrytá geometrie přírody, Architekt XIIIIL*, 1997, č. 18-19, s. 57-58.

170. Srov. Bruno Reichlin, *Objekthaft*, in: *Architekturmuseum in Basel* (ed.), Herzog & de Meuron, *Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988* (kat. výst.). Basel 1988, s. 21-26. Též anglická verze Bruno Reichlin, *Objectlike: The Ricola Storage Building*, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 108-113.

171. „Naši práci často popisují jako minimalistickou ... Jedná se spíše o stylistický zájem o jednoduchost. Pravdou sice je, že náš styl a minimalistické umění se do určité míry překrývají, ale my nesměřujeme k minimalismu, nejsme zakořeněni v abstrakci. Naše práce není abstraktní. Abstrakce má sklony k oproštění od představ, bývá vzdálena světu, minulosti.“ W. I. Verzijl, *Pritzkerova cena: Herzog & de Meuron. Rozhovor s Jacquesem Herzogem*, *Architekt XVIIIL*, 2001, č. 6, s. 70.

172. Jak poznamenal Wilfried Wang, architektonická koncepce budovy koresponduje s charakterem děl, které sběratelka

Ingvild Goetz shromáždila od 60. let, jako jsou práce Bruce Nauman, Roberta Ryman, Cy Twomblyho, Helmuta Federleho, Jannise Kounellise a dalších. Základ sbírky jsou především díla hnutí arte povera, důraz je ale kladen také na současné umění. Viz Wang (pozn. 160), s. 74.

173. Sibylle Omlin dává tyto stěny do souvislosti jednak se zakřivením obrazovek televizí, tak s plynulostí filmové narace. Srov. Sibylle Omlin, Überlagerung von öffentlich und privat. Die Kramlich Residenz und Media Sammlung von Herzog & de Meuron in Oakville/Nappa Halley, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 88, 2001, č. 11, s. 40-45.

174. Jak podotýká Jacques Lucan, nejde u zpracování skla o dekorativní hru, ale o to propůjčit materiálu význam a různé výklady. „Skleněná zeď nemá již svou hodnotu jen v propustnosti (skleněná tabule) nebo zrcadlení, nese teď zprávu a dává prosvítat dalším hloubkovým účinkům, dalším skutečností.“ Jacques Lucan, Jacques Herzog & Pierre de Meuron: Vers une architecture, in: Wang (pozn. 160), s. 140-141.

175. „Vycházeli jsme při tom z kostelního prostoru, jenž by se měl skládat výhradně z ikon ... K tomu používáme fotografické obrazy starých ikon, které jsou ztraceny nebo visí za jiným účelem v muzeích nebo jiných sbírkách. Tyto fotografické předlohy budou přeneseny a vyleptány pomocí sítotisku na tenké, vybroušené mramorové desky, díky leptání vzniklé prohlubeniny fotografických síťových bodů budou vyplněny barvou a dobroušeny. Tečky a čáry ikon jsou tedy zapuštěny do desek jako tetování a vytvářejí kresbu, která překrývá předchozí přirozenou kresbu žíhaného mramoru.“ Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Gedanken über ein unverwirklichtes Projekt einer griechisch-orthodoxen Kirche in Zürich, Basel, December 1989, in: Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1989-1991: Das Gesamtwerk*, Band 2, Basel - Boston - Berlin 1996, s. 91.

176. „Je pro mne důležité, že v architektonických a uměleckých pracích (kreslím, dělám video a instalace) rád užívám různá média, abych mohl vytvářet své výpovědi. Jistě existuje analogie mezi architekturou a uměním ... Mohu pouze říci, že obojí je pro mne důležité. V umělecké činnosti nacházím něco, co jako architekt postrádám. Práce jako umělec vede přímo k závěrečnému výsledku, přímo k obrazu nebo prostorové instalaci ... Co mě ale na druhou stranu na architektuře tak fascinuje, je ta skutečnost, že je možné postavit něco, co je tak silně svázáno s jedinou osobou a vztahem k městu, během let pak obýváno a používáno lidmi a podíl, který bude trvale měnit město.“ Herzog - Meuron (pozn. 142), s. 16-17.

177. „Neměli jsme moc co dělat. Byl nedostatek projektů. A nám chyběly především projekty, které by nám nabízeli příležitost prozkoumávat architektonické možnosti. Zejména jsme chtěli experimentovat s materiály a formami, které byly v architektuře neznámé nebo netypické, jako je živice, barevné pigmenty, tvarování soustruženého dřeva nebo asfaltu, na zeď nalepené písmo atd. Galerijní prostory nám poskytli potřebné hřiště k osvojení si našich architektonických vědomostí jako základu jazyka.“ Zaugg (pozn. 135), s. 29-30.

178. Ibidem, s. 30.

179. „Existuje vůbec taková forma prezentace, která by dala objektům a dokumentaci smysl, která by návštěvníky upoutala, mobilizovala veškerou jejich pozornost a všechny schopnosti jejich vnímání? Je vůbec možné vytvořit ve výstavních prostorách takové místo, které by, tak jako skutečná budova venku ve městě, bylo vlastní skutečností a zároveň reflektovalo skutečnost budovy, kterou dokumentuje?“ Ibidem, s. 41.

180. „Architektura, to jest realita architektury, se perspektivní kresbou, naturalistickou a iluzionistickou, nakreslenou ručně nebo na počítači, prezentovat nemůže ...

Omezí nás perspektivní kresba, protože svému pozorovateli nenabídne žádný nový způsob vidění než ten, jaký autor zamýšlel, ani žádnou novou perspektivu než tu, která už byla vybraná. Perspektiva, naturalistický způsob prezentace architektury, je proto autoritářská a neosvěcující ... Přesnost architektonické prezentace se nemůže zakládat na zesilování povrchního naturalistického zdání. Spíše se uskuteční takovým způsobem prezentace, který vyvolává jiné představy architektonického výrazu, viditelné i neviditelné. To je prezentace, která se vyvíjí ze struktury architektury samotné a mění se od projektu k projektu právě tak, jako se sama architektura mění od místa k místu." Herzog (pozn. 169), s. 56-57.

181. „Nechceme výstavní prostory zaplňovat obvyklým způsobem, tedy zdobit je záznamy naší architektonické práce. Takové výstavy nám připadají nudné, protože jejich didaktická povaha zprostředkovává falešné představy o naší architektuře. Lidé mají pocit, že dokáží vystopovat proces, který vede od nákresu k fotografii hotového díla, ve skutečnosti ale nic nepochopí, pouze slepí dohromady záznamy architektonické skutečnosti.“ Gespräch zwischen Jacques Herzog und Bernhard Bürgl, Basel, 8. November 1990, in: Kunstverein München (ed.), *H & de M: Eine Ausstellung in den vier Räumen des Kunstvereins München mit Beiträgen von Helmut Federle und Enrique Fontanilles sowie einem Gespräch Bernard Bürgi - Jacques Herzog* (kat. výst), München 1991, s. 14. - Též anglicky in: Mack (pozn. 175), s. 185-186.

182. Výstava probíhala od 1. října do 20. listopadu 1988 a v katalogu projektů HdM nese číslo 47. Srov. Architekturmuseum in Basel (pozn. 170).

183. Lucan, in: Wang (pozn. 160), s. 140.

184. Zaugg (pozn. 135), s. 9.

185. Na jedné z okenních tabulí byl také výňatek z Herzogova textu *Skrytá geometrie přírody*: „Skutečnost architektury není

architektura postavená. Architektura vytváří svou vlastní realitu mimo stav postavenosti či nepostavenosti a je srovnatelná s autonomní skutečností malby nebo sochy. Skutečnost, o níž mluvím, také není skutečná stavba, hmotnost, materiál. Hmatatelnost máme jistě rádi, ale jen ve vztahu k rámci celku (architektonického) díla. Milujeme její duchovní kvalitu, její nemateriální hodnotu." Herzog (pozn. 169), s. 57.

186. Zaugg (pozn. 135), s. 9.

187. Kunstverein München (pozn. 181).

188. Výstava v Collegi d'Arquitectes de Catalunya, na níž se podílel také Enrique Fontanilles, sestávala z instalace 64 obrazovek, pravidelně rozmístěných na podlaze foyer výstavního prostoru, přičemž projekční plochy obrazovek byly namířeny nahoru ke stropu, tedy k hornímu patru. Monitory ukazovaly obrazy modelů HdM, které byly umístěny právě v horním poschodí, snímané statickou kamerou a přenášené na tyto monitory. Divák byl tedy jednak konfrontován s živým vysíláním záběrů na pracovní modely, ale zároveň také oslepován blikajícími televizemi, které prostor ozařovaly.

189. Srov. Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron: Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer. Der Katalog erscheint zu der von Herzog & de Meuron konzipierten Ausstellung im Schweizer Pavillon anlässlich der 5. Internationalen Architekturausstellung der Biennale von Venedig 1991*, Baden 1991.

190. Riley - Holl (pozn. 144).

191. Zaugg (pozn. 135).

192. „Většina architektonických přehlídek je stejná jako výstavy uměleckých děl, jen méně dobré. Chtěli jsme zrušit tuto skutečnost a vytvořit něco velmi silného, něco, co vyjadřuje ne uměleckou sílu, ale sílu architektonickou, a to,

že to bylo vytvořeno umělcem, jí dodávalo sílu ještě větší.“ Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 41.

193. Blíže viz Zaugg (pozn. 135), s. 35-72, k popisu výstavy hlavně s. 64-72.

194. Výstava byla putovní a tomu se přizpůsoboval také výběr předmětů, jenž se měnily v závislosti na místě výstavy. K výstavě byla vydána objemná doprovodná publikace encyklopedického charakteru. Srov. Ursprung (pozn. 139).

195. Bohdan Paczowski, *Quel style? Tate Gallery of Modern Art, Londres, Royaume-Uni / Which style? The new Tate Modern in London and questions of style, L'Architecture d'Aujourd'hui*, č. 331, November/December 2000, s. 103.

196. „*Naše práce je zcela mimořádně zaměřená na výzkum, právě výzkum je tou zásadní věcí, která nás drží naživu, umožňuje nám přežít a vydržet strašnou mašinerii a byrokracií našeho byznysu.*“ William J.R. Curtis, *La Naturaleza del Artificio. Una conversación con Jacques Herzog / The Nature of Artifice. A Conversation with Jacques Herzog*, in: Cecilia - Levene (pozn. 140), s. 30.

197. „*Chápeme naši práci jako neustálé hledání cest a strategií, které nám dovolují moci účinně jednat v architektonické a především v urbanistické rovině. Hlavní problémy, které jsou v současnosti stanoveny, jsou nesporně ve městech. A tyto problémy žádají nové strategie, které překračují tradiční metody městského plánování, a nutně předpokládají spolupráci mezi urbanisty, architekty, umělci, sociology a vědci.*“ Zaugg (pozn. 135), s. 23.

198. Herzog - Bürgli (pozn. 181), s. 12. - Též anglicky in: Mack (pozn. 175), s. 185.

199. Zaugg (pozn. 135), s. 24.

200. „*Vyvinuli jsme různé druhy spolupráce. Role a funkce zúčastněných lidí se postupně mění, tak jak postupujeme různými fázemi projektu. I když byly tyto projekty vždy velmi intenzivní a složité, mnoho jsme se od nich naučili, a*

nelitujeme ani jednoho jediného z projektů, na kterých jsme spolupracovali s umělci. V jistém smyslu má náš zájem na spolupráci s umělci také svou sobeckou stránku, protože jsme si dobře vědomi, že jejich příspěvní výrazně ovlivní naše vnímání architektury, že je součástí jiného světa, vzdáleného tomu, co děláme my." Ibidem, s. 25.

201. „Jakákoli umělecká architektonická idea je bezcenná, dokonce směšná, pokud nemůže být vyjádřena v rámci regulérního stavebního procesu.“ Zaera, in: Levene - Cecilia (pozn. 152), s. 7.

202. Příspěvek vznikl pro výstavu Berlin Morgen v Deutsches Architektur-Museum ve Frankfurtu nad Mohanem. Čtyři vysoké budovy byly situovány na prázdná nebo nevyužívaná místa vedle berlínské čtvrti Tiergarten. Instalace sestávala ze čtyř monitorů, na nichž běžela stejná videonahrávka v různých posunutých sekvencích. Video vytvořil Enrique Fontanilles.

203. Studie s názvem *Eine Stadt im Wenden? Städtebauliche Studie über die trinationale Agglomeration von Basel* vznikla na základě pozorování a popisu stávající politické, environmentální a městské struktury. Byl tak vytvořen možný budoucí obraz města po zrušení hranic mezi Švýcarskem, Německem a Francií. Studie sestávala z textů, plánů a fotomontáží.

204. „...jelikož jsem sám pracoval jako umělec, vím proto možná spíš, jak s umělcem jednat a kde probíhají hranice mezi uměleckou a architektonickou prací. Člověk pak také akceptuje, že tyto rozdílné činnosti nemůže přes sebe přenášet.“ Adam - Heuser - Bürkle (pozn. 134), s. 6.

205. Zaugg (pozn. 135), s. 28.

206. „V průběhu let jsme čím dál tím lépe chápali, že umělci by neměli dělat architekturu a architekti by neměli dělat umění ... Také jsme pochopili, že je velmi důležité tyhle dvě věci spojovat a proplétat.“ Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 31.

207. „Přání učit se bylo vždy naší motivací. Za to, stále se něco dozvídat, vděčíme spolupráci s Novým, které nás v naší činnosti posunuje dál. Od začátku požadujeme neustálý dialog.“ Zaugg (pozn. 135), s. 21.
208. Zaera, in: Levene - Cecilia (pozn. 152), s. 6. Citováno dle překladu Rostislava Šváchy, Herzog+de Meuron, Stavba jako obraz, Stavba VI, 1999, č. 4, s. 57.
209. Brausch - Emery (pozn. 154), s. 43.
210. Nikolaus Kuhnert - Angelika Schnell, Minimalismus und Ornament. Gespräch mit Herzog & de Meuron, Arch+, 1995, č. 129/130, s. 21.
211. Zaera, in: Levene - Cecilia (pozn. 152), s. 6. Citováno dle překladu Rostislava Šváchy (pozn. 208), s. 57.
212. „Umělec začíná na naprosto bílé stránce, nemůže nic dedukovat z reálného světa. Vytváří vlastní kosmos a pomáhá odhalovat mystické pravdy, jak říká Bruce Nauman. Architekt se musí řídit přáním svého klienta; utrací peníze více nebo méně rozumným způsobem. Musí mít organizační a manažerské schopnosti.“ Verzijl (pozn. 171), s. 70.
213. Herzog - Bürgl (pozn. 181), s. 11. - Též anglicky in: Mack (pozn. 175), s. 184.
214. Adam - Heuser - Bürkle (pozn. 134), s. 6.
215. Curtis, in: Cecilia - Levene (pozn. 196), s. 28.
216. Davidson (pozn. 150), s. 75.
217. Vliv minimalismu jako výchozí konceptů bychom mohli vyzorovat také u pracovního modelu administrativní budovy Elsässertor z roku 1990. Ten zcela jasně vychází z koncepce prostorových mříží Sol LeWitta.
218. „Většina naší spolupráce s umělci, především s Rémy Zauggem, který je spíše teoretikem než malířem, byla pro nás cestou, jak najít současné strategie a formy pro práci ve městech a ve veřejném prostoru, spíše než estetickou diskuzí. Máme také pocit, že mnoho současných umělců sdílí tento náš zájem o účast a práci ve veřejném prostoru. Tato práce jim

nabízí možnost rozvíjet své myšlenky ve velkém měřítku, ve městech, které, viděno historicky, bylo pro umělce vždy výzvou. Někteří z nich pro nás byli zajímavými partnery, kteří o architekturu začali přemýšlet dlouho předtím, než začali spolupracovat s architekty." Zaera, in: Levene - Cecilia (pozn. 152), s. 6-7.

219. Adam - Heuser - Bürkle (pozn. 134), s. 4.

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

221. Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 33-34.

222. Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mich erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Köln 1987.

223. Zaugg ovšem spolupracoval s několika dalšími architekty na muzejních stavbách. S kanceláří Atelier 5 se podílel na rozšíření Kunstmuseum Bern, na koncepci Kirchner Museum v Davosu od Gigon/Guyer a na Kunstmuseum Luzern od Jeana Nouvela.

224. Srov. Rémy Zaugg (ed.),

, ein Werk für Roche

Basel, Basel - Boston - Berlin 2001.

225. „Zabýval jsem se Blossfeldtem již déle, jelikož se jeho práce pohybuje na hranici mezi obrazovostí a abstrakcí, a proto se tak dobře hodila pro umístění na zeď. Skrze redukci byl tento abstraktní moment zesílen, současně ale propůjčuje tento zbytek obrazovosti budově smyslový charakter a můžeme mluvit o také jakési velké oponě.“ Adam - Heuser - Bürkle (pozn. 134), s. 4. Ačkoli se nabízí jasná analogie, zdůrazňují HdM, že motiv listu nemá nic společného s produkty firmy Ricola a zakládá se výhradně na estetických úvahách.

226. „V tomto případě jsme dlouze studovali různé rozměry listu, protože jsme se chtěli vyhnout sklouznutí ke kýči nebo pop-artu, který je u některé současné architektury běžný. Snažili jsme se ho představit v lidském měřítku, personifikovat ho, ale výsledný efekt byl velmi neuspokojivý. Tak jsme ho podstatně zmenšili, vypadal pak ale jako dlaždička v koupelně. Bylo velmi těžké najít správnou velikost tak, aby sériové opakování příliš nepřipomínalo orientální ornamentiku. Zauggovy rady v tom byly velmi cenné.“ Jacques Herzog, *Sui materiali / On materials, Domus*, č. 765, 1994, s. 76.

227. Jeffrey Kipnis, Rozhovor s Jacquesem Herzogem, *Stavba XI*, 2004, č. 2, s. 66.

228. Více k budově a koncepci viz Mack - Liebermann (pozn. 157).

229. „Thomasova práce nás velmi zaujala, protože na první pohled je velmi přímočará, ale studujete-li ji do hloubky, stane se velmi mnohoznačnou. Také nás velmi oslovily různé způsoby seskupení jeho prací, které nám připomínali naši vlastní strategii budování několika linií práce, oddělených linií, se kterými je možné paralelně pracovat.“ Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 36, 38.

230. Více viz Kurt W. Forster, Jeff Wall photographiert Herzog & de Meurons Weingut Dominus / Jeff Wall looks at the Dominus Winery by Herzog & de Meuron, *Parkett*, č. 65, 2002, s. 6-14. - Philip Ursprung, Genres Are Established by the Distance between the Camera and the Subject. An Interview with Jeff Wall, in: Ursprung (pozn. 139), s. 63-73.

231. Srov. Moritz Küng, Über Oberflächlichkeit. Ein Gespräch mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 12, s. 58-61.

232. Kipnis (pozn. 227), s. 66.

233. Adam - Heuser - Bürkle (pozn. 134), s. 4.

234. Ibidem, s. 8.

235. Kuhnert - Schnell (pozn. 210), s. 22.

236. „Nepoužíváme dekorativnost ovšem pro čistou radost z dekoru. Nechceme tak vyprávět ani nějaké příběhy nebo stvrzovat soukromou symboliku. Chceme dekoraci velice precizně nasadit. Používáme ji ve formě potištění nebo leptání skla, betonu nebo kamene, tážeme se tím po důvěrném charakteru těchto materiálů a nabývají takřikajíc jako stavební látky novosti. V určitém způsobu se tyto rozdílné stavební látky připodobňují díky pojednání obrazy sobě navzájem, splývají do jediného proudu materiálu. Paradoxně se tak jejich rozdílná materialita jeví silnější. Dekorativní opracování materiálů jim propůjčuje občas také textilní, smyslový charakter, který nám slouží k tomu, abychom stmelili vnitřní a vnější prostory, tak jako jsme například mezi sebou smíchali materiály na sportovišti Pfaffenholz.“ Brausch - Emery (pozn. 154), s. 38-39.

237. Kuhnert - Schnell (pozn. 210), s. 21-22.

238. Herzog, in: Ackerman (pozn. 130), s. 39.

7. Literatura

7.1. Abecedně

Architekturmuseum in Basel (ed.), *Herzog & de Meuron: Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988* (kat. výst.), Basel 1988

Hubertus Adam - Mechthild Heuser - J. Christoph Bürkle, Kunst - Architektur - Natur. Jacques Herzog im Gespräch, *Archithese* XXVIII, 1998, č. 5, s. 4-13

Hubertus Adam, Künstlicher Kristall über der Infrastruktur. Herzog & de Meuron: Fórum Barcelona 2004, *Archithese* XXXV, 2005, č. 1, s. 24-29

Hubertus Adam, Gestalt und Gestaltlosigkeit. Herzog & de Meuron: Informations-, Kommunikations- und Medienzentrum der BTU Cottbus, 1994-2005, *Archithese* XXXV, 2005, č. 2, s. 68-73

Hubertus Adam, Schnitt und Pfropfung, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 2, s. 80-85

Hubertus Adam, Komplexität und Einfachheit. Herzog & de Meuron: Nationalstadion in Peking, 2003-2008, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 4, s. 38-45

Hubertus Adam, „Wir können einen wichtigen Beitrag leisten für ein neues China“. Jacques Herzog im Gespräch, *Archithese* XXXIV, 2004, č. 6, s. 38-45

Hubertus Adam, Häuser und Türme. Aktuelles von Herzog & de Meuron, *Archithese* XXXVII, 2007, č. 1, s. 78-83

Hubertus Adam, Transformation des Rasters, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 1, s. 12-17

Alexander Alberro (ed.), *Dan Graham: Two-Way Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Mass. - London 1999

James Attlee - Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, Tucson - Portchester 2003

James Attlee, *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, *Tate Papers*, č. 7, Spring 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>, vyhledáno 10. 4. 2010

Edith Balas, *The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage*, *Art Journal*, Vol. 35, č. 2, Winter 1975-1976, s. 94-104

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

Ernest Beck (ed.), *Brancusi's Endless Column Ensemble: Târgu-Jiu, Romania*, London 2007

Barry Bergdoll - Leah Dickerman (edd.), *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, New York 2009

Aaron Betsky, *Dominus Winery, Yountville, California*, 1997, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 85, 1998, č. 7/8, s. 12-21

André Bideau, *Stadtlandschaft als Ästhetik. Ein Innenstadtprojekt von Herzog & de Meuron in München*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 88, 2001, č. 12, s. 10-19

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

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

Eugen Blume - Joachim Jäger - Gabriele Knapstein (edd.), *Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof* (kat. výst.), Berlin 2004

Yve-Alain Bois, *Mondrian and the Theory of Architecture*, *Assemblage*, č. 4, October 1987, s. 102-130

Yve-Alain Bois - Bruno Reichlin (edd.), *De Stijl et l'architecture en France*, Liège - Brussels 1985

Yve-Alain Bois - Christian Hubert, *El Lissitzky: Reading Lessons*, *October*, Vol. 11, Winter 1979, s. 113-128

Violaine Boutet de Monvel, *Dan Graham: Being and Nothingness*, *Flash Art International*, č. 265, March/April 2009, s. 56-59

William W. Braham, *Modern Color/Modern Architecture: Amédée Ozentfant and the Genealogy of Color in Modern Architecture*, Aldershot 2002

Kunsthaus Bregenz - Edelbert Köb (edd.), *Herzog & de Meuron: Sammlung Goetz*, Stuttgart 2003

H. Allen Brooks, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings*, *The Art Bulletin*, Vol. 48, č. 2, June 1966, s. 193-202

H. Allen Brooks (ed.), *Writings on Wright: Selected Comment on Frank Lloyd Wright*, Cambridge, Mass. 1981

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

Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron: Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer. Der Katalog erscheint zu der von Herzog & de Meuron konzipierten Ausstellung im Schweizer Pavillon anlässlich der 5. Internationalen Architekturausstellung der Biennale von Venedig 1991*, Baden 1991

Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Admiration to the Critique of Institutions*, *October*, Vol. 55, Winter 1990, s. 105-143

Katja Burzer, *Zum Verhältnis von Kunst und Architektur: Die Museen von Herzog & de Meuron* (diplomní práce), Institut für Kunstgeschichte, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 2001

Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000 (Building Studies 5)

Paula Carabell, *Dan Graham: Big Brother and the Vicissitudes of Surveillance*, *Visual Culture in Britain*, Vol. 9, 2008, č. 2, s. 75-92

Antony Caro - Norman Foster, *The Poetics of Space, Tate Etc.*, č. 3, Spring 2005,

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/anthonycaro.htm>,
vyhledáno 5. 3. 2010

Fernando Márquez Cecilia - Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 2002-2006. Monumento e Intimidad / The Monumental and the Intimate, *El Croquis*, č. 129/130, 2006

Fernando Márquez Cecilia - Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 1998-2002. La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice, *El Croquis*, č. 109/110, 2002

Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, London - New York 2001

Daniela Colafrancesci, Subtile Hüllen und ausgeklügelte Transparenz. Zum Werke von Edward Suzuki und Herzog & de Meuron / Fines enveloppes et transparences sophistiquées. A propos de l'oeuvre d' Edward Suzuki et Herzog & de Meuron, *Archithese XXVI*, 1996, č. 6, s. 4-12

Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, Mass. 1971

William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996

Cynthia Davidson, S Jacquesem Herzogem a Pierrem de Meuronem, *Architekt XLV*, 1999, č. 4, s. 73-75

Leah Dickermann (ed.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, Washington* 2005

Dorothea Dietrich, The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column", *Assemblage*, č. 14, April 1991, s. 82-92

Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge 1995

Corinne Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*, London - New York 2003

Theo van Doesburg, *On European Architecture: Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924-1931*. Transl. from Dutch into English by Charlotte I. Loeb, Basel-Berlin-Boston 1990

Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*. Cambridge - New York 1986

Matthew Drutt (ed.), *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York 2003

Olivek Bendix Dufner, *Verwandt oder befrenudet? Architekturtheorie und Installationskunst seit den 1970er Jahren* (dizertáční práce), Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich 2006

David Ebony, Yves Klein at the MAK Centre, *Art in America*, Vol. 92, 2004, č. 11, s. 146-147

Dietmar Elger, *Der Merzbau: Eine Werkmonographie*, Köln 1999

Carol S. Eliel (ed.), *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925*, New York 2001

Robert Enright - Meeka Walsh, Dan Graham: *Mirror Complexities, Border Crossings*, Vol. 28, 2009, č. 4, s. 20-36

Gladys Fabre - Doris Wintgens Hötte (edd.), *Van Doesburg & The International Avant-Garde*, London 2009

Helmut Federle - Jacques Herzog, *Künstler in der Schweiz - Schweizer Kunst?*. Gespräch zwischen Helmut Federle und Jacques Herzog, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 71, 1984, č. 10, s. 48-55

Luis Fernández-Galiano (ed.), Herzog & de Meuron 1980-2000, *AV Monografías*, č. 77, 1999

Luis Fernández-Galiano (ed.), Herzog & de Meuron 2000-2005, *AV Monografías*, č. 114, 2005

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

Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley - Los Angeles - London 1996

Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basel - Boston - Berlin 2007

Sabine Folie (ed.), *Die Moderne als Ruine: Eine Archäologie der Gegenwart/Modernism as a Ruin: An Archeology of the Present*, Wien - Nürnberg 2009

Kurt W. Forster, Jeff Wall fotografiert Herzog & de Meurons Weingut Dominus / Jeff Wall looks at the Dominus Winery by Herzog & de Meuron, *Parkett*, č. 65, 2002, s. 6-14

Hal Foster - Rosalind Krauss - Yve-Alain Bois - Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007

Kenneth Frampton, *Minimální morálie: Postřehy o nové architektuře německého Švýcarska*, *Stavba XIV*, 2007, č. 5, s. 64-66

Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Politics*, Budapest - New York 1995

Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004

Mark Gilbert (ed.), *Construction, intention, detail: Five projects from five Swiss architects*, Zürich - München - London 1994

Charles Harrison - Paul Wood (edd.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden-Oxford-Carlton 2003

Katja Hasche, *Wege durch ein Museum. Herzog & de Meuron: Erweiterung Aargauer Kunsthaus, Aarau*, *Archithese XXXIV*, 2004, č. 1, s. 12-17

Jan de Heer, *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*, Rotterdam 2009

Betti-Sue Hertz (ed.), *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego 2006

Jacques Herzog, *Die Architektur der Darstellung. Einige Gedanken über Architekturmodelle und andere Darstellungstechniken des Architekten*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 70, 1983, č. 11, s. 29-33

Jacques Herzog, Sui materiali / On materials, *Domus*, č. 765, 1994, s. 74-77

Jacques Herzog, Collaborations with artists, museum projects, and our first building in America, in: James Ackerman et al., *Art and Architecture: A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000

Jacques Herzog, Skrytá geometrie přírody, *Architekt* XIII, 1997, č. 18-19, s. 54-59

Herzog+de Meuron, Stavba jako obraz, *Stavba* VI, 1999, č. 4, s. 56-57

Herzog & de Meuron, in: Marianne Brausch - Marc Emery (edd.), *Fragen zur Architektur: 15 Architekten im Gespräch*, Basel - Boston - Berlin 1995, s. 27-43

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, The Hidden Geometry of Nature: Six Projects, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 80-107

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, Text als Textur. Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 78, 1991, č. 10, s. 22-27

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, „...dass es möglich ist, etwas hinzustellen...“. Arbeiten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 69, 1982, č. 7/8, s. 11-17

Ernst Hubeli, Das Selbe und das Besondere: Ein Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, neuere Arbeiten, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 10, s. 14-31

Ernst Hubeli, Eine Textmontage mit Jacques Herzog, neue Bauten von Herzog & de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 86, 1999, č. 12, s. 32-37

Dorothy Huber, The Hidden and the Apparent: Comments on the Work of Jacques Herzog and Pierre de Meuron, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 114-117

Branislav Jakovljevic, Unframe Malevich!: Ineffability and Sublimity in Suprematism, *Art Journal*, Vol. 63, č. 3, Autumn 2004, s. 18-31

Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000

Philip Jodido, *Architecture : Art*, Munich - Berlin - London - New York 2005

Donald Judd, *Architektur* (kat. výst.), Münster 1989

Wassily Kandinsky, *Bod - Linie - Plocha*, Praha 2000

Jeffrey Kipnis, Rozhovor s Jacquesem Herzogem, *Stavba XI*, 2004, č. 2, s. 64-67

Martin Köttering - Roland Nachtigäller (edd.), *Dan Graham: Two-way Mirror Pavilions / Einwegspiegel-Pavillons 1989-1996* (kat. výst.), Nordhorn 1997

Sabine Kraft - Christian Kühn, Mit allen Sinnen spüren. Gespräch mit Jacques Herzog, *Arch+*, 1998, č. 142, s. 32-39

Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, *October*, Vol. 8, Spring 1979, s. 30-44

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. - London 1981

Janet Kraynak, *Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments*, *Grey Room*, č. 10, Winter 2003, s. 22-45

Nikolaus Kuhnert - Angelika Schnell, *Minimalismus und Ornament. Gespräch mit Herzog & de Meuron*, *Arch+*, 1995, č. 129/130

Moritz Küng, *Über Oberflächlichkeit. Ein Gespräch mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 12, s. 58-61

Moritz Küng, *Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. Gespräch zwischen Helmut Federle und Moritz Küng*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 81, 1994, č. 1/2, s. 45-52

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

Kunstverein München (ed.), *H & de M: Eine Ausstellung in den vier Räumen des Kunstvereins München mit Beiträgen von Helmut Federle und Enrique Fontanilles sowie einem Gespräch Bernard Bürgi - Jacques Herzog* (kat. výst), München 1991

Annette Lecuyer, *Extending Eclecticism*, *The Architectural Review*, Vol. 218, č. 1302, August 2005, s. 48-54

Pamela M. Lee, *On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris*, *October*, Vol. 85, Summer 1998, s. 65-89

Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. - London 2000

Lisa Lefeuvre, *The W-hole Story*, *Art Monthly*, č. 255, April 2002, s. 12-15

Nathalie Leleu, *The Model of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: Reconstruction as an Instrument of Research and States of Knowledge*, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007,

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm>, vyhledáno 1. 3. 2010

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), *Herzog & de Meuron 1983-1993*, *El Croquis*, č. 60, 1993

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), *Herzog & de Meuron 1993-1997*, *El Croquis*, č. 84, 1997

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), *Mundos Dos. Hacia un Arquitectura Improbable / Worlds Two. Towards an Improbable Architecture*, *El Croquis*, č. 91, 1998

Esther Levinger, *Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism*, *Leonardo*, Vol. 22, č. 2, 1999, s. 227-236

Mark Linder, *Sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, *Assemblage*, č. 39, August 1999, s. 6-35

Mark Linder, *Non-sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, in: idem, *Nothing Less Than. Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass. - London 2004, s. 133-172

James Lingwood (ed.), *Robert Smithson / Bernd & Hilla Becher: Field Trips*, Porto 2002

Jacques Lucan, Ein Werkstatt des Schauens. Das Schaulager von Herzog & de Meuron für die Emanuel Hoffmann-Stiftung, Münchenstein, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 90, 2003, č. 7/8, s. 4-11

Ernst Lueddeckens, The "Abstract Cabinet" of El Lissitzky, *Art Journal*, Vol. 30, č. 3, Spring 1971, s. 265-266

Gerhard Mack - Valeria Liebermann (edd.), *Herzog & de Meuron. Eberswalde Library*, London 2000

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1989-1991: Das Gesamtwerk*, Band 2, Basel - Boston - Berlin 1996

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1978-1988: Das Gesamtwerk*, Band 1, Basel - Boston - Berlin 1997

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1992-1996: Das Gesamtwerk*, Band 3, Basel - Boston - Berlin 2000

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1997-2001: Das Gesamtwerk*, Band 4, Basel - Boston - Berlin 2009

Kazimír Malevič, *Suprematické zrcadlo: Texty k bezpředmětnosti*, Praha 1997

Mike Metz, Dan Graham, *Bomb*, č. 46, Winter 1994, s. 50-51

Dirk Meyhöfer, Herzog & de Meuron: Dominus Winery, *Archithese* XXXIV, 2004, č. 3, s. 26-27

Sanda Miller, Brancusi's 'Column of the Infinite', in: *The Burlington Magazine*, Vol. 122, č. 928, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art, July 1980, s. 470-480

Piet Mondrian, *Lidem budoucnosti*, Praha 2002

Rafael Moneo, Herzog & de Meuron, in: idem: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, Cambridge, Mass. - London 2004, s. 361-404

Henry Moore, Doloros Mitchell, On Sculpture and Architecture, *Leonardo*, Vol. 6, č. 3, Summer 1973, s. 243-246

Rowan Moore, The world of Herzog, *Domus*, č. 844, January 2002, s. 44-47

László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002

Stanislaus von Moos, Bau und Schau. Herzog & de Meuron oder Architektur als Ausstellung, in: idem: *Nicht Disneyland. Und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie*, Zürich 2004, s. 171-196

Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Rotterdam 2009

Gloria Moure (ed.), *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelona 2006

Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architektur* (kat. výst.), Wien 1991

Peter Noever - Francois Perrin (edd.), *Yves Klein: Air Architecture*, Ostfildern-Ruit 2004

Elisabeth Nowak-Thaller - Bernhard Widder (edd.), *Ahoi Herbert! Herbert Bayer und die Moderne*, Weitra 2009

Hans Ulrich Obrist, *Zaha Hadid*, Köln 2007 (The Conversation Series 8)

Sibylle Omlin, Überlagerung von öffentlich und privat. Die Kramlich Residenz und Media Sammlung von Herzog & de Meuron in Oakville/Nappa Valley, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 88, 2001, č. 11, s. 40-45

Karin Orchard (ed.), *Schwitters in Norway*, Ostfildern 2009

Karin Orchard, Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>, vyhledáno 28. 2. 2010

Philips Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Ostfildern 2009

Paul Overy, *The Rietveld Schröder House*, Amsterdam 1992

Bohdan Paczowski, Quel style? Tate Gallery of Modern Art, Londres, Royaume-Uni / Which style? The new Tate Modern in London and questions of style, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, č. 331, November/December 2000, s. 98-105

Richard Padovan, *Towards Universality: Le Corbusier, Mies, and De Stijl*, London 2002

Alexandra Parigoris, *Brancuși at Tirgu Jiu, the Return of the 'Prodigal Son'*, *The Burlington Magazine*, Vol. 126, č. 971, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art, February 1984, s. 76-84

Christopher Pearson, *Le Corbusier and the Acoustical Trope: An Investigation of Its Origins*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, č. 2, June 1997, s. 168-183

Antoine Pevsner, *Dopisy bratrovi*, Praha 2009

Bruno Reichlin, *Objectlike: The Ricola Storage Building*, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 108-113

Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London 2005
Colin Rowe, *Matematika ideální vily a jiné eseje*, Brno 2007

Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass. - London 2003

Terence Riley - Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits of Thomas Ruff*, New York 1994

Jennifer L. Roberts, *Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán*, *The Art Bulletin*, Vol. 82, č. 3, September 2000, s. 544-567

Margit Rowell, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*, *October*, Vol. 7, Winter 1978, s. 83-108

Kati Rubinyi, Ewan Branda, *Real Immaterial: Superstudio and Yves Klein*,

X-tra, Contemporary art quaterly, Vol. 7, Fall 2004, č. 1,
http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=69,
vyhledáno 23. 3. 2010

Ralph Rugoff, *Psycho Buildings: Artist Take on Architecture*,
London 2008

Flora Samuel, The Representation of Mary in the Architecture
of Le Corbusier's Chapel of Ronchamp, *Church History*, Vol.
68, č. 2, June 1999, s. 398-416

Eva Schmidt, Kooperationen im Wenden. Herzog & de Meuron und
Rémy Zaugg / Evolving Collaboration. Herzog & de Meuron and
Rémy Zaugg, in: Florian Matzner (ed.), *Public art: Kunst im
öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit 2001, s. 230-241

Dieter Schulz - Christina Thomson (ed), *Das Universum Klee*,
Ostfildern 2008

Michael Semff, Säule - Figur - Symbol. Anmerkungen zu einem
Thema der Skulptur 1945-1960, in: Christa Lichtenstern (ed.),
*Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur
und Plastik nach 1945*, Marburg 1993, s. 85-103 (Marburger
Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23)

Robert Smithson. Hotel Palenque, 1969-1972, *Parkett*, č. 43,
1995, s. 117-132

Ignasi de Solá-Morales, *Diference: Topografie současné
architektury*, Praha 1999

Eva-Maria Soyer, *Herzog & de Meuron: Die unterschiedlichen
Aspekte ihrer Fassadengestaltungen* (diplomní práce), Institut

für Kunstgeschichte, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2004

Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Conceptual Art*, Praha 1982
Dietmar Steiner (ed.), *Siedlung Pilotengasse Wien*, Zürich - München - London 1992

Martin Steinmann, Formen für einfache Bauten. Ein Lagerhaus und ein Haus für einen Kunstsammler, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 74, 1987, č. 10, s. 50-57

Martin Steinmann, Das! Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Zu zwei neuen Werken, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 76, 1989, č. 9, s. 44-57

Martino Stierli, Herzog & de Meuron. 8 Punkte zum Stand der Gegenwartsarchitektur. Kommentar zum Vortrag von Jacques Herzog am 20. April 2006 an der ETH Zürich, in: Daniela Zacheo - Cornelia Bauer (edd.), *What moves architecture? (in the next five years)*, Zürich 2006, s. 54-87

Kristine Stiles - Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley - Los Angeles - London 1996

Deyan Sudjic (rec.), Herzog & de Meuron sezionati / Excavating Herzog & de Meuron, *Domus*, č. 854, December 2002, s. 80-87

Elisabeth Sussman (ed.), *Gordon Matta-Clark: "You are the Measure"*. New York 2007

Kirsten Swenson, Be My Mirror: Dan Graham, *Art in America*, Vol. 97, 2009, č. 5, s. 104-111

Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989

David Theodore (rec.), *Artful Assemblage*, *Canadian Architect*, Vol. 48, č. 2, 2003, s. 31-33

Chris Townsend (ed.), *The Art of Rachel Whiteread*, London 2004

Maggie Toy (ed.), *Frontiers: Artists & Architects*, *AD Architectural Design*, Vol. 67, č. 4, July/August 1997

Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson* (kat. výst.), Berkeley - Los Angeles - London 2004, s. 189-199

William Tucker, *The Language of Sculpture*, London 1977

Margarita Tupitsyn, *The Grid as a Checkpoint of Modernity*, *Tate Papers*, č. 12, Autumn 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/tupitsyn.shtm>, vyhledáno 1. 3. 2010

Margarita Tupitsyn (ed.), *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven - London 1999

Alexander Tzonis, *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*, New York 2001

Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2002

Philip Ursprung, Sammeln und Bewahren: Lager und Museen von Herzog & de Meuron, *Kritische Berichte* XXX, 2002, č. 3, s. 24-30

Alexander von Vegesack - Stanislaus von Moos - Artur Rüegg - Mateo Kries (edd.), *Le Corbusier: The Art of Architecture*, Weil am Rhein 2007

W. I. Verzijl, Pritzkerova cena: Herzog & de Meuron. Rozhovor s Jacquesem Herzogem, *Architekt* XVIIIL, 2001, č. 6, s. 69-70

Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass. - London 2000

Theodora Vischer, Zur Architektur von Herzog & de Meuron. Gespräch zwischen Jacques Herzog und Theodora Vischer / *Architecture by Herzog & de Meuron. A Conversation between Jacques Herzog and Theodora Vischer*, *Parkett*, č. 20, 1989, s. 140-150

Anne M. Wagner, Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture, *Grey Room*, č. 14, Winter 2004, s. 26-45

Stephen Walker, Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture, *Grey Room*, č. 18, Winter 2005, s. 108-131

Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London - New York 2009

Brian Wallis (ed.), *Dan Graham: Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*, Cambridge, Mass. 1993

Wilfried Wang (ed.), *Herzog & de Meuron: Projects and Buildings 1982-1990*, New York 1990

Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Zürich - München - London 1992

Catherine Wood - Gordon Burn, *Rachel Whiteread: Embankment*, London 2005

Nobuyuki Yoshida (ed.), *Herzog & de Meuron 1978-2002*, a+u. *Architecture and Urbanism*, February 2002 Special Issue, 2002

Nobuyuki Yoshida (ed.), *Herzog & de Meuron 2002-2006*, a+u. *Architecture and Urbanism*, August 2006 Special Issue, 2006

Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996

Rémy Zaugg (ed.),
Herzog & de Meuron, ein Werk für Roche Basel,
Basel - Boston - Berlin 2001

7.2. Dle data vydání

H. Allen Brooks, Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings, *The Art Bulletin*, Vol. 48, č. 2, June 1966, s. 193-202

Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, Mass. 1971

Ernst Lueddeckens, The "Abstract Cabinet" of El Lissitzky, *Art Journal*, Vol. 30, č. 3, Spring 1971, s. 265-266

Henry Moore, Doloros Mitchell, On Sculpture and Architecture, *Leonardo*, Vol. 6, č. 3, Summer 1973, s. 243-246

Edith Balas - The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage, *Art Journal*, Vol. 35, č. 2, Winter 1975-1976, s. 94-104

William Tucker, *The Language of Sculpture*, London 1977

Margit Rowell, Vladimir Tatlin: Form/Faktura, *October*, Vol. 7, Winter 1978, s. 83-108

Yve-Alain Bois - Christian Hubert, El Lissitzy: Reading Lessons, *October*, Vol. 11, Winter 1979, s. 113-128

Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, *October*, Vol. 8, Spring 1979, s. 30-44

Sanda Miller, Brancusi's 'Column of the Infinite', in: *The Burlington Magazine*, Vol. 122, č. 928, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art, July 1980, s. 470-480

H. Allen Brooks (ed.), *Writings on Wright: Selected Comment on Frank Lloyd Wright*, Cambridge, Mass. 1981

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. - London 1981

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, „...dass es möglich ist, etwas hinzustellen...“. Arbeiten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 69, 1982, č. 7/8, s. 11-17

Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Conceptual Art*, Praha 1982

Jacques Herzog, Die Architektur der Darstellung. Einige Gedanken über Architekturmodelle und andere Darstellungstechniken des Architekten, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 70, 1983, č. 11, s. 29-33

Helmut Federle - Jacques Herzog, Künstler in der Schweiz - Schweizer Kunst?. Gespräch zwischen Helmut Federle und Jacques Herzog, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 71, 1984, č. 10, s. 48-55

Alexandra Parigoris, Brancuși at Tirgu Jiu, the Return of the 'Prodigal Son', *The Burlington Magazine*, Vol. 126, č. 971, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art, February 1984, s. 76-84

Yve-Alain Bois - Bruno Reichlin (edd.), *De Stijl et l'architecture en France*, Liège - Brussels 1985

Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*. Cambridge - New York 1986

Yve-Alain Bois, Mondrian and the Theory of Architecture, *Assemblage*, č. 4, October 1987, s. 102-130

Martin Steinmann, Formen für einfache Bauten. Ein Lagerhaus und ein Haus für einen Kunstsammler, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 74, 1987, č. 10, s. 50-57

Architekturmuseum in Basel (ed.), *Herzog & de Meuron: Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988* (kat. výst.), Basel 1988

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, The Hidden Geometry of Nature: Six Projects, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 80-107

Dorothy Huber, *The Hidden and the Apparent: Comments on the Work of Jacques Herzog and Pierre de Meuron*, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 114-117

Donald Judd, *Architektur* (kat. výst.), Münster 1989

Bruno Reichlin, *Objectlike: The Ricola Storage Building*, *Assemblage*, č. 9, June 1989, s. 108-113

Martin Steinmann, *Das! Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Zu zwei neuen Werken*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 76, 1989, č. 9, s. 44-57

Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989

Theodora Vischer, *Zur Architektur von Herzog & de Meuron. Gespräch zwischen Jacques Herzog und Theodora Vischer / Architecture by Herzog & de Meuron. A Conversation between Jacques Herzog and Theodora Vischer*, *Parkett*, č. 20, 1989, s. 140-150

Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Admiration to the Critique of Institutions*, *October*, Vol. 55, Winter 1990, s. 105-143

Bundesamt für Kultur (ed.), *Architektur von Herzog & de Meuron: Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villinger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer. Der Katalog erscheint zu der von Herzog & de Meuron konzipierten Ausstellung im Schweizer Pavillon anlässlich der 5. Internationalen Architekturausstellung der Biennale von Venedig 1991*, Baden 1991

Theo van Doesburg, *On European Architecture: Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924-1931. Transl. from Dutch into English by Charlotte I. Loeb*, Basel-Berlin-Boston 1990

Wilfried Wang (ed.), *Herzog & de Meuron: Projects and Buildings 1982-1990*, New York 1990

Jacques Herzog - Pierre de Meuron, *Text als Textur. Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron*, Basel, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 78, 1991, č. 10, s. 22-27

Kunstverein München (ed.), *H & de M: Eine Ausstellung in den vier Räumen des Kunstvereins München mit Beiträgen von Helmut Federle und Enrique Fontanilles sowie einem Gespräch Bernard Bürgi - Jacques Herzog* (kat. výst), München 1991

Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architektur* (kat. výst.), Wien 1991

Dorothea Dietrich, *The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column"*, *Assemblage*, č. 14, April 1991, s. 82-92

Paul Overy, *The Rietveld Schröder House*, Amsterdam 1992

Dietmar Steiner (ed.), *Siedlung Pilotengasse Wien*, Zürich - München - London 1992

Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Zürich - München - London 1992

Brian Wallis (ed.), *Dan Graham: Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*, Cambridge, Mass. 1993

Ernst Hubeli, Das Selbe und das Besondere: Ein Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, neuere Arbeiten, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 10, s. 14-31

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), Herzog & de Meuron 1983-1993, *El Croquis*, č. 60, 1993

Moritz Küng, Über Oberflächlichkeit. Ein Gespräch mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 80, 1993, č. 12, s. 58-61

Michael Semff, Säule - Figur - Symbol. Anmerkungen zu einem Thema der Skulptur 1945-1960, in: Christa Lichtenstern (ed.), *Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, Marburg 1993, s. 85-103 (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23)

Jacques Herzog, Sui materiali / On materials, *Domus*, č. 765, 1994, s. 74-77

Mark Gilbert (ed.), *Construction, intention, detail: Five projects from five Swiss architects*, Zürich - München - London 1994

Moritz Küng, Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. Gespräch zwischen Helmut Federle und Moritz Küng, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 81, 1994, č. 1/2, s. 45-52

Mike Metz, Dan Graham, *Bomb*, č. 46, Winter 1994, s. 50-51

Terence Riley - Steven Holl et al., *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits of Thomas Ruff*, New York 1994

Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Politics*, Budapest - New York 1995

Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-1972, *Parkett*, č. 43, 1995, s. 117-132

Herzog & de Meuron, in: Marianne Brausch - Marc Emery (edd.), *Fragen zur Architektur: 15 Architekten im Gespräch*, Basel - Boston - Berlin 1995, s. 27-43

Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge 1995

Nikolaus Kuhnert - Angelika Schnell, Minimalismus und Ornament. Gespräch mit Herzog & de Meuron, *Arch+*, 1995, č. 129/130

Kristine Stiles - Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley - Los Angeles - London 1996

Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron: Eine Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 1996

William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1989-1991: Das Gesamtwerk*, Band 2, Basel - Boston - Berlin 1996

Daniela Colafrancesci, Subtile Hüllen und ausgeklügelte Transparenz. Zum Werke von Edward Suzuki und Herzog & de Meuron / Fines enveloppes et transparences sophistiquées. A

propos de l'oeuvre d' Edward Suzuki et Herzog & de Meuron,
Archithese XXVI, 1996, č. 6, s. 4-12

Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*,
Berkeley - Los Angeles - London 1996

Jacques Herzog, Skrytá geometrie přírody, *Architekt* XIIIIL,
1997, č. 18-19, s. 54-59

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1978-1988: Das
Gesamtwerk*, Band 1, Basel - Boston - Berlin 1997

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), Herzog &
de Meuron 1993-1997, *El Croquis*, č. 84, 1997

Kazimír Malevič, *Suprematické zrcadlo: Texty
k bezpředmětnosti*, Praha 1997

Christopher Pearson, Le Corbusier and the Acoustical Trope:
An Investigation of Its Origins, *Journal of the Society of
Architectural Historians*, Vol. 56, č. 2, June 1997, s. 168-
183

Martin Köttering - Roland Nachtigäller (edd.), *Dan Graham:
Two-way Mirror Pavilions / Einwegspiegel-Pavillons 1989-1996*
(kat. výst.), Nordhorn 1997

Maggie Toy (ed.), *Frontiers: Artists & Architects*, *AD
Architectural Design*, Vol. 67, č. 4, July/August 1997

Hubertus Adam - Mechthild Heuser - J. Christoph Bürkle, Kunst
- Architektur - Natur. Jacques Herzog im Gespräch, *Archithese*
XXVIII, 1998, č. 5, s. 4-13

Richard C. Levene - Fernando Márquez Cecilia (edd.), *Mundos Dos. Hacia un Arquitectura Improbable / Worlds Two. Towards an Improbable Architecture*, *El Croquis*, č. 91, 1998

Pamela M. Lee, *On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris*, *October*, Vol. 85, Summer 1998, s. 65-89

Aaron Betsky, *Dominus Winery, Yountville, California, 1997*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 85, 1998, č. 7/8, s. 12-21

Sabine Kraft - Christian Kühn, *Mit allen Sinnen spüren. Gespräch mit Jacques Herzog*, *Arch+*, 1998, č. 142, s. 32-39

Margarita Tupitsyn (ed.), *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven - London 1999

Ernst Hubeli, *Eine Textmontage mit Jacques Herzog, neue Bauten von Herzog & de Meuron*, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 86, 1999, č. 12, s. 32-37

Esther Levinger, *Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism*, *Leonardo*, Vol. 22, č. 2, 1999, s. 227-236

Mark Linder, *Sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism*, *Assemblage*, č. 39, August 1999, s. 6-35

David Ebony, *Yves Klein at the MAK Centre*, *Art in America*, Vol. 92, 2004, č. 11, s. 146-147

Dietmar Elger, *Der Merzbau: Eine Werkmonographie*, Köln 1999

Luis Fernández-Galiano (ed.), *Herzog & de Meuron 1980-2000*, *AV Monografías*, č. 77, 1999

Cynthia Davidson, S Jacquesem Herzogem a Pierrem de Meuronem,
Architekt XLV, 1999, č. 4, s. 73-75

Herzog+de Meuron, Stavba jako obraz, *Stavba VI*, 1999, č. 4,
s. 56-57

Alexander Alberro (ed.), *Dan Graham: Two-Way Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Mass.
- London 1999

Peter Noever - Francois Perrin (edd.), *Yves Klein: Air Architecture*, Ostfildern-Ruit 2004
Ignasi de Solá-Morales, *Diference: Topografie současné architektury*, Praha 1999

Flora Samuel, The Representation of Mary in the Architecture of Le Corbusier's Chapel of Ronchamp, *Church History*, Vol. 68, č. 2, June 1999, s. 398-416

Bohdan Paczowski, Quel style? Tate Gallery of Modern Art, Londres, Royaume-Uni / Which style? The new Tate Modern in London and questions of style, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, č. 331, November/December 2000, s. 98-105

Gerhard Mack - Valeria Liebermann (edd.), *Herzog & de Meuron. Eberswalde Library*, London 2000

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1992-1996: Das Gesamtwerk*, Band 3, Basel - Boston - Berlin 2000

Annette Lecuyer, Extending Eclecticism, *The Architectural Review*, Vol. 218, č. 1302, August 2005, s. 48-54
Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. - London 2000

Jacques Herzog, Collaborations with artists, museum projects, and our first building in America, in: James Ackerman et al., *Art and Architecture: A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998*, Marfa 2000

Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000

Wassily Kandinsky, *Bod - Linie - Plocha*, Praha 2000

Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass. - London 2000

Jennifer L. Roberts, Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán, *The Art Bulletin*, Vol. 82, č. 3, September 2000, s. 544-567

Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000 (Building Studies 5)

André Bideau, Stadtlandschaft als Ästhetik. Ein Innenstadtprojekt von Herzog & de Meuron in München, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 88, 2001, č. 12, s. 10-19

Eva Schmidt, Kooperationen im Wenden. Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg / Evolving Collaboration. Herzog & de Meuron and Rémy Zaugg, in: Florian Matzner (ed.), *Public art: Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit 2001, s. 230-241

W. I. Verzijl, Pritzkerova cena: Herzog & de Meuron. Rozhovor s Jacquesem Herzogem, *Architekt XVIII*, 2001, č. 6, s. 69-70

Rémy Zaugg (ed.),
Herzog & de Meuron, ein Werk für Roche Basel,
Basel - Boston - Berlin 2001

Alexander Tzonis, *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*, New York 2001

Sibylle Omlin, Überlagerung von öffentlich und privat. Die Kramlich Residenz und Media Sammlung von Herzog & de Meuron in Oakville/Nappa Valley, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 88, 2001, č. 11, s. 40-45

Carol S. Eliel (ed.), *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925*, New York 2001

Katja Burzer, *Zum Verhältnis von Kunst und Architektur: Die Museen von Herzog & de Meuron* (diplomní práce), Institut für Kunstgeschichte, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 2001

Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, London - New York 2001

Richard Padovan, *Towards Universality: Le Corbusier, Mies, and De Stijl*, London 2002

Fernando Márquez Cecilia - Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 1998-2002. La Naturaleza del Artificio / The Nature of Artifice, *El Croquis*, č. 109/110, 2002

Piet Mondrian, *Lidem budoucnosti*, Praha 2002

James Lingwood (ed.), *Robert Smithson / Bernd & Hilla Becher: Field Trips*, Porto 2002
Lisa Lefeuvre, *The W-hole Story*, *Art Monthly*, č. 255, April 2002, s. 12-15

Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2002

Kurt W. Forster, Jeff Wall fotografiert Herzog & de Meurons Weingut Dominus / Jeff Wall looks at the Dominus Winery by Herzog & de Meuron, *Parkett*, č. 65, 2002, s. 6-14

Deyan Sudjic (rec.), Herzog & de Meuron sezionati / Excavating Herzog & de Meuron, *Domus*, č. 854, December 2002, s. 80-87

Philip Ursprung, Sammeln und Bewahren: Lager und Museen von Herzog & de Meuron, *Kritische Berichte XXX*, 2002, č. 3, s. 24-30

Nobuyuki Yoshida (ed.), Herzog & de Meuron 1978-2002, *a+u. Architecture and Urbanism*, February 2002 Special Issue, 2002

Rowan Moore, The world of Herzog, *Domus*, č. 844, January 2002, s. 44-47

László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002

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

William W. Braham, *Modern Color/Modern Architecture: Amédée Ozentfant and the Genealogy of Color in Modern Architecture*, Aldershot 2002

Corinne Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*, London - New York
2003

Matthew Drutt (ed.), *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York
2003

Jacques Lucan, Ein Werkstatt des Schauens. Das Schaulager von
Herzog & de Meuron für die Emanuel Hoffmann-Stiftung,
Münchenstein, *Werk, Bauen + Wohnen*, Vol. 90, 2003, č. 7/8, s.
4-11

Janet Kraynak, Dependent Participation: Bruce Nauman's
Environments, *Grey Room*, č. 10, Winter 2003, s. 22-45

Kunsthaus Bregenz - Edelbert Köb (edd.), *Herzog & de Meuron:
Sammlung Goetz*, Stuttgart 2003

David Theodore (rec.), Artful Assemblage, *Canadian Architect*,
Vol. 48, č. 2, 2003, s. 31-33

James Attlee - Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space
Between*, Tucson - Portchester 2003

Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and
Elsewhere*, Cambridge, Mass. - London 2003

Charles Harrison - Paul Wood (edd.), *Art in Theory, 1900-
2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden-Oxford-Carlton
2003

Hubertus Adam, „Wir können einen wichtigen Beitrag leisten
für ein neues China“. Jacques Herzog im Gespräch, *Archithese*
XXXIV, 2004, č. 6, s. 38-45

Eugen Blume - Joachim Jäger - Gabriele Knapstein (edd.),
Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof
(kat. výst.), Berlin 2004

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

Katja Hasche, Wege durch ein Museum. Herzog & de Meuron: Erweiterung Aargauer Kunsthaus, Aarau, *Archithese* XXXIV, 2004, č. 1, s. 12-17

Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004

Branislav Jakovljevic, Unframe Malevich!: Ineffability and Sublimity in Suprematism, *Art Journal*, Vol. 63, č. 3, Autumn 2004, s. 18-31

Mark Linder, Non-sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism, in: idem, *Nothing Less Than. Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass. - London 2004, s. 133-172

Jeffrey Kipnis, Rozhovor s Jacquesem Herzogem, *Stavba* XI, 2004, č. 2, s. 64-67

Dirk Meyhöfer, Herzog & de Meuron: Dominus Winery, *Archithese* XXXIV, 2004, č. 3, s. 26-27

Rafael Moneo, Herzog & de Meuron, in: idem: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight*

Contemporary Architects, Cambridge, Mass. - London 2004, s. 361-404

Anne M. Wagner, *Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture*, *Grey Room*, č. 14, Winter 2004, s. 26-45

Stanislaus von Moos, *Bau und Schau. Herzog & de Meuron oder Architektur als Ausstellung*, in: idem: *Nicht Disneyland. Und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie*, Zürich 2004, s. 171-196

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

Kati Rubinyi, Ewan Branda, *Real Immaterial: Superstudio and Yves Klein*, *X-tra, Contemporary art quarterly*, Vol. 7, Fall 2004, č. 1, http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=69, vyhledáno 23. 3. 2010

Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson* (kat. výst.), Berkeley - Los Angeles - London 2004, s. 189-199

Chris Townsend (ed.), *The Art of Rachel Whiteread*, London 2004

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

Antony Caro - Norman Foster, *The Poetics of Space, Tate Etc.*, č. 3, Spring 2005,

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/anthonycaro.htm>,
vyhledáno 5. 3. 2010

Leah Dickermann (ed.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, Washington* 2005

Luis Fernández-Galiano (ed.), Herzog & de Meuron 2000-2005, *AV Monografías*, č. 114, 2005

Philip Jodido, *Architecture : Art*, Munich - Berlin - London - New York 2005

Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London 2005

Stephen Walker, Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture, *Grey Room*, č. 18, Winter 2005, s. 108-131

Catherine Wood - Gordon Burn, *Rachel Whiteread: Embankment*, London 2005

Hubertus Adam, Künstlicher Kristall über der Infrastruktur. Herzog & de Meuron: Fórum Barcelona 2004, *Archithese XXXV*, 2005, č. 1, s. 24-29

Hubertus Adam, Gestalt und Gestaltlosigkeit. Herzog & de Meuron: Informations-, Kommunikations- und Medienzentrum der BTU Cottbus, 1994-2005, *Archithese XXXV*, 2005, č. 2, s. 68-73

Martino Stierli, Herzog & de Meuron. 8 Punkte zum Stand der Gegenwartsarchitektur. Kommentar zum Vortrag von Jacques Herzog am 20. April 2006 an der ETH Zürich, in: Daniela Zacheo - Cornelia Bauer (edd.), *What moves architecture? (in the next five years)*, Zürich 2006, s. 54-87

Fernando Márquez Cecilia - Richard Levene (edd.), Herzog & de Meuron 2002-2006. Monumento e Intimidación / The Monumental and the Intimate, *El Croquis*, č. 129/130, 2006

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

Nobuyuki Yoshida (ed.), Herzog & de Meuron 2002-2006, *a+u. Architecture and Urbanism*, August 2006 Special Issue, 2006

Betti-Sue Hertz (ed.), *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego 2006

Gloria Moure (ed.), *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelona 2006

Olivek Bendix Dufner, *Verwandt oder befremdet? Architekturtheorie und Installationskunst seit den 1970er Jahren* (dizertační práce), Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich 2006

James Attlee, *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, *Tate Papers*, č. 7, Spring 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>, vyhledáno 10. 4. 2010

Alexander von Vegesack - Stanislaus von Moos - Artur Rüegg - Mateo Kries (edd.), *Le Corbusier: The Art of Architecture*, Weil am Rhein 2007

Urs Peter Flückiger, *Donald Judd: Architecture in Marfa, Texas*, Basel - Boston - Berlin 2007

Kenneth Frampton, *Minimální morálie: Postřehy o nové architektuře německého Švýcarska*, *Stavba XIV*, 2007, č. 5, s. 64-66

Karin Orchard, *Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau*, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>, vyhledáno 28. 2. 2010

Hans Ulrich Obrist, *Zaha Hadid*, Köln 2007 (The Conversation Series 8)

Colin Rowe, *Matematika ideální vily a jiné eseje*, Brno 2007

Elisabeth Sussman (ed.), *Gordon Matta-Clark: "You are the Measure"*. New York 2007

Hal Foster - Rosalind Krauss - Yve-Alain Bois - Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007

Hubertus Adam, *Häuser und Türme. Aktuelles von Herzog & de Meuron*, *Archithese XXXVII*, 2007, č. 1, s. 78-83

Ernest Beck (ed.), *Brancusi's Endless Column Ensemble: Târgu-Jiu, Romania*, London 2007

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

Nathalie Leleu, *The Model of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: Reconstruction as an Instrument of Research and States of Knowledge*, *Tate Papers*, č. 8, Autumn 2007,

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm>, vyhledáno 1. 3. 2010

Hubertus Adam, Transformation des Rasters, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 1, s. 12-17

Hubertus Adam, Schnitt und Pfropfung, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 2, s. 80-85

Hubertus Adam, Komplexität und Einfachheit. Herzog & de Meuron: Nationalstadion in Peking, 2003-2008, *Archithese* XXXVIII, 2008, č. 4, s. 38-45

Dieter Schulz - Christina Thomson (ed), *Das Universum Klee*, Ostfildern 2008

Ralph Rugoff, *Psycho Buildings: Artist Take on Architecture*, London 2008

Paula Carabell, Dan Graham: Big Brother and the Vicissitudes of Surveillance, *Visual Culture in Britain*, Vol. 9, 2008, č. 2, s. 75-92

Barry Bergdoll - Leah Dickerman (edd.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, New York 2009

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

Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Rotterdam 2009

Robert Enright - Meeka Walsh, Dan Graham: Mirror Complexities, *Border Crossings*, Vol. 28, 2009, č. 4, s. 20-36

Gladys Fabre - Doris Wintgens Hötte (edd.), *Van Doesburg & The International Avant-Garde*, London 2009

Sabine Folie (ed.), *Die Moderne als Ruine: Eine Archäologie der Gegenwart/Modernism as a Ruin: An Archeology of the Present*, Wien - Nürnberg 2009

Antoine Pevsner, *Dopisy bratrovi*, Praha 2009

Gerhard Mack (ed.), *Herzog & de Meuron 1997-2001: Das Gesamtwerk*, Band 4, Basel - Boston - Berlin 2009

Philips Oswald (ed.), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Ostfildern 2009

Elisabeth Nowak-Thaller - Bernhard Widder (edd.), *Ahoi Herbert! Herbert Bayer und die Moderne*, Weitra 2009

Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London - New York 2009

Kirsten Swenson, *Be My Mirror: Dan Graham*, *Art in America*, Vol. 97, 2009, č. 5, s. 104-111

Karin Orchard (ed.), *Schwitters in Norway*, Ostfildern 2009

Violaine Boutet de Monvel, *Dan Graham: Being and Nothingness*, *Flash Art International*, č. 265, March/April 2009, s. 56-59

Jan de Heer, *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*, Rotterdam 2009

Margarita Tupitsyn, The Grid as a Checkpoint of Modernity,
Tate Papers, č. 12, Autumn 2009,
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/tupitsyn.shtm>, vyhledáno 1. 3. 2010

8. Seznam vyobrazení

1. Gerrit Rietveld, *Schröder House*, Utrecht, Nizozemí, 1923-24.....180
2. Theo van Doesburg - Cornelis Van Eesteren, *Kontrakompozice - Maison Particulière*, 1923.....180
3. Theo van Doesburg, *Café L'Aubette*, Štrasburk, Francie, 1926-28.....181
4. Walter Gropius - Adolf Meyer, *Chicago Tribune*, Chicago, USA, 1922.....181
5. Ludwig Mies van der Rohe, *Cihlová vila*, 1923.....182
6. Theo van Doesburg, *Rytmus ruského tance*, 1918.....182
7. Constantin Brancusi, *Nekonečný sloup*, Târgi-Jiu, Rumunsko, 1937-38.....183
8. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, Německo, 1923-33...183
9. Kazimír Malevič, *Architekton Gota*, 1923 (verze 1926)...184
10. Kazimír Malevič, *Architekton před mrakodrapem*, 1924...184
11. El Lisickij, *Prounový pokoj*, 1923 (rekonstrukce 1971).185
12. Gerrit Rietveld - Vilmos Huszár, *Prostorově barevná kompozice*, 1923.....185
13. Vladimír Tatlin, *Věž Třetí internacionály*, 1919-20....186
14. Ljuba Popova, *Malířsky architektonické*, 1917.....186
15. Jakov Georgievič Černikov, *Architektonické fantazie*, 1925-1933.....187
16. Zaha Hadid, *The Peak*, Hong Kong, 1982-83.....187
17. Le Corbusier, *Zátiší (s hromadou talířů)*, 1920.....188
18. Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, Francie, 1928-30..188
19. Le Corbusier - Joseph Savina, *Katedrála*, 1964.....189
20. Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marseille, Francie, 1946-52.....189
21. Frederick Kiesler, *Nekonečný dům*, 1947-61.....190
22. Luis Barragán, *Věže satelitního města*, Mexiko City, Mexiko, 1957.....190
23. Tony Smith, *Krychle (Zemřít)*, 1962.....191

24.	Sol LeWitt, <i>Kvádrová struktura založená na devíti modulech (Wall/Floor Piece No. 2)</i> , 1978-77.....	191
25.	Donald Judd, <i>Bez názvu</i> , 1966.....	192
26.	Donald Judd, <i>Bez názvu</i> , Marfa, Texas, USA, cca. 1975..	192
27.	Tadao Ando, <i>Kostel Světla</i> , Ibaraki, Japonsko, 1990....	193
28.	Peter Zumthor, <i>Lázně Vals</i> , Vals, Švýcarsko, 1993-96...	193
29.	Christo a Jeanne-Claude, <i>Zabaleny Reichstag (Wrapped Reichstag)</i> , Berlin, Německo, 1971-95.....	194
30.	Bernd a Hilla Becherovi, <i>Uhelny</i> , 1974.....	194
31.	Bruce Nauman, <i>Live-Taped Video Corridor</i> , 1970.....	195
32.	Ho Suh, <i>Seoul Home</i> , textil, 1999.....	195
33.	Rachel Whiteread, <i>Dům (House)</i> , Londýn, Velká Británie, 1993.....	196
34.	Olafur Eliasson - David Adjaye, <i>Your Black Horizon Art Pavilion</i> , Lopud, Chorvatsko, 2005.....	196
35.	Yves Klein - Werner Ruhnau, <i>Vzdušná architektura (Model zdi z ohně)</i> , Gelsenkirchen, 1958.....	197
36.	Yves Klein - Claude Parent, <i>Vzdušná architektura (Klimatizované město - vzdušná střecha)</i> , 1961.....	197
37.	Yves Klein - Claude Parent, <i>Vzdušná architektura (Podzemí klimatizovaného města)</i> , 1961.....	198
38.	Yves Klein, <i>Ohnivý sloup a ohnivá stěna (Přípravná kresba pro výstavu Monochrom a oheň)</i> , Museum Haus Lange, Krefeld, 1961.....	198
39.	Robert Smithson, <i>Nonsite (Franklin, New Jersey, léto 1968)</i> , 1968.....	199
40.	Robert Smithson, <i>Nonsite (Palisades-Edgewater, N.J.)</i> , 1968.....	199
41.	Robert Smithson, <i>Monument with pontoons: The Pumping Derrick</i> , z fotoeseje <i>A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey</i> , 1967.....	200
42.	Robert Smithson, <i>The Fountain Monument: Bird's Eye View</i> , z fotoeseje <i>A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey</i> , 1967.....	200

43.	Robert Smithson, <i>Hotel Palenque</i> , 1969-72.....	201
44.	Robert Smithson, <i>Hotel Palenque</i> , 1969-72.....	201
45.	Robert Smithson, <i>Partially Buried Woodshed</i> , 1970.....	202
46.	Robert Smithson, <i>Partially Buried Woodshed</i> , 1970 (dnešní stav).....	202
47.	Gordon Matta-Clark, <i>A W-Hole House</i> , 1973.....	203
48.	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	203
49.	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	204
50.	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	204
51.	Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	205
52.	Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	205
53.	Gordon Matta-Clark, <i>Day's End</i> , 1975.....	206
54.	Gordon Matta-Clark, <i>Windows Blow-Out</i> , 1976.....	206
55.	Dan Graham, <i>Homes for America</i> , fotoesej, dvojstrana z časopisu Art Magazine, 1966-67.....	207
56.	Dan Graham, <i>Homes for America</i> , fotoesej, 1966-67.....	207
57.	Dan Graham, <i>Alteration to a Suburban House</i> , 1978.....	208
58.	Dan Graham, <i>Two Adjacent Pavilions</i> , Kröller-Müller Museum, Arnhem, Nizozemí, 1978-81.....	208
59.	Dan Graham, <i>Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon</i> , Dia Art Foundation, New York, 1981-91.....	209
60.	Dan Graham, <i>Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth</i> , Walker Art Center, Minneapolis, USA, 1994-96.....	209
61.	Joseph Beuys, <i>Karnevalový průvod</i> , Basilej, Švýcarsko, 1978.....	210
62.	Joseph Beuys, <i>Feuerstätte I a Feuerstätte II</i> , Kunstmuseum Basel, 1968-74 a 1978-79.....	210
63.	Herzog & de Meuron, <i>Kulturní centrum v Blois</i> , Francie, 1991.....	211
64.	Herzog & de Meuron, <i>Kulturní centrum v Blois</i> , Francie, 1991.....	211
65.	Herzog & de Meuron, <i>Knihovny Université de Jussieu v Paříži</i> , Francie, 1992.....	212

66. Herzog & de Meuron, <i>Knihovny Université de Jussieu v Paříži</i> , Francie, 1992.....	212
67. Gerhard Richter, <i>Čtyřicet osm portrétů (Achtundvierzig Porträts)</i> , 1971-72.....	213
68. Herzog & de Meuron, <i>Schaulager</i> , Münchenstein, Basilej, Švýcarsko, 1998-2003.....	213
69. Herzog & de Meuron, <i>Modrý dům</i> , Oberwil, Švýcarsko, 1979-80.....	214
70. Herzog & de Meuron, <i>Kamenný dům</i> , Tavola, 1982-88.....	214
71. Herzog & de Meuron, <i>Vinařství Dominus</i> , Nappa Valley, Kalifornie, USA, 1996-98.....	215
72. Herzog & de Meuron, <i>Vinařství Dominus</i> , Nappa Valley, Kalifornie, USA, 1996-98.....	215
73. Herzog & de Meuron, <i>Ateliér Rémyho Zaugga</i> , Mulhouse, Francie, 1995-1996.....	216
74. Herzog & de Meuron, <i>Výrobní a skladištní hala Ricola</i> , Mulhouse, Francie, 1992-93.....	216
75. Herzog & de Meuron, <i>Výrobní a skladištní hala Ricola</i> , Mulhouse, Francie, 1992-93.....	217
76. Herzog & de Meuron, <i>Výrobní a skladištní hala Ricola</i> , Mulhouse, Francie, 1992-93.....	217
77. Herzog & de Meuron, <i>Fünf Höfe</i> , Mnichov, Německo, 1996-2003.....	218
78. Herzog & de Meuron, <i>Fünf Höfe</i> , Mnichov, Německo, 1996-2003.....	218
79. Herzog & de Meuron, <i>Ricola Marketing</i> , Laufen, Švýcarsko, 1998-99.....	219
80. Herzog & de Meuron, <i>Ricola Marketing</i> , Laufen, Švýcarsko, 1998-99.....	219
81. Herzog & de Meuron, <i>Obytný dům na Schützenmattstrasse</i> , Basilej, Švýcarsko, 1992-93.....	220
82. Herzog & de Meuron, <i>Centrální hradlo</i> , Basilej, Švýcarsko, 1994-97.....	220

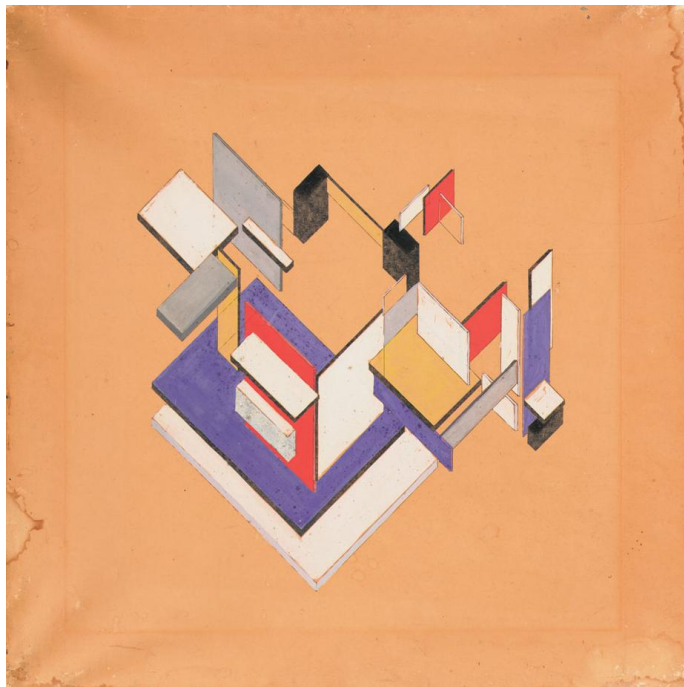
83. Herzog & de Meuron, <i>Skladiště Ricola</i> , Laufen, Švýcarsko, 1987.....	221
84. Herzog & de Meuron, <i>Skladiště Ricola</i> , Laufen, Švýcarsko, 1987.....	221
85. Herzog & de Meuron, <i>Galerie Goetz</i> , Mnichov, Německo, 1989-92.....	222
86. Herzog & de Meuron, <i>Galerie Goetz</i> , Mnichov, Německo, 1989-92.....	222
87. Herzog & de Meuron, <i>Taneční centrum Laban</i> , Londýn, Velká Británie, 1998-2003.....	223
88. Herzog & de Meuron, <i>Walker Art Centre</i> , Minneapolis, USA, 1999-2006.....	223
89. Herzog & de Meuron, <i>De Young Museum</i> , San Franciscu, USA, 2000-05.....	224
90. Herzog & de Meuron, <i>Fórum Barcelona</i> , Barcelona, Španělsko (2001-04)	224
91. Herzog & de Meuron, <i>Allianz Arena</i> , Mnichov, Německo (2002-05)	225
92. Herzog & de Meuron, <i>Rezidence Kramlichových</i> , Oakville, Kalifornie, USA, 1997-2003.....	225
93. Herzog & de Meuron, <i>Sportoviště Pfaffenholz</i> , Saint Louis, Francie, 1989-93.....	226
94. Herzog & de Meuron, <i>Knihovna odborné školy</i> , Eberswalde, Německo, 1993-99.....	226
95. Herzog & de Meuron, <i>Knihovna odborné školy</i> , Eberswalde, Německo, 1993-99.....	227
96. Herzog & de Meuron, <i>Tate Modern</i> , Londýn, Velká Británie, 1995-2000.....	228
97. Herzog & de Meuron, <i>Pilotengasse</i> , Vídeň, Rakousko, 1987-92.....	228
98. Herzog & de Meuron, <i>Studentské ubytovny Antipodes I</i> , Dijon, Francie, 1990-92.....	229
99. Herzog & de Meuron, <i>Laboratorní a školící budovy firmy Hoffmann-La Roche</i> , Basilej, 1994-97.....	229

100. Herzog & de Meuron, <i>Architektur Denkform</i> , Kunstmuseum Basel, Švýcarsko, 1988.....	231
101. Herzog & de Meuron, <i>5. bienále architektury</i> , Benátky, Itálie, 1991.....	231
102. Herzog & de Meuron, <i>Výstava Herzog & de Meuron, Une exposition</i> , Centre Georges Pompidou, Paříž, 1995.....	232
103. Jeff Wall, <i>Dominus Winery</i> , 1999.....	232

9. Katalog



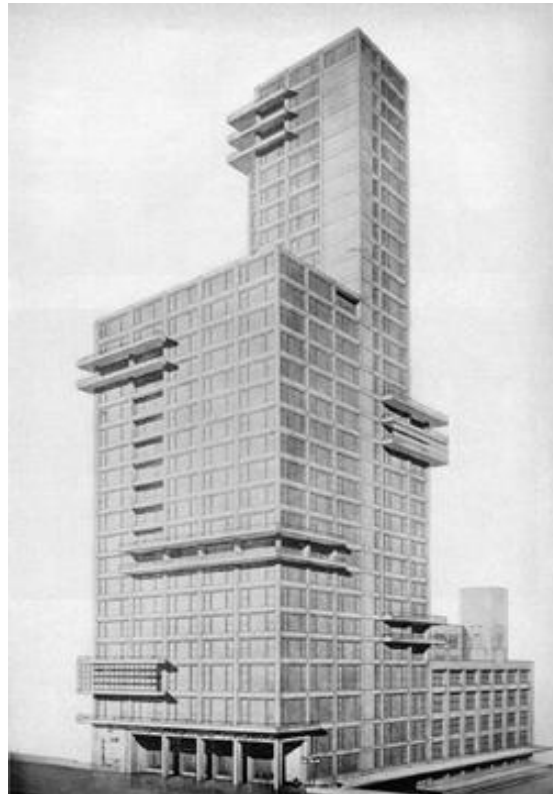
1. Gerrit Rietveld, *Schröder House*, Utrecht, Nizozemí, 1923-24



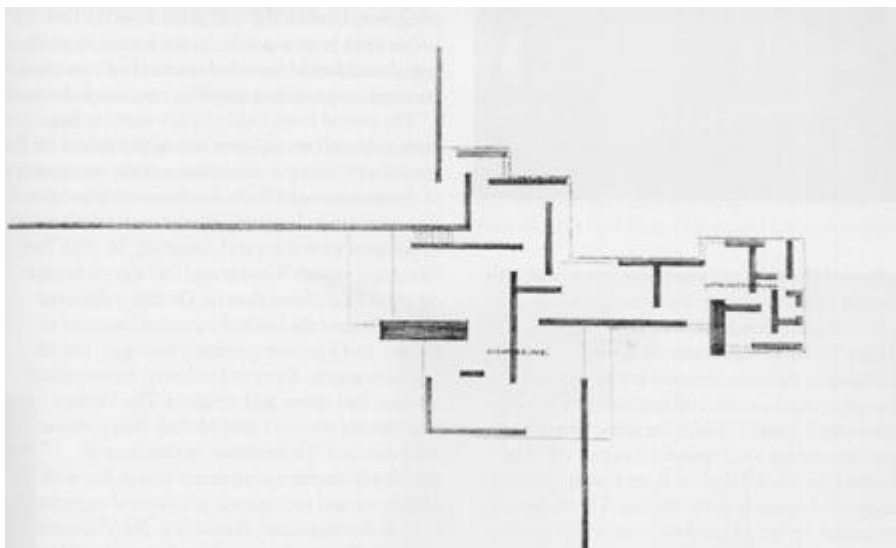
2. Theo van Doesburg - Cornelis Van Eesteren, *Kontrakompozice - Maison Particulière*, 1923



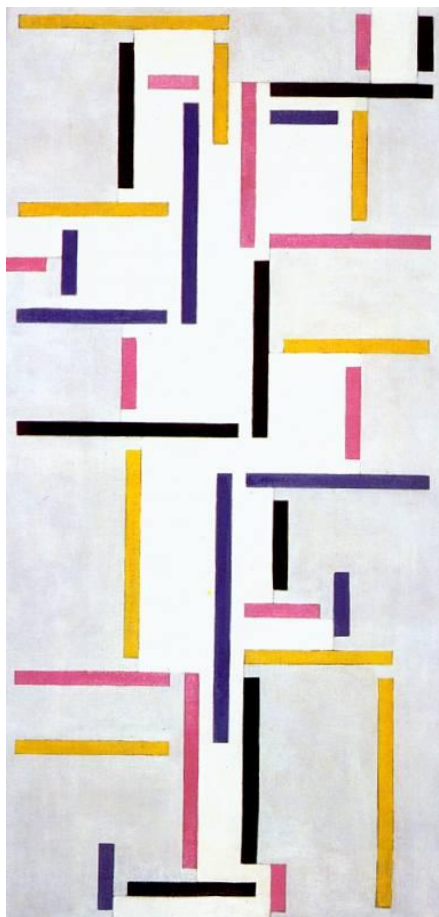
3. Theo van Doesburg, *Café L'Aubette*, Štrasburk, Francie, 1926-28



4. Walter Gropius - Adolf Meyer, *Chicago Tribune*, Chicago, USA, 1922



5. Ludwig Mies van der Rohe, *Cihlová vila*, 1923



6. Theo van Doesburg, *Rythmus ruského tance*, 1918



7. Constantin Brancusi, *Nekonečný sloup*, Târgi-Jiu, Rumunsko, 1937-38



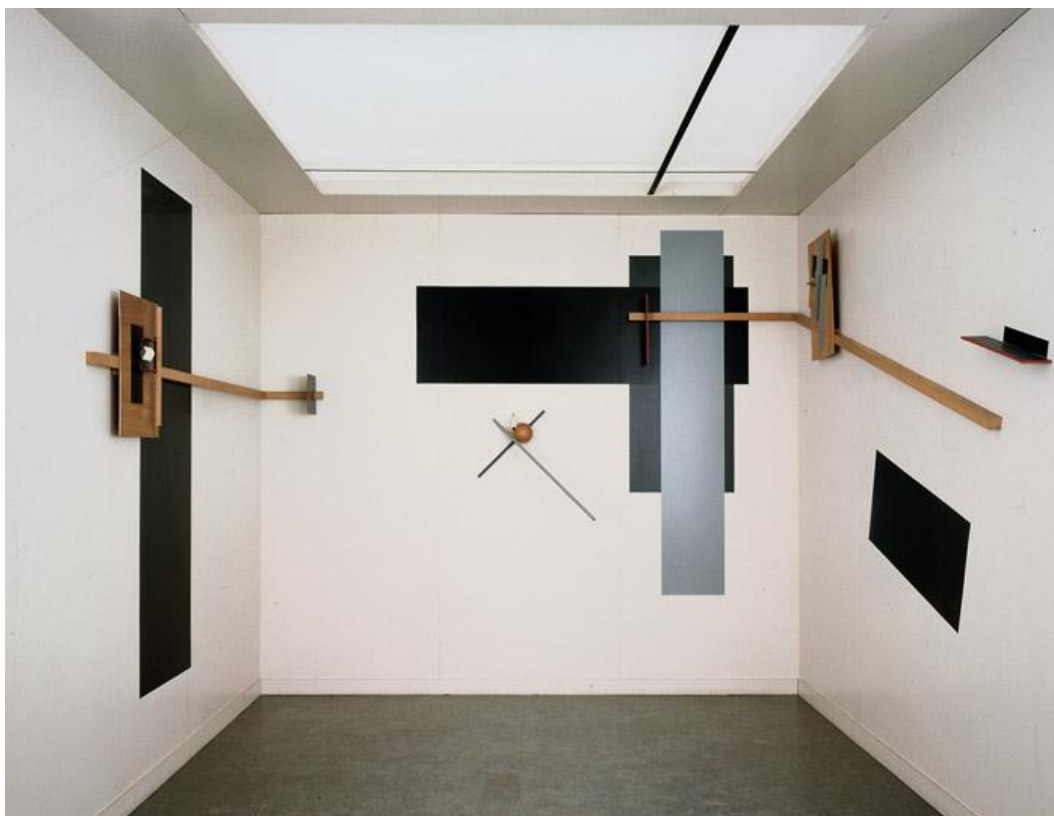
8. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, Německo, 1923-33



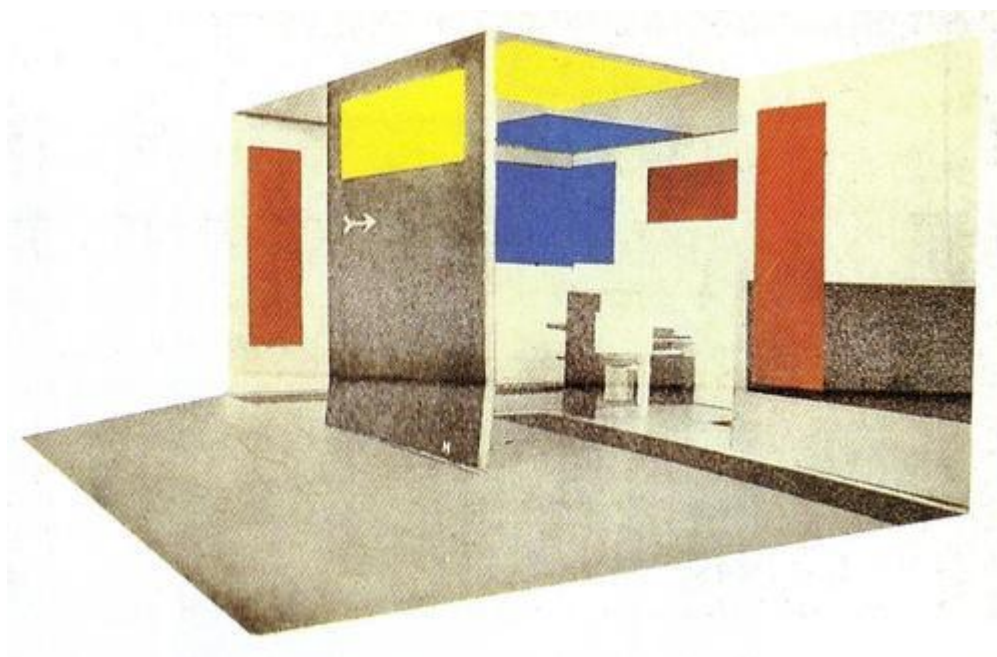
9. Kazimír Malevič, *Architekton Gota*, 1923 (verze 1926)



10. Kazimír Malevič, *Architekton před mrakodrapem*, 1924



11. El Lisickij, *Prounový pokoj*, 1923 (rekonstrukce 1971)



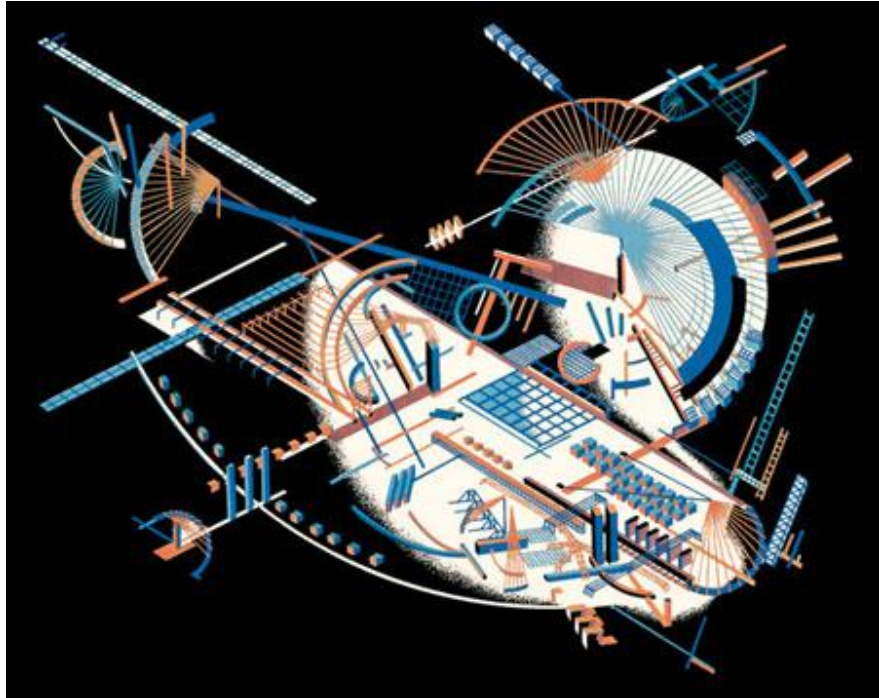
12. Gerrit Rietveld - Vilmos Huszár, *Prostorově barevná kompozice*, 1923



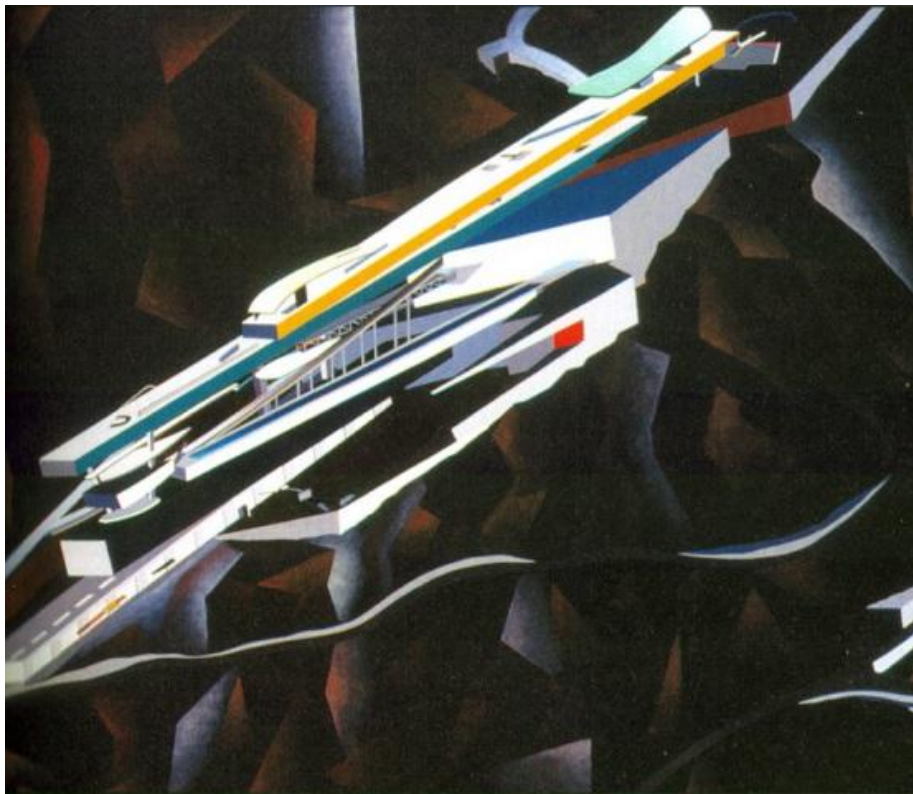
13. Vladimír Tatlin, *Věž Třetí internacionály*, 1919–20



14. Ljuba Popova, *Malířsky architektonické*, 1917



15. Jakov Georgievič Černikov, *Architektonické fantazie*, 1925-1933



16. Zaha Hadid, *The Peak, Hong Kong*, 1982-83



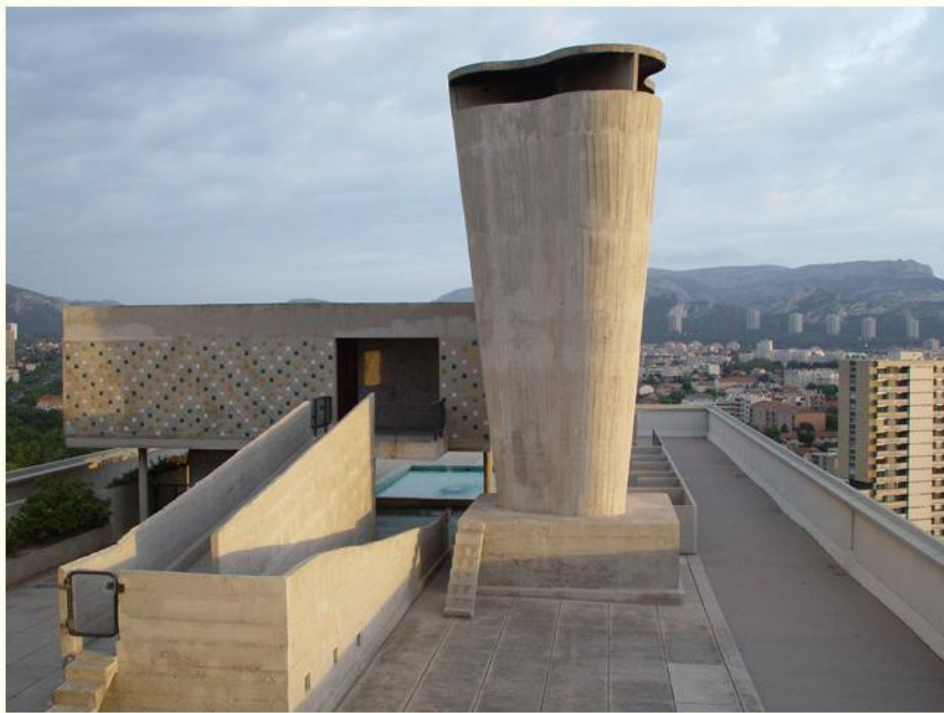
17. Le Corbusier, *Zátiší (s hromadou talířů)*, 1920



18. Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, Francie, 1928-30



19. Le Corbusier - Joseph Savina, *Katedrála*, 1964



20. Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marseille, France, 1946-52



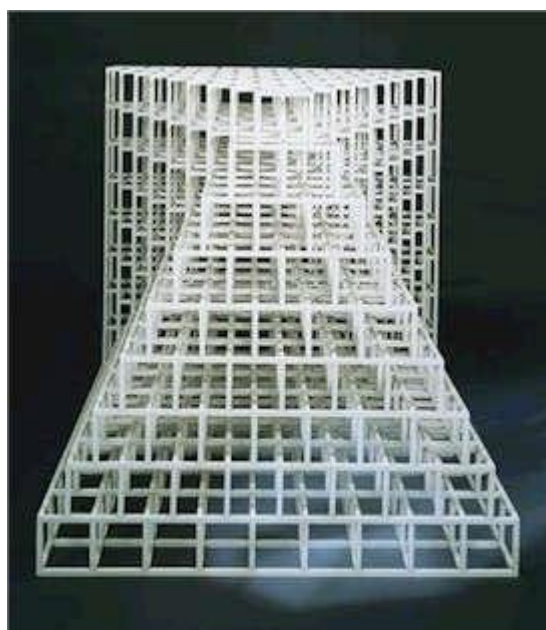
21. Frederick Kiesler, *Nekonečný dům*, 1947-61



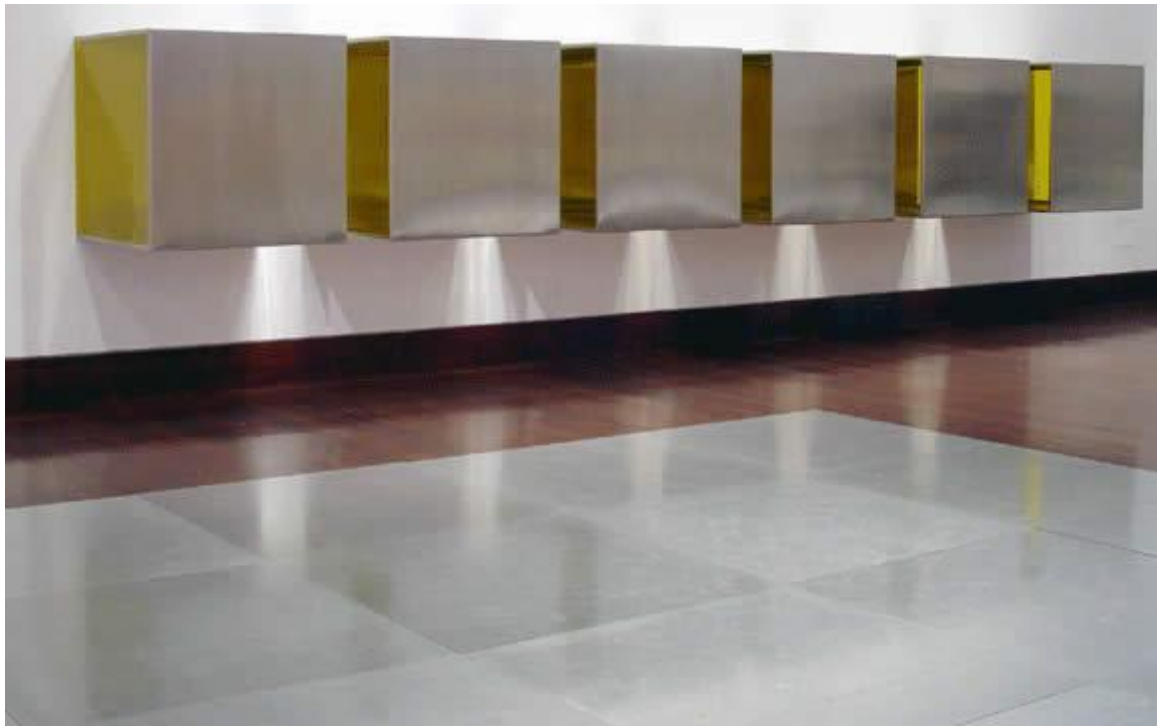
22. Luis Barragán, *Věže satelitního města*, Mexiko City, Mexiko, 1957



23. Tony Smith, *Krychle (Zemřít)*, 1962



24. Sol LeWitt, *Kvádrová struktura založená na devíti modulech (Wall/Floor Piece No. 2)*, 1978-77



25. Donald Judd, *Bez názvu*, 1966



26. Donald Judd, *Bez názvu*, Marfa, Texas, USA cca. 1975



27. Tadao Ando, *Kostel Světla*, Ibaraki, Japonsko, 1990



28. Peter Zumthor, *Lázně Vals*, Vals, Švýcarsko, 1993-96



29. Christo a Jeanne-Claude, *Zabaleny Reichstag (Wrapped Reichstag)*, Berlin, Německo, 1971-95



30. Bernd a Hilla Becherovi, *Uhelny*, 1974



31. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970



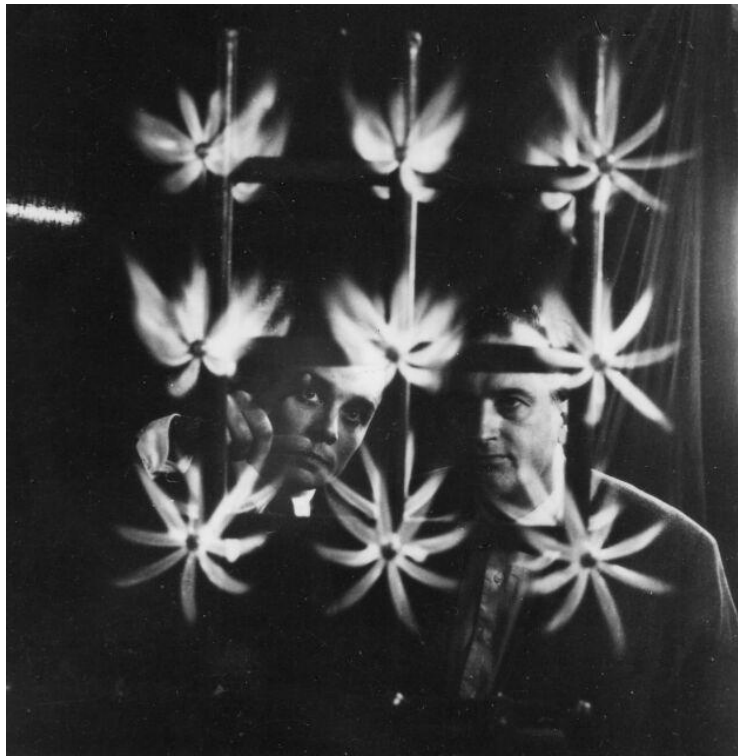
32. Ho Suh, *Seoul Home*, 1999



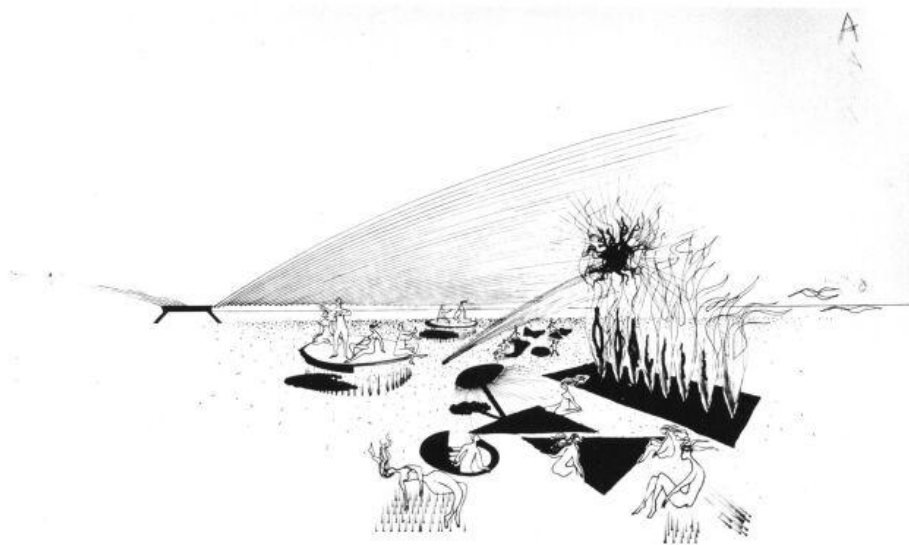
33. Rachel Whiteread, *Dům (House)*, Londýn, Velká Británie, 1993



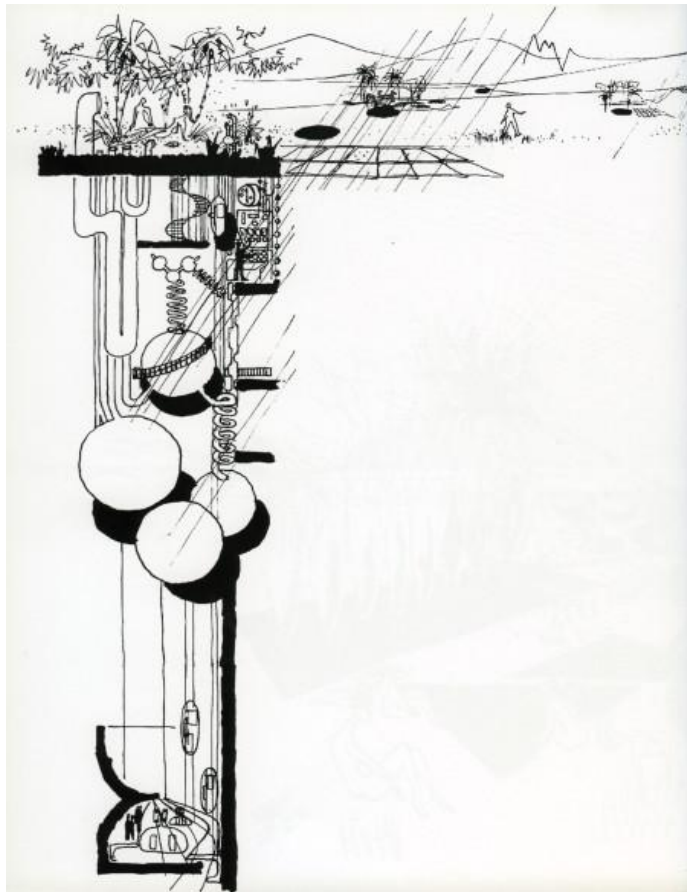
34. Olafur Eliasson - David Adjaye, *Your Black Horizon Art Pavilion*, Lopud, Chorvatsko, 2005



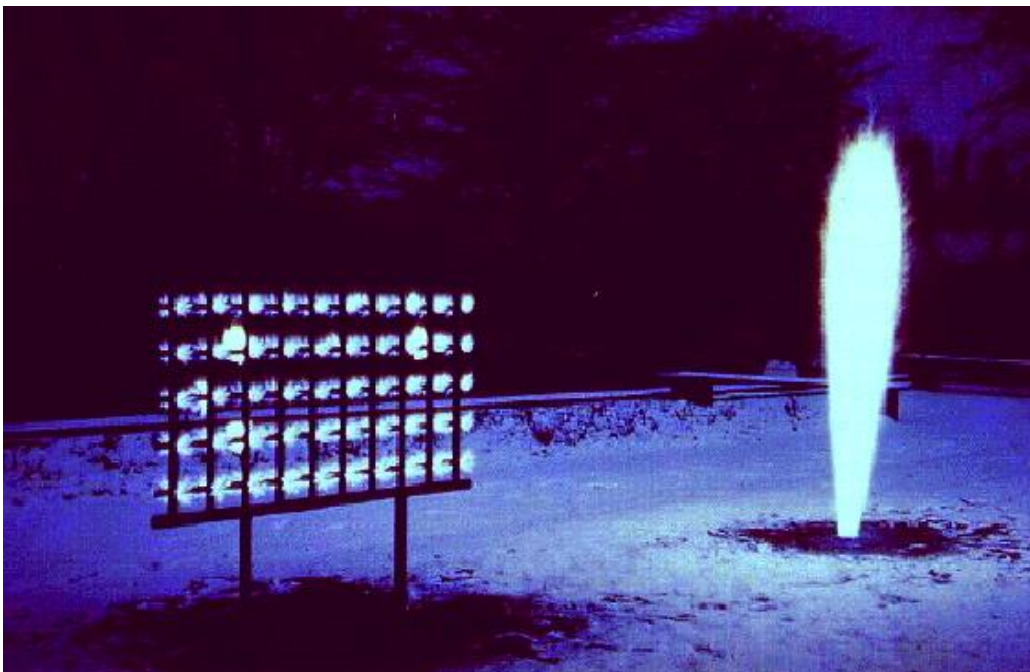
35. Yves Klein - Werner Ruhnau, *Vzdušná architektura* (Model zdi z ohně), Gelsenkirchen, 1958



36. Yves Klein - Claude Parent, *Vzdušná architektura* (Klimatizované město - vzdušná střecha, ohnivě stěny), 1961



37. Yves Klein - Claude Parent, *Vzdušná architektura (Podzemí Klimatizovaného města)*, 1961



38. Yves Klein, *Ohnivý sloup a ohnivá stěna* (Přípravná kresba pro výstavu Monochrom a oheň), Museum Haus Lange, Krefeld, 1961



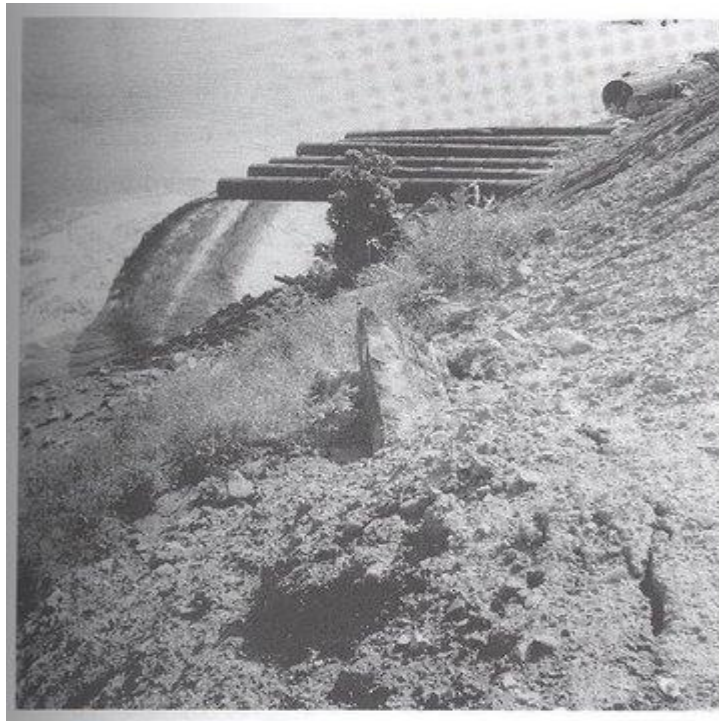
39. Robert Smithson, *Nonsite, Franklin, New Jersey, léto 1968, 1968*



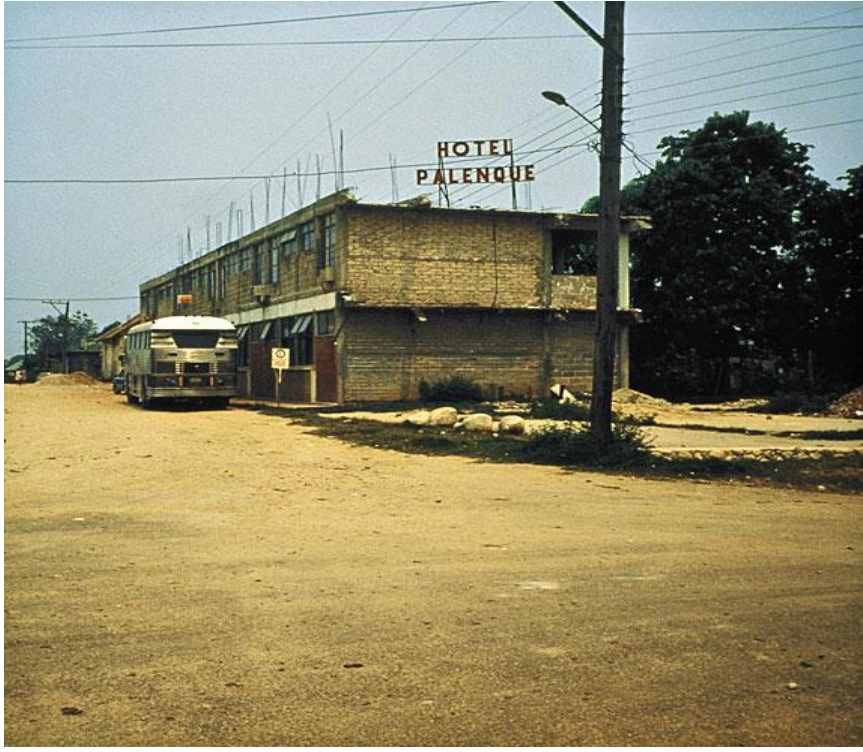
40. Robert Smithson, *Nonsite (Palisades-Edgewater, N.J.), 1968*



41. Robert Smithson, *Monument with Pontoons: The Pumping Derrick*, z fotoeseje *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967



42. Robert Smithson, *The Fountain Monument: Bird's Eye View*, z fotoeseje *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967



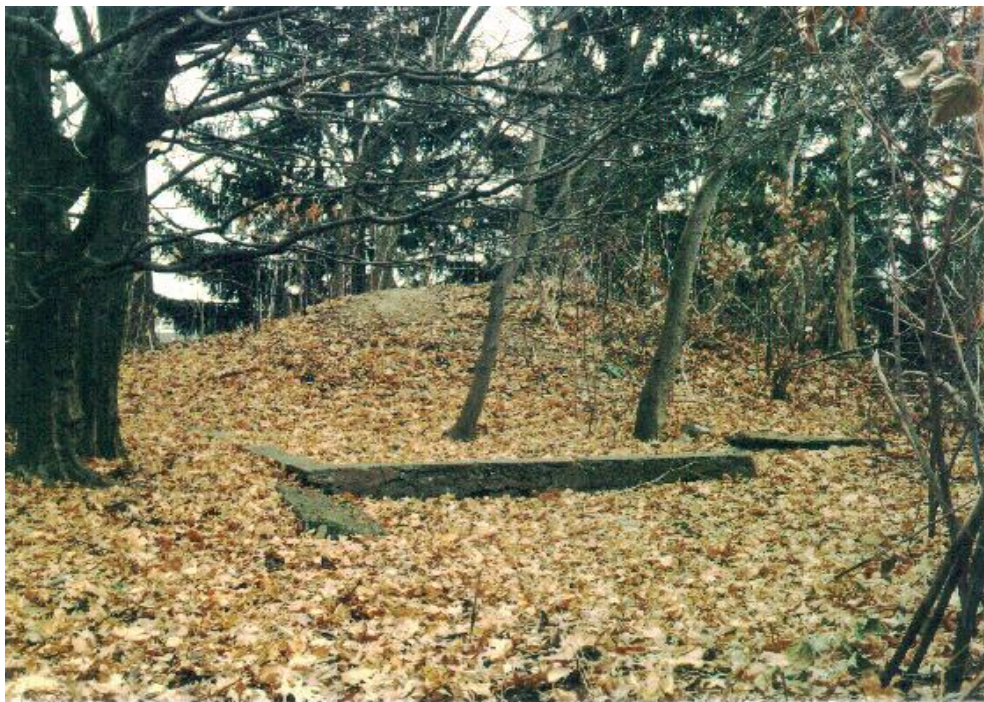
43. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72



44. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72



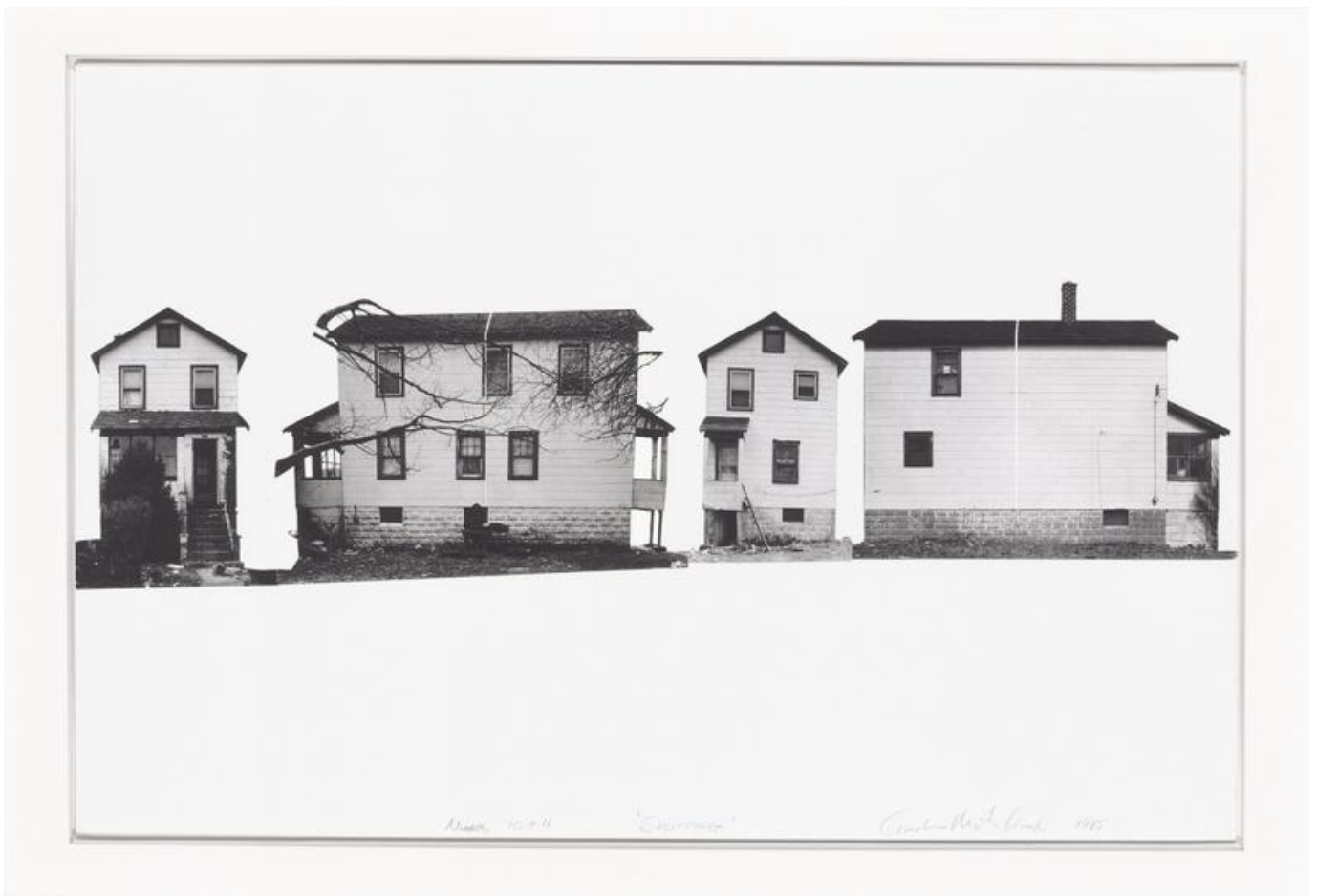
45. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970



46. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970 (dnešní stav)



47. Gordon Matta-Clark, *A W-Hole House*, 1973



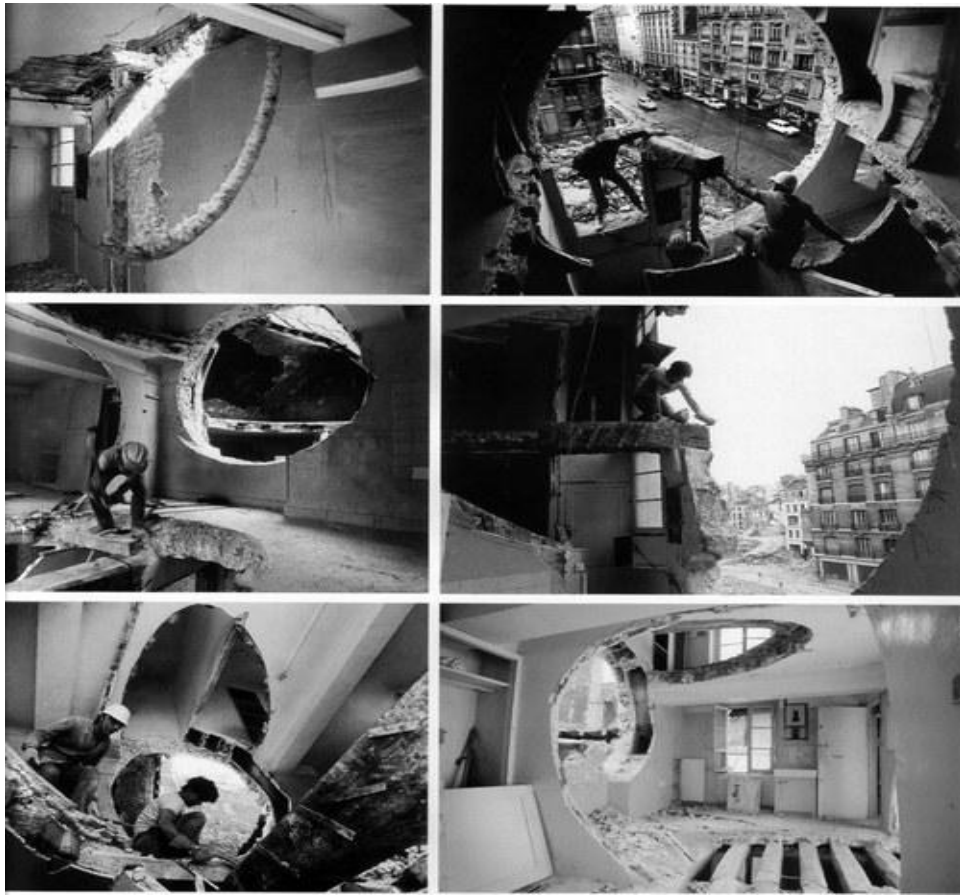
48. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



49. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



50. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



51. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975



52. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975



53. Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975



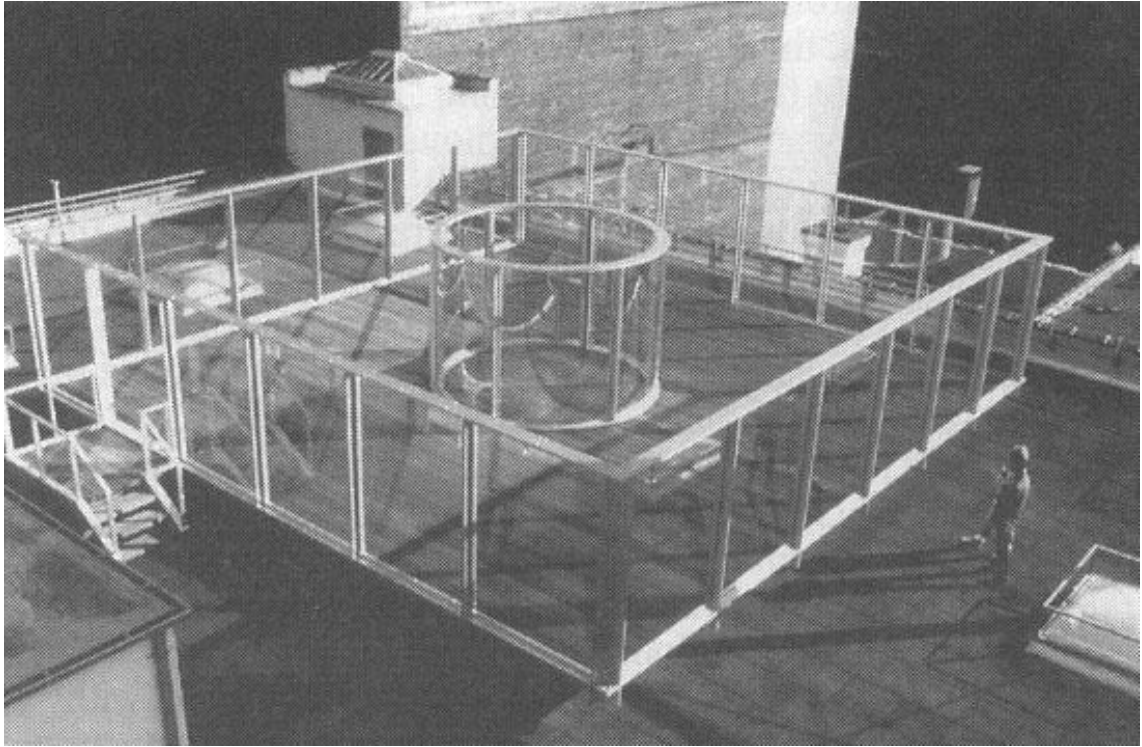
54. Gordon Matta-Clark, *Windows Blow-Out*, 1976



57. Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978



58. Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, Kröller-Müller Museum, Arnhem, Nizozemí, 1978-81



59. Dan Graham, *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon*, Dia Art Foundation, New York, 1981-91



60. Dan Graham, *Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth*, Walker Art Center, Minneapolis, USA, 1994-96



61. Joseph Beuys, *Karnevalový průvod*, Basilej, Švýcarsko, 1978



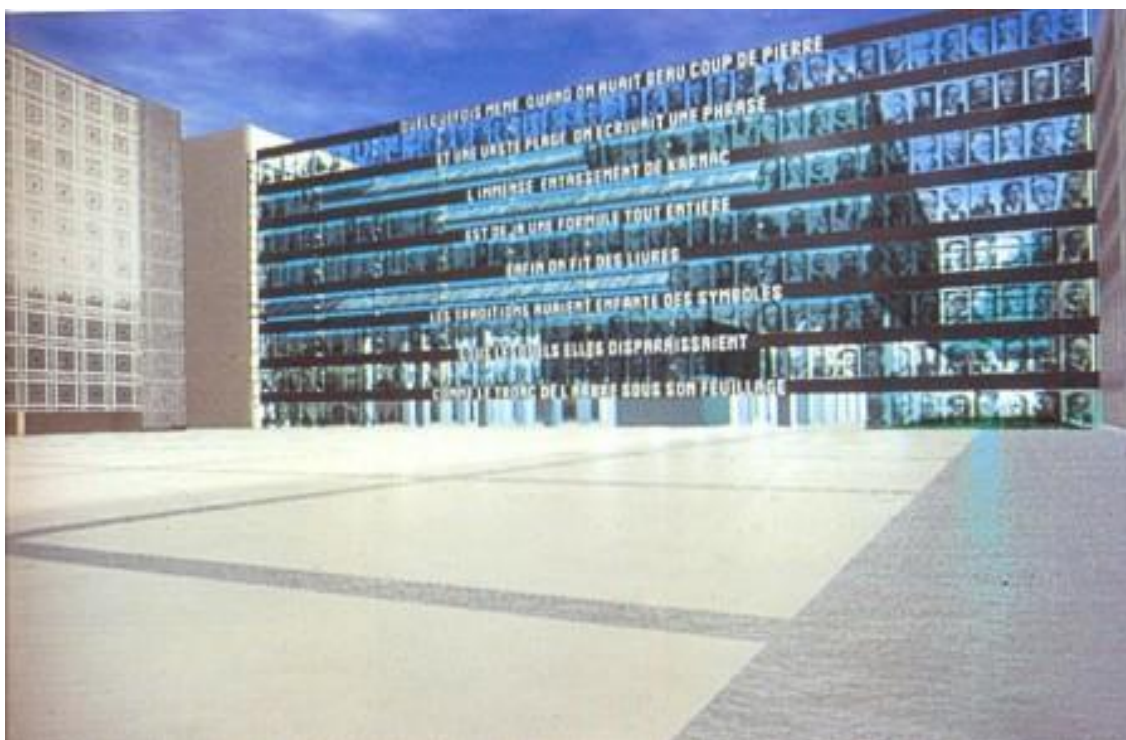
62. Joseph Beuys, *Feuerstätte I* a *Feuerstätte II*, Kunstmuseum Basel, 1968-74 a 1978-79



63. Herzog & de Meuron, *Kulturní centrum v Blois, Francie,* 1991



64. Herzog & de Meuron, *Kulturní centrum v Blois, Francie,* 1991



65. Herzog & de Meuron, *Knihovny Université de Jussieu, Paříž, Francie, 1992*



66. Herzog & de Meuron, *Knihovny Université de Jussieu, Paříž, Francie, 1992*



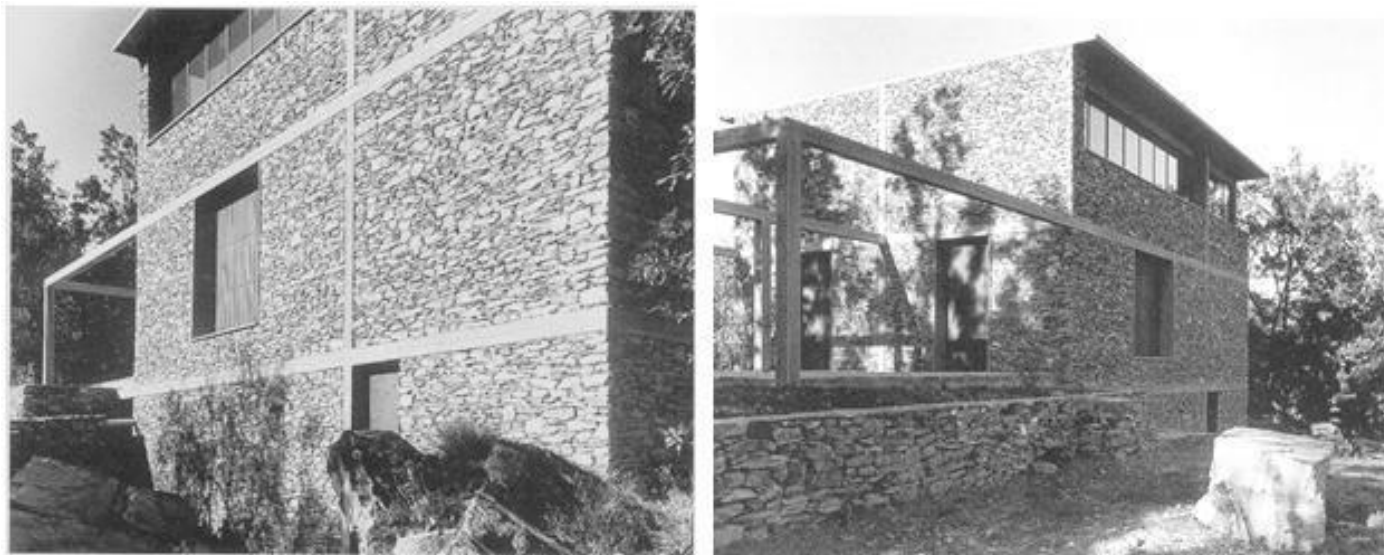
67. Gerhard Richter, *Čtyřicet osm portrétů (Achtundvierzig Porträts)*, 1971-72



68. Herzog & de Meuron, *Schaulager*, Münchenstein, Basilej, Švýcarsko, 1998-2003



69. Herzog & de Meuron, *Modrý dům*, Oberwil, Švýcarsko, 1979-80



70. Herzog & de Meuron, *Kamenný dům*, Tavola, Itálie, 1982-88



71. Herzog & de Meuron, *Vinařství Dominus*, Nappa Valley, Kalifornie, USA, 1996-98



72. Herzog & de Meuron, *Vinařství Dominus*, Nappa Valley, Kalifornie, USA, 1996-98



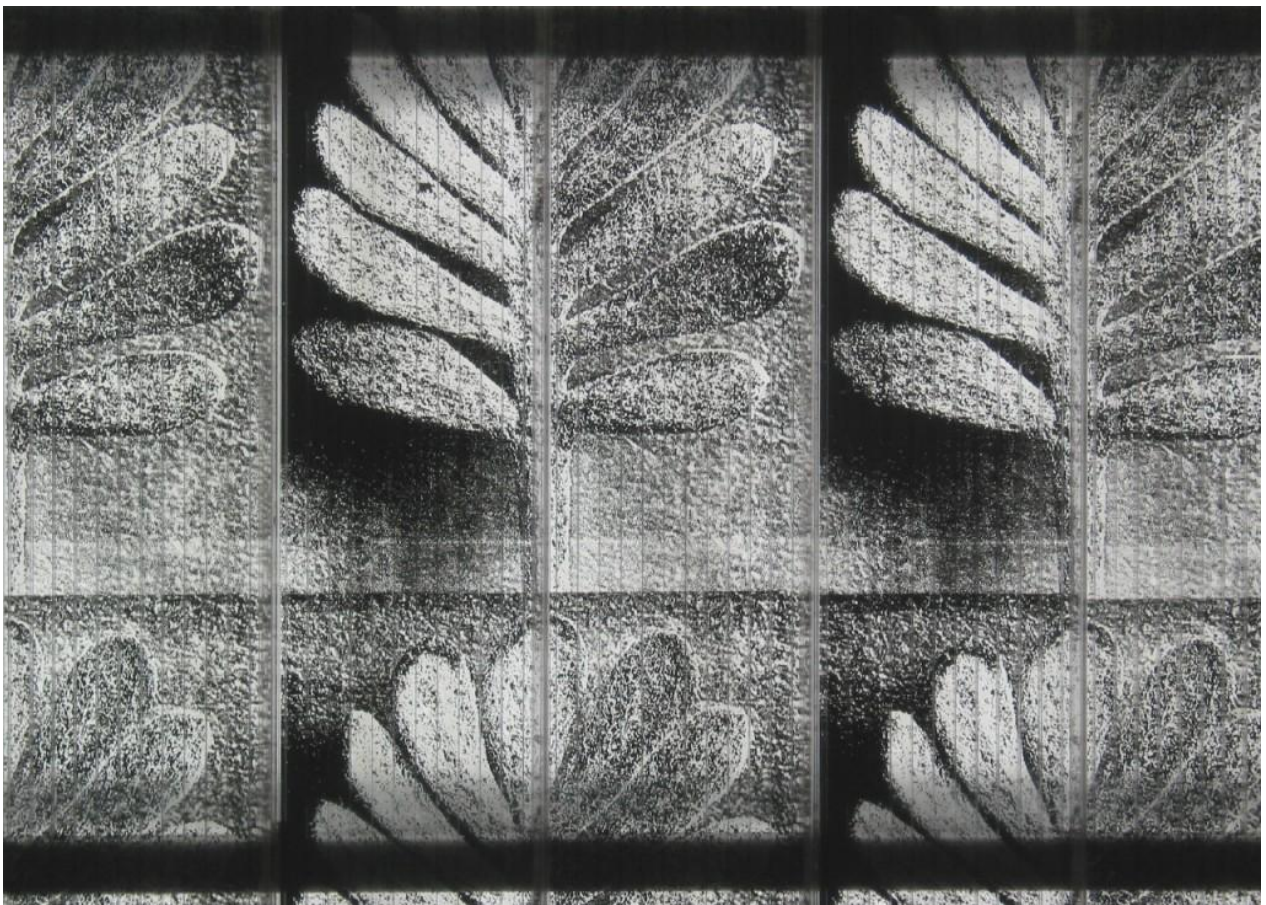
73. Herzog & de Meuron, *Ateliér Rémyho Zaugga*, Mulhouse, Francie, 1995-1996



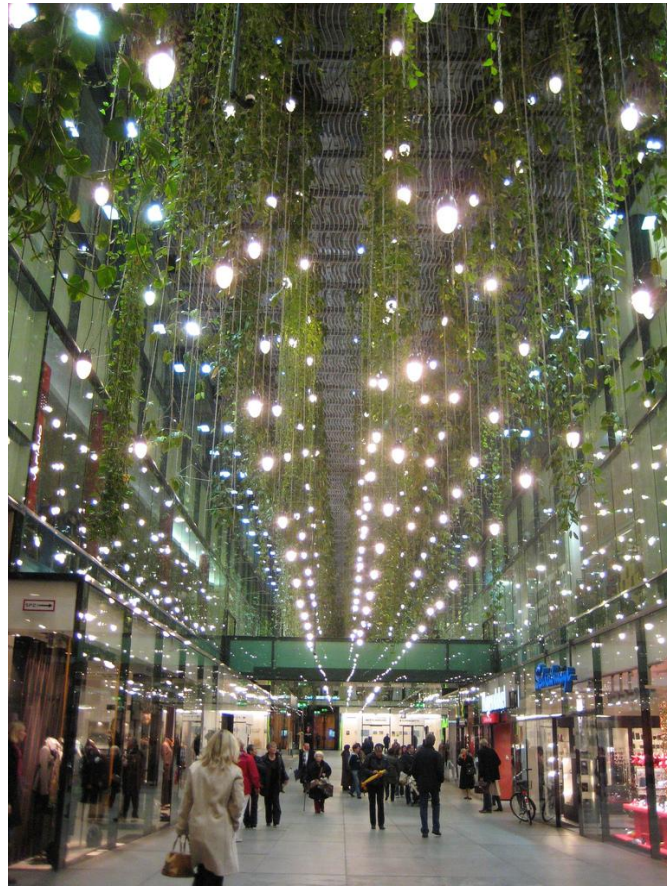
74. Herzog & de Meuron, *Výrobní a skladištní hala Ricola*, Mulhouse, Francie, 1992-93



75. Herzog & de Meuron, *Výrobní a skladištní hala Ricola*, Mulhouse, Francie, 1992-93



76. Herzog & de Meuron, *Výrobní a skladištní hala Ricola*, Mulhouse, Francie, 1992-93



77. Herzog & de Meuron, *Fünf Höfe*, Mnichov, Německo, 1996–2003



78. Herzog & de Meuron, *Fünf Höfe*, Mnichov, Německo, 1996–2003



79. Herzog & de Meuron, *Ricola Marketing*, Laufen, Švýcarsko, 1998-99



80. Herzog & de Meuron, *Ricola Marketing*, Laufen, Švýcarsko, 1998-99



81. Herzog & de Meuron, *Obytný dům na Schützenmattstrasse*, Basilej, Švýcarsko, 1992-93



82. Herzog & de Meuron, *Centrální hradlo*, Basilej, Švýcarsko, 1994-97



83. Herzog & de Meuron, *Skladiště Ricola*, Laufen, Švýcarsko, 1987



84. Herzog & de Meuron, *Skladiště Ricola*, Laufen, Švýcarsko, 1987



85. Herzog & de Meuron, *Galerie Goetz*, Mníchov, Německo, 1989-92



86. Herzog & de Meuron, *Galerie Goetz*, Mníchov, Německo, 1989-92



87. Herzog & de Meuron, *Taneční centrum Laban*, Londýn, Velká Británie, 1998–2003



88. Herzog & de Meuron, *Walker Art Centre*, Minneapolis, USA, 1999–2006



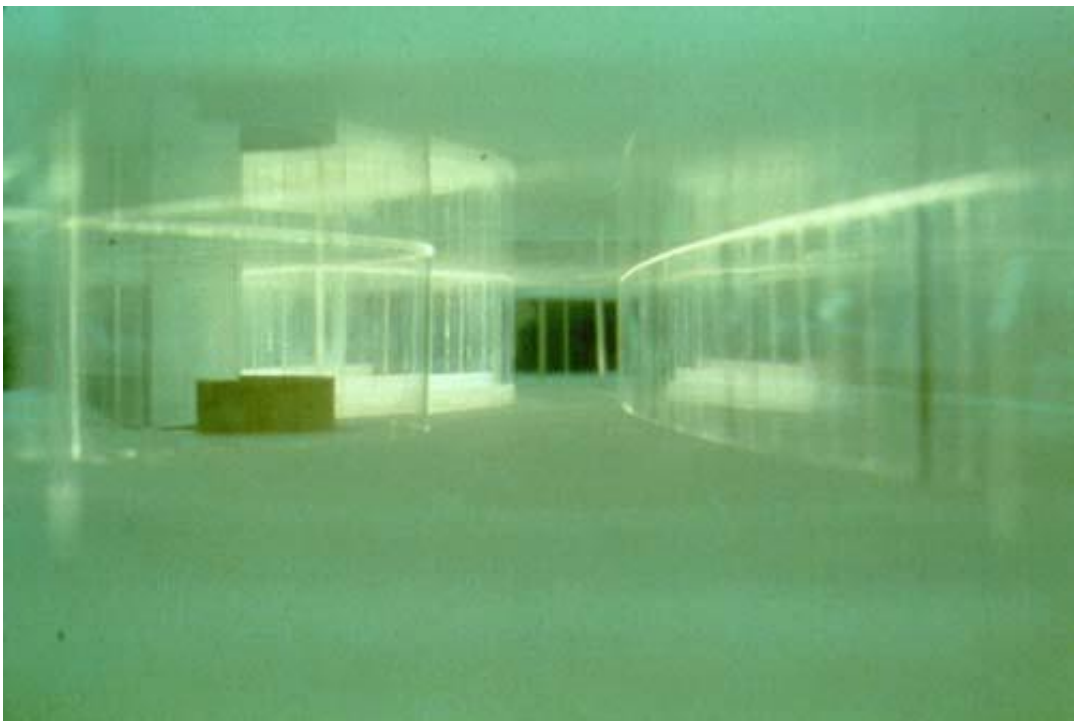
89. Herzog & de Meuron, *De Young Museum*, San Francisco, USA, 2000-05



90. Herzog & de Meuron, *Fórum Barcelona*, Barcelona, Španělsko (2001-04)



91. Herzog & de Meuron, *Allianz Arena*, Mnichov, Německo (2002-05)



92. Herzog & de Meuron, *Rezidence Kramlichových*, Oakville, Kalifornie, USA, 1997-2003



93. Herzog & de Meuron, *Sportoviště Pfaffenholz*, Saint Louis, Francie, 1989-93



94. Herzog & de Meuron, *Knihovna odborné školy*, Eberswalde, Německo, 1993-99



95. Herzog & de Meuron, *Knihovna odborné školy*, Eberswalde, Německo, 1993-99



96. Herzog & de Meuron, *Tate Modern*, Londýn, Velká Británie, 1995–2000



97. Herzog & de Meuron, *Pilotengasse*, Vídeň, Rakousko, 1987–92



98. Herzog & de Meuron, *Studentské ubytovny Antipodes I*,
Dijon, Francie, 1990-92



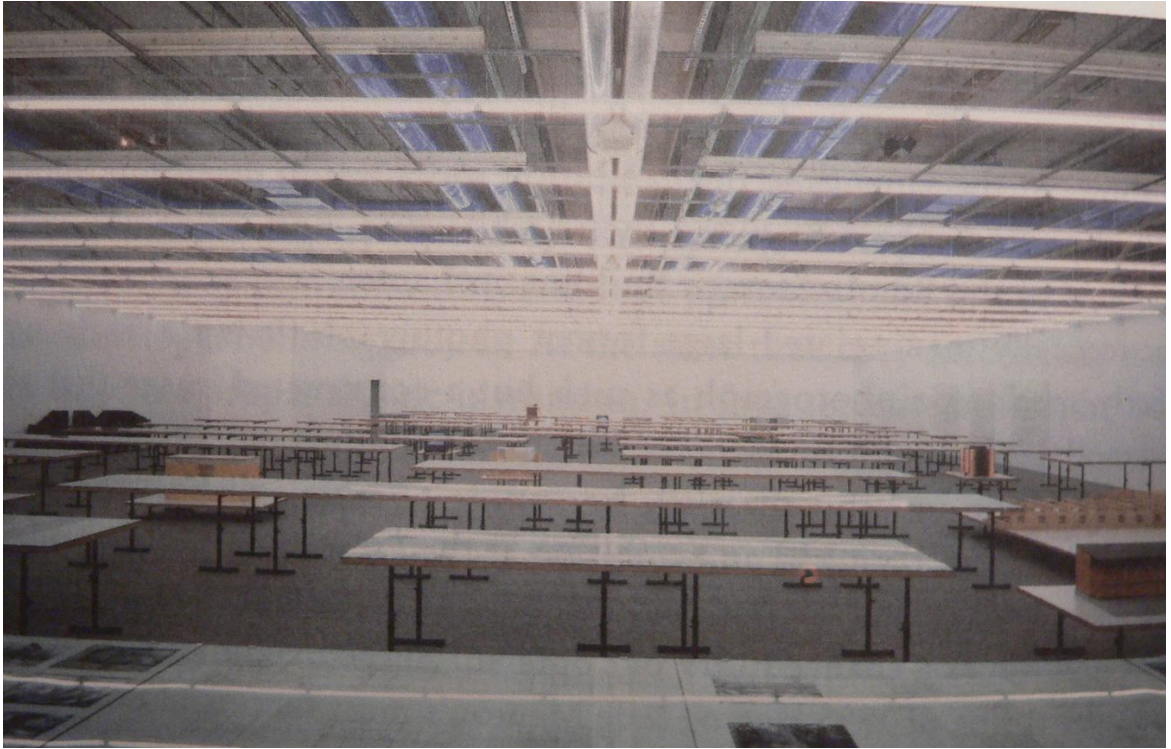
99. Herzog & de Meuron, *Laboratorní a školící budovy firmy Hoffmann-La Roche*,
Basilej, 1994-97



100. Herzog & de Meuron, *Architektur Denkform*, Kunstmuseum Basel, Švýcarsko, 1988



101. Herzog & de Meuron, *5. bienále architektury*, Benátky, Itálie, 1991



102. Herzog & de Meuron, *Výstava Herzog & de Meuron, Une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie, 1995



103. Jeff Wall, *Dominus Winery*, 1999

10. Anotace

Irena Lehkoživová

Katedra dějin umění

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Architektura a umění

Několik poznámek o přístupu k architektuře a umění: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham a Herzog & de Meuron

Prof. PhDr. Rostislav Švácha, Csc.

226 763 znaků

Klíčová slova:

umění, architektura, 20. století, teorie, minimalismus, vnímání, Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Herzog & de Meuron

Diplomová práce sleduje na několika příkladech různá pojetí architektury nebo umění, v nichž se tyto obory v některých případech vzájemně prostupovaly a ovlivňovaly. Sleduje též, jakým způsobem k architektuře či umění přistupovali vybraní tvůrci. Cílem nebylo podat komplexní zhodnocení vzájemných vztahů, ale spíše nastínit tuto problematiku. Na vybraných umělcích a architektech je ukázáno, jak pracují s jazykem a možnostmi opačného média, jsou zdokumentovány jejich názory a nejvýznamnější díla.

První kapitola diplomové práce popisuje obecné pokusy a teoretické úvahy o snahách převést buď malířství či sochařství do architektury, nebo naopak převést jazyk architektury do

výtvarného umění, v průběhu 20. století. Druhá část je věnována čtyřem umělcům, z nichž každý po svém vytvářeli své vlastní architektonické koncepce a jimž architektura sloužila jako jeden z pracovních nástrojů. Z těchto umělců jsem vybrala Yves Kleina, Roberta Smithsona, Gordona Matta-Clarka a Dana Grahama. Poslední kapitola je pak zasvěcena vazbám k umění v díle švýcarských architektů Herzoga & de Meurona.

The graduation thesis traces several examples of different architecture and art approaches, in which these fields fuse and influence each other in some cases. It deals with different authors' approaches to art and architecture. The thesis isn't aimed at giving complex evaluation of mutual relations, but, more likely, at outlining the issue. It shows how the chosen artists and architects work with language and possibilities of the other field, their opinions and most important projects are documented.

The first chapter describes general attempts and theoretical reflections of the efforts to transfer sculpture and painting to architecture or to transfer the language of architecture to fine arts. The second part focuses on four artists, who created their own architectural concepts and who used architecture as one of their work instruments. The chosen artists are Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matt-Clark and Dan Graham. The last chapter is dedicated to Swiss architects Herzog and deMeuron and describes the linkage between art and architecture in their work.