

Trojúhlé hierarchie urbanistických a architektonických strategií

Habilitační práce
ČVUT v Praze
Fakulta Architektury

text: Luis Marques
grafika: Luis Marques
překlady: Jíří Hrubý, Karin Marques
počet stran: 126

výdání praha 2020
tisk: Proxima tisk
copyright: luis marques, 2020

O B S A H

1	ÚVOD
4	Koncept
6	Kontext
8	Obsah
9	TROJÚHLÉ HIERARCHIE V URBANISTICKÉ A ARCHITEKTONICKÉ STRATEGIE
14	KONCEPT vs. KONTEXT
15	Indiferentní: Vila Savoye
17	Reciprocita: Fallingwater
19	Rozpor: Le Marne Arts Center
22	KONTEXT vs. OBSAH
23	Indiferentní: ostrov Manhattan
27	Reciprocita: Památník Pentagon
31	Rozpor: Berlinská Zed'
35	OBSAH vs. KONCEPT
37	John Hejduk
49	04 VLASTNÍ PROJEKTY
51	01 Vila Kutná Hora
67	02 Vila Nebušice
81	03 Autobusové nádraží, Příbram
97	04 Rekonstrukce Galerie Mánes
118	VÝBRANÉ PROJEKTY A REALIZACE
126	POUŽITÁ LITERATURA

Architecture is about the design of conditions rather than the conditioning of design

bernard tschumi



1. lingotto fiat factory. photo: motoblog.it

ÚVOD

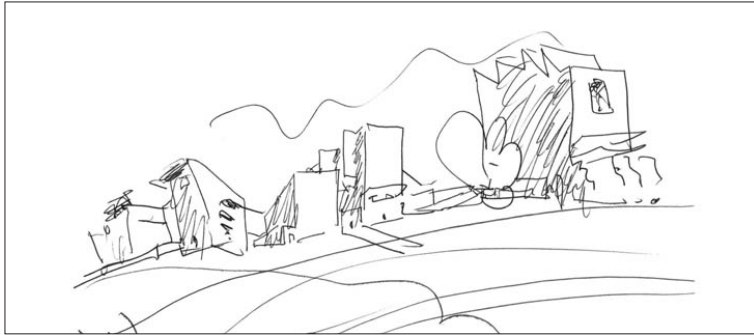
Moji habilitační práci inspirovaly myšlenky švýcarského architekta a teoretika Bernarda Tschumiho, a dokonce rozhodly o jejím členění. Tschumi studoval v bouřlivých 60. letech 20. století a vzápětí se zařadil k mnohým architektům (mezi něž patřili například Peter Eisenman, John Hejduk a Aldo Rossi), kteří zpochybňovali principy modernistů z počátku století a zejména nesouhlasili s tím, jak architekturu omezuje nejrůznější argumentace – estetická, formální a dokonce ideologická. Nová skupina hledala inspiraci v umění, filosofii i lingvistice a záhy začala zpochybňovat vztah mezi formou architektonického díla a jeho funkcí, tedy ono historické „forma následuje funkci“, což modernisté otočili na „funkce následuje formu“.

Petera Eisenmana svým dílem inspiroval hlavně francouzský filosof Jacques Derrida, především jeho teorie poststrukturalismu, která tvrdí, že bychom život a svět neměli popisovat zavedeným jazykem jen proto, že jsme se jaksí shodli na jeho určité struktuře. Eisenman tento přístup vztáhl na vyjadřovací prostředky architektury: odmítl ambivalentní symbiózu formy a funkce a formu pojal coby autonomní jazyk, který má vlastní znaky a významy. Toto hnutí nazýváme dekonstruktivismem a kritici mu dodnes vyčítají absenci citlivosti vůči uživateli i danému místu.

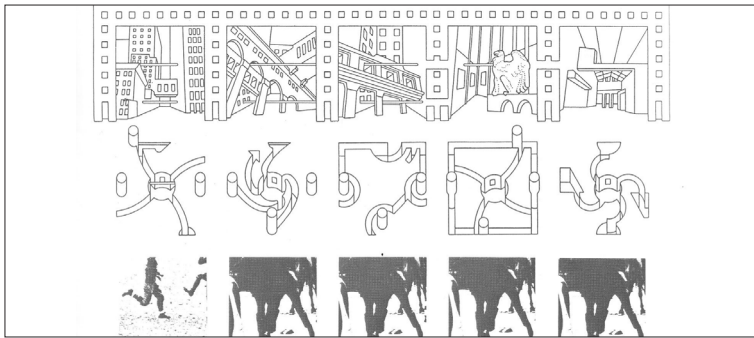
Také John Hejduk zpočátku po svém prozkoumával formu, ale většinou nevycházel z žádného konkrétního zadání ani kontextu. Ve své tvorbě se zabýval možnostmi geometrických útvarů, například krychlí, sítí a rámců, a nebránil se formálním postupům: organizoval prostor a používal repetitivnost a reciprocitu. Na rozdíl od Eisenmana však Hejduk záhy abstraktní formálnost zavrhl a jeho projekty pak formu a funkci více propojovaly. I nadále vycházel z abstraktního kontextu, ale zároveň už rozvíjel i hybridní narativy, v nichž někdy šlo o téměř mytologický přístup k fiktivním postavám a různým místům v krajině, která připomínají skulptury. Hejduk v mnohém propojoval funkci s formou a obsah s konceptem (záměrem). Jeho dílem se budu zabývat později v této práci, konkrétně v samostatné kapitole o rozporné podstatě konceptu a obsahu.

Derridovy poststrukturalní teorie měly vliv i na Bernarda Tschumiho, který však na rozdíl od Eisenmana autonomní architektonický jazyk nevytvořil. I Tschumi sice ve svém teoretickém díle zdůrazňoval oddělení funkce a formy, ale v jeho případě měla při práci s prostorem funkce i nadále velký význam. Inspiroval se mimo jiné u ruského filmového režiséra Sergeje Ejzenštejna – zaujalo ho zejména výtvarné uchopení prostoru, pohybu a událostí. Tschumi se zabýval rozfázováním pohybu jako by byl kameraman; objevoval tak asociace mezi prostorem a funkcí, které nebyly vždy lineární a reciproční. Mnohdy se totiž jednalo spíš o vztah eliptický a konfliktní. Přístup Eisenmana a dalších sice byl podobný, avšak tito architekti se nedostali za formální estetické postupy, například za fragmentaci formy. Na rozdíl od nich se Tschumi od koláží rozfázovaných událostí dostal až ke skutečné realizaci zadání.

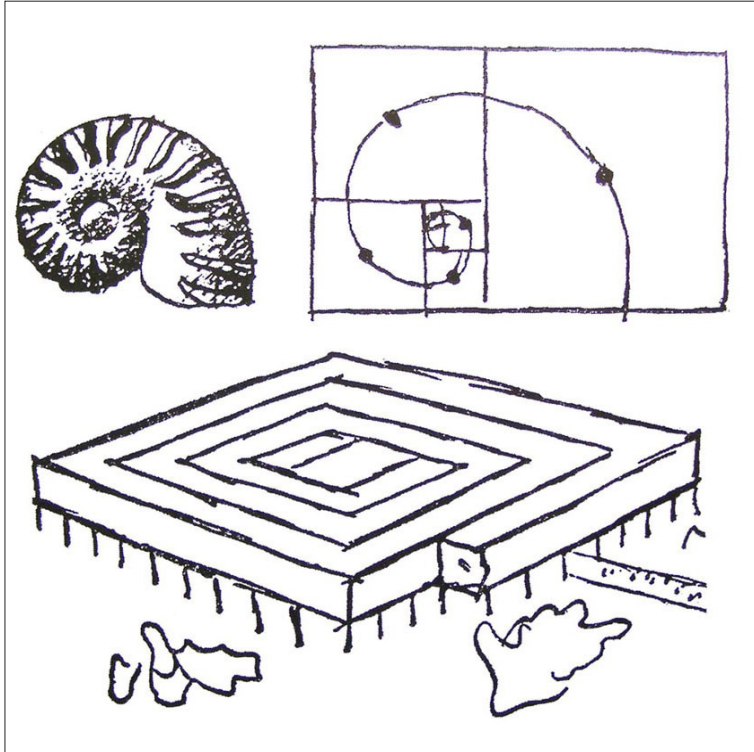
Moje práce se dále bude věnovat právě těmto postupům a doloží je takovými ukázkami Tschumiho projektů urbanistických i architektonických, které nevybočují z jeho strategických a teoretických východisek co se týče konceptu, kontextu i obsahu. Na závěr představím čtyři ze svých realizovaných projektů, při nichž mě inspirovala podobná témata a strategie. Prvním je rodinný dům v Kutné Hoře, kde se díky specifičnosti místa (jedná se o bývalý lom) podařilo záměr s kontextem dobře propojit. Druhým je rodinný dům v Nebušicích, kde se naopak záměr a kontext míjejí, což je dáno lokalitou. Řešení proto vychází z abstraktnějších představ, jaké o předměstském bydlení máme. Třetím je nové autobusové nádraží v Příbrami, kde se narativ zadání (obsahu) dostává do střetu s kontextem, a to díky přidání aktivity, která s autobusovým nádražím vůbec nesouvisí. Čtvrtým je pak rekonstrukce galerie Mánes, kde celkové pojetí, kontext a obsah tvoří harmonický celek.



2. porto architectural faculty, alvaro siza. source: alvaroleitesiza.com



3. manhattan transcripts: the set and the script. source: bernardtschumi.com



4. muzeum of unlimited growth sketch, le corbusier. source: foundation le corbusier

KONCEPT

Neexistuje architektura bez konceptu - zastřešující myšlenka, diagram nebo parti, které dodávají budově soudržnost a identitu. Koncept, nikoli forma, odlišuje architekturu od pouhé stavby.

bernard tschumi



5. cultural context: muzeum acropolis vs. parthenon. photo: acropolis muzeum



6. ideological context: nazi party rally grounds, nuremberg. photo: wikipedia.org

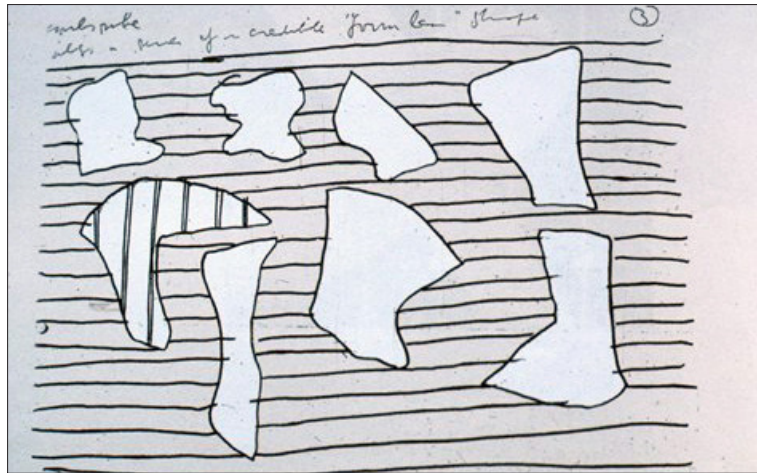


7. economical context: manhattan island. photo: uncredited

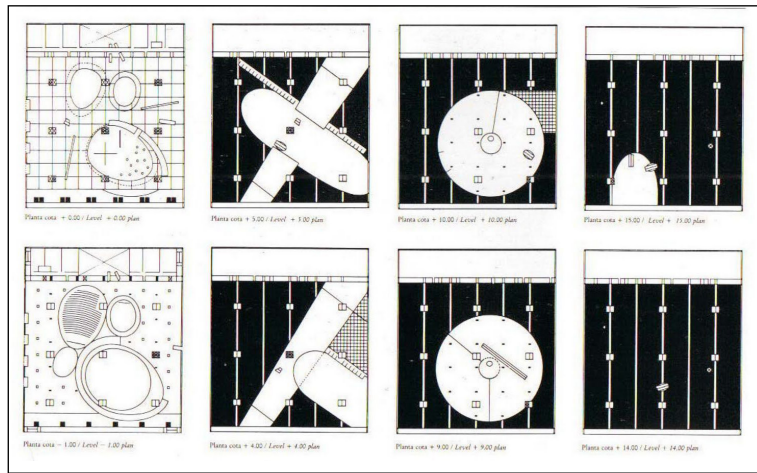
KONTEXT

Neexistuje architektura bez kontextu. Architektonické dílo je vždy „in situ“, umístěné na místě a v prostředí. Kontext může být historický, geografický, kulturní, politický nebo ekonomický. Nikdy nejde jen o jeho vizuální rozměr, ani o to, co se v 80. a 90. letech nazývalo kontextualismus.

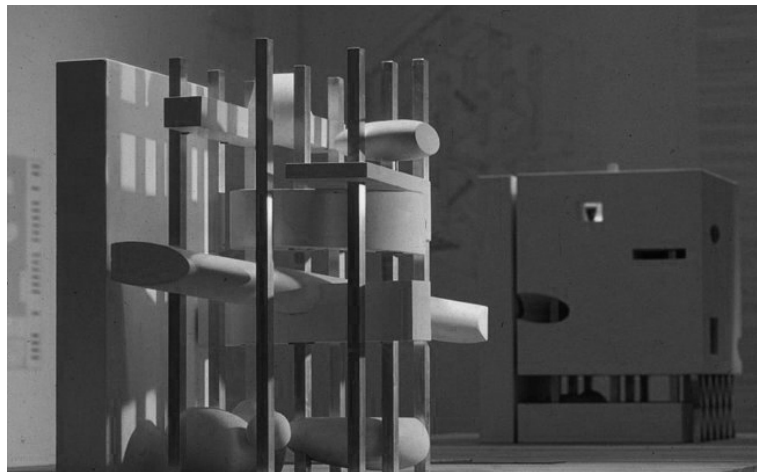
bernard tschumi



8. sketch: le tres grand bibliotheque concept, oma. source: oma.eu



9. horizontal stratifications: le tres grand bibliotheque, oma. source: oma.eu

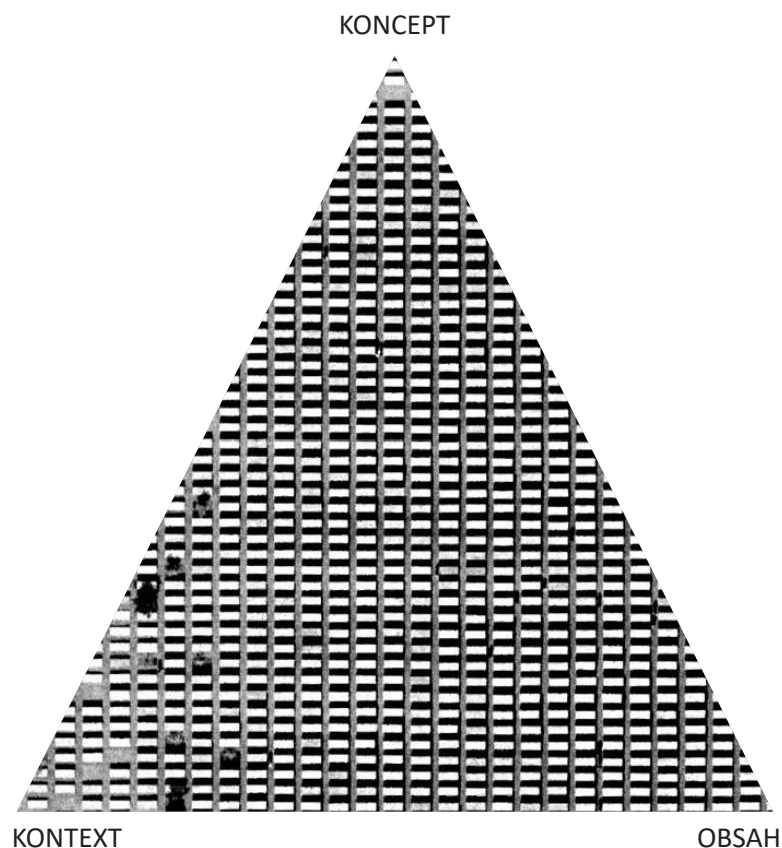


10. void vs solid: le tres grand bibliotheque, oma. photo: hans wellermann

OBSAH

Neexistuje žádný architektonický prostor bez něčeho, co se v něm děje, žádný prostor bez obsahu. Většina architektů začíná programem; tj. seznam požadavků uživatele popisujících zamýšlený účel budovy. Takový seznam obvykle vyžaduje, aby architekt navrhl soubor podmínek odrážejících přání klienta. Obsah by neměl být pouze o úpravě designu, ale o podmínkách návrhu, které by mohly vést k souboru neočekávaného souboru výsledků.

bernard tschumi



Ve světě architektury se již dlouho diskutuje zejména o vztahu mezi formou a funkcí. Historicky funkce zpravidla vycházela z formy, což byl zřejmý následek ekonomických a technických podmínek. Formu většinou určovaly stavební možnosti dané doby. Stavby limitovala nutnost minimalizovat prostor a konkrétní funkce místností byly dány tím, jak stavitel dokázal vyřešit zastřešení. Zjevnou výjimkou byla architektura sakrální, například gotické katedrály, na kterých se zkoušely nové stavební postupy; cílem bylo dosáhnout takové světelné a prostorové flexibility, jaká mohla zesílit duchovní zážitek. Tyto postupy byly ovšem velmi nákladné, a tudíž nepoužitelné v případě běžných budov. Průmyslová revoluce a následný vynález oceli a železobetonu vztah mezi formou a stavbou, a tedy funkcí, zcela proměnily. Například Corbusier v návrhu svého Dominového domu použil sloupy a panely, a rázem se funkce z technických omezení vymanila. Toto oddělení sice bylo zcela zjevné, ale filosofie modernistů se od zmíněného hierarchického vztahu ještě neoprostila; pouze ho obrátila, takže forma rázem sledovala funkci. A nadále také přetrvávala symbióza architektury a politické ideologie. Architektonická díla a jejich modernistickou estetiku určovaly faktory společenské i technické, a mnohdy se nepřihlíželo ke konkrétním specifikům a ke kontextu se přistupovalo necitlivě. Vedlo to ke kolektivní deziluzi – zvláště když se po druhé světové válce objevil fenomén sociálního bydlení, při němž se uplatňovaly postupy a ideologie modernistů. Zejména na kapitalistickém Západě to však vedlo k segregaci a fragmentaci společnosti, a také k nežádoucímu rozrůstání předměstské zástavby pro bohatší vrstvy. Původně pestrá a živoucí města se vydala špatným směrem. Mnohotvárnou městskou architekturu vystřídala průměrná architektura předměstí, o níž rozhodovaly tržní síly a zvláštní zájmy.

Šedesátá léta přinesla četné společenské i umělecké změny, které status quo zpochybňovaly. Jedno architektonické hnutí bylo obzvlášť populární – jednalo se o reakci na modernistickou filosofii, tedy o postmodernismus. Pro ten byla typická značná citlivost na kontext, který sice byl v architektuře přítomen vždy, ale teoretici ho ignorovali. Postmodernisté – v čele s Robertem

Venturim a Denise Scott Brownou – sice jako by vzali za své, že architektura sestává ze složitých a protichůdných prvků, ale k problematice kontextu přistupovali z jediného hlediska: zabývali se jen vnějšími historizujícími aspekty. Návrat k historickým prvkům (např. používání řeckých sloupů a dalších dekorativních detailů) měl stavby humanizovat a zároveň je zasadit do kontextu, tedy uvést do souladu s danou lokalitou a prostředím. Tyto snahy byly nicméně povrchní a omezené, a tak neměly dlouhého trvání. Dalším hnutím byl poststrukturalismus, představovaný například Peterem Eisenmanem, Johnem Hejdukem a Bernardem Tschumim. Ti se zaměřili na abstraktnější zkoumání skutečnosti a jejich postupy měly přesah i do filosofie, lingvistiky a umění. Z poststrukturalismu se pak vydělila další menší hnutí, například dekonstruktivismus a high-tech. Jejich přístup byl sice zjevně intelektuálnější, ale i v nich nakonec šlo o formální a hierarchické postupy, zkrátka o vztah formy a funkce.

Bernard Tschumi se stal jedním z mála teoretiků architektury, kteří opravdu vzali za své takové strategie a postupy, díky nimž se formálním estetickým záležitostem vyhnuli. Tschumi nestál o fragmentování formy ani o vnější historizující prvky, a nechtěl stavět formu nad funkci či naopak. Coby studenta ho v 60. letech zajímal vztah mezi prostorem a jeho využitím při mimořádných politických událostech, například za ruské revoluce v roce 1917 nebo při pařížských pouličních nepokojích v létě 1968. Neuniklo mu, že prostory (nebo i budovy), které původně měly nějakou konkrétní funkci, se najednou mohou úplně proměnit: nejenže přišly o původní účel a smysl, ale jejich význam možná ještě vzroste. Tschumi měl na mysli zcela nové typologie, například když v Sovětském svazu místo divadel vznikaly dělnické kluby a kuchyně velkých bytů sloužily jako výařovny pro mnoho strážníků. Nebo když se demonstrace a pouliční nepokoje odehrávají v ulicích původně vyhrazených automobilům. Šlo mu o to, že vztah funkce a formy není nic exkluzivního a neměnného a že jejich rozpojení nikterak neumenšuje „sílu“, kterou tyto veličiny představují i odděleně. Architektura samozřejmě musí reflektovat zaběhnutý politický, ekonomický a kulturní řád,

ale Tschumi ukázal, že kromě toho má i moc vše zavedené zpochybňovat, měnit a rozvracet.

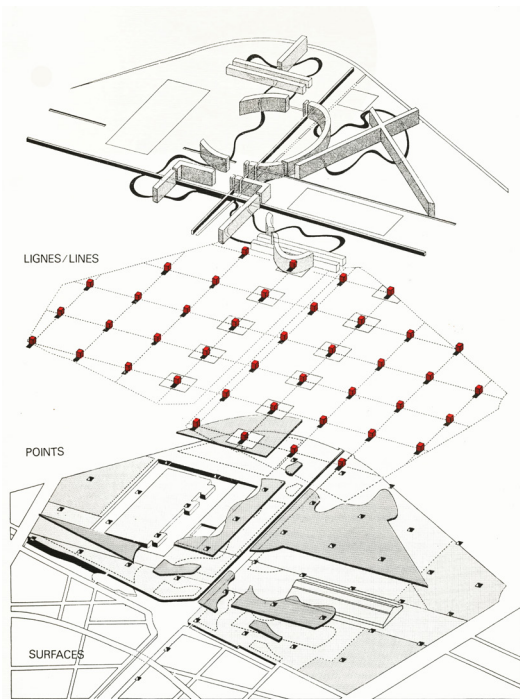
Aby se Tschumi od běžného diskursu ve svém teoretickém díle vzdálil ještě víc, nahrazoval „funkci“ nahrazoval slovem „event“ (událost) a později i výrazem „content“ (obsah). Aktivita člověka tak ještě více oddělil od toho, jaké sledy aktivit zřejmě budou následovat. Tschumiho „obsah“ představoval daleko širší narativ a větší pravděpodobnost, že budoucí prostorové konfigurace nakonec mohou sloužit úplně jinak. Kromě toho „kontext“ Tschumi nevztahoval pouze k danému místu, ale jeho záběr byl daleko širší: šlo mu i o aspekty politické, ekonomické a kulturní, které historicky představují hlavní hybatele urbanistických a architektonických řešení. Pokud jde o interakce obsahu a kontextu, Tschumi hovoří o třech typech architektonických zadání či řešení:

1 „Cross-programming“ je situace, kdy se do existující prostorové konfigurace vloží (případně se zcela nahradí) nové využití či plán (z kostela se stane kuželkářská dráha, z parkoviště galerie).

2 „Dis-programming“ znamená zkombinování dvou nebo i tří různých záměrů, při nichž prostorové uspořádání jednoho kontaminuje ta ostatní (např. letiště, kde je také kulturní středisko, hotel a ještě i nákupní centrum).

3 „Trans-programming“ propojuje dvě nekompatibilní zadání (např. knihovnu a běžecký okruh).

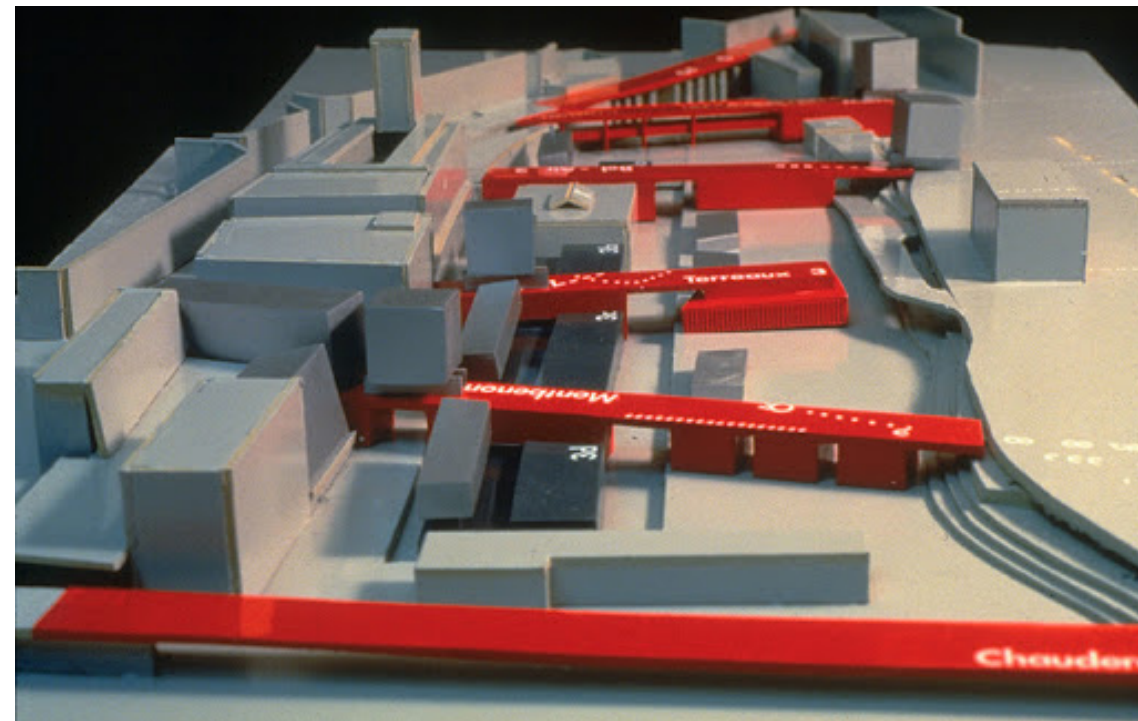
Tschumiho teoretická východiska v roce 1983 absolvovala křest ohněm při mezinárodní soutěži na pařížský Parc de la Villette. Tschumi v ní zvítězil. Šlo o juxtapozici tří různých systémů (bodů, linií a povrchů) a volumetrických a krajinných prvků; záměrem bylo vytvořit nečekané situace pomocí pohybových sekvencí v prostoru. Body představovaly červené krychle rozmístěné ve čtvercích 10x10 metrů; na tato místa pak mohly navázat nejrůznější záměry. Krychle zároveň fungovaly jako orientační body. Linie vyjadřovaly silně kondenzovaný lineární pohyb, a také pohyb méně kondenzovaný a probíhající spíše po křivce, pohyb jako ve filmu. A povrchy – Tschumi



11. juxtapositions: parc la villette, bernard tschumi. source: bernardtschumi.com

použil například vysoké traviny a intimní tematické zahrady. Podstatou interakce tří systémů bylo to, že byly všechny vzhledem k prostoru neutrální nebo s prostorem komunikovaly, případně s ním dokonce byly v rozporu. To vše se odvíjelo od postoje, vnímání a zkušeností každého jednotlivého návštěvníka. O tomto parku se hovořilo jako o vůbec prvním „městském parku“. Dokončen byl v roce 1999 a setkal se s nadšeným přijetím. Tento projekt v mnohém přitakává Tschumiho teoretickým východiskům, tedy tomu, že vztah mezi architektonickou formou a konkrétním využitím realizovaného projektu nemusí být hierarchický a že lze k architektonickému dílu přistupovat mnoha různými způsoby, protože různé jsou i výchozí situace.

Soutěžní projekt na Le Tres Grand Bibliotheque v Paříži prozkoumal myšlenku trans-programování kombinací knihovního programu s běžeckou dráhou. Tento zdánlivě protichůdný vztah mezi konceptem a obsahem byl ve skutečnosti zakořeněn v klasické řecké typologii gymnázia, která byla místem kombinujícím intelektuální



12. cross-programming-bridges programmed as museums, arts centers: the bridges of lausanne, bernard tschumi. source: bernardtschumi.com

i fyzické, učence a sportovce, aby se stala zcela vyváženou lidskou bytostí. Jeho urbanistický projekt pro Lausanne zkoumal cross-programování. Řada mostů, které se táhly údolím, byla naprogramována nejen funkcemi pro chodce nebo automobil, ale také dalšími typologiemi, jako jsou muzea a umělecká centra, podobně jako například Ponte Vecchio v renesanční Florencii nebo italské futuristické utopické vize Antonia Santa „Elia“. Tyto projekty dále rozšiřovaly a vylepšovaly organizační strategie společnosti Tschumi o hierarchických vztazích mezi konceptem, kontextem a obsahem:

indiferentní: mezi uvedenými pojmy žádný vztah není, tj. existují vedle sebe, ale ke vzájemnému ovlivňování nedochází (např. vaření v přírodě)

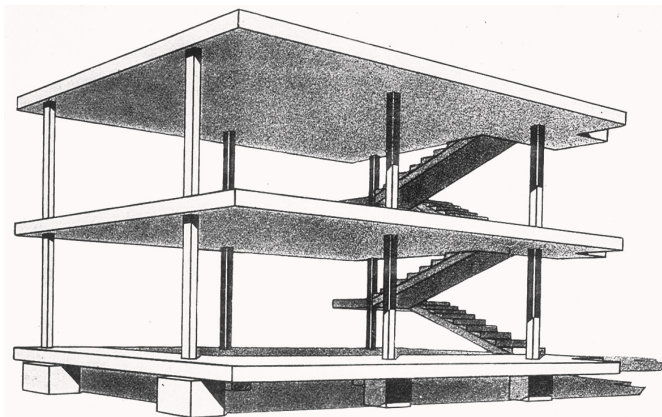
reciprocita: vztah symbiotický, komplementární, jehož výsledkem je jeden celek (např. vaření v kuchyni)

konflikt: dochází ke střetu, bez něhož by jednotlivé prvky nepřežily (např. vaření v ložnici)

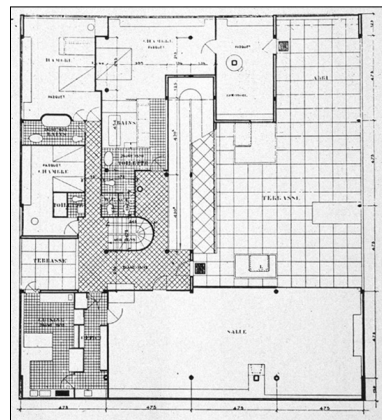
13. trans-programming -combining a running track with a library: le grand bibliotheque, bernard tschumi. source: bernardtschumi.com



KONCEPT vs KONTEXT



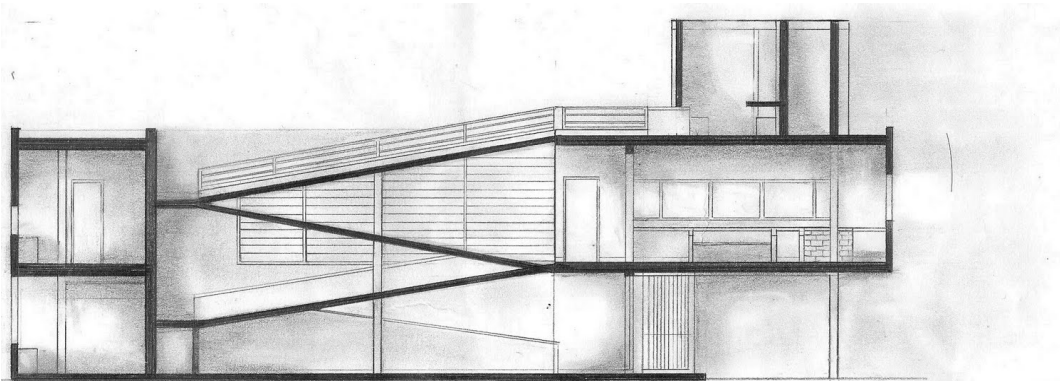
14. structure dis-associates from function: domino house, le corbusier. source: wikipedia.org



15. free plan liberating structure and facade: villa savoye. source: wikiarchitectura.org



19. villa savoye, le corbusier. photo: inexhibit.com



16. section at ramp: villa savoye. source: wikipedia.org

17. cinematic ramp: villa savoye. photo: yasmine sadek

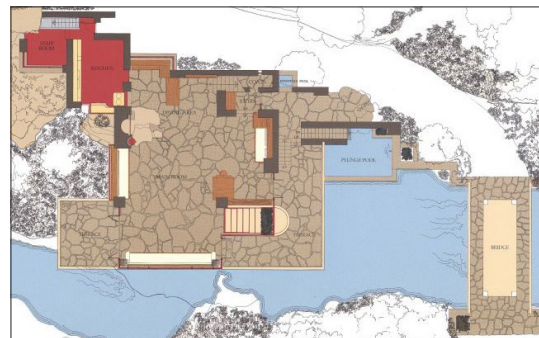


18. elevated garden + long window: villa savoye . photo: yasmine sadek

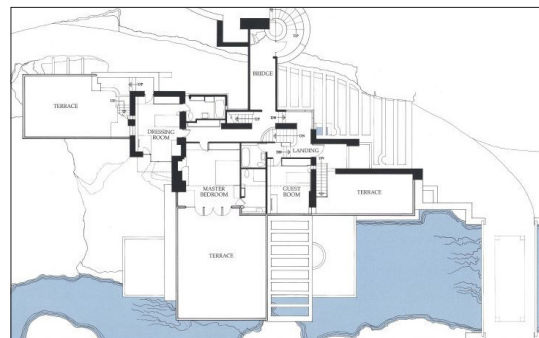


KONCEPT vs KONTEXT | INDIFERENTNÍ

Le Corbusierovo mistrovské dílo neřeší kontextové zvláštnosti. Modernisty obecně příliš nezajímala specifčnost místa. Zaměřili se na „tabula rasa“, vytvoření nového kontextu pro implementaci jejich koncepčních strategií. Villa Savoye zahrnuje Corbusierových 5 bodů architektury bez zájmu o poněkud obecný předměstský kontext. Vyvýšena na pilotech, navržena s volným půdorysem prvního patra a střešní zahradou, která přebírá pozemek obsazený budovou, byla vila kombinací moderních principů a klasických odkazů. Její modernost se odrážela nejen na 5 principech, ale také na důležitosti automobilu v konstrukční hierarchii při obsazení většiny parterového prostoru. Klasické odkazy na sloupy a jejich renesanční proporce dokonalých geometrických tvarů dále posílily formální strategie. Do domácí typologie byl zaveden nový překvapivý prvek: rampa. Snad jako další uznání automobilu se vypůjčená garážová rampa stala novým pohybovým konceptem pro uživatele v domácnosti. Pomalejší sekvence otáčení umožňovala různé prostorové interpretace a někdy se jí říká „filmová“. Určitě se stala inspirací pro architekty, jako je Bernard Tschumi, kteří použili podobné strategie založené na filmových sekvencích pohybu a prostoru. Vložení rampy uprostřed čtvercového půdorysu řešilo problémy, jako je prostorová orientace, distribuce, centrálnost a periferie. Četné výklady a prostorové vrstvení rampy mezi interiérem a exteriérem, její pohybové sekvence, její téměř suprematistický důraz na frontalitu povýšili dům do téměř ikonického stavu a je vnímán jako jedno z nejdůležitějších architektonických děl 20. století.



20. ground floor: falling water. source: western pennsylvania conservancy



21. first floor: falling water. source: western pennsylvania conservancy



22. carport: falling water. photo: commons.wikimedia.org

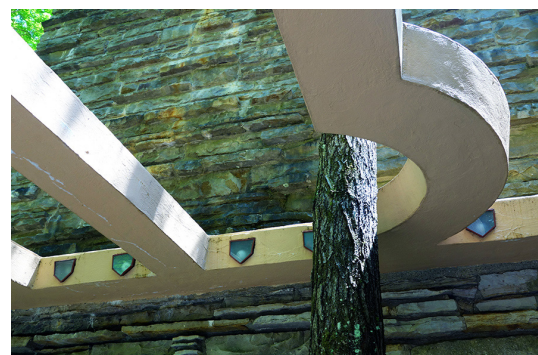
24. stairs to stream: falling water. photo: lee sandstead



Chci, abyste s vodopádem žili, nejen abyste se na něj podívali, ale aby se stal nedílnou součástí vašeho života.

frank lloyd wright

Organické strategie pro Falling Water prostupují od jeho grafického nákresu až po detaily její realizace. Pracovní plány odrážejí integraci mezi přírodou a domem pomocí textury a barvy, zejména přízemí, které stírá hranice mezi exteriérem a interiérem. Intimní detaily také odrážejí tuto syntézu, od přirozené drsnosti vnitřních hlavních prostor až po výstřední detail betonového nosníku obklopujícího existující strom, nebo schodiště, jehož jedinou funkcí je přivést svého uživatele dolů k běžícímu proudu, nebo betonové nosníky verandy pro automobil ukotvené ke stávajícímu skalnímu podloží. Přechod mezi teoretickou a praktickou částí od makro formy k mikro detailům je bezproblémový.



23. beam detail: falling water. photo: commons.wikimedia.org

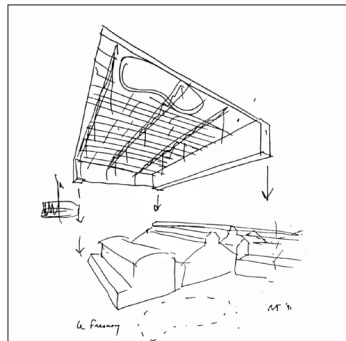
25. living room: falling water. photo: news.herald.com



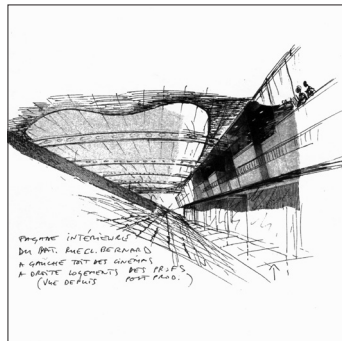
26. falling water_frank lloyd wright. photo: lee sandstead

KONCEPT vs KONTEXT | RECIPROCITA

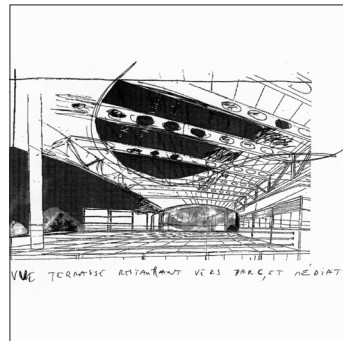
Dům Falling Water patří do druhé fáze kariéry Franka Lloyda Wrighta a je obecně považován za nejlepší syntézu mezi stavbou a místem - opravdové uznání *genia loci*. Zdá se, že dům stoupá ze skály a rozšiřuje se navenek jako strom v hustě zalesněném lese přes malý tekoucí potok. Pro tento projekt si Wright vypůjčil a adaptoval svůj vlastní architektonický slovník, zejména z Prairie Houses z jeho první architektonické fáze, jako je ústřední postavení krbu v otevřeném půdorysu a výraz vodorovných rovin. Zde se umístění ohně doslova stává kmenem stromu a je vyjádřeno jako objem jádra obloženého kamenem jak v exteriéru, tak i v interiéru. Horizontalita se jeví jako extrémní konzolové terasy naskládané přes sebe, stejně jako větve stromů. Tato strukturální gymnastika odrážela Wrightovo nedávné použití železobetonu, zejména v jeho předchozí práci v administrativní budově Johnson Wax. V rámci projektu Johnson Wax, Wright začal poprvé používat slovo „organický“ a Falling Water se stal inspirací pro jeho další dílo. Projekt dosáhl úplné fúze mezi umělým a organickým jak v celkové podobě, tak v menších detailech. Velká vodorovná okna umožňovala pronikání světla a vzhledů do domu. Použití drsných přírodních materiálů, jako je kamenný obklad stěn a podlah, propůjčuje domu atypickou členitost rodinného domu, ale zcela vhodnou pro jeho kontext. Villa Savoye a Falling Water jsou obvykle spárovány jako protiklady: jeden umělý, druhý organický. Oba s úspěchem používají různé strategické metodologie: jak navrhovat rodinný dům ve zcela odlišných kontextech.



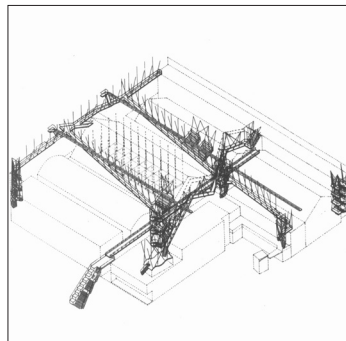
27. concept sketch



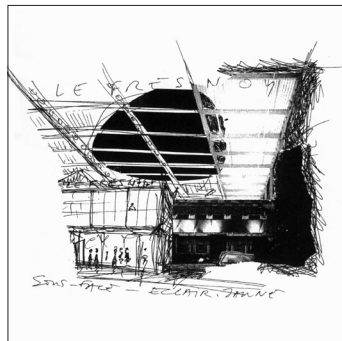
28. between old and new roofs



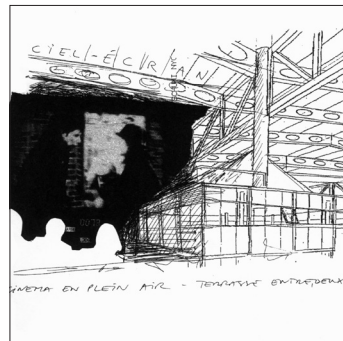
29. in-between structure



30. in-between movement diagram



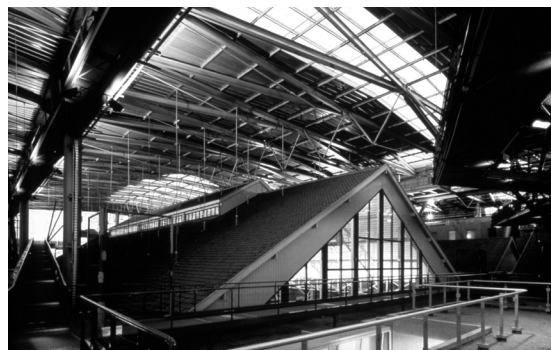
31. artificial sky



32. in-between film projection



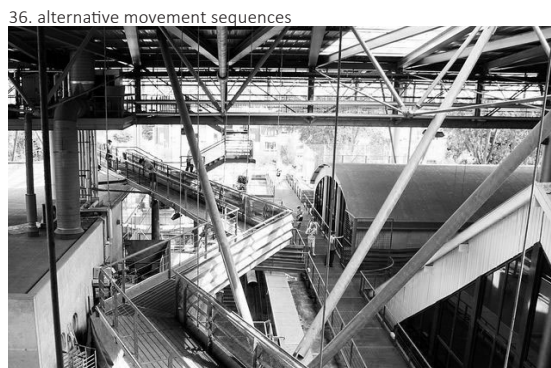
33. conflict between old and new forms



34. a place of spectacle and fantasy



35. classical entrance to in-between space



36. alternative movement sequences



37. le frenois art school_bernard tschumi. photo: petr šmídek

KONCEPT vs KONTEXT | ROZPOR

Strategie „mezi prostorem“

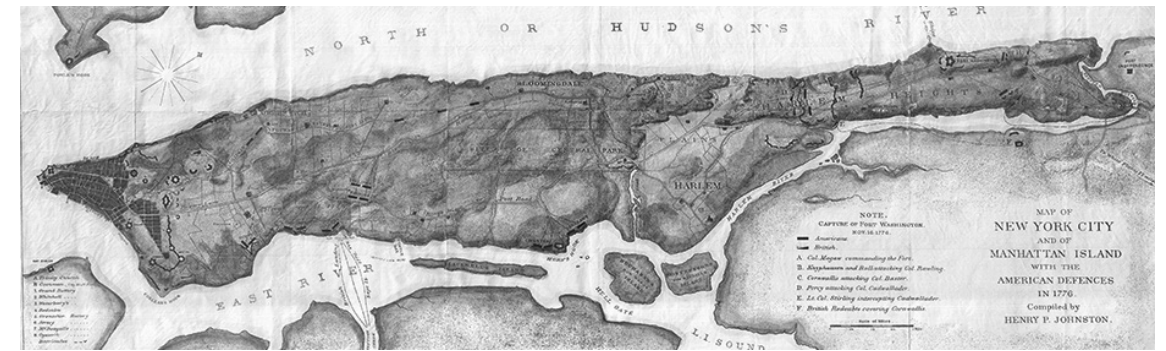
Druhá realizace Bernarda Tschumiho byla pro Centrum současného umění a uměleckou školu ve francouzském Le Fresnois. Pozemek zahrnoval stávající budovy pro volný čas z 20. let 20. století, jako jsou kina, taneční sály a další aktivity. Tschumi byl jedním z mála soutěžících architektů, který zachoval tyto starší budovy a spojil je s novými přístavbami, aby plnily rozsáhlejší program. Taková strategie by sama o sobě nutně nevyvolala konflikt; existoval však třetí prvek, který nebyl součástí soutěžního programu a který dodával projektu koncepční identitu, ale i rozpor. Jednalo se o velkou střechu neboli umělou oblohu, která by při nižších nákladech nejenže zachovala technický stav stávajících budov, ale vytvořila by meziprostor pro neočekávané činnosti a konfrontace. Tento prostor mezi střechami se stal improvizovaným místem pro různé školní aktivity, jako jsou filmy pod širým nebem, umělecké výstavy, sportovní akce, a dokonce i alternativní páteřní komunikace mezi starými budovami. Stal se prostorem podívané, místem fantazií a experimentů. Identita projektu tak nebyla odvozena z formy, ale z abstrahovaného prostoru a využití prostoru mezi dvěma střechami, které nebyly nikdy stanoveny v soutěžních předpisech.

Zdánlivě protichůdné programové prvky obohacují prostory projektu, výzkumné laboratoře a výukové prostory na jedné straně a historické budovy a avantgardní techniky na straně druhé k vytvoření elektronického Bauhausu.

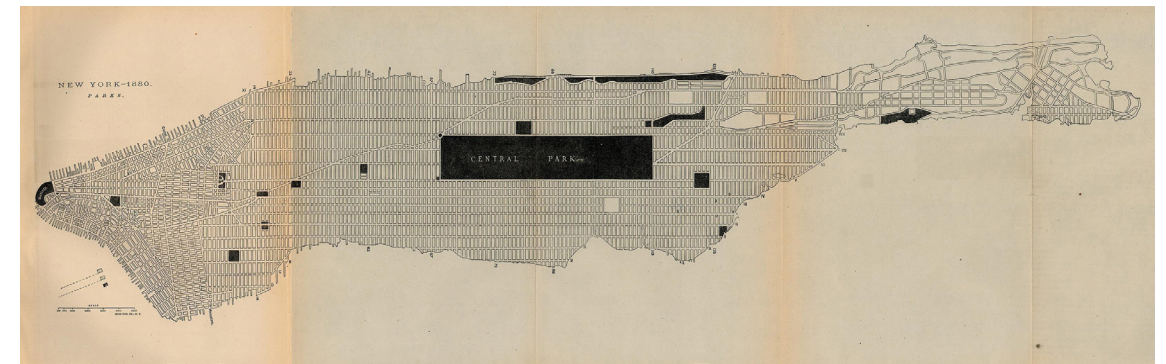
bernard tschumi

27-36. le frenois art school_bernard tschumi. source: bernardtschumi.com

KONTEXT vs OBSAH (CONTENT)



38. manhattan 1770's. source: commons.wikimedia.org

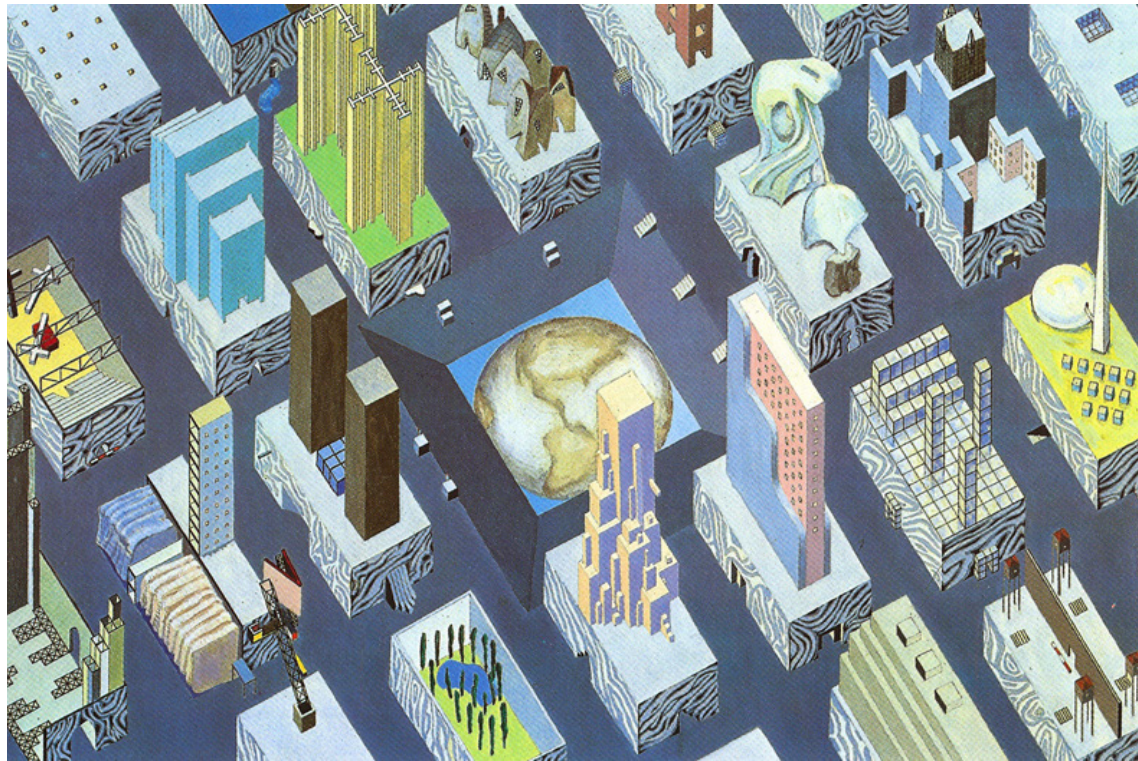


39. manhattan 1880's. source: commons-wikimedia.org

KONTEXT vs OBSAH | INDIFERENTNÍ (EKONOMICKÝ)

Manhattan je možná nejlepším příkladem konceptu „tabula rasa“. Nevznikl v rámci vysoce smýšlejících intelektuálních koncepcí městské formy a strategií. Rozhodnutí srovnat původní kopcovitý a zalesněný terén ostrova bylo čistě ekonomické a lhostejné k jeho fyzickému kontextu. V očekávání přílivu imigrantů z Evropy dospěla k tomuto řešení skupina politiků a developerů velmi racionálně, objektivně a ekonomicky. Přebytečná hlína z výkopů mírně rozšířila plochu poloostrova a celý prostor byl vybaven dnes nechvalně známou manhattanskou mřížkou. Mřížka byla vyvinuta plánem komisařů z roku 1811 a byla popsána jako „kombinace pořádku, krásy a rovnováhy“ a jako výsledek „nedůvěry k přírodě“. Přestože ortogonální mřížka existovala již v dřívějších kulturách, velikost a rozsah manhattanské mřížky jsou od té doby považovány mnoha historiky a urbanisty za vizionářské. Zpočátku monotónní a strnulá mřížka později pojala drobné výstřední prvky, jako je diagonálně vedená Broadway street a velkolepé krajinné gesto Central Parku, který pokrývá asi šest procent poloostrova. S dalšími parky rozestými po celém městě se urbanistický plán Manhattanu z roku 1880 téměř podobal malevičskému supematistickému obrazu. Ekonomická městská strategie na Manhattanu možná nebyla odvozena od intelektu; nicméně přinesla neočekávané výsledky: prvním byl mrakodrap, jako typologie věže; druhým byla hyperhustota, která byla výsledkem mrakodrapu a poddajných regulačních předpisů.

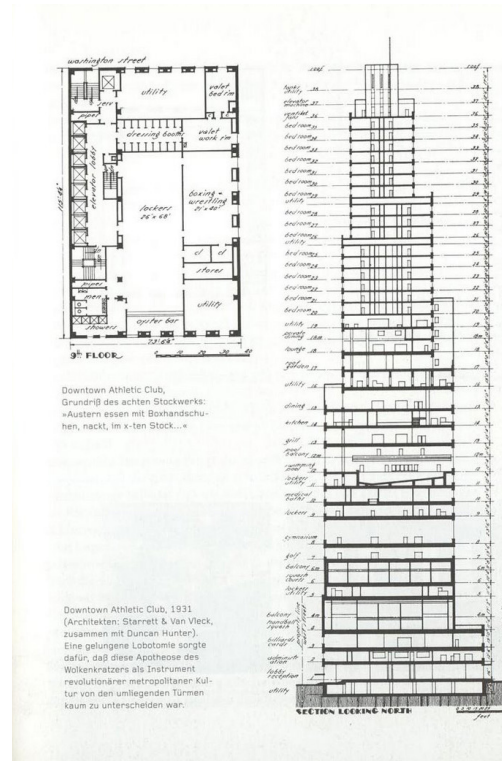
40. rockefeller center. photo: worldpress.com



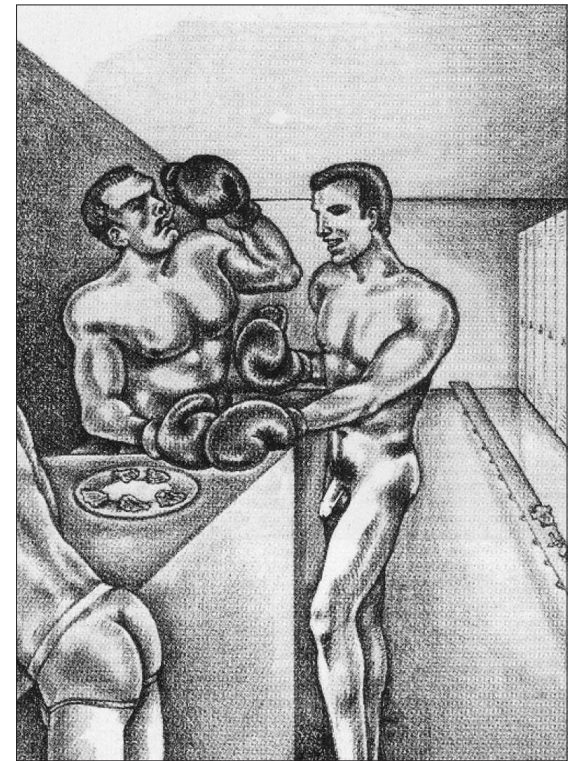
41. the generic (grid) meets the specific (block): delirious new york, rem koolhaas, madelon vriesendorp

Jedním z neočekávaných výsledků univerzální mřížky byla náhlá specifická bloku. V důsledku velkorysých a flexibilních regulačních podmínek měl každý městský blok svobodu samostatného originálního vyjádření. Tomuto vývoji na Manhattanu dal Rem Koolhaas termín Manhattanismus ve své knize „Delirious New York“. V knize Koolhaas píše, že „Manhattan je produktem nepojmenovaného hnutí, jehož program byl tak pobuřující, že aby mohl být realizován, nemohl být nikdy otevřeně deklarován“. Je ironií, že původně racionální, objektivní a účelná strategie vyvrcholila v iracionální a fantastická řešení. Vznikla hyperhustota, nebo jak to Koolhaas označuje „kultura přetížení“.

42-43. contextual promiscuity: delirious new york, rem koolhaas, madelon vriesendorp



44. social condenser- downtown athletic club. delirious new york



45. conflict- boxers eating oysters in locker room. delirious new york

Mrakodrap se stal nejen jedinečnou formou, ale také jedinečnou typologií. V důsledku svého rozsahu se stal kontextovým pouze sám pro sebe, lhostejný ke všemu jinému. Velebil typický plán, zbavil prostor jedinečnosti a specifčnosti a byl schopen absorbovat množství funkcí, někdy lhostejných, někdy navzájem výměnných anebo dokonce v rozporu - jakési Domino House na steroidech. Stal se uskutečněným sovětským konstruktivistickým sociálním kondenzátorem, amalgámem činností, aby rozbil sociální hierarchii. Atletický klub v centru města se stal příkladem tohoto přetížení, zejména v jeho části, kterou ilustrovalo množství programů s různými objemovými požadavky, všechny uzavřené v jedné formě.

45. seagrams building
photo: ezra stoller



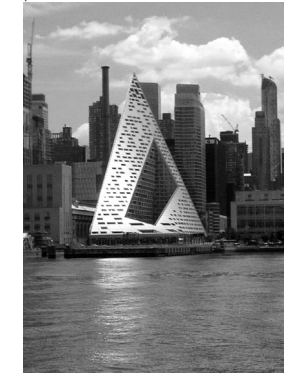
46. empire state building
photo: mini wall mural



47. 56th leonard street
source: herzog & de meuron



48. courtskarapper, BIG
photo: adrian welch





KONTEXT vs OBSAH | RECIPROCITA (SPIRITUALNÍ)

50. pentagon 11.09.2001. photo: uncredited

Existuje jeden typ projektu, ve kterém se kontext a obsah stávají neoddělitelnými. Památník je produktem konkrétního příběhu (často hrdinského) spojeného s konkrétním kontextem. Je pravda, že kontextová asociace může být i jiná než fyzická. Vietnamský památník ve Washingtonu DC saltuje padlým vojákům ve Vietnamu. Ve většině památníků je však obsah a kontext singulární a vzájemný. 11. září 2001 došlo ke dvěma dalším událostem, které nebyly tak exponované jako zhroutené věže Twin Towers v New Yorku. Jedna z nich byla v Pentagonu ve Washingtonu DC, kde jedno z letadel havarovalo a zabilo celkem 184 lidí v budově a v letadle. Strategie památníku byla velmi racionální a soudržná: místo toho, aby architekti vyvinuli jeden kolektivní a poetický památník, rozhodli se oslavit každý ztracený život uspořádáním matice časové osy založené na věku každého jednotlivce. Tato matice X&Y, jejíž umístění bylo rovnoběžné s vektorem nárazu letadla, byla vytvořena s následujícími parametry: jedna osa obsahovala rok narození každé oběti, druhá osa měsíc a den. Výsledkem bylo jedinečné umístění každé oběti do matice. Každý bod byl označen tzv. Memorial Unit, nerez ocelovou, aerodynamickou formou vyčnívající ze země a naklánějící se nad svou vodní plochou. Jméno oběti je vyryto na okraji konzoly. Ještě jedna designová specifičnost se týkala směru jednotek: směr ocelových konzol vyjadřuje, zda byla oběť v letadle nebo v Pentagonu. Zhutněný šterkový systém pokrývá celé místo, umožňuje slyšet zvuk kroků a výsadbu stromů po celém místě bez ochranných roštů. U památníku Pentagonu se výchozím koncepčním bodem stala další racionální mřížka. Stejně jako manhattanská mřížka zdůrazňuje, že poetické a emocionální lze taktéž nalézt v obecném a univerzálním. Ve skutečnosti jedno doplňuje druhé a tato konfrontace může přinést neočekávané výsledky.

51. pentagon memorial, kbas. photo: linda quintero davis



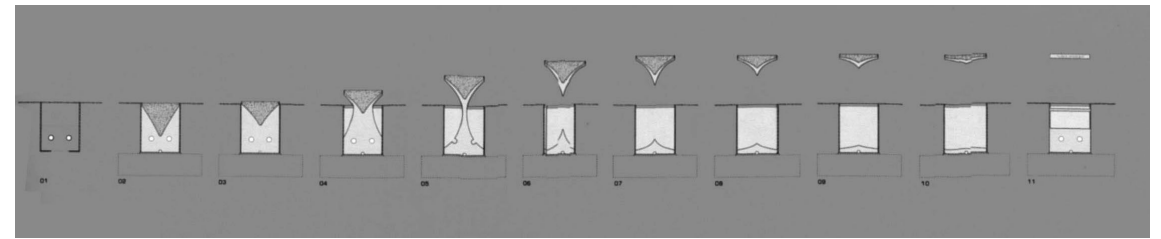
52. pentagon memorial, kbas. photo: uncredited

Memorial park je plný prahů a meziprostorových zážitků, podobně jako intersticiální prostor Le Fresnois od Bernarda Tschumiho. Někdy je detail přímý a hmatatelný, jako je referenční čára vstupu do parku rozdělující dva materiály - kámen z vnějšího světa a zhutněný štěrk z vnitřní zahrady. Někdy jsou detaily podprahové a abstraktní, například malé dítě sedící na jednotce Memorial Unit, které balancuje mezi vzduchem a zemí. Někdy jsou éterické jako vodní stín odrážející se od nerezové lavice a pomalu se ztrácí v nicotu. Vždy je něco skrytého, něco, co je třeba zažít a prozkoumat osobně.

53. pentagon memorial, kbas. photo: kbas.studio.com



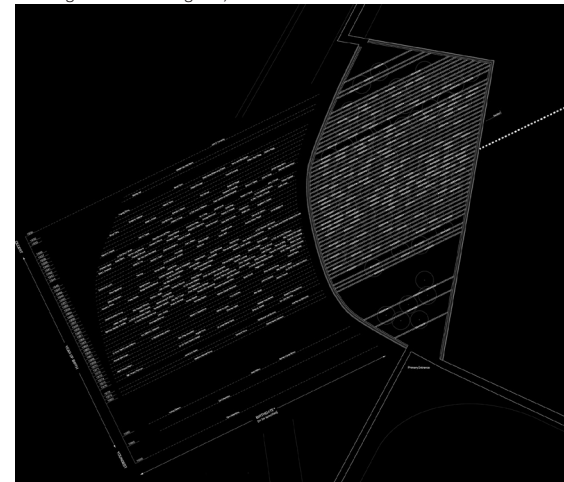
54. pentagon memorial at night. photo: kbas.com



55. sequential bench section. source: kbas.com

Jednoduchost Památníku Pentagon je důkazem, že forma a význam nemusí být vzájemně propojeny. Memorial park a jednotka Memorial unit jsou založeny daleko více na vznešených a smyslových detailech než na velké extravagantní podobě. Světelné body každé jednotky v noci napodobují světelné body leteckého pohledu z letadla na noční obloze. Sekční sekvence jednotky ze dvou vodních potrubí na majestátním vzestupu ze země až po jeho oddělení od země a případné zavěšení v prostoru může být chápáno konkrétně jako odkaz na letoun, či dokonce na Pentagon jako technologicky vyspělé místo, nebo to lze brát metaforicky jako posloupnost lidského života, jež začíná ze dvou bodů, pak se osamostatňuje a končí rovnou linií.

56. organizational diagram, kbas. source: kbas.com



57. memorial bench, kbas. photo: stayarlington.com





58. wall as strong form. photo: uncredited



59. wall as weak form. photo: uncredited



60. wall as changing form. photo: uncredited



61. wall as porous form. photo: uncredited

62. wall as urban form. photo: uncredited



63. wall as reciprocal form. photo: uncredited



64. berlin wall 09.11.1989. photo: new york times

KONTEXT vs OBSAH | ROZPOR (IDEOLOGICKÝ)

Zed' je spolu s podlahou a střechem jedním z nezákladnějších architektonických prvků. Architektonicky je jejím základním smyslem rozdělení prostorových funkcí. V Berlíně byla zed' použita k rozdělení protichůdných politických a ideologických funkcí. I když zed' sloužila svému primárnímu účelu rozdělení po dobu 26 let, vytvořila také překvapivě neočekávané podmínky týkající se formy a funkce.

Jako student na „Architectural Association“ v Londýně se Rem Koolhaas vydal na exkurzi do Berlína, aby v rámci urbanistického semináře analyzoval zed', která byla postavena v roce 1961 během vrcholící studené války. Návštěva Berlína, podrobně zdokumentována v knize S, M, L, XL, významně ovlivnila Koolhaasovu kariéru, když se potkal s Berlínskou zdí. Jedním z hlavních překvapení pro obyvatele Západu, jako je Koolhaas (včetně mě), bylo to, že jsme zed' vnímali jako přímkou rozdělující dva systémy: jeden dobrý, druhý špatný. Šokem

pro nás bylo, že zed' obklíčila Západní Berlín, otevřenou společnost, která byla v této konfiguraci „uvězněna“. Ve skutečnosti byl Západní Berlín ostrov, ráj, ke kterému se všichni zvenčí chtěli připojit. Navíc 165 km dlouhá zed' nebyla stabilní, ale kombinovala různé fyzické a funkční podmínky, některé intenzivně městské, jiné příměstské, jiné dokonce venkovské. Její forma a funkce se posunula a přizpůsobila různým prostorovým podmínkám.

Jako forma by Berlínská zed' mohla oplývat majestátně mohutným vzhledem: vysoká, silná, pevná a zlověstná. Zed' však také předpokládala různé mutace: někdy se změnila v budovu, která se právě shodovala s její cestou; někdy se z toho stala jednoduchá dvourozměrná čára porézně ohraničující obě strany; někdy se z ní stal drátěný plot s ostatním drátem; někdy to na druhé straně vyvolalo architektonickou reakci; a byla neustále ve stavu oprav. Urbanisticky se prázdný prostor obklopující zed' - jeho absence - stal ještě důležitějším.



65. wall as juxtaposition. photo: uncredited

Jako funkce bylo hlavní funkcí zdi rozdělení a konflikty. Stejně jako její forma však zeď produkovala i další hybridní programy, které byly někdy lhostejné, například děti, které ji používaly jako hřiště nebo ženy, které na ní připevňovaly prádelní šňůry, někdy reciproční jako úmrtí nebo srdcervoucí odloučení; někdy konfliktní jako voyerismus. Tato funkční multiplicita byla organická reakce a adaptace na konkrétní podmínky.

U Koolhaase se na této exkurzi do Berlína projevilo rozpojení mezi funkcí a formou. Zeď by mohla být mrtvá jako odhmotněná čára na zemi spíše než impozantní svíslá rovina používaná jako dětské hřiště. Vztah mezi formou a významem může být elastický a nemusí nutně souviset. Navíc si také uvědomil, že absence je mocná, ne-li mocnější než přítomnost. Vsunutý prostor přiléhající ke zdi, buď horizontálně v rovině země nebo nebo vzdušném prostoru nahoře, byl nekonečně důležitější než samotná zeď.

Podstata zdi, interpretace městských ostrovů a vnímání meziprostorů se staly tématy, která byla zkoumána v 70. letech a dále v architektonické teorii a realizacích, zejména mezi architekty jako Bernard Tschumi, John Hejduk a Rem Koolhaas, jak tato práce ilustruje na předchozích a následujících stranách.



66. voyerism. photo: uncredited



67. domesticity. photo: uncredited



68. innocence. photo: uncredited



69. heartbreak. photo: uncredited

70. heroic. photo: uncredited



71. courageous. photo: uncredited



JOHN HEJDUK

KONCEPT vs OBSAH (CONTENT)



72. security masque, oslo. photo: Helene Binet

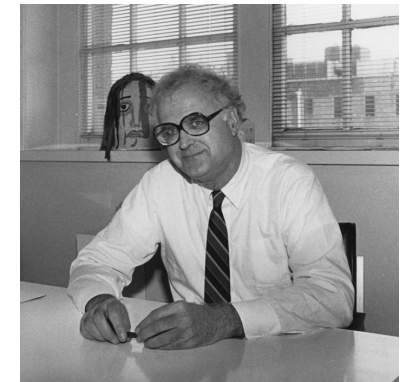
Na architekturu lze nahlížet z dálky i zevnitř (tj. z bezprostřední blízkosti); může nás inspirovat a vnitřně povznášet. Netřeba být jen vnějším pozorovatelem, protože do architektonického díla můžeme vstoupit a stát se součástí jeho vnitřního organismu. Přímo fyzicky se stáváme účastníky a jsme „uvnitř“. Jedině architektura nám dává možnost být voyeury. Můžeme tak pozorovat vnitřek vnějšku, vnějšek vnitřku a také vnitřek vnitřku. Vnitřek je tvořen fragmenty a vnitřními fragmenty.

john hejduk, 1980

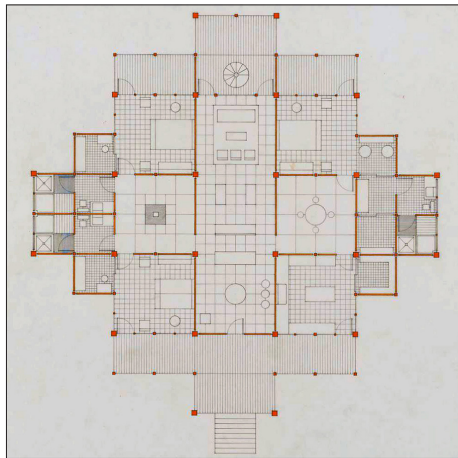
John Hejduk je znám především jako děkan Fakulty architektury na newyorské Cooper Union a člen „Newyorské pětky“, jejíž název pochází z článku o newyorských architektech. Tuto skupinu kromě Hejduka tvořili Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey a Richard Meier. Ti všichni patřili k avantgardnímu americkému hnutí, které začalo zpochybňovat východiska a ideály modernistů z počátku dvacátého století. Všichni zmínění architekti byli mimořádnými osobnostmi i samostatně: Peter Eisenman spoluzaložil dekonstruktivismus, Michael Graves byl významnou postavou postmodernismu, Richard Meier zaznamenal ze skupiny největší komerční úspěchy, když pozměnil modernistické vyjadřovací prostředky a vytvořil vlastní nezaměnitelný rukopis, a Charles Gwathmey se jako architekt uplatnil v praxi i v akademickém prostředí. Zařazení Johna Hejduka je však nejtěžší; nehlásil se k žádnému konkrétnímu hnutí a za svého života mnoho projektů nezrealizoval. Dvacet let na Cooper Union vedl Fakultu architektury, ale Hejdukův přínos spočívá v něčem jiném, totiž v jeho jedinečnosti.

John Hejduk vyrůstal za druhé světové války a zažil neblahé rozrůstání měst, inspirované modernistickými corbusierovskými zásadami, zejména důrazem na technické možnosti, což vedlo k tomu, že architektura výrazně přispěla k dehumanizaci městských prostorů. Hejduka inspirovala kniha Colina Rowea „Matematika ideální vily“. Rowe tvrdí, že monumentální stavby antického Řecka, Palladiovy renesanční vily a vily Le Corbusiera z dvacátých let 20. století spojují podobná kompoziční pravidla a Hejduka toto nechronologické tvaroslovné propojení velmi zaujalo. Rowe se v podstatě zabýval architektonickým jazykem v čase. Hejdukovu další cestu do teoretického a akademického světa pak určovalo právě hledání sémantické autonomie, k čemuž se přidávala i deziluze ze současných urbanistických postupů.

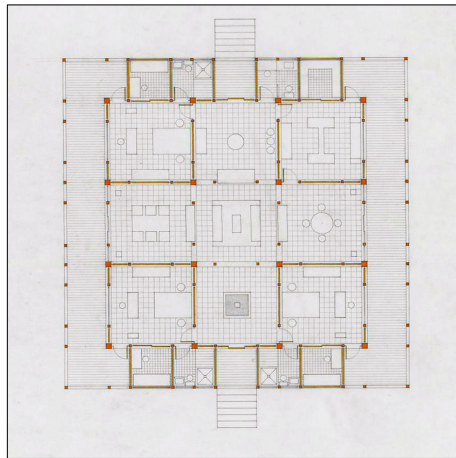
Hejdukovu dráhu lze zhruba rozdělit do tří etap. První bylo zkoumání jedinečných architektonických vyjadřovacích prostředků, které formální geometrické prvky – například krychli, kouli a zeď – oddělily od funkce a kontextu. První z těchto formálních Hejdukových inovátorských



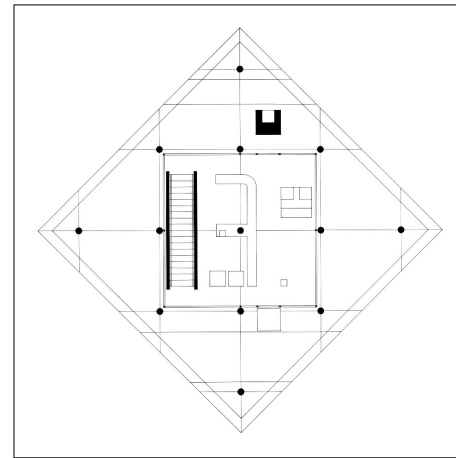
prací byly v padesátých letech „Texaské domy“. Jednalo se o sérii dvourozměrných studií devíti odvozených čtverců. Následovaly „Kosočtverečné domy“, což byla důkladnější prostorová analýza; zde Hejduk čtverec posunoval o 45 stupňů, což se v prostoru nějak projevilo. Zajímaly ho tyto rozporné vztahy: komprese vs. expanze, čelní pohled vs. zkosení, zobrazení vs. vnímání. Druhá etapa začíná seriálem „Domy ve zdi“ ze 70. let, což už jsou práce metaforičtější a také autonomnější. Všem dominuje plocha zdi; je to faktický i metaforický práh mezi dvěma stavy či situacemi – téměř jako forbína v divadle nebo brána do jiného světa ve sci-fi literatuře. Třetí a poslední etapa se vyznačuje naprostým propojením obsahu a konceptu; tehdy Hejdukova forma a narativ tvoří jeden celek. Na počátku specifického narativu, který souvisí s určitým charakterem místa a Hejduka pak neopustí až do smrti, bylo třináct věží v benátské čtvrti Cannaregio a benátský hřbitov. Tehdy také Hejduk přichází s pojmem „maska“ a jde mu o průtnutí snových a mystických postav a ritualizovaných příběhů se základními geometrickými útvary. Příkladem jsou „masky“ vztahující se k sebeupálení Jana Palacha (Dům sebevraha a Dům sebevrahovy matky); tematicky se zaměřují na smrt a oběť a jejich dialog s tělesy odvozenými od kvádrů a jehlanu. Toto téma dále rozpracoval v maskách „Oběti“ pro Berlín (místo ústředí Gestapa měly po více než třicet let dotvářet různé postavy).



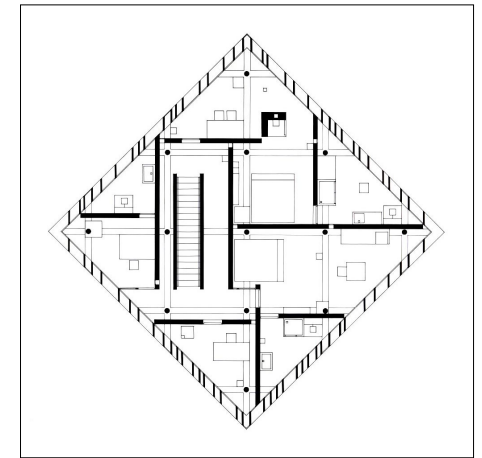
73. texas house 1. source: cca.qc.ca



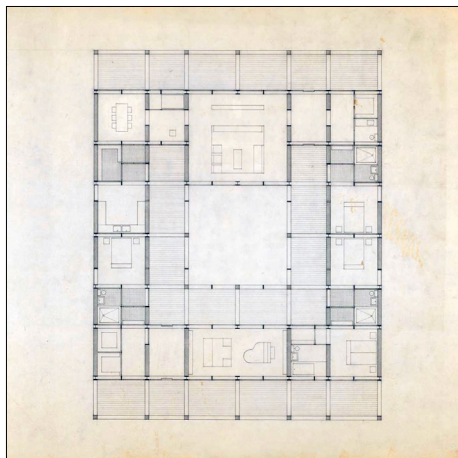
74. texas house 2. source: cca.qc.ca



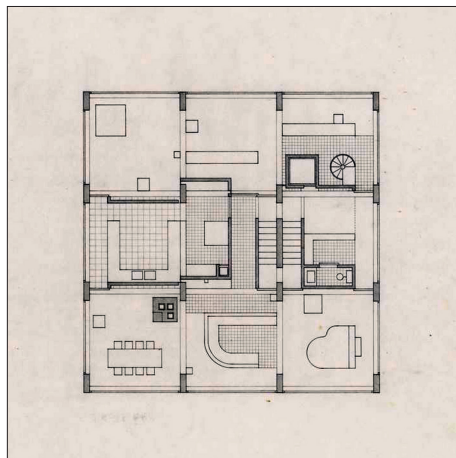
77. diamond house A - points (columns). source: cca.qc.ca



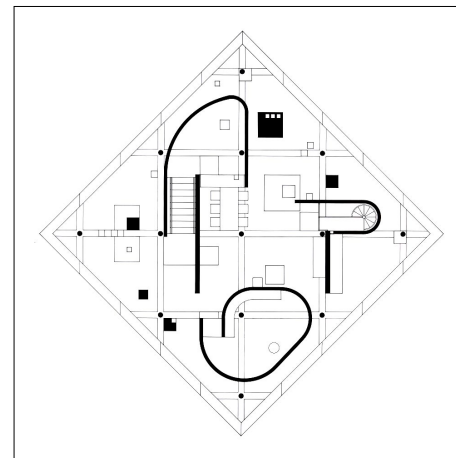
78. diamond house A - lines (walls). source: cca.qc.ca



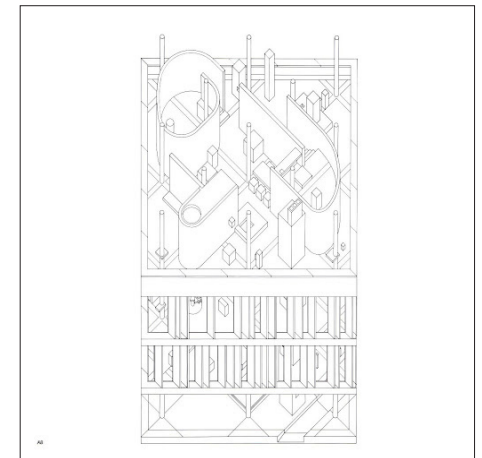
75. texas house 3. source: cca.qc.ca



76. texas house 7. source: cca.qc.ca



79. diamond house A - curves (surfaces). source: cca.qc.ca



80. diamond house A - axonometric. source: cca.qc.ca

TEXAS HOUSES | 1954-1963

Série Texas Houses odráží vliv Colina Roweho na Hejduka týkající se dvou hlavních otázek: první byla Roweova hypotéza o přítomnosti autonomního, nadčasového architektonického jazyka s ohledem na podobnosti mezi vilami Palladia a Le Corbusiera; druhou byla otázka frontality, pohybu a perspektivy v Corbusierově díle a do jisté míry i umělecké směry počátku 20. století od umělců jako Pier Mondrian. Hejduk se zajímal o formálnost mřížky devíti polí a práce zahrnovala sérii opakování, derivací, transformací a substitucí založených na této geometrické konfiguraci. Například Texas House 1 byl blízkým původcem Palladio's Villa Rotonda. V mnoha ohledech to byla pocta i rozšíření prostorových strategií Le Corbusiera a Miese van der Rohe zahrnujících osvobození jak struktury, tak programu. Při posilování pojmu autonomie neexistoval žádný konkrétní fyzický kontext a hledání byla primárně prostorová a programová.

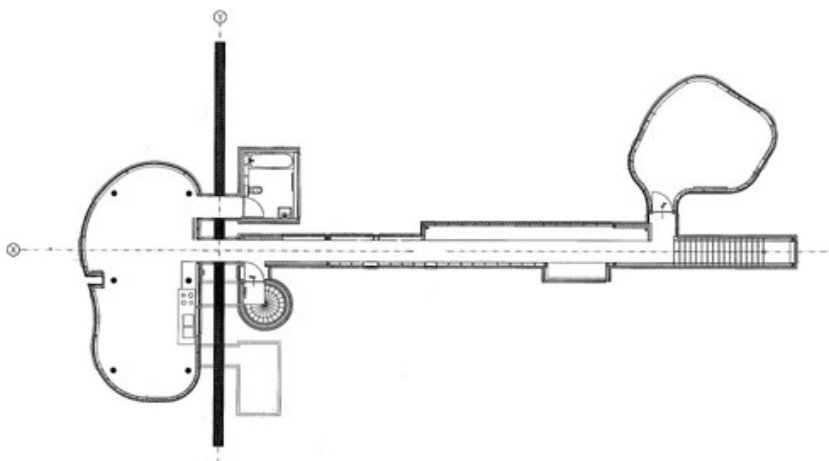
DIAMOND HOUSES | 1963-1967

Série Diamond Houses odráží Hejdukův pokrok v hlubší interpretaci prostoru. Okamžitě následuje jeho zaujetí cvičením devítibodové mřížky Texaských domů. Toto cvičení zahrnovalo rotaci ortogonální roviny o 45 stupňů a zahrnovalo prostorové konfigurace sloupů, rovin a křivek. Tento jednoduchý krok byl nejen formální, ale měl i důsledky. Prvním je, že se Hejduk pokoušel distancovat od frontality a horizontálního rozvrstvení Domino House Le Corbusiera a v mnoha ohledech od vlivu uměleckých hnutí, jako je De Stijl a ruský Suprematismus. Druhým důsledkem bylo zkoumání prostorové dočasnosti nesouvisející s pohybem. Neortogonální rozložení prostoru zvyšuje jeho kompresní vlastnosti a ve výsledku mění jeho vnímání. Prostorová šikmost vytvořila větší periferní vztahy mezi vnitřkem a vnějškem. Také kondenzovali rostou směrem ke středu domu, což bylo něco, co bylo prozkoumáno v Texas Houses. Dualita centrality vs. periferie, interiéru vs. exteriéru prostorově posílila tuto odlišnou představu o čase, což Hejduk v té době nazýval „okamžikem současnosti“.

WALL HOUSE 2

Tenhle projekt reflektuje přechodnou fázi Hejdukovy kariéry od akademických a formálních metod k většímu metaforickému zkoumání prostoru a času. V těchto nových výzkumech se vertikální rovina, která byla omezena na dělicí stěny nebo volně stojící nábytek, najednou projevila jako hlavní volumetrický a zážitkový prvek. S Hejdukem se zeď stává prahem mezi dvěma časovými podmínkami: minulostí a budoucností. Okamžik průchodu zdí se stává prchavou současností. Minulost a budoucnost jsou fyzicky definované prostory na každé straně zdi. Minulost je horizontální pohybová sekvence od vchodu do zdi. Osa je definována horizontálním objemem připomínajícím most, zvednutým z pozemní roviny. Budoucností jsou obytné zóny na druhé straně zdi, které se projevují skládanými křivočarými, bio-morfickými formami vztahujícími se k lidskému životu.

Život má co do činění se zdmi; neustále jdeme dovnitř a ven, tam a zpět a skrz ně. Zeď je nejrychlejší, nejtenčí, prvek, který vždy přestupujeme ... Zeď zvyšuje pocit průchodu a ze stejného důvodu její tenkost zvyšuje pocit, že je jen momentální podmínkou... to, čemu říkám okamžik „současnosti.“

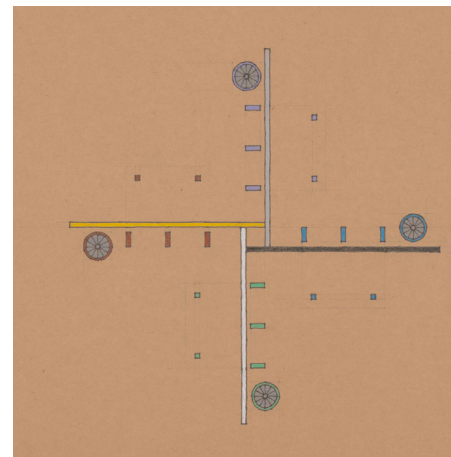


81. wall house 2, plan. source: cca.qc.ca

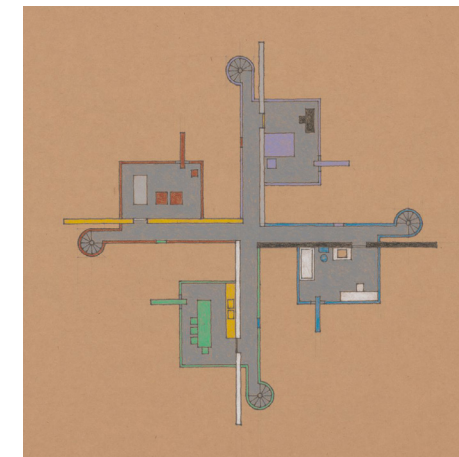
82. transitions, wall house 2. photo: liao yusheng



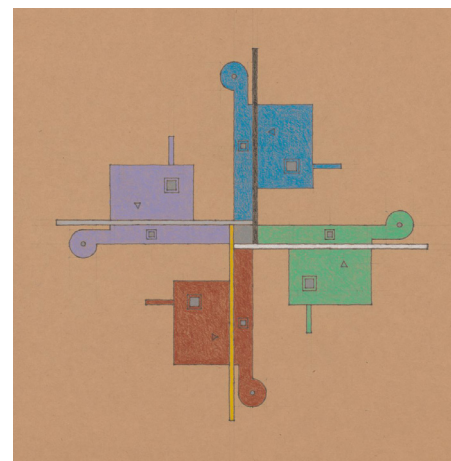
83. frontality, wall house 2. photo: liao yusheng



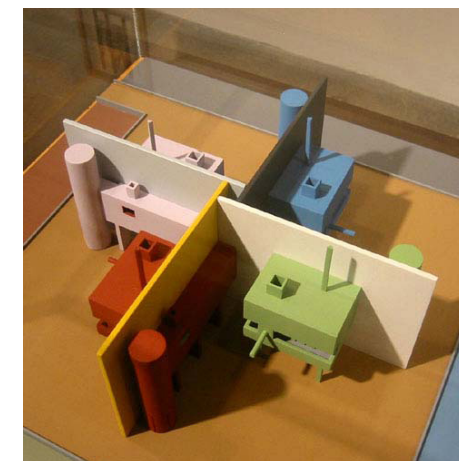
84. nesw house- ground floor. source: cca.qc.ca



85. nesw house- first floor. source: cca.qc.ca



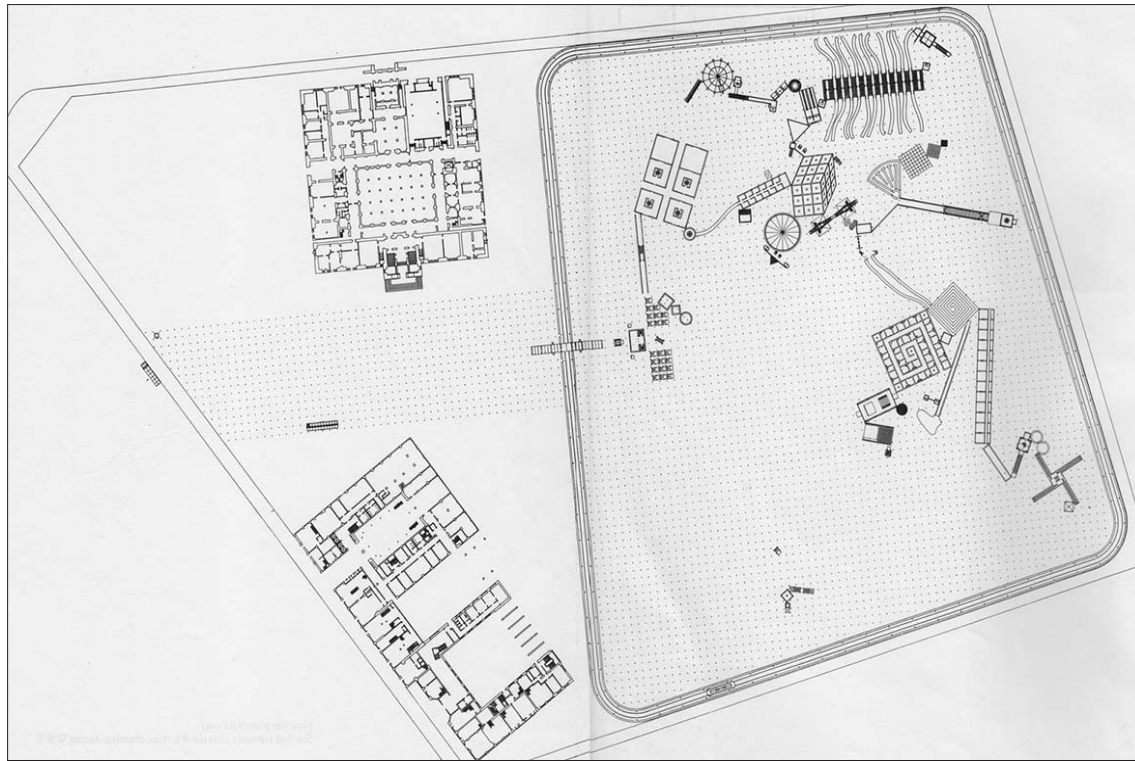
86. nesw house- color diagram. source: cca.qc.ca



87. nesw house- model. source: cca.qc.ca

NORTH EAST SOUTH WEST HOUSE

Ten dům pokračoval v Hejdukově průzkumu prostoru a času pomocí zdi, tentokrát v křížové konfiguraci. Geometrie čtverce se vrátila a kubistická frontality zůstala. Dům byl rozdělen do 4 pozic, z nichž každá byla naprogramována s různými obytnými zónami souvisejícími s hlavní orientací. Ložnice byla tedy orientována na sever, kuchyně na východ, obývací pokoj na jih a pracovna na západ. Pohybová sekvence mezi prostorem, časem a funkcí nastala mezi samotnými obytnými zónami, na rozdíl od Wall House 2. Aby se uživatel mohl pohybovat vodorovně nebo svisle, musel zapojit konkrétní formy. Vzhledem k tomu, že dům byl vyvýšen skutečným modernistickým způsobem, byla každá místnost vertikálně přístupná pouze po svém točitém schodišti. Aby se uživatel mohl vodorovně pohybovat mezi zónami bydlení, musel uživatel doslova proniknout rovinami stěny a vyzkoušet intersticiální prostor chodby. To mělo zvýšit prostorovou hierarchii každé místnosti a dočasnost chodby. Metaforicky informoval o „přechodu“ z jednoho prostoru do druhého přes portál, který se měl stát předchůdcem konceptu „masek“.



88. victims- siteplan + masque program. source: cca.qc.ca

„Oběti“ byl název projektu, se kterým se John Hejduk v roce 1984 přihlásil do soutěže na park-památník připomínající, že na daném místě v Berlíně stávalo ústředí Gestapa. Důležité je, že v této práci Hejduk dále rozvinul svůj koncept „masek“. V tomto konkrétním projektu jsou maskami architektonické objekty a skulptury, které představují konkrétní osoby a jsou v určitém vztahu s jinými objekty. Smyslem tohoto „seskupení“ bylo konceptuálně aktivovat kolektivní vzpomínku na místo, které sice v dané chvíli upadlo v zapomnění, ale do budoucna se stane nedílnou součástí diskuse. Neméně význam měl Hejdukův záměr ve smyslu dlouhodobého působení: park by se měl budovat během dvou 30letých období, tedy po dobu dvou generací. Sám Hejduk to charakterizoval takto: „rostoucí místo a přibývající čas“.

Na konci šedesátiletého období mělo na daném místě být celkem 67 postav a objektů. Hejdukovým záměrem bylo jejich různé umístění či konkrétní realizace. Několik objektů například mělo být celkem logicky pravidelně rozmístěno na pravouhlé mřížce, což připomíná Tschumiho objekty a zábavné prvky v Parc La Villette. O jiných měli rozhodnout dvě generace Berličanů. Všech 67 postav Hejduk navrhl jako autonomní jedince s konkrétním narativem – trochu jako postavy v divadelní hře. Ke každé masce patřil popis postavy a její činnosti; buď se jednalo o vysvětlující příběh, báseň nebo nějaký jiný slovní útvar. Mezi postavami a objekty byli představitelé profesí (např. instalatér, tesař a výběrčí mýtného), „filosofické“ prostory (např. „pokoj pro přemítání“ a „pokoj nevinného“), případně i metafyzické prostory (např. hřbitov, bludiště). Na hranicích parku měl být vysázen dvojitý živý plot. Vstupovalo by se do něj přes zvedací lávku nad plotem, nebo by bylo možné se svézt vláčkem, který bude mezi oběma ploty jezdit dokola.

„Oběti“ přirozeně a logicky navazují na Domy ve zdi a benátské projekty, takže se opět jedná o metaforu „překročení prahu“. Místo zde je zde ten dvojitý živý plot, takže nám to místo připadá jako ostrov nebo nějaká utajená zahrada. Dalším inspiračním zdrojem Hejdukovi zcela jistě byla hrozivá berlínská zeď, která samozřejmě v roce 1984 ještě stála. Hejduk vnímal analogii se situací

Západního Berlína: byl to „ostrov“, kde vládly svobodná vůle, svobodné vyjadřování a svobodné asociace, ovšem ostrov chráněný před Východním Berlínem (a Východním Německem), kde vládla represivní nedemokratický režim. A tato analogie byla o to silnější, že park připomínal jiný režim s obudnou ideologií. Nicméně právě díky této masce – která byla zároveň objektem i subjektem – se přeměna architekta Hejduka završila; od této doby už se vyjadřoval zcela svébytně.

Hejdukovo dílo se popisuje slovy „ostrovy“ a „přechody“. Jestliže v případě Domů ve stěně o dekádu dříve symbolizovala mohutná stěna přechod či proměnu, nyní byla symbolem „maska“, která jako každá maska nám může posloužit i jako zrcadlo a odrážet každému různé vnitřní vrstvy – dobré i zlé, černé i bílé. Vůbec není náhoda, že pozorovatelé Hejdukových „maskových objektů“ reagují protichůdně; tentýž efekt má jeden obraz de Chirica. Metafora ostrovů je ovšem natolik abstraktní, že ji nelze snadno uchopit. V Berlíně se ještě jednalo o jasnou asociaci, ale další masky Hejduk pro konkrétní kontext nenavrhl. I tak přítomnost masky v každém kontextu ovlivnila a pozměnila. Jinými slovy: jejich mikrokontext vedl v rámci makroprostředí k odlišné emocionální reakci. Tím pádem díky Hejdukovým konceptům přechodů a ostrovů může uživatel překračovat hranici od reálného k mystickému a od profánního ke spirituálnímu.



- | | |
|--------------------|--|
| 1 Horticulturist | 35 Plumber |
| 2 Gardener | 36 Shoe Repairman |
| 3 Rosewoman | 37 Clothman |
| 4 Metalman | 38 Crochet Lady |
| 5 Park Attendant | 39 Shade Woman |
| 6 Inhabitants | 40 Security |
| 7 Drawbridge Man | 41 Researcher |
| 8 Trolley Man | 42 Identity Card Man |
| 9 Mechanic | 43 Stampman |
| 10 Operator | 44 Accountant |
| 11 Children JJ | 45 Keeper of the Records |
| 12 Children SP | 46 Giver of the Keys |
| 13 Children SB | 47 Taker of the Keys |
| 14 Children S | 48 Ice man |
| 15 Children MGR | 49 Fireman |
| 16 Children SP2 | 50 Zoologist |
| 17 Children SS | 51 Butterfly Collector |
| 18 Children PT | 52 Catfish |
| 19 Physician | 53 Peacock |
| 20 Nurse | 54 People |
| 21 Optometrist | 55 Child |
| 22 Painter | 56 Judge |
| 23 Musician | 57 Room for Thought |
| 24 Poet | 58 Room of the Innocent |
| 25 Soloist | 59 Room for Those Who Looked the Other Way |
| 26 Musicians | 60 Passengers |
| 27 Dancer | 61 Toll Taker - Toll Taker II |
| 28 Librarian | 62 Time Keeper |
| 29 Typesetter | 63 The Dead |
| 30 Poem | 64 The Travellers |
| 31 Mask Repairman | 65 The Exiles |
| 32 Watch Repairman | 66 The Disappeared |
| 33 Paper Restorer | 67 The Application |
| 34 Carpenter | |

89. 13 towers of cannaregio. source: cca.qc.ca





90. security masque, oslo 1989. photo: Helene Binet



91. Guardiola house, barcelona 1999. photo: dddarq.ca



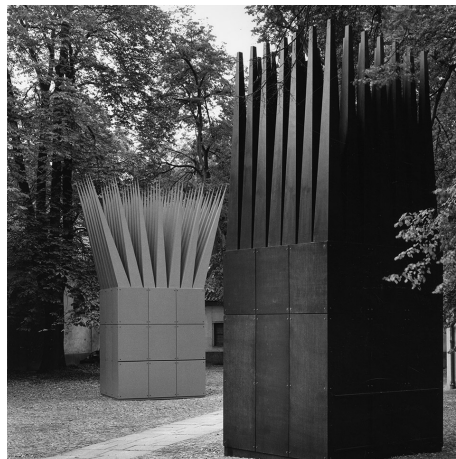
92. retreat masque, buenos aires 1997 photo: Helene Binet



93. collapse of time masque, london 1986. photo: H. Binet



94. riga masques, philadelphia 1987. photo: Helene Binet



95. house of the suicide/mother's suicide, atlanta 1986. photo: václav šedý



96. torres hejduk, santiago de compostela 2003. photo: rubén blanco

John Hejduk, působící především v akademickém a teoretickém kontextu, během své kariéry postavil jen velmi málo. Jeho jedinou realizací za života byla rekonstrukce fakulty Architektury Cooper Union a bytového komplexu Kreuzberg v Berlíně. The Wall House 2, který byl původně navržen v Connecticutu v letě 1973 pro kolegu z fakulty, byl realizován v roce 2001 v holandském Gronigenu a adaptován na muzeum. Torres of Santiago de Compostela byly také postaveny posmrtně v roce 2003 na jejich správném místě. Projekt vedl Peter Eisenman, kolega z New Yorku 5 a dlouholetý přítel. Původně koncipovány Hejdukem jako vertikální botanická zahrada pro městský park se věže staly památkem samotného Hejduka a byly začleněny do projektu Eisenmanova města kultury.

Se souhlasem Hejduka nebo jeho nadací bylo po celém světě vyrobeno šest Hejdukových masek. Masky Rolling House (Dům na kolečkách) byla postavena naší fakultou se svolením Hejdukovy rodiny a nadace. Tato geografická a kontextová rozmanitost odrážela autonomii prostoru, času a uživatelů v Hejdukově práci. Při řešení univerzálních témat jako je smrt, čas, bezpečnost, dualita, konfrontace a další existenciální témata, všechny masky symbioticky zapojily svůj kontext. Masky, umístěné v různých prostředích, od intenzivně urbanistických až po intimně tiché, vyvolávají zvědavost, zmatenost a aktivují místo k jakémusi tajemnému rituálu, ve kterém se účastníci emocionálně a sociálně propojí s architektonickým dílem. Sám Hejduk uvedl svou filozofii v rozhovoru pro New York Times z roku 1988:

„Je to (masky) jako cestovní repertoárové divadlo. Přicházejí do města, dělají, co musí, a odcházejí, aby šli na další místo. Miluji to.“

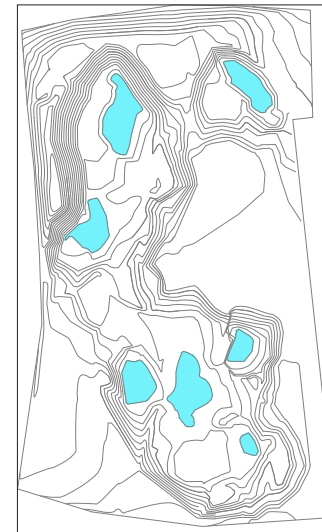
97. the rolling house fa cvut. photo: jiri ryszawy 98. berlin nights masques. source: cca.qc.ca (next page)



KONTEXTUALIZACE KONCEPTU

04 REALIZACE | 01 VILA KUTNÁ HORA

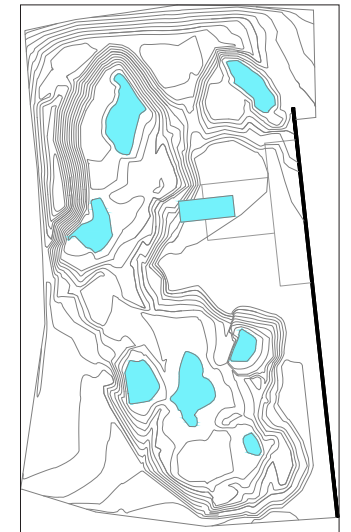




101. existing site



102. fragmentation sequence from left to right, from road to nature



103. hard wall vs porous pool edge

VENKOV

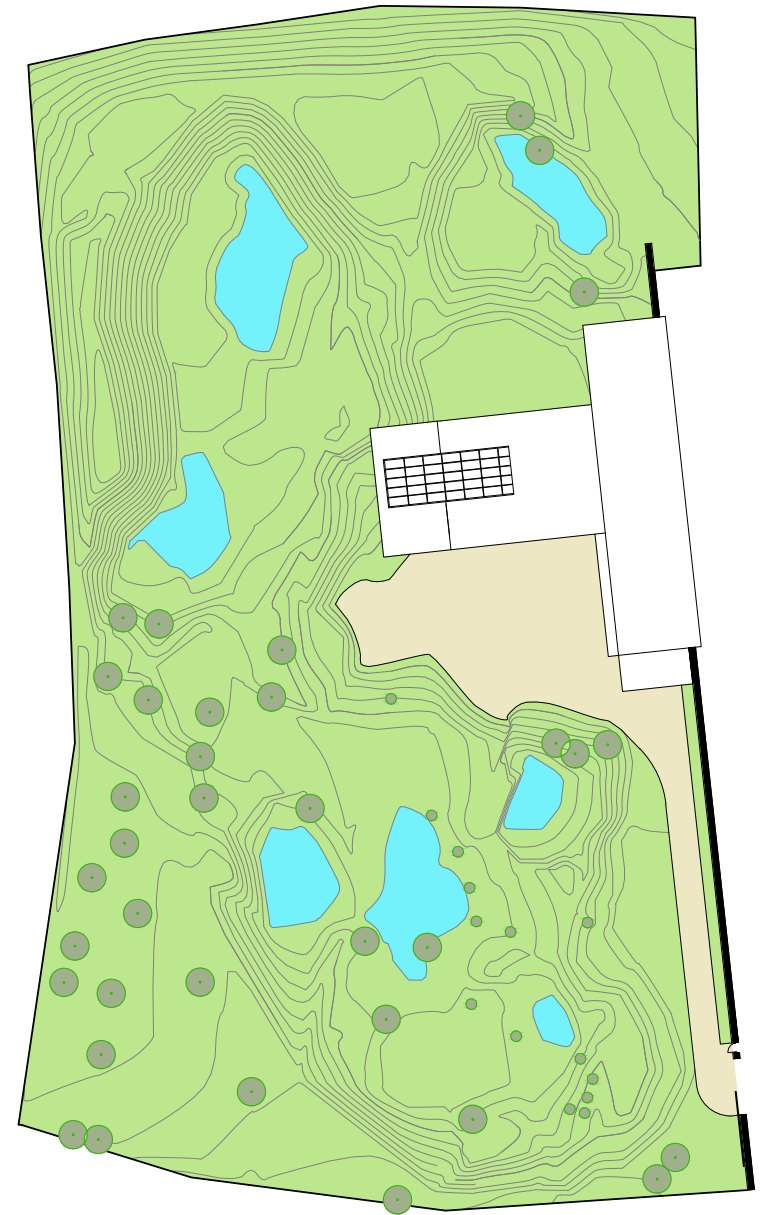
Mezi Vilou Kutná Hora a prací analyzovanou na předchozích stránkách existuje mnoho paralel. Kontext je stejně specifický jako les u Fallingwater v Pensylvánii. Lokalita, bývalý lom, je také izolovaným mikrokontextem mimo město, který ji téměř vykresluje jako ostrov. Kromě toho existuje přítomnost zdi jako dominantní, organizační formy.

Strategií tohoto projektu je kontextualizace konceptu - reciprocita. Kamenná zeď definuje koncepční i programové strategie. Koncepčně kamenná zeď zkoumá původ místa pomocí materiálu a řemesla a reaguje na kamenný pozemek jako lidový typ v regionu Kutnohorsko. Programově se zeď stane zvukovým / vizuálním blokem od silnice vyžadované zadáním klienta, přísným geometrickým prvkem, který čelí vysoce organickým kvalitám místa a vztažnou čarou, která organizuje a distribuuje programové požadavky.

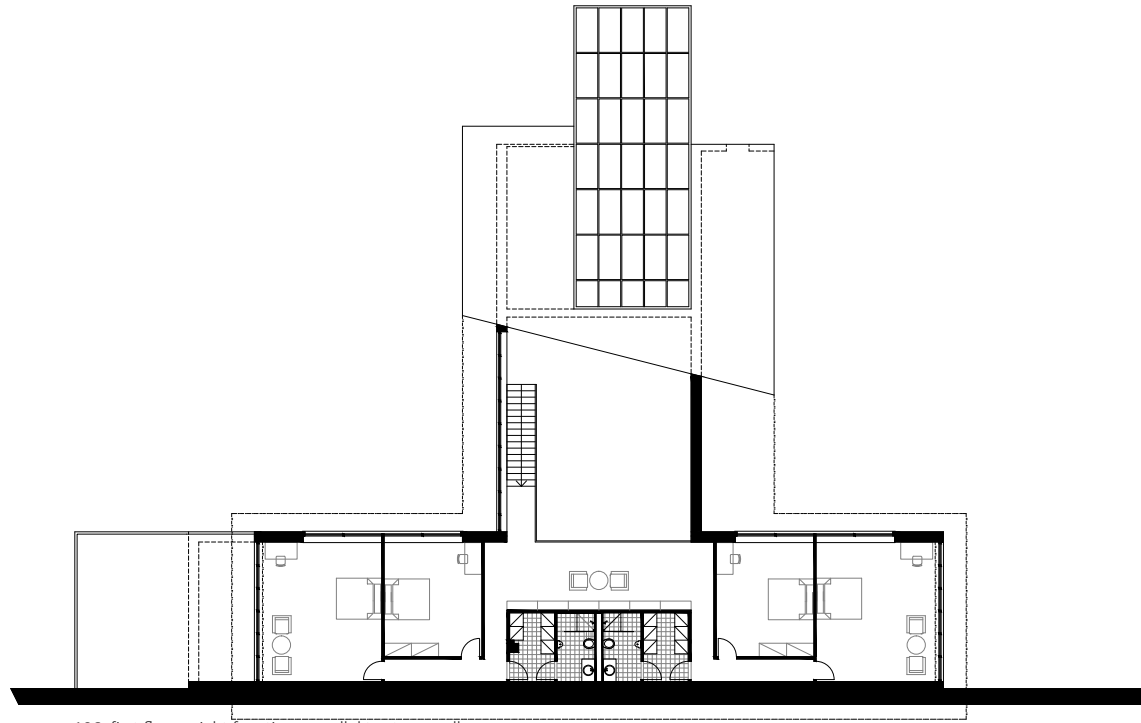
Souběžný blok sever / jih pojímá všechny soukromé (noční) funkce včetně garáží a hlavní ložnice v přízemí a dvou apartmánů pro hosty v prvním patře. Tato osa je dále definována světelnou / vizuální sekvencí: z jihu jsou světelné filtry shora, zatímco nežádoucí pohledy jsou blokovány na úrovni očí; ze severu jsou výhledy maximalizovány ve výšce očí směrem ke kostelu sv. Barbory a centru města. Další pohledy jsou definovány strategicky umístěnými otvory, včetně oken pro plavce či spáče (nízké otvory jsou funkční pouze tehdy, když člověk plave nebo leží v posteli). Kolmý východo-západní blok pojme všechny veřejné (denní) funkce, včetně vstupu, kuchyně, stravování, bydlení a bazénu. Tato osa je dále definována volumetrickým dílčím sledem: od úplné neprůhlednosti (kamenná zeď) po úplnou průhlednost (prosklený bazén). Tuto sekvenci ukončuje náš „Mies van der Rohe“ detail dálkově ovládaného, provozuschopného okna na konci bazénu, které při úplném otevření umožňuje subjektu (klientům) a objektu (dům a místo) bezproblémově spojit. Průnik dvou bloků původně zahrnoval zavěšený koupelnový box nad kuchyní a měl vizuálně konfrontovat zdánlivě nesourodé funkce - koupelnu s jídelnou a bydlení.



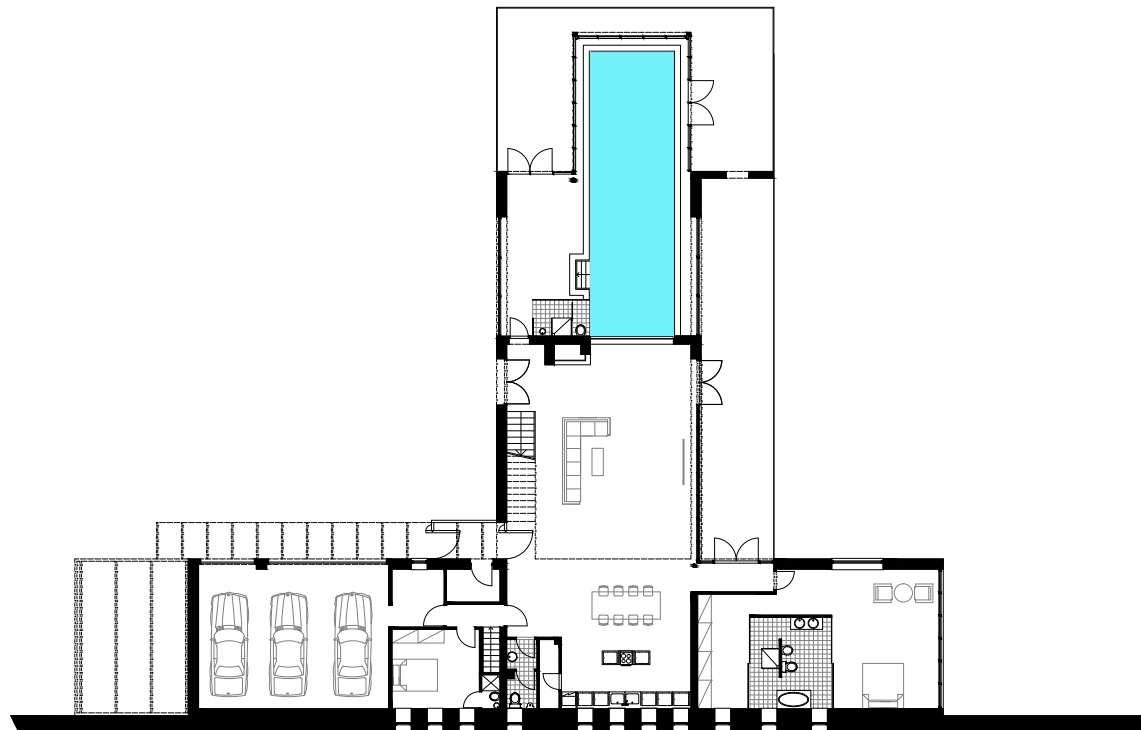
104. movement along stone wall photos: radim jareš



105. siteplan illustrating de-materializing sequence from hard edge wall to soft edge swimming pool



106. first floor- night functions parallel to stone wall



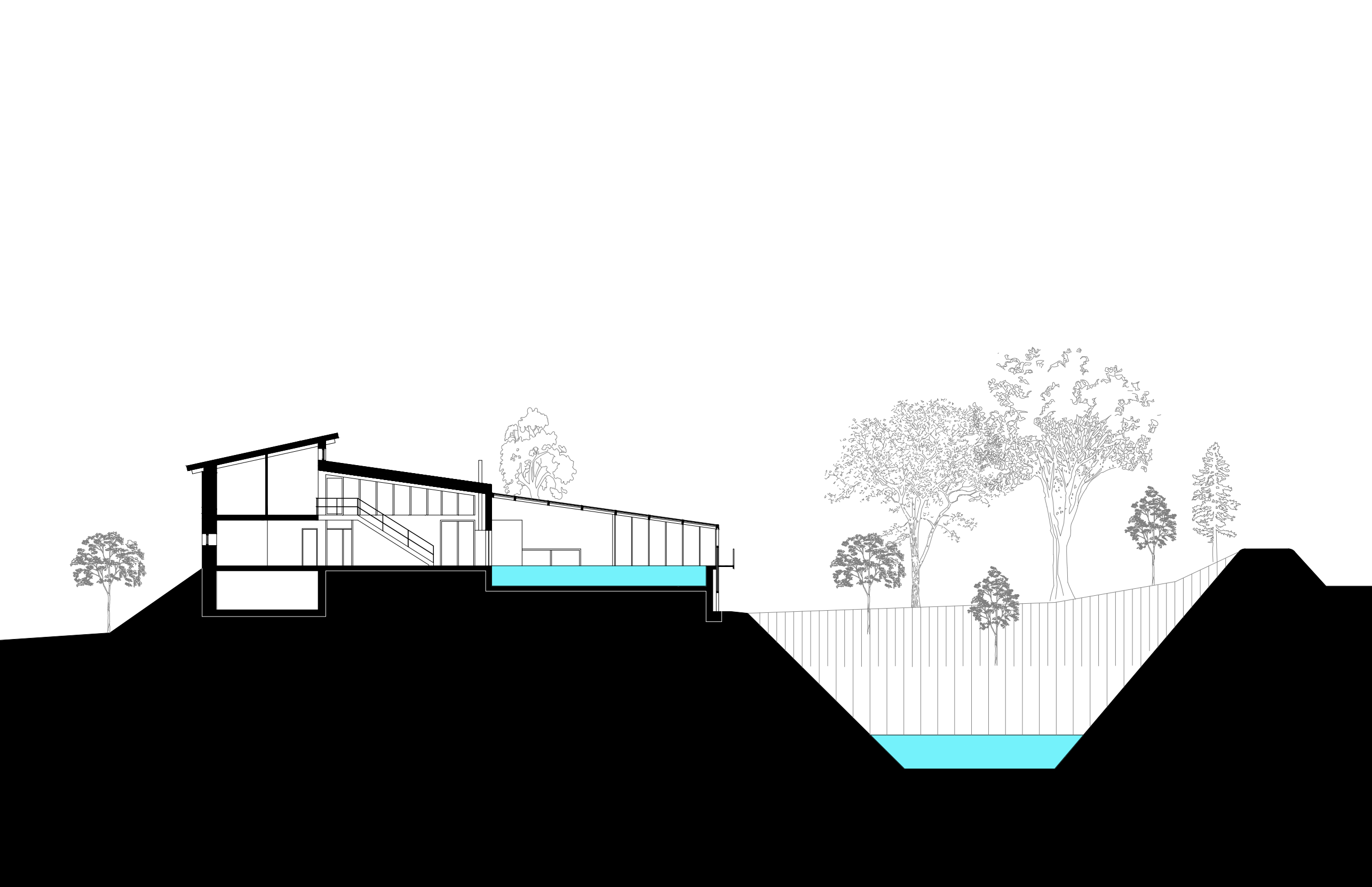
107. ground floor- day functions perpendicular to stone wall



108. house exterior from south. photo: radim jareš

109. house exterior from north. photo: radim jareš









111. transition from swimming pool to living room. photo: radim jareš

Aby se maximalizoval prostorový přechod mezi interiérem a exteriérem, mezi domácností a rekreací, je obývací pokoj a bazén propojen jediným proskleným bezrámovým oknem. Kontext a obsah se stávají jedním - strategie reciprocity.

Bazén je ze všech stran, včetně střechy, plně prosklený, aby se maximalizovala prostorová integrace s exteriérem. Obsahuje dvě konkrétní okna. Prvním je okno „Mies van der Rohe“, podobné oknu ve Vila Tugendhat. Jedná se o velkou okenní tabuli, která se mechanicky spouští do základní roviny, čímž umožňuje sloučení interiéru bazénu a exteriéru místa. Druhým je „plavecké okno“, spodní otvor, který umožňuje pohledy pouze v případě, že je uživatel v bazénu, ať už stojí nebo plave. Odraz umožňuje, aby se voda a zeleň opticky spojily na jednom povrchu. Okno je navíc směřováno ke katedrále sv. Barbory.

110. swimming pool space. photo: radim jareš (previous page)

114. stone wall as movement, contextual, programmatic form. photo: radim jareš (next page)

115. stone wall and context- reciprocity. photo: radim jareš (next page)



112. transition from living room to swimming pool. photo: radim jareš

113. from solidity to transparency: swimming pool volume. photo: radim jareš





KONCEPTUALIZACE KONTEXTU

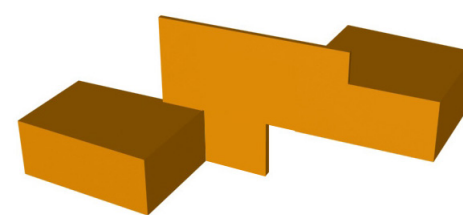
04 REALIZACE | 02 VILA NEBUŠICE



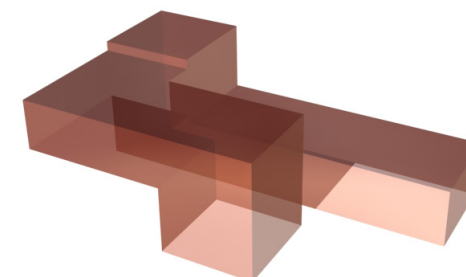


117. the suburbs. photo: uncredited

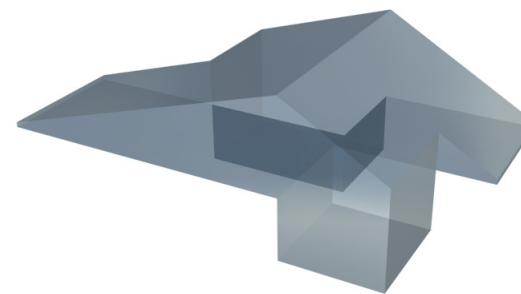
118. madmen- don draper. photo: AMC productions



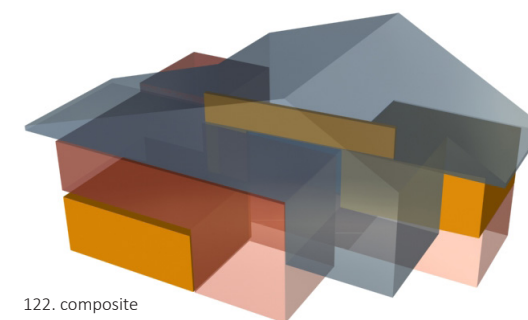
119. hierarchical: garage and master bedroom (wood)



120. typological definable (brick)



121. typological not definable (copper)



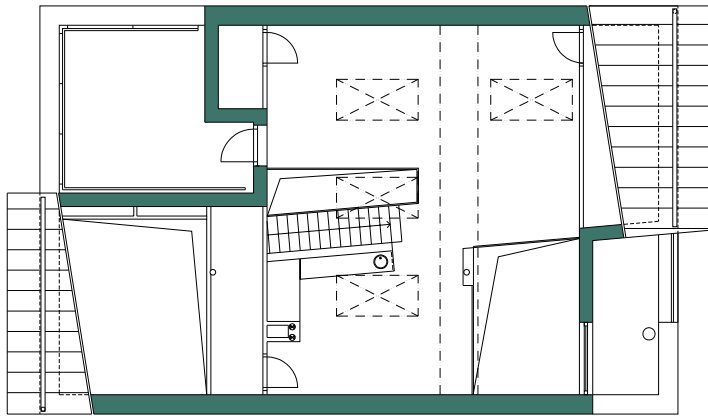
122. composite

PŘEDMĚSTÍ

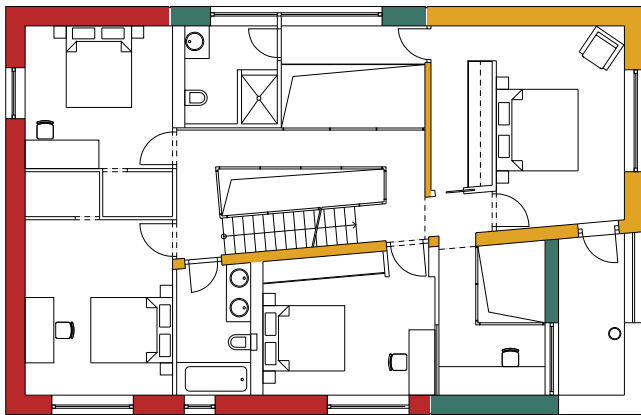
Vila Nebušice představovala úplně jiné podmínky než Kutná Hora. Místo bylo také příměstské, ale bez specifického kontextu. Pozemek byl jedním z mnoha v podélném pásu u hlavní silnice do vesnice. Kvůli nedostatečné specifičnosti jsme ignorovali kontext a soustředili jsme se na konkrétnost předměstí: symbiotický vztah mezi uživatelem a automobilem.

Strategií tohoto projektu se proto stala konceptualizace kontextu. Projekt se zabývá třemi prostorovými sekvencemi, které obsahuje předměstské bydlení. První sekvence stanoví hierarchii mezi autem a předměstským domem, propojení mezi garáží a hlavní ložnicí, mezi autem a vlastníkem domu. Tato dřevěná, diagonální sekvence definuje veškerý vnitřní vertikální i horizontální pohyb domem a je základem vizuálních vztahů exteriér - interiéru. Druhá sekvence stanovuje všechny typologicky definovatelné prostory domu vytvořením cihlového obvodu, který přechází kaskádovitě z ulice na úroveň zahrady. Tento pohyb vypovídá o topografických (svahovitý terén), orientačních (sever - jih) a vizuálních (pevná hranice ulice a otevřená strana zahrady) charakteristikách kontextu. Třetí sekvence se zabývá typologicky nezařaditelnými prostory domu (otevřené a půdní prostory) se zpracováním střešního pláště (med') jako flexibilního povrchu, nikoliv jako formálního prvku. Tento střešní povrch nepředstavuje pouze formální naplnění jedné z podmínek územního rozhodnutí, ale je také reakcí na mimořádnou topografickou a geologickou charakteristiku Divoké Šárky.

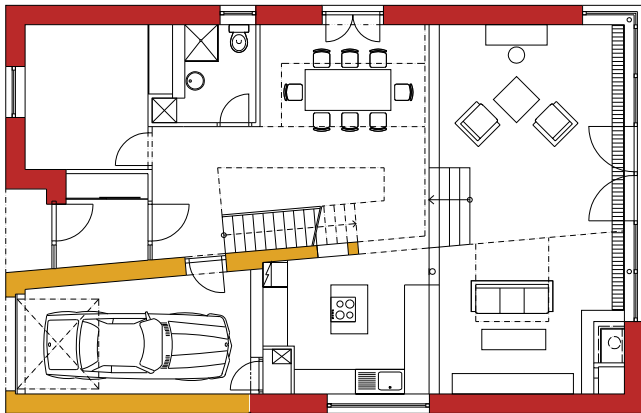
116. vila nebušice from main road photo: radovan boček (previous page)



123. upper level attic space and voids: nondefinable program



124. mid-level night area: definable program + master bedroom



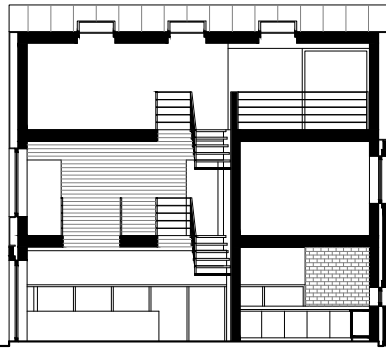
125. lower-level day area: definable program + garage



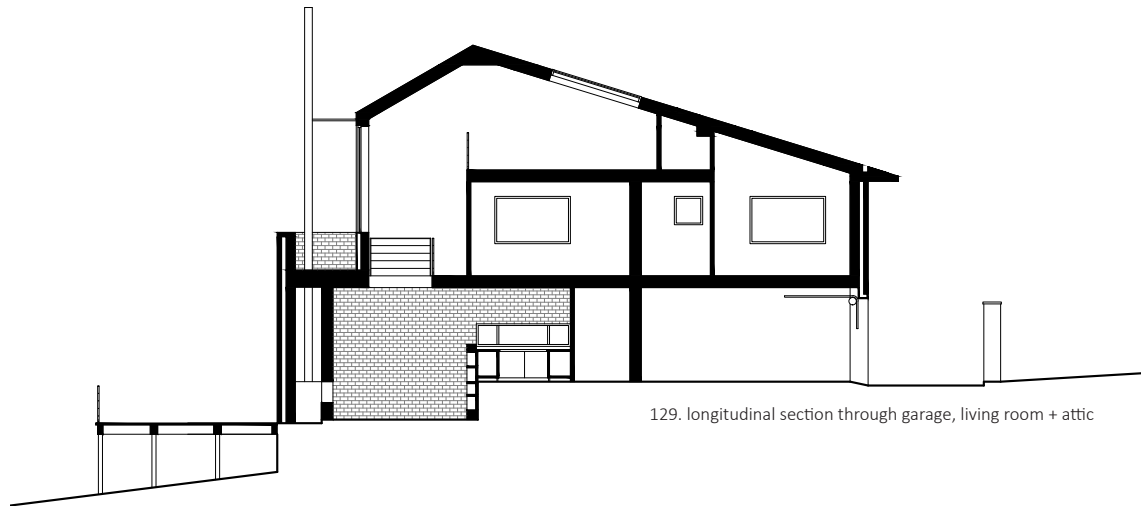
126. garden exterior: all layers visible. photo: radovan boček

127. main road exterior: garage + master bedroom dis-connected. photo: radovan boček





128. cross section through movement diagonal wall



129. longitudinal section through garage, living room + attic



130. longitudinal section through movement diagonal wall
131. movement diagonal wall between garage + master bedroom.
photo: radovan boček

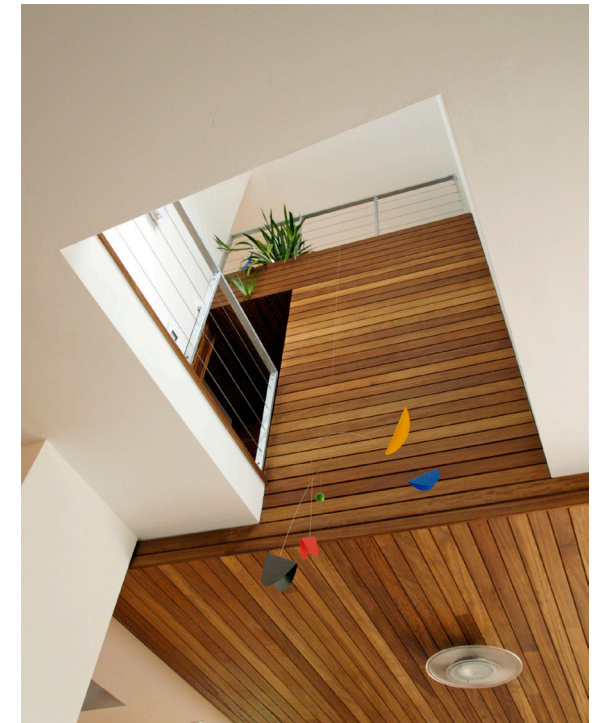




Sekvence mezi automobilem a majitelem se v exteriéru i interiéru projevuje jako dvě dřevěné obložené hmoty: garáž v přízemí a hlavní ložnice v prvním patře. Vzhledem k tomu, že jsou diagonálně spojeny na opačných stranách, vnější vizuální spojení mezi těmito dvěma dřevěnými svazky není na exteriéru vizuálně patrné. Jejich vztah vyžaduje další rozsáhlejší čtení domu.

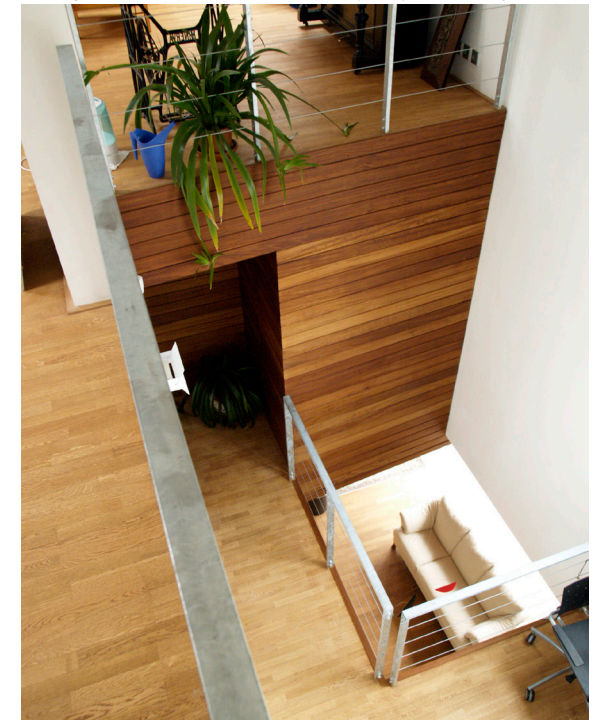
Vnímání interiéru je jasnější a dramatičtější. Z důvodu otevřenosti interiéru jsou garáž, hlavní ložnice a diagonální komunikační stěna ihned po vstupu do domu hmatatelné. Obzvláště objem ložnice má velkou prostorovou plasticitu, protože čelí svislé mezeře spojující podkroví, studovnu a obývací pokoj. Ložnice navíc definuje dvě vodorovné roviny v prostoru: strop obývacího pokoje a podkrovní podlahu - je mezi nimi doslova zavěšena.

135. garage exterior. photo: radovan boček



133. lower view of bedroom box from living room. photo: radim jareš

134. higher view of bedroom box from attic space. photo: radim jareš





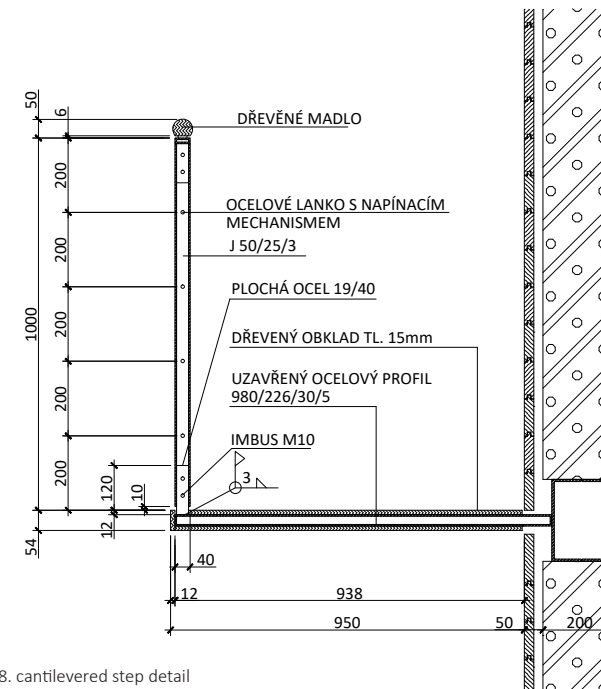
136. circulation wall. photo: radim jareš

Diagonální stěna spojující garáž a hlavní ložnici je definována konzolovým detailem schodiště. Existovaly dva důvody pro toto řešení. První bylo, že jsme nechtěli narušit hierarchii dřevěné stěny dalšími konstrukčními prvky. Zábradlí bylo také navrženo jako lanko z nerezové oceli, aby bylo dosaženo podobného minimalistického efektu. Druhým důvodem bylo vytvořit v tomto komunikačním prvku nestabilitu a dynamiku.

137. view from living room. photo: radim jareš



138. cantilevered step. photo: radim jareš



138. cantilevered step detail

HYBRIDNÍ NARATIVY

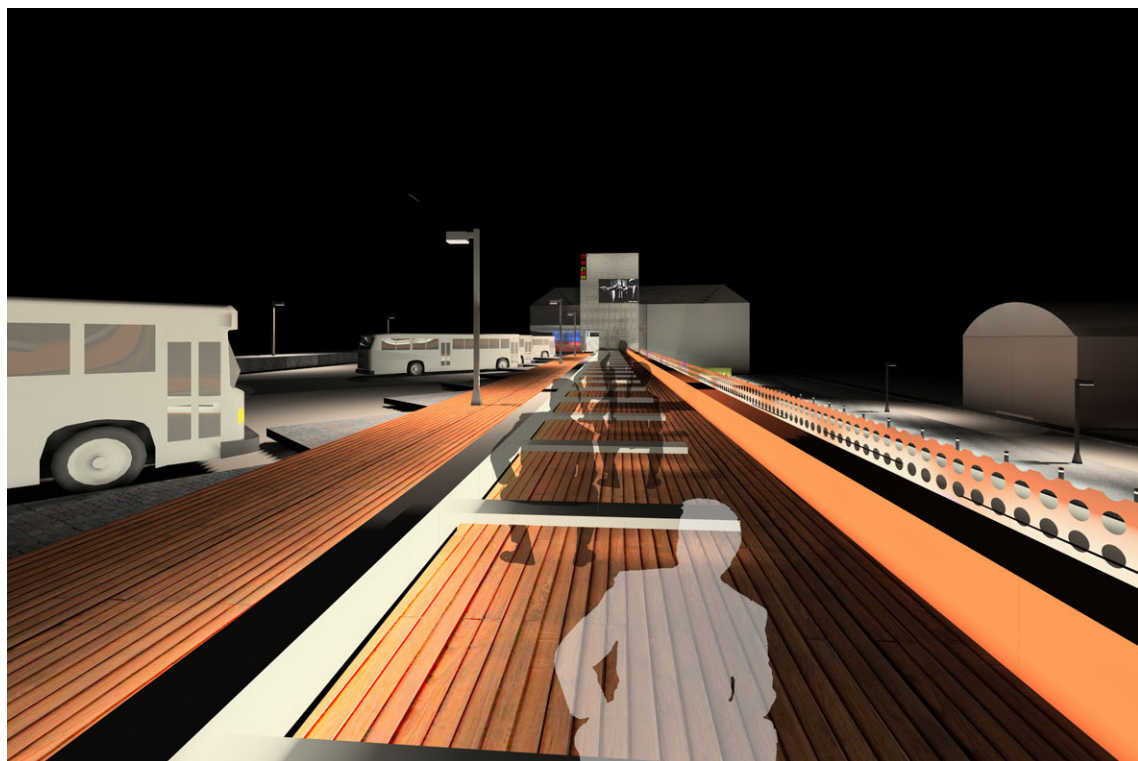
04 REALIZACE | 03 AUTOBUSOVÉ NÁDRAŽÍ, PŘÍBRAM



NÁDRAŽÍ


PŘÍBRAM

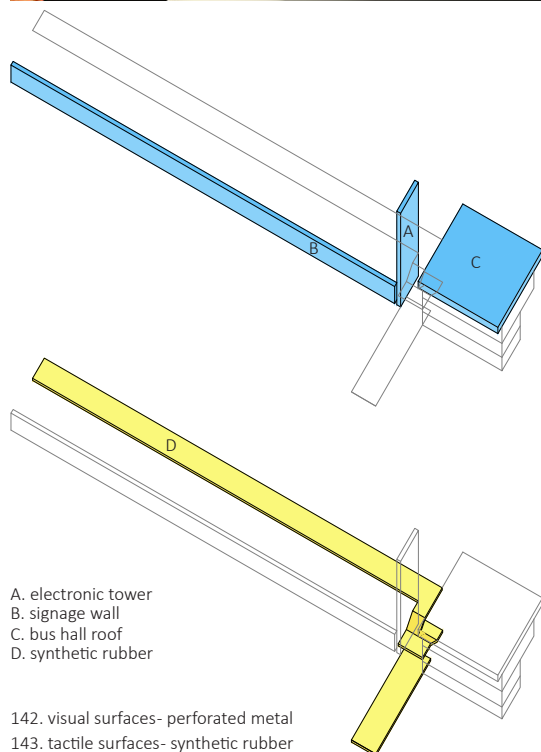
19
42
21
10



141. trans-programming: cinematic upper bus platform

MĚSTSKÝ

Tato studie se zabývá dvěma vzájemně propojenými tématy: rehabilitací budovy a především revitalizací jejího městského kontextu. Centra veřejné dopravy jsou průchozí uzle, kde hlavní roli hraje orientace, pohyb a čas. Pro svou programovou dočasnost mají tato místa tendenci stávat se stálým útočištěm okrajových uživatelů, kteří žijí jakoby v jiném čase. Jinými slovy, nádraží bývají často nevábnými prostory. Jak tato místa naplnit normálními městskými uživateli? Jak tato místa propojit se strukturou města?



A. electronic tower
B. signage wall
C. bus hall roof
D. synthetic rubber

142. visual surfaces- perforated metal
143. tactile surfaces- synthetic rubber

Naše počáteční urbanistická strategie byla dvojitá. První bylo znovu interpretovat dopravní koncepci autobusového nádraží. Chtěli jsme změnit šablonu, kde uživatel hledá autobus (obvykle na rozsáhlém asfaltovém parkovišti), do nového řešení, kde autobus hledá uživatele (podobně jako v letištní hale, kde cestující čeká na dopravu v kontrolované prostředí). Druhou strategií bylo „kontaminovat“ místo různými programy tak, aby přilákal nový typ uživatelů kromě cestujících a bezdomovců. Tento polyfunkční přístup byl úspěšně otestován na jiných typech budov, jako jsou nákupní centra, multikina atd. Ve výsledku byly vytvořeny dva veřejné prostory: 1. dolní prostranství vytváří shromažďovací prostor u komerčních ploch, které svou flexibilitou poskytují možnosti pro obchody rychlého občerstvení (food-court) nebo pro individuální prodejny s doplňkovou plochou v mezaninu; 2. horní pruh slouží jako venkovní čekací plocha během dne a večer jako letní hlediště pro sledování filmů, sportovních a významných událostí. Tyto dvě složky řídí, orientují a distribuují veškerý pohyb a dění na místě. Zároveň díky nim dochází k propojení kinetické aktivity (chůze) a pasivní aktivity (sledování obrazovky, občerstvení, čekání), horního a dolního prostoru, vertikální a horizontální komunikace. Územní plánování bylo dokončeno novou parkovací zónou pro 60 automobilů na nižší úrovni. Na dolním náměstí byla začleněna nová městská autobusová zastávka, která byla zamýšlena jako klíčový bod v pruhu pohybové sekvence mezi horní a dolní úrovní.

Rekonstrukce je určována limity původní budovy a zároveň dvěma zmíněnými urbanistickými funkcemi. Z původní stavby jsou zachovány základní konstrukční části jako například opěrné zdi, sloupy a některé nosné zdi. Stávající komunikační prostory jsou určeny k demolici a navrženy nově tak, aby byl posílen vztah mezi interiérem a městem a mezi odbavovací halou a autobusovými terminály. Nové části byly navrženy na základě logické organizace povrchů, objemů a materiálů, umožňující snadnou orientaci:

140. lower level night view. photo: tomáš rasl (previous page)

elektronická věž - Tento nový vertikální element ponese všechny elektronické části včetně obrazovky a hodin. Zároveň vytváří orientační bod nádraží, vnímaný z širšího okolí, tak jako tradiční kostelní věže. Konstrukci tvoří ocelový rám, krytý ocelovým perforovaným opláštěním, jehož perforace je mnohem drobnějšího měřítka než na zdi s nápisem. V noci bude věž sloužit jako světelný maják.

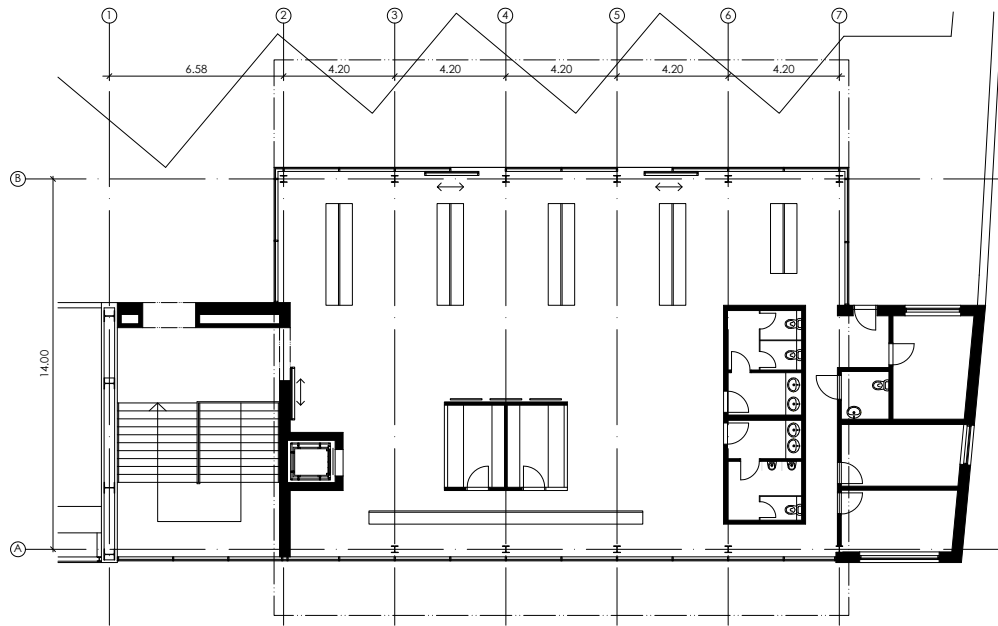
zeď s nápisem - Stávající opěrná zeď oddělující spodní a horní úroveň je zachována a dostává novou architektonickou funkci: horizontální stěna opatřená jasnou oranžovou barvou s modrými monumentálními písmeny nápisu AUTOBUSOVÉ NÁDRAŽÍ slouží jako upoutávka pro blízké okolí. K této zdi je přisazeno ocelové perforované opláštění pro materiálový dialog s ostatními architektonickými elementy a především jako zábrana proti graffiti.

střecha odbavovací haly - Tento nízký horizontální objem vizuálně spojuje dolní veřejné prostranství s odbavovací halou a spodní část pozemku s jeho horní částí. Konstrukci střechy tvoří ocelové vazníky, kryté ocelovým perforovaným opláštěním středního měřítka. Prosklené fasády umožňují vizuální kontinuitu střešní roviny z exteriéru do interiéru.

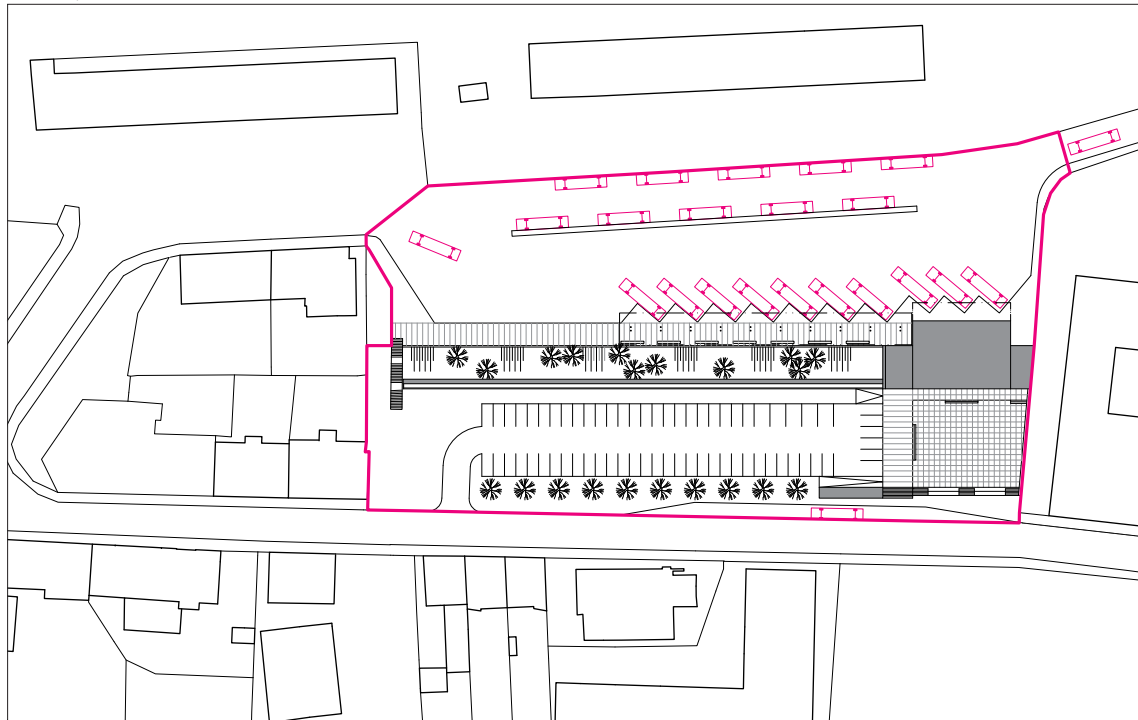
provozní kanceláře - Tento objem ukončuje kompozici fasády. Je vnímán jako samostatný element jak objemově, tak i materiálově, a zároveň barevně odpovídající oranžové zdi s nápisem. Hmota provozní kanceláře je vytvořena jako topografický kontrapunkt k této zdi.

autobusová hala - Vlastní budova je prosklená krabice, která se rozprostírá na všech úrovních. Dolní hala se skládá z univerzálního prostoru a policejní stanice obrácené k veřejnému náměstí. V horní hale je umístěna čekárna autobusů a kanceláře

Změny, ke kterým došlo během fáze realizace, minimalizovaly použití některých prvků. Elektronická věž konkrétně ztratila svůj koncepční a funkční záměr. Elektronické hodiny byly zachovány, nicméně plazmová obrazovka byla nahrazena monumentálním městským značením a kinematografický koncept odstraněn.



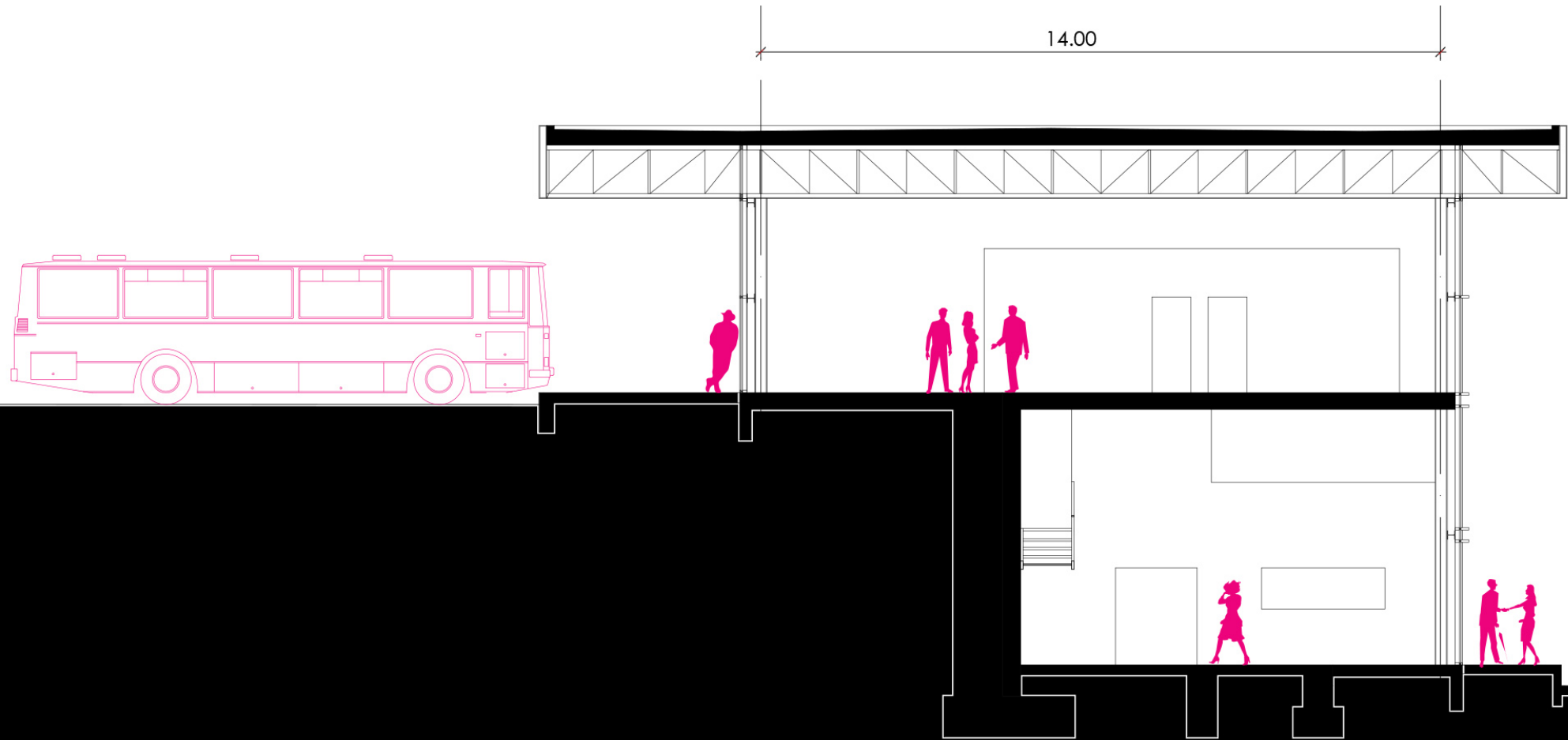
144. upper level hall plan
145. site plan



146. upper level hall. photo: tomáš rasl

147. upper level covered waiting area. photo: tomáš rasl





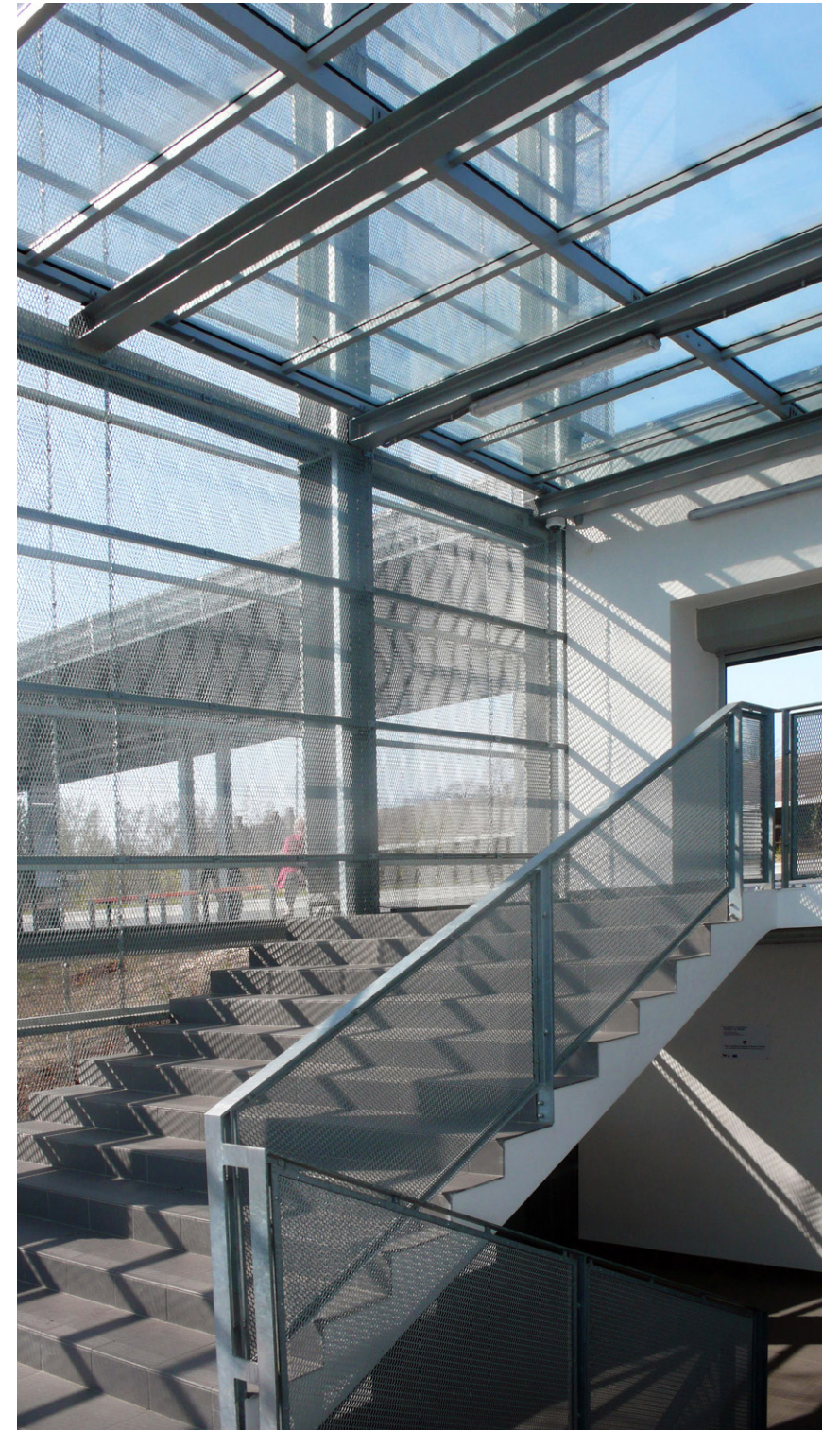


148. main hall interior, photo: tomáš rasl



149. lower square. photo: hmarchitekti

150. signage wall + electronic tower. photo: hmarchitekti



151. movement zone. photo:
hmarchitekti
152. upper waiting area.
photo: hmarchitekti (next page)



19
32
21
9
10

9
Smoletický
Čláň Rudopice

8
Klucenice
Tochovice
Mlýn, Brávnice
Mirovice

7
Klucenice
Tochovice
Mlýn, Brávnice
Mirovice

10
Klucenice
Tochovice
Mlýn, Brávnice
Mirovice

KONCEPT SE STÁVÁ KONTEXTEM

04 REALIZACE | 04 REKONSTRUKCE GALERIE MÁNES



Galerie Mánes byla jednou z prvních železobetonových konstrukcí postavených v Československu. Nahradila Šitkovský mlýn, budovu z 15. století (což by bylo v dnešní době něco docela nemyslitelného). Byla koncipována a financována jako umělecká galerie a centrum pro Asociaci výtvarných umělců Mánes za první republiky. Aby byla budova Mánes finančně soběstačná, navrhl ji architekt Otakar Novotný jako multifunkční prostor: zatímco její hlavní funkcí byla umělecká galerie, byla zde také restaurace, klub, kanceláře, dokonce i autosalon v úrovni ulice. Díky své kontextové exkluzivitě se budova stala oblíbeným místem literárního a aristokratického davu. Aktivizoval také veřejný prostor na Slovanském ostrově vnějším rozšířením restaurace na ostrov.

Během komunistického režimu bylo sdružení Mánes rozpuštěno a budova byla znárodněna vládou. Mezi 50. a 80. lety došlo k řadě

úprav, z nichž nejvýznamnější eliminovaly exkluzivní restauraci na ostrovní úrovni a nahradily ji dalším galerijním prostorem. Další politováníhodnou změnou bylo přemístění kuchyní na úroveň ulice a vyřazení všech obchodních prostor. Tyto změny negativně ovlivnily interakci mezi uživatelem a budovou na všech úrovních.

Po sametové revoluci budova dále chátrala, přičemž její uživatelé nerespektovali prestižní postavení budovy na nábřeží. Kromě toho galerie naléhavě potřebovala technickou modernizaci, aby vyhovovala moderním standardům. Většina oken, včetně střešního okna, byla jednosklená, klimatizace a výměna vzduchu neexistující, vnější materiály se rozkládaly. Výsledkem bylo, že se v takových podmínkách nemohly konat žádné významné výstavy a galerie by skončila v očistci.

153. main gallery skylight photo: pamatky.praha.eu (previous page)

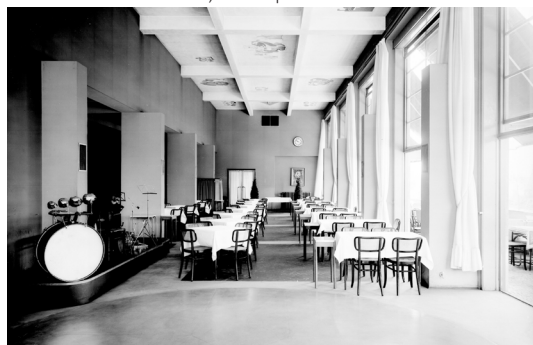
154. street level autosalon, 1930's. photo: ncvu archive



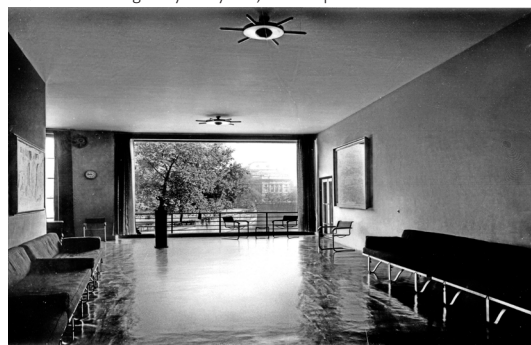
155. island level public space, 1930's. photo: ncvu archive



156. island level restaurant, 1930's. photo: ncvu archive



157. street level gallery entry hall, 1930's. photo: ncvu archive



158. under construction, 1929. photo: ncvu archive

SINGULÁRNÍ

Jakýkoli typ rekonstrukce musí čelit stávajícímu kontextu. S budovou jako Mánes není tento vztah pouze vzájemností, ale téměř symbiotický. Nejdůležitějším hlediskem bylo znovu zachytit jeho hierarchickou pozici na břehu řeky. Hlavní důraz nebyl kladen pouze na obnovu budovy, ale také na vytvoření a aktivaci určitých programových sekvencí mezi interiérem a exteriérem, aby byl zážitek z chůze od ostrova k břehu řeky opět interaktivní.

Specifický architektonický zásah měl dvě hlavní strategie. Prvním bylo hledání inspirace v Genius Loci původního projektu a návrat k některým z původních nápadů a rozvržení Otakara Novotného. Hlavní změnou bylo přemístění restaurace na původní místo ve spodní části ostrova. Všechny kuchyně byly také přemístěny na tuto úroveň, což umožnilo přeprogramovat úroveň ulice s kulturními a komerčními funkcemi podporujícími uměleckou galerii. Tyto nové funkce aktivovaly průjezd na úrovni ulice a ostrova. Horní úroveň

zůstala jako kancelářský pronajimatelný prostor. Druhou strategií bylo představit řadu nových architektonických prvků - dvě komunikační jádra, schodiště, zázemí skříňku - které poskytly flexibilitu, mobilitu a orientaci a vytvořily silné kontrasty mezi starými a novými prvky. Naopak, některé zásahy, ke kterým došlo v letech 1948 až 1991, byly zrušeny, aby byla zajištěna prostorová jasnost a soudržnost.

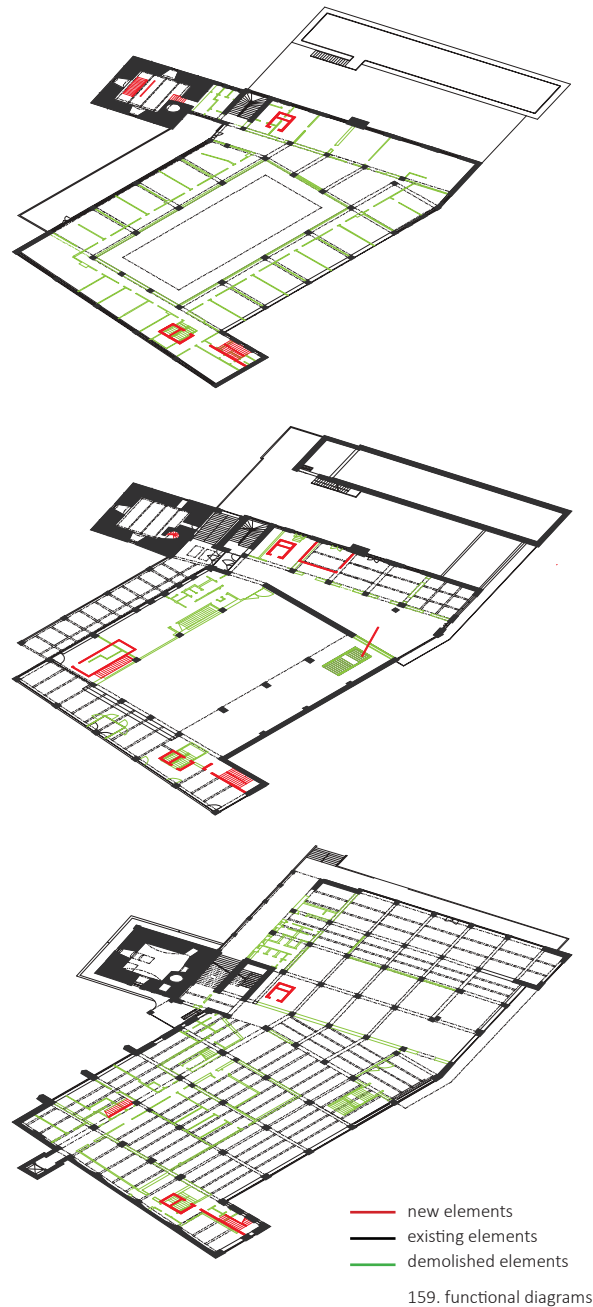
Obě tyto strategie umožňovaly flexibilitu umožňující budoucí změny. Jednou z možných variant je, že horní patro by se také mohlo stát galerijním prostorem. Další variantou jsou všechny tři úrovně, které se stávají uměleckými galeriemi s restaurací / kavárnou na úrovni ulice. Funkce by mohly být nahrazeny podle ekonomických a funkčních potřeb tak, aby se Mánes opět stal soběstačným finančním subjektem.

KONCEPT

Jakýkoliv projekt lze rozdělit do dvou odlišných fází. První fáze je na papíře, kde projekt navzdory hyperrealistickým vizualizacím zůstává na teoretické úrovni. Poté postupuje do fáze výstavby, kde se proces stává plynulejším a dynamičtější. Mánes by mohl být příběhem vyprávěným v těchto dvou částech.

V první koncepční části jsme si představili dynamičtější dialog mezi stávajícími a novými prvky. Dvě komunikační / technická jádra byla navržena tak, aby byla vložena do dvouúrovňového prostoru, aby se posílila jak jejich vertikálnost, tak nová prostorová hierarchie. Také jsme plánovali zavést vodorovné okno z haly v prvním patře s výhledem na uměleckou galerii. Jednalo se o prvek, který byl přítomen v původním projektu, i když na jiném místě. Podélné „modernistické“ okno umožnilo filtrování vizuálního kontaktu mezi dvěma patry a světlem v této hale v prvním patře. Restaurace na úrovni ostrova byla také navržena v jiné estetice. Celá atmosféra byla více v retro stylu, s linoleovými podlahami, bílými neutrálními stěnami, které dále zdůrazňovaly stropní fresky Emila Filly.

Druhá část byla mnohem bouřlivější. Během fáze výstavby vstoupili do projektu další architekti, kteří pozměnili naše původní myšlenky a dramaticky nás donutili opustit projekt, kterého jsme se intenzivně účastnili čtyři roky. Výsledkem bylo hybridní řešení mezi naším původním projektem a sloučením dalších nápadů a kompromisů. Betonová jádra byla omezena na jednu úroveň, dlouhé okno bylo zrušeno a restauraci navrhl nový provozovatel ve zcela jiném stylu budovy. Výsledek projektu posílil hlavní téma této práce, že nic není fixní a v dané situaci existuje více možných výstupů.



159. functional diagrams



160. new long window + pivot door from hall to bar



161. upper office floor lobby with two level lift core



161. street level gallery lobby with new two level lift core



162. street level gallery entrance



163. street level cafe/office lobby with new two level lift core



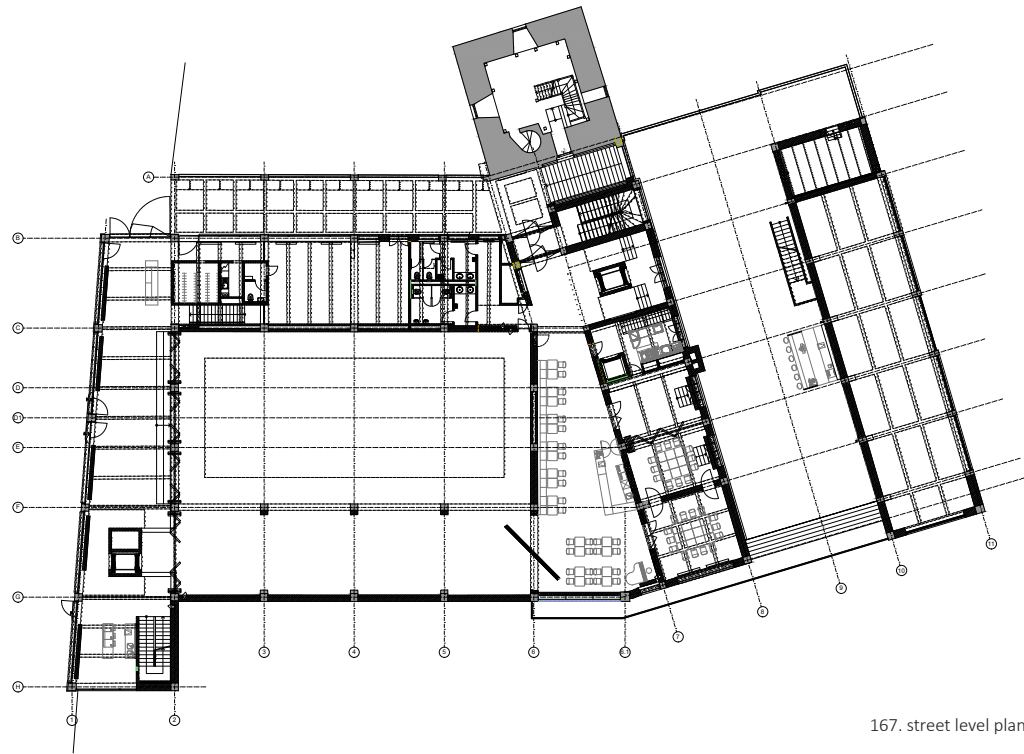
164. street level cafe space



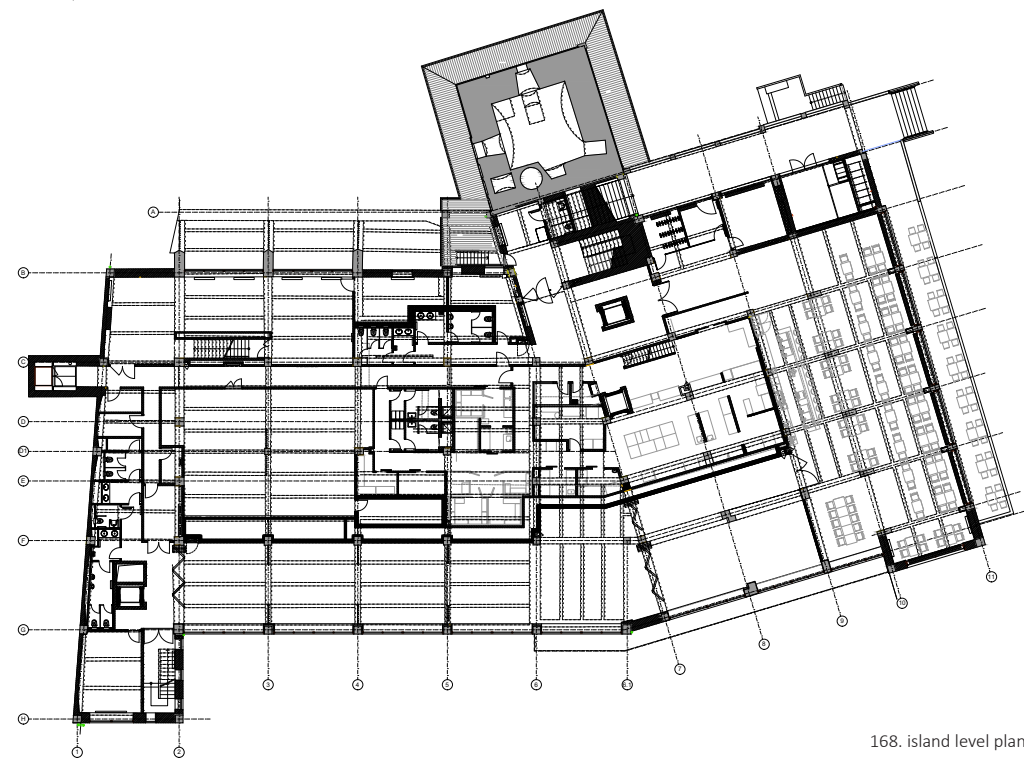
165. lower level restaurant main entrance



166. lower level restaurant main dining space



167. street level plan



168. island level plan



169. main gallery hall. photo: uncredited

170. main gallery entrance. photo: hmarchitekti

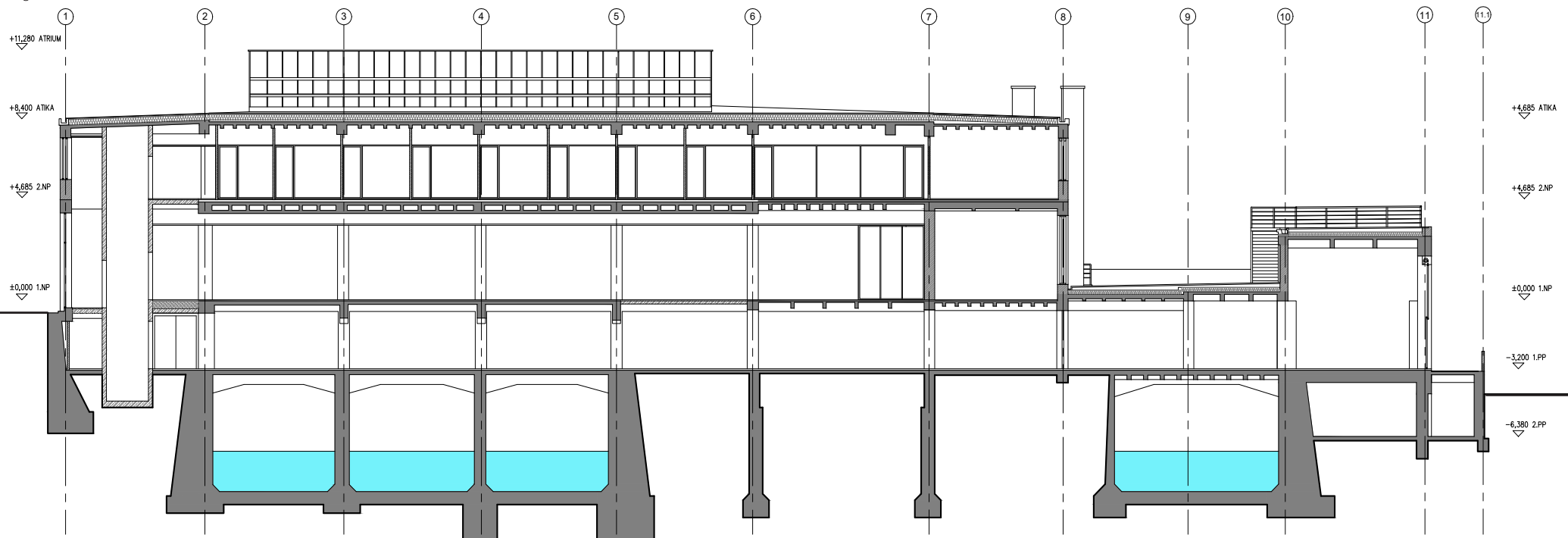




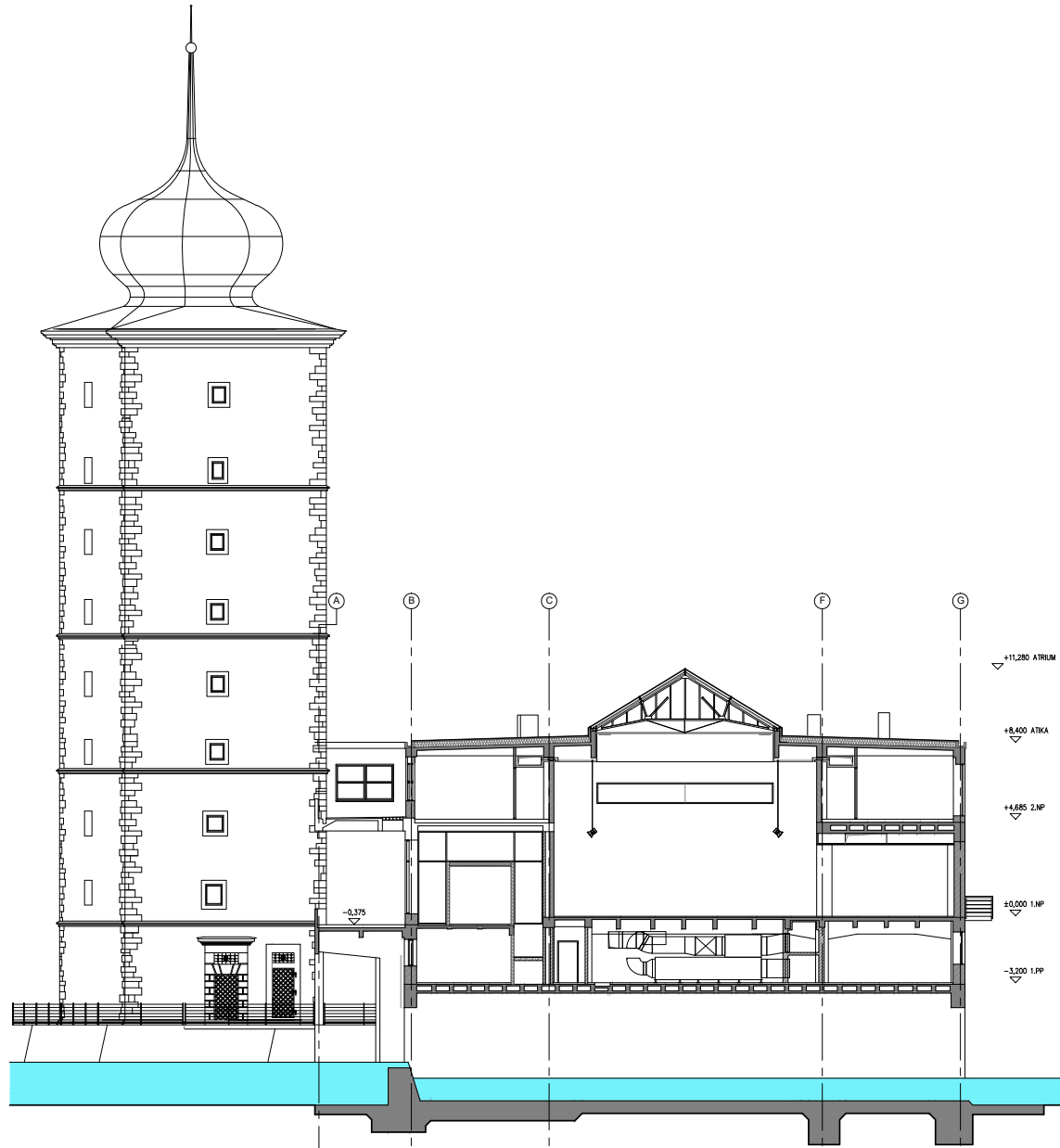
171. lower restaurant restored awnings. photo: pamatky.praha.eu
 172. north/south section through lift



173. new copy of original railing. photo: pamatky.praha.eu



174. new pre fabricated concrete stairs. photo: luis marques
175. cross section through main gallery







177. new pivot door linking main gallery to cafe/bar. photo: hmarchitekti

178. island level restaurant with Emil Filla's ceiling frescoes. photo hmarchitekti



176. island level gallery. photo: hmarchitekti (previous page)
181. manes gallery 1930's. photo: ncvu archive (next page)



179. new stairs to upper terrace. photo: památky.praha.eu

180. new glass block ceiling at street level. photo: hmarchitekti





MANES

VYBRANÉ REALIZACE A PROJEKTY



ČESKÁ SPOŘITELNA HEADQUARTERS

vyzvaná soutěž: 2018
finalista: 2018
plocha: 75 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques, aleš papp, magda pappová, milan vít
vizualizace: ondřej zavřel



FUTURAMA BUSINESS CENTER

projekt: 2012-2017
realizace: 2017
plocha: 11 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques, matuš sceranka
foto: atelier krátký



VILA HLOUBĚTÍN

projekt: 2010-2012
realizace: 2014
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti

MECHANICA BUSINESS CENTER

projekt: 2013-2017
realizace: 2017
plocha: 36 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques
ocenění: best of realty 2018 - 1. místo
foto: atelier krátký



REKONSTRUKCE GALERIE MÁNES

projekt: 2008-2014
realizace: 2014
plocha: 4 400 m²
autor: luis marques, robert hofman
ocenění: stavba roku 2014
foto: hmarchitekti



OBCHODNÍ CENTRUM KRAKOV

projekt: 2010-2013
realizace: 2013
plocha: 22 500 m²
autor: luis marques, ROBERT HOFMAN
foto: centrum krakov



AUTOBUSOVÉ NÁDRAŽÍ PŘÍBRAM

projekt: 2005-2011
realizace: 2010
plocha: 700 m²
autor: luis marques, robert hofman
ocenění: grand prix 2010
foto: hmarchitekti



BYTOVÉ KOMPLEX HORNÍ POČERNICE OBJEKT A

projekt: 2007-2010
realizace: 2010
plocha: 27 BYTŮ
autor: luis marques, robert hofman
foto: tomáš rasl



BYTOVÉ KOMPLEX HORNÍ POČERNICE OBJEKT D

projekt: 2007-2010
realizace: 2010
plocha: 8 BYTŮ
autor: luis marques, robert hofman
foto: tomáš rasl

SÍDLA KONHEFR_HORNÍ POČERNICE

projekt: 2007-2010
realizace: 2010
plocha: 350 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti



BYTOVÉ KOMPLEX HORNÍ POČERNICE OBJEKT B

projekt: 2007-2010
realizace: 2010
plocha: 34 BYTŮ
autor: luis marques, robert hofman
foto: tomáš rasl



VILA TROJA II

projekt: 2007-2010
realizace: 2010
plocha: 470 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti





SÍDLO MOTORGAS

projekt: 2004-2007
realizace: 2007
autor: luis marques, robert hofman
foto: tomáš rasl



RODINNÝ DŮM, BRANDÝS NAD LABEM

projekt: 2004-2007
realizace: 2007
plocha: 190 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti



VILA NEBUŠICE

projekt: 2002-2005
realizace: 2005
plocha: 250 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: radovan boček

VILA TROJA I

projekt: 2004-2007
realizace: 2007
plocha: 500 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti



RODINNÝ DŮM, MIŠKOVICE

projekt: 2003-2006
realizace: 2006
plocha: 180 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: hmarchitekti



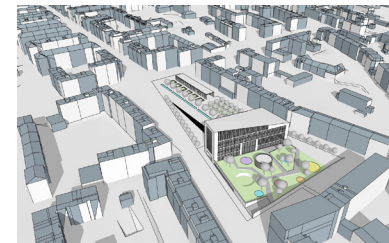
VILA KUTNÁ HORA

projekt: 2001-2005
realizace: 2005
plocha: 600 m²
autor: luis marques, robert hofman
foto: radim jareš



BUDEJOVICKÁ BUSINESS CENTER

studie: 2015
plocha: 75 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques
vizualizace: matuš sceranka



RADNICE PRAHA 10_KUBANSKÉ NÁMĚSTÍ

studie: 2018
plocha: 12 000 m²
autor: luis marques
vizualizace: luis marques

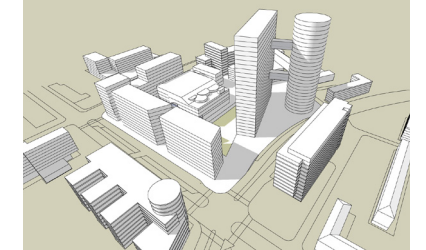


REZIDENCE WALTROVKA

vyzvaná soutěž: 2015
plocha: 16 000 m²
author: vladimír krátký, luis marques, matuš sceranka
vizualizace: matuš sceranka

BUDEJOVICKÁ URBANISTICKÁ STUDIE

studie: 2019
plocha: 185 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques
vizualizace: luis marques



INVALIDOVNA BUSINESS CENTER

studie: 2012-2014
plocha: 9 500 m²
autor: vladimír krátký, luis marques
vizualizace: ivan šmejč



ZÁKLADNÍ ŠKOLA_PŠÁRY

soutěž: 2014
plocha: 8 100 m²
autor: vladimír krátký, luis marques
vizualizace: michal švec





VILA HUSINEC
plocha: 170 m²
autor: luis marques
vizualizace: andrea peroza



VILA ŘEPOV
studie: 2012
plocha: 250 m²
autor: luis marques
vizualizace: lenka prokopová



REVITALIZACE NÁMĚSTÍ_HOSTOMICE
soutěž: 2010
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: lenka prokopová

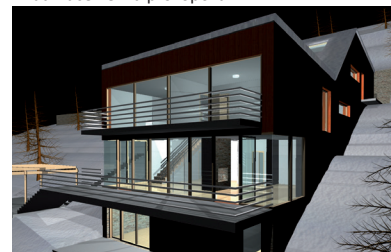
KULTURNÍ CENTRUM_VODŇANY
soutěž: 2012
plocha: 3 000 m²
autor: vladimír krátký, luis marques, l. prokopová
vizualizace: lenka prokopová



OBYTNÝ KOMPLEX_DOLNÍ ROZTOKY
studie: 2009
plocha: 11 500 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: hmarchitekti



VILA LIPNO
studie 2008
plocha: 400 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: lenka prokopová



VILA OMICE
studie 2006
plocha: 700 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: lenka prokopová



SÍDLO DATAAPEX_JINONICE
studie: 2007
plocha: 570 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: lenka prokopová



ANDĚL PARK BUSINESS CENTER
dur: 2000
plocha: 55 000 m²
autor: luis marques, paul phillips
vizualizace: jan kostrian

HOTEL YPSILON_REKONVERZE TOVÁRNÝ
dur: 2008
plocha: 1 700 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: hmarchitekti



DŮM SENIORŮ_ZÁPÝ
studie: 2007
plocha: 7 000 m²
autor: luis marques, robert hofman
vizualizace: hmarchitekti



CALIFORNIA PIZZA KITCHEN_MISSION VIEJO, CA.
realizace: 1994
autor: steven langford architects
foto: steven langford architects



REFERENCES

EISENMAN, Peter. „Post-functionalism.“
Oppositions 6 (1976): 236-239.

FRAMPTON, Kenneth. Modern architecture:
a critical history. Vol. 4. London: Thames and
Hudson, 1980.

HEJDUK, John. Mask of Medusa: works, 1947-
1983. Rizzoli Intl Pubns, 1985.

HEJDUK, John. Victims: a work. Architectural
Association, 1986.

HEJDUK, John. Soundings: a work. Rizzoli
International Publications, 1993.

JASPER, Michael. Workin it out: on Hejduk's
Diamond configurations. Architectural histories,
Ubiquity Press, 2014.

JASPER, Michael. Diagonal Futures: remarks on a
contribution to utopian thought by John Hejduk.
Architectural histories, Ubiquity Press, 2014.

KOOLHAAS, Rem, and Bruce Mau. S, M, L, XL
Monacelli Press, 1998.

KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: a retroactive
manifesto for Manhattan. The Monacelli Press,
LLC, 2014.

NOEVER, Peter. Architecture in transition:
between deconstruction and new modernism.
Prestel Pub, 1991.

TSCHUMI, Bernard. Architecture and disjunction.
MIT press, 1996.

TSCHUMI, Bernard. Event-cities: Praxix
Cambridge, MA: MIT press, 1994.

TSCHUMI, Bernard. Event-cities2 Cambridge,
MA: MIT press, 2000.

TSCHUMI, Bernard. Event-cities 3 Cambridge,
MA: MIT press, 2004

TSCHUMI, Bernard, and Irene Cheng, eds. The
State of Architecture at the Beginning of the 21st
Century. Monacelli Press, 2003.

