

Pawson
Nouvel

Herzog
Kuma

Mostafavi
Leatherbarrow

Vidler
Sanders

Mori
Fernández-Galiano

Tichá—ed.

Architektura: tělo nebo obraz?



Zlatý řez Praha 2009

Architektura: tělo nebo obraz?

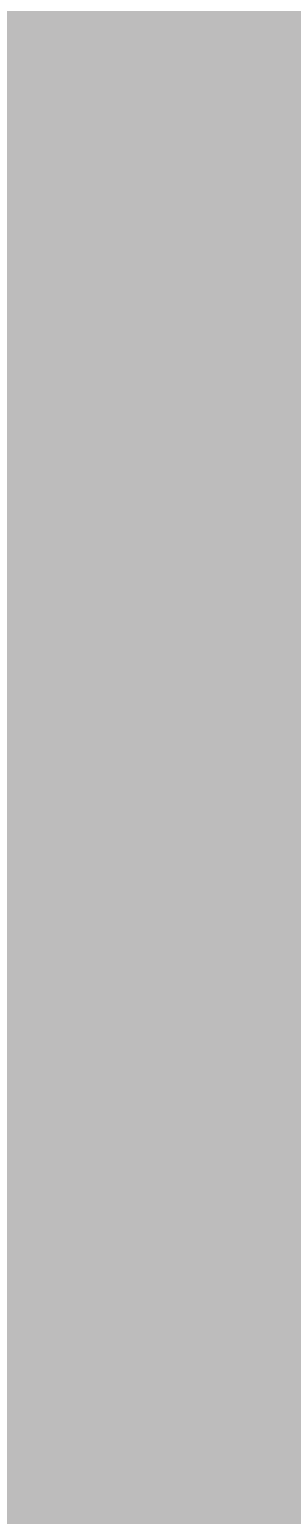
texty o moderní a současné architektuře III
Jana Tichá (ed.)

Architektura: tělo nebo obraz? © zlatý řez 2009
Translation © Markéta Hofmeisterová, Kateřina Pietrasová a Jana Tichá

ISBN 978-80-902810-0-4

Jana Tichá: Architektura: tělo nebo obraz?	6
John Pawson: Minimalismus	14
Jean Nouvel: Architektura a virtuální svět	18
Jacques Herzog: Gadamerova podlaha	24
Kengo Kuma: Návrat k materiálům	32
Toshiko Mori: Materialita a kultura	38
David Leatherbarrow: Na materiálech záleží	43
Anthony Vidler: Plný dům Rachel Whiteread	62
Joel Sanders: Závěsové války	71
Mohsen Mostafavi: Uvnitř architektury	90
Luis Fernández-Galiano: Fotografický aparát je také tvůrce	98
o autorech	103
bibliografie a doporučená četba	108
zdroje originálních vydání	110

Jana Tichá Architektura: tělo nebo obraz ?



Architekt Steven Holl píše ve své knize *Paralaxa*: „Architektura je jako katalyzátor proměn, který nenápadně, ale zároveň velmi účinně formuje všednodenní lidskou zkušenost prostřednictvím materiálů a detailů. Čím intenzivnější je její smyslové prožívání, tím více se ke slovu dostává také její psychologický rozměr.“ 1

Formuje architektura člověka pouze prostřednictvím materiálů a detailů? Neděje se tak v dnešní mediální době přinejmenším stejnou měrou prostřednictvím obrazů? Na tuto otázku by se dalo celkem bez rozmyšlení odpovědět kladně: ano, obojí platí, a tím celou věc vyřídit. Pokud ovšem chceme porozumět, proč tomu tak je, pokusit se zachytit dynamiku složitého vztahu mezi hmotnou skutečností a jejím obrazem a zjistit, jaké důsledky má pro architekturu a její recepci, pak se musíme ptát dál. Jak se proměňuje hmotná podstata architektury a její vnímání v poslední době? Přinášejí nové technologie a materiály v tomto ohledu nějakou zásadní změnu? Poskytuje současná architektura ještě stále bezpečí a útočiště? Nebo se stává kulisou, objektem touhy, svůdným obrazem, který může zmizet, jakmile po něm vztáhneme ruku?

Rem Koolhaas upozorňuje dramatickým způsobem na spektakularizaci současného prostoru 2, navrhovaného pro podívanou spíše než pro obývání. S kritickou ironií pokračuje v diskursu, emblematickém pro moderní architekturu. V moderní době vznikla představa prostoru, vyděleného z přirozeného světa jako abstraktní idea, myšlenková konstrukce. 3 Tento abstraktní prostor se na počátku 20. století stal ústředním pojmem architektonické debaty a udržel se v této pozici přinejmenším po celou jeho první polovinu. Krátce po druhé světové válce došlo (nejen) v architektuře k hodnotovému obratu: architekti pozdní moderny se snažili skloubit abstraktní geometrii prostoru s konkrétní materialitou existence, pozdější kritika z postmoderních pozic stavěla na sémantické analýze architektonických forem. Souběžně s tímto tvůrčím a intelektuálním úsilím ovšem pokračoval technologický

1 Steven Holl, *Paralaxa*. Přeložila Alena Všečeková, Era, Brno 2003, s. 71.

2 „Brakový prostor je určen jen pro vaše pohledy, nedotýkejte se, prosím!“ Rem Koolhaas, Brakový prostor, in: Tichá, J. (ed.): *Architektura v informačním věku*. Zlatý řez, Praha 2006, s. 111.

3 Ignasi de Solà-Morales, Místo: trvanlivost či tvoření, in: *Diference. Topografie současné architektury*. Přeložily Irena Fialová a Jana Tichá. Česká komora architektů, Praha 1999, s. 52–53.

vývoj, který sblížoval stavebnictví s průmyslovou výrobou a směřoval k standardizaci stavění jako asambláže průmyslově vyrobených komponent. Od určitého měřítka je dnes již proces stavění zcela abstrahovaný a industrializovaný: pro konkrétnost, individualitu a dotyk člověka v něm nezbývá mnoho místa, nebo lépe řečeno, je nutné ho hledat jinde, spíše v rovině konceptu než realizace.

Materiály, které charakterizují moderní a současnou architekturu, jsou hladké, chladné, neosobní: u skla i kovu vnímáme spíš jejich povrch, než jejich hloubku. Architektura samotná pak získává hladkou kůži, která se snadno propůjčuje jako nosič obrazu, ale rezignuje na reálnou plastičnost 4: prostorovost soudobé architektury je kinematografická. To je převažující trend, s nímž lze tvořivě zacházet v podstatě dvěma způsoby: buď se proti němu vymezovat a dávat architektonickému objektu komplexní plastický tvar, nebo s ním spolupracovat a zdůrazňovat virtuální potenciál architektonického objektu.

Texty, shromážděné v této knize, nabízejí různé pohledy na tuto situaci a různé způsoby, jak se s ní vyrovnat, jaké stanovisko k ní zaujmout, jakou konkrétní tvůrčí strategii zvolit. Mezi autory textů jsou architekti i teoretikové architektury, jejichž zájmy se pochopitelně liší. Texty architektů jsou založené na reflexi vlastní tvorby a jejich východisek, mohou mít zaujatý až programový charakter. Teoretikové naproti tomu s odstupem zkoumají současnou situaci v různých souvislostech a snaží se ji pojmenovat, popsat, interpretovat a tak přispět k našemu porozumění době, v níž žijeme.

John Pawson je předním představitelem architektonického minimalismu. Pojem minimalismus a jeho významové posuny dobře ilustrují vztah těla a obrazu architektury, architektonického objektu a jeho reprezentace. Původně výraz minimalismus označoval jednu linii výtvarného umění v šedesátých letech 20. století, charakterizovanou redukcí formy na nejzazší mez abstraktních geometrických tvarů a čistých barev v prostoru. Koncem osmdesátých let se začal uplatňovat v debatě o architektuře a designu, a to

4 Ztrátu plastičnosti, a tím i tělesnosti současné architektury konstatuje a promýšlí řada autorů, na předním místě mezi nimi fenomenologicky orientovaný finský architekt a teoretik Juhani Palasmaa, viz např. Juhani Palasmaa, *Šest témat pro příští milénium*. Přeložil Petr Kratochvíl, in: Petr Kratochvíl, *O smyslu a interpretaci architektury*. VŠUP, Praha 2005, 15–29.

i retrospektivně, spíše ve smyslu určité obecné estetické tendence či strategie, než programově vymezeného hnutí. V posledním desetiletí se minimalismus zabydlel ve slovníku lifeštylové publicistiky jako univerzální označení pro architekturu či design, které staví na estetice hladkých geometrických tvarů a redukované barevné škály. Architektura Johna Pawsona je minimalistická v původním, hlubším smyslu tohoto pojmu, od něž je neodmyslitelný jeho etický základ. Teoretik Michael Fried používal pro minimalistické umění termín „Literarist Art“, což lze přeložit jako „doslovné umění“ nebo „umění, působící svou přítomností“ 5. Klade důraz na přítomnost objektu, jeho „skutečnost“, která takřka bežešvým a okamžitým způsobem spojuje konkrétní realitu s jejím abstraktním obrazem v mysli. Jedná se stejnou měrou o estetiku i etiku jednoduchosti, která umožňuje ponor do hloubky skutečnosti přítomného okamžiku. Do architektury se tak navrácí spirituální dimenze, která z ní byla v moderní době dlouho vyloučena ve jménu funkčnosti nebo společenské reprezentace.

Jean Nouvel se programově zabývá virtuální existencí možného, které se teprve díky naší představivosti stává součástí reality. Jeho architektura je odrazovým můstkem pro imaginaci, cíleně pracuje s iluzí, která otevírá propast virtuálního prostoru a zaplňuje ji realitou architektury. Architektura je v Nouvelově podání scénou nekonečného prostoru: pomocí iluze, vytvořené díky určitým vlastnostem přesně zvoleného materiálu, prolamuje materiální omezení a paradoxně proniká do sféry obrazu. Není náhodou, že Nouvel často hovoří o filmu a rád přirovnává práci architekta k práci režiséra 6: podobně jako filmový tvůrce, i Nouvel vytváří závatný prostor iluze, která se prolíná s realitou tak, že jedna bez druhé neexistují.

Jacques Herzog na konkrétních příkladech z vlastní tvorby přibližuje koncept architektury jako komplexního propojení „přírodního a umělého, materiálního a nemateriálního“. Vybírá dva vyhraněné příklady z opačných konců zmíněné škály: na jedné straně dřevěnou podlahu z dubových prken v galerii

5 Michael Fried, Umění a objektovost. Přeložil Ruben Pellar, in: Tomáš Pospiszyl, *Před obrazem*. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, OSVU, Praha 1998, s. 68.

6 Viz např. Irena Fialová, *Zlatý Anděl / Jean Nouvel v Praze*. Zlatý řez, Praha 2000, Rozhovor s Jeanem Nouvelem, s. 46–47, nebo Jean Baudrillard – Jean Nouvel, Jedinečnosti. Přeložila Martina Mertová. *Stavba* 5/2009, s. 75.

Tate Modern, která v rozlehlém prostoru industriální architektury poskytuje návštěvníkovi „ukotvení“, a na straně druhé projekt, který pracuje s virtualizací reálného prostoru: Kramlich Residence and Media Collection, obytný dům s expozicí sbírky moderního umění, zaměřené na video a nová média, nabídl architektům možnost pracovat s kinematografickou vizualitou a jejími prostředky artikulovat reálný prostor domu.

Kengo Kuma zahajuje svou úvahu o materiální podstatě architektury a svůdnosti jejího obrazu osobní vzpomínkou: jako student byl fascinován jistým domem, jehož fotografie viděl v časopise, ale když měl možnost dům navštívit, vůbec se tam necítil dobře, jeho hmota jej utlačovala. Na základě této osobní zkušenosti Kuma dospívá k závěru, že je zapotřebí přestat posuzovat architekturu jako abstraktní kompozici, ustoupit od dělení na konstrukci a povrchy a vnímat architekturu jako jeden materiální celek. Kritizuje dnešní obvyklý způsob stavění, založený na generické konstrukci, která je pak „oblečena“ do různých materiálů. Kuma navrhuje nespolehat na beton jako základní stavební materiál a zkoumat tektonické možnosti jiných, lehčích materiálů, ohleduplnějších k přírodě; brát v úvahu místo, kde stavba vzniká a podporovat stavění z místních materiálů, jako je hlína, dřevo nebo kámen.

Toshiko Mori se zabývá výzkumem materiálů a technologií ve vztahu k architektonické praxi. Dlouholetým těžištěm jejího zájmu je textil a architektura: toto spojení není zdaleka tak překvapivé, jak by se mohlo na první pohled zdát. Textilní metafory provázejí architekturu odedávna a v poslední době se opět dostávají do popředí zájmu. Bernard Caché ⁷ odkazuje k Semperovu konceptu odívání či opláštění, který se stal jedním z vůdčích principů moderní architektury; Lars Spuybroek hovoří přímo o textilní tektonice ⁸. Rem Koolhaas se svou obvyklou pronikavostí přesně pojmenovává paradox dnešního stavitelství a ukazuje, že „textilní tektonika“ zdaleka není jen věcí náročné technologické a myšlenkové avantgardy, naopak, že její doménou je mizérie všedního dne: „Veškerá materializace je provizorní:

7 Bernard Caché, Digitální Semper, in: Tichá, J. (ed.): *Architektura na prahu informačního věku*, Zlatý řez, Praha 2001, s.71–82.

8 Lars Spuybroek, Textile Tectonics, in: Bernard Tschumi and Irene Cheng (eds.), *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. The Monacelli Press, New York 2003, s.102–103.

řezání, ohýbání, trhání, natírání: stavebnictví získalo novou měkkost, jako krejčovina...“ 9 Měkkost a flexibilita znamená schopnost rychlé změny v krátkém čase, tvar již v sobě obsahuje celou řadu jiných možností, je vždy dočasný, dovede se přizpůsobit změněným okolnostem. Architektura nomádů je textilní: stan se dá snadno složit a zase rozložit, obydlí si člověk veze s sebou a postaví si ho na určitou chvíli tam, kde se zrovna nachází. Často se hovoří o příslušnících současné globalizované civilizace jako o „nových nomádech“ 10 a tato perspektiva otevírá zcela nové možnosti pro interpretaci vztahu textilu a architektury.

Teoretický pohled na roli materiálů v současné architektuře na příkladu komparativní studie tvorby dvou významných současných architektů, Petera Zumthora a Jeana Nouvela, nabízí David Leatherbarrow, který patří mezi přední fenomenologicky orientované teoretiky architektury. Právě fenomenologický přístup je velice vhodný a plodný pro zkoumání materiální povahy architektury a jejího působení na lidskou psychiku. Nabízí architektonický diskurs, který by nebyl zaměřený na funkční nebo programové aspekty architektury, ale na existenciální situaci člověka jako jejího obyvatele.

Tématem výzkumu Anthonyho Vidlera je prostor a zkušenost z pobytu či pohybu v něm: myšlenkovým východiskem pro jeho úvahy je fenomenologie a zejména psychoanalýza. Vidler již řadu let důsledně rozvíjí psychologický přístup k interpretaci architektury, všímá si toho, jakým způsobem architektura přispívá k neurotickým potížím (post-)moderního člověka. Jestliže se v eseji *Transparence* 11 zamýšlí nad psychologickým působením skla jako klíčového materiálu moderní architektury, pak v textu, vybraném pro tuto antologii, zkoumá úzkost z prostoru i tísnivou tělesnost domu.

Joel Sanders ve své studii sleduje společenský úhel pohledu na profesi architekta a ukazuje, jak mohou genderové stereotypy přispívat ke štěpení

9 Rem Koolhaas, Brakový prostor, in: Tichá, J. (ed.): *Architektura v informačním věku*. Zlatý řez, Praha 2006, s.98

10 Více k tématu „moderních nomádů“ např. Zygmunt Bauman, *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002.

11 Anthony Vidler, *Transparence*. Přeložila Jana Tichá, in: Tichá, J. (ed.): *Architektura na prahu informačního věku*. Zlatý řez, Praha 2001, s.15–24.

architektonické profese. Zabývá se konstrukcí veřejného obrazu architektury jako ryze maskulinní profese, která se kompromituje jakýmkoli kontaktem s materiály měkkými, než je ocel, beton a sklo. Architektonické ztvárnění a vybavení interiérů staveb se tak ocitá mimo zorné pole „vysoké“ architektury a je odsouváno do domény dekoratérství, které nese cejch změkčilé zženštilosti. Sanders odkrývá maskulinní mýtus architekta-stavitele a ukazuje, jakou roli v udržování stereotypních představ sehrávají média, zejména časopisy a televizní pořady.

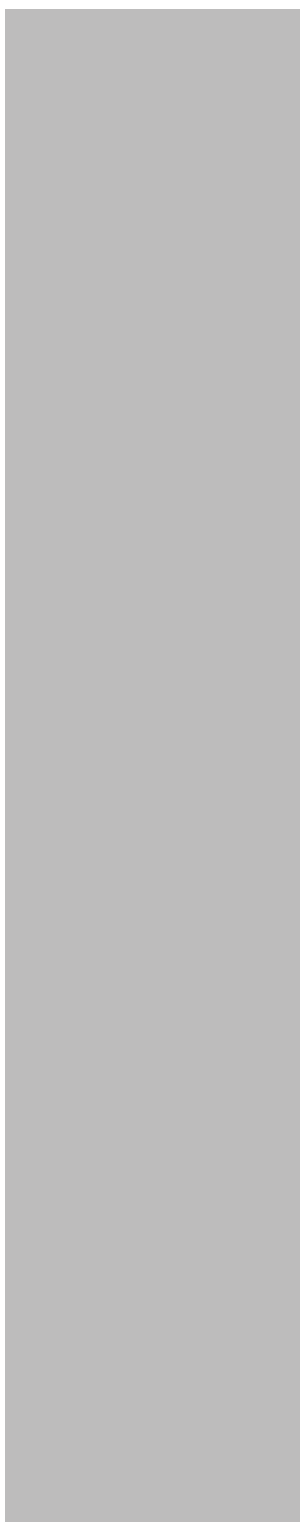
Mohsen Mostafavi si všímá opomíjeného tématu vnitřku architektonického objektu: v záplavě obrazů, která se dnes na nás neustále valí, můžeme snadno zapomenout na to, že architekturu nevnímáme jen vizuálně, jako věc ležící před námi, od níž máme odstup a kterou můžeme chladným okem pozorovat, ale že ji vnímáme celým tělem, pohybujeme se v ní, jsme jí obklopeni a v této situaci se nadvláda zraku stává pouze iluzorní: nemůžeme obsáhnout celek jediným pohledem, nemáme kontrolu, jsme ponořeni ve skutečnosti architektury, která je kolem nás. Na tuto „vydanost“ člověka světu a tedy i architektuře, která je jeho součástí, se v mediální době snadno zapomíná.

Právě medializace architektury je námětem úvahy Luise Fernández-Galiana, která naši antologii uzavírá. Fernández-Galiano načrtává obrysy vzájemného vztahu architektury a jejího obrazu: vyzvedává některé významné historické momenty, které jsou symptomatické pro vývoj vztahu reality a jejího zobrazení a dokládá, jak mnohdy obraz architektury, která již neexistuje – nebo ani nikdy nebyla postavena – , ovlivnil reálnou a realizovanou architekturu. V jeho stručném, pádném příspěvku však zaznívá více námětů k zamyšlení a další úvaze. Mohou mít podobu efektní metafory a zároveň obsahovat vážné varování, jako jeho věta o tom, že v naší době „bulimie obrazů vytvořila anorektický pohled“. Je to diagnóza nebezpečné choroby, která ohrožuje naši progoglovanou civilizaci: přemíra podnětů unavuje, agresivita technických obrazů vede ke smyslové neduživosti.

Tato kniha je třetí antologií současné architektonické teorie, kterou vydává nakladatelství Zlatý řez. Volně navazuje na dvě předchozí čítanky, které vyšly pod názvem Architektura na prahu informačního věku a Architektura v informačním věku v roce 2001 a 2006. Texty, sebrané v tomto svazku, po-

cházejí až na jednu výjimku z prvních devíti let 21. století a snad nejsou tak senzační a novátorské, jako ty v předchozích dvou antologiích. Zdá se mi, že současná architektonická debata prozrazuje určité uklidnění po turbulentním vývoji v devadesátých letech a na přelomu tisíciletí: digitální zobrazovací a komunikační technologie přinesly dalekosáhlé změny nejen do profese architekta, ale do běžného života lidí. Technologické změny se zabydly v naší každodennosti a teď je na nás, abychom se my zabydli ve světě, který se během dvou dekád sice plynule, ale v konečném důsledku dramaticky změnil. Svět dostal nové časoprostorové souřadnice: realita může dnes mít v jediném okamžiku několik podob na témže místě, podle toho, k čemu jsme zrovna připojeni. Ovšemže jen jedno z toho zůstává bezprostřední materiální realitou, ale obrazy těch druhých v našem telefonu, notebooku, na monitoru sedadla před námi nebo na fasádě domu, který míjíme, nás atakují se stále větší intenzitou. Jak v takovém světě zůstat „nohama na zemi“, když je tak snadné se ztratit v obrazovém limbu? Jak udržet svou lidskost ve světě, o němž filosof českého původu Vilém Flusser již v osmdesátých letech 20. století jasnozřivě napsal: „Významové vektory se obrátily: obraz už neukazuje na svět, ale naopak svět ukazuje na obraz“? 12

12 Vilém Flusser, Die Macht des Bildes, in: *Television/Revolution: das Ultimatum des Bildes*. Jonas Verlag, Marburg 1989. Česky: Moc obrazu. Překlad Jiří Fiala. *Výtvarné umění* 3–4/96, s. 138.





Vždycky mne překvapí, když lidé, kteří si prohlédnou můj dům, říkají: „Je to velmi krásný dům, ale jak můžete takhle žít?“ To je pro mne úplně chybné uvažování. Jde přece o to, že právě takhle žiju, a proto můj dům musí být takový, jaký je. Architektura je fyzickým výrazem způsobu života, způsobu bytí: forma nenásleduje nějakou módu, následuje určitý život. Moje architektura sleduje život, jaký není vhodný pro každého. Jsem vášnivě zaujatý svou prací, ale nechci nikoho obracet na svou víru. Jediným univerzálním měřítkem je to, jestli se lidé v prostoru, který užívají, cítí dobře nebo ne. Minimalismus – nebo jak s oblibou říkával Donald Judd, prostý výraz složité myšlenky – je jen jednou z platných odpovědí v esteticky rozrůzněné společnosti, je to odpověď na potřeby určitých jednotlivců, která provokuje ve společnosti jako celku debatu o tom, jaký způsob života si vybíráme a co očekáváme od architektury, jakým způsobem má podporovat naši volbu.

Myslím, že musíme opustit ideu minimalismu jako stylu a chápat ho jako způsob uvažování o prostoru – o jeho proporcích, různosti povrchu a dopadu světla. Je to vize celku bez ostrých přechodů, jde spíše o kvalitu prostoru než o formu, o místa spíše než o věci. A proto ve svém nejnplnějším a nejspokojivějším výrazu není něčím, co byste mohli snadno uchopit po částech. Dokonalá polokoule umyvadla, vytesaná z jednoho kusu carrarského mramoru, může být exkluzivním předmětem, vnímáme-li ho odděleně, jenom jako věc – pak to není nic víc, prostě jen krásné umyvadlo. To, co mu dává význam, je celek prostředí, ve kterém se nachází. „Minimum je převlečené maximum“,¹ píše Rem Koolhaas: to je záměrně provokující výrok, který je ovšem, jak se mi zdá, až příliš pravdivý, pokud je prostota jednoduše přeložena do pouhého dekorativního efektu. Převlek jako kostým nebo maska předpokládá představení, podívanou, spektakl. Ovšemže i divadlo má svoje místo a význam, ale v tomto typu architektury není divadlo principem, na kterém spočívá všechno ostatní.

Myslím, že je také důležité pochopit, že minimalismus není manifestem propagujícím spartánský život. To je stále se opakující nedorozumění, které zčásti vychází z toho, že je minimalismus spojován s hnutími a myšlenkovými směry, kde je vzdání se toho či onoho ústředním tématem – diskuse o architektonické prostotě zpravidla neopomene zmínit alespoň v odkazech zen buddhismus, cisterciácký řád nebo shakery. Člověk může reagovat na este-

¹ „*Minimum is maximum in drag*“, pozn. překl.

tický výraz a dokonce i sdílet mnohé z potřeb, které tato hnutí touží uspokojit, aniž by přijal za své určité kódy chování: člověk může toužit po místě, které mu umožní se ztišit, aniž by se tam nutně chtěl modlit.

Minimalismus není architekturou sebezapření, deprivace nebo absence: není definován tím, co není, nýbrž správností toho, co je, a bohatstvím prožitku, který nám připravuje. Byl jsem nařčen z toho, že provozují jistý zvrácený druh luxusu, ale co může více naplnit smysly a probudit hmat, než plocha medově zbarveného vápence? Rozhodně nejde o to, vytvořit architektonický ekvivalent žiněné košile pro kajicníky, ale o to, vytvořit nejlepší možné kontexty pro věci, na kterých v životě záleží, obrousit vrstvy povrchu a chování a přivést pozornost zpět k tomu, co je podstatné: sláva a blaženost nespočívá v aktu odeírání, nýbrž v prožitku toho, co zůstalo. Hluboký a radostný prožitek spočívá v obyčejných věcech: sprchování nebo přípravě jídla.

Lidé mají tendenci se soustředit na odeírání, jako by šlo o to, vyházet všechnen nábytek a vymalovat stěny na bílo. Takovému počínání ovšem chybí seriózní myšlenkový základ. Opravdové pohodlí není o tom, že máte velkou pohovku – zjistil jsem, že mnohé věci, které vypadají na pohled velice pohodlně, ve skutečnosti vůbec pohodlné nejsou. Pro mne je pohodlí synonymem stavu naprosté jasnosti, v němž oko, mysl i fyzické tělo jsou uvolněné, nic je netísni ani nerozptyluje pozornost. Důraz je na kvalitě prožitku, to je důležité. Někteří lidé si zřejmě myslí, že to jediné, co zbývá jednotlivci v takových prostorách, je narušovat jejich dokonalost. V mé práci mne zajímá pravý opak: jednotlivce je vždycky v samém středu mého zájmu, v srdci toho, co dělám.

Žijeme v době rychlých změn, které přikrmujeme naším nenasytným hladem po novotách. Novost je ve své samospasitelnosti silně přeceňována. Místo prohlubování radosti volíme rozptýlení. Jsme zaujati představou budoucnosti, a přitom se ve skutečnosti snažíme o to, udělat přítomnost novou a zajímavou. V architektuře se to projevuje jako tlak neustálé renovace. Měníme všechno a nic. Jestliže je náš zájem o budoucnost skutečně touhou po přítomnosti, která by nás uspokojovala – fyzicky, vizuálně a psychologicky – dokážeme vytvořit formy, které by byly stále znovu zajímavé a existovaly by mimo síly času a módy? Právě toto podle mého mínění nabízí estetika jednoduchosti se svým obrovským a paradoxním potenciálem bohatství a smyslovosti. Možná jsem nakonec přece jen misionář.

Jean Nouvel Architektura a virtuální svět





Ve své profesi architekta se nikdy nemohu zcela oprostít od skutečnosti. Vždy vycházím z toho, co je skutečné, a má práce se odehrává v přítomném okamžiku. S ohledem na dané okolnosti se pak sám sebe ptám, jaký smysl bude mít pojem skutečného ve světě, který směřuje k „virtualitě“. Architektura se definuje v přítomném prostoru. Je to vlastně bitva s hmotou, hmotností a živly: s deštěm, větrem, zimou... Prostor architektury, jenž je uzavřený, krytý, pak představuje jakousi extenzi těla, nástroj či protézu, kde se tělo střetává s okolním prostředím. Jde o distanciaci ve vztahu k prostředí, tedy o formu apropriace. A stejně tak jako existují dějiny revoluce různých stavebních technik, existují i dějiny způsobů apropriace prostoru.

Architektonický čin je definován technickým způsobem oddělení, které bylo od samých počátků artikulováno prostřednictvím zdí. I nadále však platí, že prostorem musí projít náš pohled a poté naše tělo, nejprve skrz nějakou přepážku (např. průchodem v podobě okna či dveří), která odděluje interiér od exteriéru. Prvopočátečním projevem architektury byl tedy vlastně překlad nade dveřmi, poté klenba, a nakonec trámový systém. Dokonce i sklo, onu membránu, jež umožňuje dělení prostoru na interiér a exteriér a jež stavbu otevírá světlu i pohledu, zastupovala nejprve promaštěná kůže, pak slepenina průhledných střepeň, poté skleněné desky a úplně nakonec skleněná tabule, jež dnes může být až patnáct metrů dlouhá. Skleněné stěny před sebou mají fenomenální budoucnost. Mohou fungovat jako „chytré“ nosiče, lze je zahřívát, mohou být použity jako přepážky či projekční plochy... Představíme-li si budovu postavenou celou pouze ze skla, zjistíme, že zde světlo může docela dobře nahradit obraz – gotická architektura zítřka, o níž hovořil Paul Virilio. Stěny dělí prostor na jednotlivé „přirozené“ perspektivy, na prostory prostorů, jež proměňují moderní princip prostorové kontinuity.

Tuto nejednoznačnost nové reality, kde přítomný moment existuje zároveň ještě někde jinde, je nyní nutné přijmout, vypořádat se s rozmanitostí jejích nejzazších hranic a jejich novou složitostí, a nově tak definovat podmínky kontextualizace stavby.

Dematerializace hranic

Estetické pojetí virtuality nabízí možnost utkat se s hmotou na základě ofenzivnějšího teoretického postoje a s cílem vyřešit – teď již definovaný – problém uznání a pochopení hranic. S tímto vědomím jsem si právě proto

provokativně zvolil téma dematerializace. Vstoupíte tak do hry na simulaci, která se pomocí techniky dovedené do krajnosti a prostřednictvím určitých sta vebních prvků pokouší tuto virtualitu a nejednoznačnost zachytit. Jako příklad bych uvedl dematerializaci horizontu v projektu mrakodrapu Tour sans fins (Věže bez konců) ve čtvrti La Défense anebo zmizení hranice stavby Fondation Cartier (Nadace Cartier) na bulváru Raspail v Paříži. V tomto případě jde o dematerializaci zčásti imaginární a zčásti skutečnou.

V případě stavby Fondation Cartier jsme čitelnějšímu dekódování fasády napomohli multiplikací obrazů, prostřednictvím jejich nepřetržitého zrcadlení, zhušťování a rozpínání, tedy popřením jasné lokace hranic. Nešlo nám však o jejich popření jako tomu je u architektů mezinárodního stylu. Ve vztahu exteriéru a interiéru jsme zachovali původní nejednoznačnost. Interpretace vstupu do budovy, onoho průchodu, jímž musíte projít, pro nás vždy představuje problematické zadání. Je to moment bezprostřední skutečnosti. Teprve zkušenost pohledu, svou povahou zcela intelektuální, dokáže od budovy vytvořit odstup. Použili jsme všech možných technických prostředků, abychom tuto virtuální povahu stavby demonstrovali: fasádu tvoří skleněné panely o velikosti osm krát tři metry, podlaha má rozpětí šestnáct metrů při šířce čtyřicetidvou centimetrů, což byl naprostý rekord.

Tím, že jsme prvky strukturující prostor iluzorně osvobodili, osvobodili jsme zároveň i vnímání prostoru. Pokud není přítomna hmota, na místo perspektivy si můžeme dosadit cokoli jiného. A pokud hra reflexí promění architekturu v architekturu mimetickou, ztrácí hmota svůj význam. Nové pojetí architektury, či architektonické virtuality, nalézáme v maniakálním úsilí osvobodit stavbu pomocí pohledu. Architektonická emoce je spjata s daným momentem, s domnělým a prchavým propojením různých faktorů percepce. To, co je trvalé, už tedy není jen jeden, nýbrž tisíce proměnlivých, pomíjivých pohledů.

V tomto směru představuje hypotetické vymizení hranic velmi závažný počin. V podstatě jde o simulování jejich zmizení a navození vnímání tělherců s cílem vyvolávat emoce. Na kuželových objektech dvorany Galerie La Fayette, které v současné době dokončují v Berlíně, se v obrazech umístěných ve skleněných plátech zrcadlí těla a prostupují je. Tím, jak se těla v obraze odrážejí, i hranice opouštějí své prostorové určení, pronikají do centra prostoru a vyvolávají v nás závrať.

Architektura je tvorba obrazů. Chceme-li proniknout do mnohovrstevnaté povahy percepce, musíme o prostoru přestat přemýšlet výlučně

v kategoriích trojrozměrnosti. Existuje tolik architektonických cvičení, jejichž prostory působí mdle či nadutě. Mluví se o nich jako o „obsluhovaných / obslužných“ prostorech, dnes bychom je chápali spíše v kategorii interface, styčné plochy. To znamená, že od momentu, kdy je šest stran kostky naprogramováno obrazy, nelze už jejich estetiku hledat ve vztahu prostor – tvar – technické provedení, nýbrž ve vztahu hmota – světlo – obrazy. Je tomu tak proto, že obraz ruší intimní vztah veřejného a soukromého, interiéru a exteriéru, a odkrývá novou škálu principů blízkosti.

Kontextualizace a intenzifikace skutečného

Dematerializace není stylistické ani dekorativní cvičení. Jejím cílem je nastolit určitou nejednoznačnost, nabídnout množství různých úběžníků, jít o krok dál, nabídnout možnost výběru a vytvořit takové pojetí, jež by stálo v opozici k tradičnímu prostoru a klasické perspektivě. Dematerializace vyžaduje odpoutat se od fatálnosti stabilní neměnné skutečnosti a přijmout křehkost nestabilního a nejistého. Intenzifikace skutečného se realizuje prostřednictvím implikace těla, inteligence, v informační síti tvořící nelineární topologii, jež se vyjevuje v nespojitých prostorových a časových sekvencích, je však mařena hrou vzdáleností a redukcí formálního díla na dvojrozměrnost.

Práce s hmotou se stává prostředkem, technikou, která se soustředí na tloušťku zdi. O relevanci stavby nerozhoduje projekt: snad ani nejde nakreslit plán jednodušší, než je plán Fondation Cartier. Model takového projektu je velmi obtížné zhotovit, natož úspěšně prezentovat či prodat. Model či počítačová simulace totiž dokážou představit jen velmi zjednodušené prvky celé komplexity vzájemně na sebe působících interferencí, jež je zhmotněná stavba schopna ve skutečnosti ve svém prostředí rozehrát.

Toto úsilí směřuje ke hře s pojmy jako je neviditelnost, koncept a analýza. Estetika virtuálního vyžaduje estetiku situační. Nejde o to zmocnit se hmotného světa, nýbrž teoreticky přehodnotit celkový kontext stavby při zohlednění všech geografických a kulturních podmínek. Rád pracuji – například v případě budovy, kterou navrhuji ve Frankfurtu – s tím, co vypadá jako „nic“: se zrcadly, s matně černou, spekulativně šedou, čistě bílou. Jsem si dobře vědom svého zakotvení v přítomné realitě, ale zároveň pracuji se slovníkem transparentnosti a s momentem absence, což mi umožňuje vytvářet estetické interference v přítomné chvíli a tím zároveň i demonstrovat, že architekturu nedělá jen její forma, ale i program a sdělení, jichž je nositelkou.

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.