

MASARYKOVA UNIVERZITA
2023

REFERÁT

Předmět: MUB_B018 UMPRUM – umění, průmysl a muzeum v
dlouhém 19. století

Museum für angewandte Kunst

Zpracovala: Sara Iskakova (učo: 540632)

Vyučující: Mgr. Tomáš Zapletal

OBSAH

Úvod	3
1.0. Historie Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni	
1.1. Uměleckoprůmyslová muzea v Evropě	4
1.2. Předpoklady.....	5
1.3. Založení.....	6
1.4. Rudolf von Eitelberger	8
1.5. Jakob von Falke.....	9
1.6. 1918 až 1932	10
1.7. 1932 až 1980	11
1.8. 1980. Rekonstrukce a Peter Noever	13
2.0. Hlavní sbírky muzea.....	15
3.0. Architektura a umístění	17
Závěr.....	18
Literatura a zdroje	19

Úvod

Uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni (německy *Museum für angewandte Kunst, MAK*) je muzeum a experimentální prostor pro uměleckoprůmyslové umění na pomezí designu, architektury a současného umění.

MAK soustředí své úsilí na zajištění adekvátního uznání a umístění užitého umění. Prosazuje nové přístupy ke své rozsáhlé sbírce, která zahrnuje různé epochy, materiály a umělecké obory, a rozvíjí tyto přístupy do působivých pohledů.

V tomto referátu bych chtěla stručně a jasně pohovořit o historii muzea a vyzdvihnout několik významných osobností. Pokusit se ukázat změny v poslání, metodách a cílech muzea v průběhu jeho provozu a řízení různými řediteli.

1.0. Historie Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni

1.1. Uměleckoprůmyslová muzea v Evropě

Vznik uměleckoprůmyslových muzeí byl reakcí na potřeby moderní doby. Kombinace potřeb moderního života, nových technologií, škol, výrobců, běžných občanů a všeobecného vkusového vzdělání vedlo již v polovině 19. století ke vzniku nového typu muzeí, a to evropské sítě vzájemně spolupracujících muzeí.

Uměleckoprůmyslová muzea byla spojena s nově založenými uměleckoprůmyslovými školami. Jejich otcové zakladatelé v Anglii, Henry Cole a Gottfried Semper, dali podnět nejen k základní taxonomii sbírek, ale také k aktivní, veřejné a komplexní práci muzeí prostřednictvím vzdělávacích sbírek, stálých a putovních výstav, přednášek a soutěží, ve kterých arbitrem měla být veřejnost. Intenzivní rozmach uměleckoprůmyslových muzeí ve druhé polovině 19. století vytvořil praktické tlaky.

Rychle se rozvíjející průmyslová výroba a zejména nové materiálové náhražky pro chemický průmysl jako ebolit, ivuarit, marmolín aj. umožnily nahradit klasické ušlechtilé materiály levnějšími, inspirovaly k napodobování ušlechtilých uměleckých předmětů minulosti a tím přispěl k rozšíření historismu ve druhé polovině 19. století. Vynalézavost v náhražkových materiálech charakterizovala průmyslovou výrobu ve druhé polovině 19. století: mramorové vázy, nože ze slonoviny a z celulózy nebo křišťálové poháry z lisovaného skla zaplavily trh a domácnosti méně pohyblivé střední třídy bojující o společenskou prestiž.

Jak řekl Rudolf Eitelberger, „moderní, roztržitý život“ se odehrává právě v uměleckoprůmyslových muzeích konce 19. století, mimo jiné proto, že jejich zakladateli byly obchodní a průmyslové komory, sdružující velké i malé podnikatele a živnostníky. Zakladatelé takových muzeí se zajímali o absolutní propojení výroby a muzeí s aktuálními potřebami doby.

1.2. Předpoklady

„Ideální muzeum“ Gottfried Sempera

V 19. století bylo běžnou praxí v muzeích výtvarného umění přidělovat prostor výhradně „čistému“ umění, pomineme-li původ děl a jejich technologický postup. Tento postoj byl považován za částečně odpovědný za pomalé tempo vývoje umění.

V reakci na tyto nedostatky představil Gottfried Semper v roce 1852 svůj „ideální plán“ fiktivního „hutnického“ muzea. Navrhl vytvořit univerzální muzeum pokrývající historii, etnografii a technologii, aby bylo možné studovat kulturní studia ve formě „chronologie, sekce a pracovního plánu“. Tento koncept byl podobný moderním vědeckým muzeím. Když Gottfried Semper navrhoval své „ideální muzeum“, využil inspiraci ze skutečných institucí, jako je South Kensington Museum a School of Design, aby prezentovaly „příkladné využití umění v řemesle“ jako sbírku a jako vzdělávací nástroj.

Umění, řemesla a průmysl tehdy nebyly považovány za kontroverzní pojmy. Průmysl byl vnímán jako pracovitý a jeho spojení s řemeslníky a umělci bylo udržováno. Rozdíl mezi uměním a řemeslem se ukázal až v 19. století.

V Rakousku začaly snahy o rozvoj strojního umění založením Polytechnického institutu v roce 1815. Rudolf von Eitelberger a další osobnosti akademie rozpoznali problémy v kvalitě řemeslných výrobků a začali sbírat modely pro zlepšení výuky.

Druhá světová výstava

K vytvoření „Císařského královského rakouského muzea umění a průmyslu“ také došlo po druhé světové výstavě. Rudolf von Eitelberger byl vyslán do Londýna jako rakouský korespondent pro druhou světovou výstavu (známou jako Velká londýnská výstava) v roce 1862. Zpráva, kterou sestavil pro císařský dvůr, zdůraznila nedostatečnou konkurenceschopnost rakouského uměleckého průmyslu ve světle zahraniční konkurence.

Z tohoto důvodu Eitelberger uvažoval o vytvoření tohoto velmi specializovaného muzea, které bylo neobvyklé pro Vídeň. Zpočátku Eitelberger uvažoval o přijetí konceptu berlínského Altes Museum, kde bylo vysoké umění propojeno s historickými předměty uměleckého průmyslu. Nechtěl jen pasivně kopírovat model Kensington. Přemýšlel, jestli je možné ve Vídni vytvořit „něco nového.“

1.3. Založení

Po vzoru londýnského South Kensington Museum, dnešního Victoria and Albert Museum, bylo založeno Uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni. Ředitelem prvního rakouského Uměleckoprůmyslové muzea byl Rudolf von Eitelberger, první profesor dějin umění na vídeňské univerzitě.

Muzeum, které bylo dočasně otevřeno v roce 1864 v Ballhausu vedle vídeňského Hofburgu, se v roce 1871 přestěhovalo spolu se Uměleckoprůmyslovou školou založenou v roce 1867 do komplexu budov na Stubenringu postaveného Heinrichem von Ferstem v neorenesančním stylu.

Muzeum bylo kulturní institucí založenou nikoli na císařské nebo šlechtické sbírce, ale na sbírce shromážděné od nuly, a sledovalo tak zcela nový koncept, který byl bližší buržoazní a liberální myšlence.

Prvními exponáty jsou zápůjčky a dary z císařských sbírek, klášterů, soukromých sbírek a také z Císařského a královského polytechnického institutu ve Vídni. Součástí muzea byly sbírky dekorativního umění ze dřeva, skla, kovu, porcelánu a textilu, sbírka reprodukcí a knihovna. Sbírkové se podle toho rychle rozrůstaly, zejména však po přestěhování do nových prostor na vídeňském Stubenringu.

Sbírka císařského královského rakouského muzea umění a průmyslu (původní název) byla vytvořena pro několik účelů. Muzeum bylo otevřeno jako zcela nový koncept. Za prvé, podporovat inovace. Za druhé, sbírat mistrovská díla užitého umění ze všech epoch a vyrobená ze všech materiálů a má být interkulturní. To dalo muzeu jedinečnou příležitost sledovat vývoj aspektů, jako je forma, v různých materiálech, v různých kulturách a po mnoho staletí. Za třetí, protože toto umělecké odvětví nebylo vůbec rozvinuté, muselo být muzeum nejen výstavní institucí, ale školou, praxí a příkladem pro všechny umělce vznikající a vyvíjející se v průběhu času.

K praktickému provedení takové reformy uměleckého průmyslu, jak otevření takového muzea napovídalo, však chybělo to hlavní – umělci. Nebylo dost lidí schopných skloubit umění s řemeslem. První dva ředitelé muzea, Rudolf von Eitelberger a Peter von Falke, spolupracovali na jejich nalezení a vyřešení tohoto problému. Ředitel Eitelberger vnímal umělecký a průmyslový produkt především nikoli jako užitný předmět, funkční věc, ale jako artefakt, který musí splňovat vysoké umělecké a řemeslné kvality.

Uměleckoprůmyslové muzeum vydávalo v letech 1865 až 1897 časopis *Mittheilungen kk Rakouského uměleckoprůmyslového muzea*.

Důležitou zmínkou je vídeňská světová výstava v roce 1873, kde ve Stubenringu společně vystavovalo Kunsthistorisches Museum a Škola užitého umění. V

témže roce zorganizoval Rudolf von Eitelberger ve Vídni jako součást světové výstavy první mezinárodní umělecký kongres na světě, čímž zdůraznil zaměření muzea na výuku a výzkum.

Po Eitelbergerově smrti v roce 1885 byl ředitelem jmenován jeho zástupce Jakob von Falcke. Po něm následoval v roce 1895 Bruno Bucher a v roce 1897 Arthur von Scala.

Když kolem roku 1900 získalo rakouské dekorativní umění specificky moderní styl, škola užitého umění se oddělila od muzea a muzeum se stalo „muzeumistou“. Oddělení signalizovalo nové vnímání sebe sama: jako muzeum se nyní věnovalo především historii užitého umění spíše než praktickému výcviku designérů.

Vídeňské uměleckoprůmyslové muzeum je institucí, která byla založena jako nástroj průmyslové politiky a v následujících desetiletích se stále více vnímala jako muzeum. Základní struktura sbírky zůstala nezměněna: kov, dřevo, textil nebo keramika/sklo byly samostatnými fondy s vlastními kurátory, doplněné o tematické fondy věnované Wiener Werkstätte nebo asijskému umění. Bylo to moderní muzeum, zaměřené na potřeby jak obyvatel, tak výrobců zboží.

V roce 1907 byla většina fondů k.k. Rakouské obchodní muzeum se stalo majetkem Uměleckoprůmyslového muzea. V roce 1909 byla otevřena nová budova na břehu Vídně s dalšími výstavními sály, od muzea byla oddělena Uměleckoprůmyslová škola a novým ředitelem byl jmenován historik umění Eduard Leising.

1.4. Rudolf von Eitelberger

Eitelberger hrál dominantní roli v uměleckém a kulturním životě ve Vídni poloviny devatenáctého století. Byl vlivným představitelem liberalismu v oblasti kulturní politiky a byl zastáncem globálního volného obchodu a kulturní výměny. Eitelbergerovy názory byly ústředním bodem jeho práce nejen jako vědce, ale také jako ředitele muzea. Uměleckoprůmyslové muzeum a jeho Škola designu a užitého umění byly od samého počátku císařskou institucí, která měla zahrnovat tvůrčí aktivity všech národů Říše; aktivně podporoval místní iniciativy k vytvoření muzeí a škol designu a průmyslu, např. v Brünnu (Brno), Reichenbergu (Liberec) atd. Jasně chápal výhody otevřených hranic a přínos cizinců pro kulturní život Rakouska; jeho program reformy designu byl založen na myšlence, že designéři mohou získat právě tak mnoho z toho, že se zapojí do mnoha historických tradic.

Průmyslová a uměleckoprůmyslová muzea byla podle jeho názoru výkladní skříň univerzální umělecké kultury, která, jak pochopil, překlenula národnostní, etnické a třídní rozdíly. To také formovalo jejich postoj k veřejnosti. Když zakládal Uměleckoprůmyslové muzeum, hlavní publikum tvořili průmysloví výrobci: řemeslníci a designéři a také velcí průmyslníci, kteří zadávali konkrétní návrhy a byli zodpovědní za jejich velkosériovou výrobu. Přestože cílem bylo zlepšit chuť, Eitelberger se na problém díval spíše z hlediska nabídky než poptávky. Myšlenka, že by kupující veřejnost mohla být prostřednictvím muzejních exponátů prozíravější, ustoupila do pozadí. Přestože byla reforma zaměřena na výrobce, muzea designu by neměla být chápána jako stvořená pro jejich speciální potřeby. Jednalo se především o otázku kulturní identity, protože ačkoliv mnoho muzeí vzniklo v malých provinčních městech, jejich účelem by nemělo být propagace pouze místní či národní kultury, neboť konečným cílem bylo zvýšení konkurenceschopnosti na světovém trhu. Většina muzeí se držela tohoto širokého cíle a dodržovala globální politiku sběru a akvizice. A tomuto poslání zůstalo muzeum široce věrné ještě dlouho po své smrti.

Eitelberger nebyl typem badatele, který žil odtržen od současnosti, ale naopak zdůrazňoval, že jeho profesním cílem je uvést vědu a historické poznatky do života a ovlivnit současnost.

Ze všech těchto důvodů se směle nazývá „hlásná trouba státní správy“ a spolutvůrce rakouské kulturní politiky.

1.5. Jakob von Falke

Peter von Falke a Rudolf von Eitelberger si byli velmi blízcí. Peter von Falke byl vždy jeho pravou rukou, doprovázel ho při práci v muzeu a při Světové výstavě ve Vídni. Proto není vůbec překvapivé, že se po smrti přítele stal dalším ředitelem muzea. Jakob von Falke působil ve vedení muzea jako Eitelbergův dědic, který se držel jeho estetických a umělecko-průmyslových představ, ale postupně je revidoval tváří v tvář změnám historických, politických a uměleckohistorických souvislostí. Od roku 1864 zastával různé funkce v Umělecko-průmyslovém muzeu, včetně správy sbírek. Když se však připravoval na vídeňskou výstavu, začal vnímat potřebu změny postojů k luxusnímu a elitářskému uměleckému průmyslu.

Falke se také od 80. let projevil jako aktivní komunikátor při jednání s Prahou a jeho názory na estetiku se začaly rozcházet s normami stanovenými Eitelbergerem. Vliv vídeňské světové výstavy rozšířil jeho názory na mimoevropské umění, zejména lidové a lidové. Na sklonku života se svými názory přiblížil Aloisi Rieglovi, který měl blízko k umění a umělecké branži i k syrovému lidovému umění. Přestože tedy Falcke obsadil místo, které Eitelberger opustil, jeho ideologický odkaz se v průběhu času částečně změnil.

1.6. 1918 až 1932

Když v roce 1918 zanikla monarchie, Císařské královské rakouské muzeum umění a průmyslu se také stalo jedním z muzeí pověřených uchováváním císařských sbírek, jako jsou státní koberce, které dříve vlastnil císařský dům.

Do muzea byly vráceny cenné artefakty ukryté za války na bezpečnějších místech

Rakouské uměleckoprůmyslové muzeum, podřízené ministerstvu obchodu, muselo za první republiku vystačit s omezenými rozpočtovými prostředky, zejména na nové akvizice.

V rámci prvorepublikové muzejní reformy z roku 1920 byly vytyčeny sbírkové prostory. Sbírká starožitností z Uměleckoprůmyslového muzea bude převedena do Umělecko-historického muzea. A po dalších dvou letech byly do muzea zařazeny muzejní fondy dvorského stolu a stříbra.

Po začátku vlády Hermanna Trenkwalda v roce 1925 se konala výstava „Gotika v Rakousku“, která podává první ucelený obraz o rakouském malířství a řemeslech 12. až 16. století.

V roce 1927 nahradil Hermanna Trenkwalda ve funkci ředitele August Shestak. V roce 1930 se ve Vídni koná první ucelená výstava Werkbundu ve Vídni.

1.7. 1932 až 1980

Richard Ernst, se stal ředitelem v roce 1932. Muzeum mohlo ve 20. a 30. letech 20. století uspořádat významné výstavy, např. výstavu Doba gotiky v Rakousku v roce 1926 a tzv. Výstava Werkbund v roce 1930. Převodem velké části Figdorovy nadace z Kunsthistorisches Museum (KHM) se fondy muzea značně rozšířily. V květnu a červnu 1937 se v muzeu konala výstava k 50. narozeninám Oskara Kokoschky, zatímco Kokoschkova díla byla ve stejné době pranýřována v Mnichově na nacistické výstavě „degenerovaného“ umění.

Od 30. let 20. století muzeum opakovaně mísilo předměty z různých částí sbírky a třídilo je podle období. Ale i v tomto chronologickém pořadí bylo vidět odpovědnost kurátorů, protože jednotlivé sbírky zabíraly prostory.

Po anexi Rakouska v březnu 1938 byl Ernst kritizován především za Kokoschkovu výstavu. Přesto se mu podařilo ve funkci zůstat a k dalším změnám v personálním obsazení také nedošlo. Počínaje prosincem 1938 začala ovlivňovat pracovníky muzea politická situace, která vedla k propouštění lidí, kteří byli jakkoli spříznění s židovským národem. 20. května 1938 byl dům přejmenován na Státní uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni a přešel do působnosti ministerstva vnitra a kultury. Od roku 1938 pracoval zástupce ředitele Ignaz Schlosser na uložení předmětů v centrálním úložišti zabavených sbírek v Novém Burgu. Když byly konečně distribuovány, dostalo se důležité exponáty i Uměleckoprůmyslové muzeum. Kromě toho muzeum získalo další předměty, a to především prostřednictvím obchodu s uměním.

Počínaje rokem 1940 Uměleckoprůmyslové muzeum pokračovalo v realizaci plánů vyvíjených od 20. let 20. století na zpřesnění profilů státních sbírek: téměř 600 předmětů bylo vyměněno se Sbírkou sochařství a dekorativního umění, dnešní Kunstkamera, v Muzeu Kunstgesichten, včetně starožitností. vázy a terakoty převedeny do sbírky starožitností KHM. V roce 1942 dorazilo ze skladu nábytku do Uměleckoprůmyslového muzea asi 900 předmětů. Cílem bylo zmocnit se celého muzejního fondu skladu movitého majetku. To se však nepodařilo, přestože říšský guvernér v listopadu 1942 oznámil její rozpuštění. Po skončení války v roce 1945 obnovil svou činnost sklad movitého majetku.

Přestože nejvýznamnější exponáty Kunstgewerbemusea byly přestěhovány již na začátku války v roce 1939, od roku 1943 se s rostoucím nebezpečím náletů podařilo postupně získat téměř všechny objekty Kunstgewerbemusea ze sklepů budov ve Vídni, i na hradech a kláštrech, zejména v okolních městech. Na podzim 1944 a v zimě 1944/1945 došlo k bombardování Uměleckoprůmyslového muzea, které mimo jiné silně poškodilo čítárnu a prohlídkové místnosti v budově na Stubenringu.

I po skončení války a obnovení republiky zůstal Ernst ředitelem muzea. Hlavním úkolem Uměleckoprůmyslového muzea se nyní stala obnova válkou zničených objektů a restituce.

Restituce uměleckých děl je proces navrácení a obnovy uměleckých hodnot, které byly konfiskovány nebo ztraceny v důsledku válečných konfliktů, koloniální expanze nebo politických režimů. Cílem tohoto procesu je obnovení práv zákonných vlastníků nebo jejich dědiců. Restituce hraje důležitou roli v oblasti spravedlnosti a ochrany kulturního dědictví, umožňuje vrátit umělecká díla těm, kteří byli o ně v důsledku historických nespravedlností připraveni.

V době nacismu (1938–1945) bylo ve Vídeňském státním muzeu dekorativního umění inventarizováno přes 4200 uměleckých předmětů. Od roku 2009 se zákon o restituci vztahuje i mimo Rakousko, prodlužuje období přezkumu od roku 1933 do 1938. Probíhají také výzkumy ohledně objektů, inventarizovaných od roku 1945, týkající se nemožnosti jejich restituce a možné expropriace během nacistické éry.

V roce 2009 byly do zákona o restituci uměleckých děl přidány dodatky, od té doby bylo předáno více než 90 spisů do Poradního výboru pro restituci uměleckých děl. Díky rozhodnutím od roku 1999 bylo vráceno více než 470 objektů.

Zákon o restituci uměleckých děl, přijatý v roce 1998, předpokládá restituci konfiskovaných uměleckých a kulturních předmětů, které patřily republice, v období nacismu. Komise pro zkoumání původu koordinuje kontrolu federálních sbírek a předkládá spisy Poradnímu výboru.

Provenienční výzkumy zahrnují systematickou kontrolu muzejní sbírky, přípravu spisů a analýzu pramenů v archivech, včetně inventárních knih a archivů muzea. Ruční výroba většiny předmětů zvyšuje složitost jejich identifikace po konfiskaci v době nacismu."

V roce 1947 byl dům přejmenován na Rakouské uměleckoprůmyslové muzeum a po dokončení rekonstrukce byl znovu otevřen 31. března 1949. V roce 1951 převzal vedení Ignaz Schlosser, v roce 1959 Victor Griesmeier, v roce 1968 Wilhelm Mrazek, v roce 1979 Gerhart Egger a v roce 1981 Herbert Fuchs. V roce 1984 byl Ludwig Neustifter jmenován dočasným ředitelem.

Od nového poválečného otevření až do zahájení rekonstrukce zaplnily muzeum různé dočasné výstavy. Byly ovlivněny různé kultury a různá umění. Konaly se například výstavy „100 let Rakouského uměleckoprůmyslového muzea“ (1964), Výběr z výstavy 66 (1966), Výstava „Wiener Werkstätte“ (1967) atd. 1955 / Byl získán rozsáhlý archiv vídeňského závodu.

1.8. 1980. Rekonstrukce a Peter Noever

V roce 1980 se muzeum odvážilo provést chronologickou restrukturalizaci a shromáždit předměty z různých skupin materiálů v období od raného středověku až po vídeňskou modernu.

Rozsáhlá rekonstrukce starých budov a výstavba dvoupatrového podzemního skladu a přilehlého křídla. Vznikne prostorný sklad pro sbírku a další výstavní prostor. Oficiální oznámení hovořilo o „největším projektu přestavby, který byl v Muzeu Alpské republiky v posledních desetiletích realizován: 17 místností bude nově adaptováno, umělecké poklady budou zpřístupněny veřejnosti ve zcela jiné podobě a hospodářství bude kompletně přestavěno.“ Sbírkky koberců, skla a keramiky byly rozděleny do samostatných „studijních sbírek“ v oddělených místnostech „kvůli dostatku materiálů“ a proto, že vestavěná kachlová kamna nebylo možné vyjmout bez jejich poškození. V roce 1980 MAK zavedl dvojí strukturu hlavních sálů v chronologickém pořadí a doplňkových výukových sbírek.

V roce 1986 nastoupil do čela MAK nový režisér, designér a kurátor Peter Noever. V té době bylo muzeum ve špatném stavu: budova byla zchátralá, vnitřní konstrukce rezavé, sbírkový přístup nejasný, návštěvnost mírná. Pustil se však do úplné proměny muzea, „vedený vizí, prostřednictvím inovativních výstavních a komunikačních konceptů a rozšířeného porozumění tradičním sběratelským aktivitám, aby se muzeum stalo smysluplným místem pro společenská setkání a kulturní diskuse“. Byl posouzen přístup muzea ke sbírkám a změněna filozofie vystavování. Místo toho, aby se Noever spoléhal pouze na klasické dekorativní umění ve sbírkách, snažil se muzeum propagovat jako „místo umělecké výroby a uměleckého vzdělávání“, které harmonizovalo tradici a experimentování. Jako „muzeum umění v nejširším slova smyslu“ chtěl Noever přeměnit MAK z „místa minulosti“ na „místo orientované na současnost pro živou interakci s formami současného umění“, které se vyznačuje „plodným setkáním mezi tradičními materiály a současná umělecká hnutí.“ Za tímto účelem muzeum – před svou dobou zde – najalo umělce, aby připravili exponáty pro chronologicky řazenou stálou expozici.

Při této rekonstrukci muzeum zredukovalo počet předmětů ve výstavních sbírkách a sjednotilo různé fondy ve starobylých sálech. Původní hmotný řád muzejních předmětů ve výstavních síních byl do značné míry narušen. Přípomínkou toho byla samostatná výuková sbírka, která odkazovala na historii domu a jeho historicky poučenou sbírkovou strukturu. Není náhodou, že muzeum tuto část expozice nazvalo „učební sbírkou“ s odkazem na původní funkci předmětů jako vzorové sbírky, jím sestavené pro precizní studium materiálů a řemeslných technik 19. století. Samozřejmě v roce 1993 již vše nesloužilo k tomuto účelu.

Nebyly již určeny k školení řemeslníků a vzdělávání spotřebitelů, ale byly organizovány podle umění nebo kulturní historie a byly navrženy tak, aby stimulovaly návštěvníka ke komparativnímu prohlížení (umělecko-historická zobrazovací technika, která se ustálila kolem roku 1900 jako komparativní prohlížení). To, na co se muzeum odvolávalo, byla myšlenka objevu prostřednictvím srovnávání jako epistemické metody, z níž mohou vzniknout nové poznatky.

Jakkoli odlišné pořadí předmětů a jejich didaktika, nacházely vzdělávací sbírky společnou nit ve snadno rozpoznatelném základním pořadí materiálů a estetiky. Oproti výstavním sbírkám v reprezentačních místnostech v přízemí a horních patrech byly skříňové sbírky v suterénu architektonicky skromné a podle tohoto argumentu byly místnosti záměrně odsunuty do pozadí, aby byl působivost exponátů co největší. Pod novým vedením opustil předchozí výzkumnou sbírku a otevřel MAK Design Laboratory v suterénu.

Laboratoř byla vytvořena s cílem „otevřít nové skupiny návštěvníků s odlišnými každodenními potřebami, které přesahují bohatství, o které většina uměleckých a řemeslných muzeí dosud usilovala“, je věnována designu a jeho společenskému významu s cílem dobře propagovat - být a být oddán udržitelnému rozvoji. Interpretuje věci funkčně a kulturně-historicky. Jako „laboratoř“ má být místem pro diskusi a aktivní interakci s aktuálními pozicemi, jejichž náplň se pravidelně mění.

MAK se téměř úplně rozloučil s myšlenkou vzdělávací kolekce, která se ve své skladovací estetice zdála zastaralá a již didakticky nerelevantní. Transformací bývalé výukové sbírky na designovou laboratoř MAK dále omezil strukturální odkaz na sbírku na svých výstavách. Na první pohled hmotný řád vepsaný do genetické struktury tohoto muzea již neurčuje muzejní expozice: jsou organizovány tematicky a kombinují věci různých žánrů. V kurátorské praxi však tato základní struktura nadále formuje výstavy, protože kurátorské povinnosti mají tendenci zůstat podřízeny starému věcnému řádu.

I 150 let po zavedení Semperových pravidel v Rakouském muzeu umění a průmyslu tato struktura stále ovlivňuje každodenní práci muzea. Co se změnilo, je sebeobraz a chápání zařízení ze strany muzea, které již své předměty nevnímá jako exempláře exemplárního zboží řemeslníkům a spotřebitelům, ale prezentuje je jako kulturně-historické svědky nebo díla výtvarného umění.

2.0. Hlavní sbírky muzea

Moderní stálé sbírky muzea, které přežily rekonstrukci, sestávají z 8 expozic. Každý z nich byl vytvořen jednotlivými umělci a designéry s cílem co nejvíce zprostředkovat prezentovanou kolekci a její období.

VIENNA 1900

Tematickým jádrem této prezentace je mnohostranný boj za rakouský, moderní, buržoazní a demokratický styl. Dnes tato kapitola dějin designu a dekorativního umění slouží jako základ rakouské identity jako žádná jiná.

ASIA

Sbírka asijského umění v MAK patří k významným kolekcím v Evropě a zahrnuje umění a užité umění z asijské oblasti se 150letou historií, vzniklou z veřejných i soukromých sbírek. Soustředí se na východoasijské umění a jeho vliv na Evropu.

MAK DESIGN LAB

Projekt MAK DESIGN LAB zkoumá design jako něco více než jen vytváření "věcí". Design je prezentován jako postoj, katalyzátor změny, umožňující nové přístupy. Více než 500 objektů, nástrojů, vědecký výzkum a technologie z MAK kolekce prezentují alternativy pro udržitelné transformace ve výrobě, životních stylech a systémech.

RENAISSANCE BAROQUE ROCOCO

MAK má vynikající sbírky krajky a slavného benátského skla. Benátské sklo a luxusní krajka byly vysoce ceněny v barokní éře. Prezentace zdůrazňuje vizuální efekty, jako je průhlednost a jemnost, vyvolávající obdiv.

HISTORICISM ART NOUVEAU

MAK představuje přehled více než století výroby Thoneta a konkurenčních firem. Michael Thonet je tím kdo inovoval výrobu nábytku v 30. letech 19. století. Snažil se vytvořit ekonomičtější verzi zakřiveného nábytku Biedermeieru, což se mu podařilo s ohýbanými a lepenými lamelami. Přestěhování do Vídně v roce 1842 rozšířilo jeho trh v rakouském císařství. Díky mu i když ohýbaný nábytek nebyl původně vienským vynálezem, ohýbaný židle je mimo Rakousko často nazývána "vídeňská židle".

EMPIRE STYLE BIEDERMEIER

S průmyslovou revolucí a rostoucím vlivem střední třídy v první polovině 19. století vznikla heterogenní skupina spotřebitelů v rakouské kulturní historii. Tato změna umožnila a vyžadovala nabídku produktů pro širší publikum, překonávající dosavadní exkluzivitu.

Výběr představených objektů tak ukazuje nejen vynikající úspěchy rakouského uměleckého a řemeslného průmyslu, ale především rozmanitost návrhů a materiálů používaných pro každodenní zboží v období císařství a biedermeieru. Expozice ilustruje explozi různorodých forem pomocí série variací židlí, porcelánových šálek s neomezenou škálou nálad, sklenic a stříbrných předmětů.

BAROQUE ROCOCO CLASSICISM

Sbírký MAK obsahují několik nádherných příkladů nábytkářství 18. století, s důrazem na kusy z kulturní oblasti Rakouska, Francie a Německa. Tyto ukázky svědčí o zásadních typologických, technických aformálních vývojích, které proběhly během 18. století. Jasně ukazuje přechod z jednoho stylu do druhého v těch oblastech.

Porcelánová místnost z Dubského paláce v Brně slouží jako důkaz celých transformací a označuje začátek výroby porcelánu ve Vídni od roku 1719.

ARCHIV HELMUT LANG

Také stojí za zmínku MAK představuje dočasný zásah Helmuta Langa v ARCHIVU HELMUT LANG, který zkoumá jeho potenciál archivu jako současného sběrného, úložného a výstavního místa. MAK je jedinou institucí na světě, kde lze sledovat historii vývoje značky a identity Helmuta Langa.

3.0. Architektura a umístění

Moderní umístění sbírek a budova muzea prošly mnoha změnami. Od počátku činnosti muzea přibyla v hlavní budově nová instituce a budovy.

Od roku 1869 byl na Stubenringu 5 postaven nový muzejní komplex pro Rakouské uměleckoprůmyslové muzeum v novorenesančním stylu podle plánů Heinricha von Ferstela. 15. listopadu 1871 bylo muzeum v rámci slavnostního otevření otevřeno pro veřejnost.

Od roku 1875 byla vedle Rakouského muzea postavena přilehlá nová budova pro uměleckoprůmyslovou školu na Stubenringu 3, jejíž plány vypracoval rovněž Heinrich von Ferstel. Otevřeno v roce 1877.

V roce 1906 navrhl Ludwig Baumann přístavbu muzea na Weiskirchnerstrasse 3, která byla dokončena v roce 1908. Po 2. světové válce se válečné škody na budově muzea obnovovaly až do roku 1949.

V roce 1989 byla zahájena velká rekonstrukce stávajícího komplexu budov a výstavba dvoupatrového podzemního skladu, čímž vznikly další sbírkové sklady a další výstavní prostory. Trvalo to 4 roky a v roce 1993, po této rekonstrukci, muzeum otevřelo výstavní sítě navržené různými umělci.

Dnes je budova na Weiskirchnerstrasse vyhrazena pro dočasné výstavy, zatímco v místnostech na Stubenringu se nachází stálá výstavní sbírka, studijní sbírka a galerie MAK.

Závěr

I přes více než 150letou bohatou historii Uměleckoprůmyslového muzea se podařilo instituci do značné míry zachovat své původní cíle a dodržet klíčové koncepty. Tato instituce vznikla prostřednictvím Císařské sbírky Královského rakouského muzea umění a průmyslu s cílem shromáždit mistrovská díla užitého umění napříč všemi historickými epochami, vyrobená z nejrůznějších materiálů a s důrazem na interkulturní dimenzi.

Otevření nové kolekce přineslo jedinečnou příležitost sledovat vývoj různých aspektů užitého umění, včetně zkoumání forem ve širokém spektru materiálů a v různých kulturách, které zahrnují dlouhá staletí lidské historie. Tato kolekce se tak stala fascinujícím průvodcem evolucí uměleckých projevů a technik přes čas a prostor. Uměleckoprůmyslové muzeum si udržuje svou pozici jako strážce bohatého dědictví užitého umění a nástroje pro zkoumání pestrosti kulturního dědictví.

V současné době se Uměleckoprůmyslové muzeum stalo pulzujícím centrem kulturní aktivity. Nejenže obohacuje život města Vídně prostřednictvím podpory umění, ale také aktivně angažuje veřejnost prostřednictvím široké škály akcí a programů. Uskutečňují vzdělávací a edukační iniciativy, pořádají inspirativní přednášky, semináře a akce zaměřené na dočasné i stálé výstavy, aby přitáhly pozornost široké veřejnosti k uměleckým projevům.

Jeho vliv však nekončí pouze v expozicích; Uměleckoprůmyslové muzeum je aktivním podporovatelem mladých talentovaných umělců, poskytujících univerzitní granty, které podporují tvůrčí rozvoj nové generace umělců. Tímto způsobem se muzeum stává dynamickým hráčem v umělecké komunitě, neustále přinášejícím inovace a podporujícím růst a rozvoj umělecké scény.

Tento přístup činí Uměleckoprůmyslové muzeum vynikajícím příkladem moderní instituce, která si udržuje svou jedinečnou identitu a aktivně přispívá k kulturnímu bohatství města.

Literatura a zdroje

Webové stránky

<https://artsandculture.google.com/partner/mak-austrian-museum-of-applied-arts>

<https://www.lexikon-provenienzforschung.org/oesterreichisches-museum-fuer-angewandte-kunst>

<https://www.hisour.com/ru/museum-of-applied-arts-vienna-austria-51913/>

https://www.mak.at/en/museum/mak_geschichte

Literatura

RAMPLEY, Matthew. Across the Leitha. Rudolf von Eitelberger, the Austrian Museum of Art and Industry and the Liberal View of Culture in the Habsburg Empire. In KERNBAUER, Eva a kol. *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*. Vídeň: BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, 2019, s.363-392 ISBN 978-3-205-20925-6 2019

THIEMEYER, Thomas. Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 2016, LXX/119, 2016, Heft 1+2, s. 4-40

KNOBLOCH, Iva. Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace Uměleckoprůmyslová muzea jako odpověď na potřeby moderní doby. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2019, roč. 57, č. 1, 2019, s. 15–24 ISSN 1803-0386.

OPÁK, Pavel. RUDOLF EITELBERGER. Památka a péče: Rudolf Eitelberger von Edelberg. *Zprávy památkové péče*. 2018, roč. 78, č.2 ISSN:1210-5538. Dostupný z www < <https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2018/02/02.pdf> >

VYBÍRAL, Jindřich. RUDOLF EITELBERGER. Rudolf Eitelberger jako ideolog vídeňské Ringstrasse. *Zprávy památkové péče*. 2018, roč. 78, č.2 ISSN:1210-5538. Dostupný z www < <https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2018/02/05.pdf> >

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. RUDOLF EITELBERGER. Eitelbergergův následník Jacob von Falke a umělecký průmysl. *Zprávy památkové péče*. 2018, roč. 78, č.2 ISSN:1210-5538. Dostupný z www < <https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2018/02/09.pdf> >