

EDICE LIMES

Anthony Vidler
Zkřivený
prostor

NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

Zkřivený prostor

Umění, architektura
a úzkost v moderní kultuře

Anthony Vidler

Z anglického originálu *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, vydaného nakladatelstvím MIT Press roku 2000, přeložila Kateřina Kovářová. Doslov napsal Ladislav Nagy.

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Praha 2025

Edici Limes řídí Martin Procházka

Redakce Jan Havlíček
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
První české vydání

© Univerzita Karlova, 2025
© 2000 Massachusetts Institute of Technology
Translation © Kateřina Kovářová, 2025
Epilogue © Ladislav Nagy, 2025

ISBN 978-80-246-5993-0
ISBN 978-80-246-6004-2 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

PŘEDMLUVA	7
PODĚKOVÁNÍ	II
ÚVOD	13
ČÁST I	
<i>Horror vacui</i> : Konstrukce prázdnoty od Pascala k Freudovi	33
Agorafobie: Psychopatologie městského prostoru	43
Rámování nekonečnosti: Le Corbusier, Ayn Randová a idea „nepopsatelného prostoru“	75
Prostory pasáže: Architektura odcizení: Simmel, Kracauer, Benjamin	91
Slepá ulice: Walter Benjamin a prostor rozptýlení	109
Výbuch prostoru: Architektura a filmová imaginace	129
Metropolitní montáž: Velkoměsto jako film u Kracauera, Benamina a Ejzenštejna	143
Bod X: Vyčerpání prostoru na místě činu	157
ČÁST II	
Sám doma: Veřejná sféra Vita Acconciho	171
Plný dům: Postdomáci odlinky Rachel Whitereadové	179

Ztraceni v prostoru: Architektonické fragmenty Toby Khedooriové	187
Hluboký prostor / Vytěsněná vzpomínka: Vzdělávací komplex Mikea Kelleyho	195
Terminální transfer: Průchody Marthy Roslerové	209
Angelus novus: Expresionistická utopie Coop Himmelb(l)au	225
Za baroko: Eric Owen Moss v Culver City	231
Kostka smrti „K“: Neoformace Morphosis	241
Kost a kůže: Přehnuté formy od Leibnize po Lynna	259
Stavění v prázdných prostorech: Daniel Libeskind a postprostorová prázdnota	277
Planety, komety, dinosauři (a brouci): Prehistorické subjekty / postdějinné identity	285
DOSLOV: Vidlerovy městské prostory aneb interdisciplinarita z druhé strany (<i>Ladislav Nagy</i>)	303
JMENNÝ REJSTŘÍK	309

PŘEDMLUVA

Záhyby, kapky, sítě, pláště, schémata: slova, jimiž jsou v posledním desetiletí popisovány teoretické a projektové metody, rychle nahradila řezy, trhliny, praskliny a negace spojené s dekonstrukcí, které zase ve své době vytěsnila typy, znaky, struktury a morfologie funkcionalismu. Tento nový slovník souvisí se současným zájmem o *informe* neboli beztvaré; svou energii, zdá se, čerpá z nového čtení Bataille a obnoveného zájmu o Deleuze a Guattariho; z filmů by dal přednost *Crashi* před *Blade Runnerem* a *Matrixu* před *Brazílem*; mezi oblíbené knihy by se mu možná dostal Burroughs (ale už ne Gibson) a Žižek (ale asi ne Derrida). Charakteristické formy této dnes již silné tendence jsou složité a zakřivené, hladké a protínající se, leštěné a průsvitné. Nový slovník i jeho zhmotnění se prolínají s digitálními technologiemi, od nichž přebírají spoustu svých postupů; mnohé návrhy a stavby by bez nich nešlo realizovat, případně si je vůbec představit. Jedná se o slova a tvary formulované a zpracované ve virtuálním prostoru, nicméně úzce související s výrobními postupy a technologií materiálů. Takové spojení by nebylo možné bez digitálního rozhraní, které teoretické i praktické informace analyzuje podle stejných pravidel reprezentace a replikace.

I když mohou působit jako zcela nové, výrazy a formy tohoto nového směru mají své místo v určité genealogii modernismu, z níž čerpají svou obraznost i filosofii. Historickou kontinuitu s vývojem na počátku 20. století přináší společný zájem o prostor, byť ho dnes definujeme zcela jinak než první avantgardy, a podobné vnímání důsledků psychologie a psychoanalýzy. Prolnutí prostorového a psychologického myšlení o podstatě prostorových omezení a psychologické charakteristiky subjektu se stávalo středem zájmu společenského a estetického diskursu už od přelomu 19. a 20. století; některá avantgardní hnutí 20. a 30. let 20. století, například expresionismus, zkoumala toto prolnutí z hlediska zobrazení; současné experimenty tyto dva termíny zachovávají, avšak tradiční prostor modernismu deformují, stejně jako zpochybňují též tradiční fikci humanistického subjektu. Ať už mluvíme o teorii nebo designu, výsledkem je v každém případě určitý druh deformace, kterou nazývám zkřivený prostor.

V této knize se zabývám dvěma zjevně odlišnými, ale ve skutečnosti úzce souvisejícími typy prostorové deformace. Prvnímu dal vzniknout modernistický zájem o psychologii trvající od konce 19. století, který kladl důraz na to, že prostor je ze své podstaty projekcí subjektu, a tudíž předzvěstí a pramenem všech neuróz a fobií tohoto subjektu. Takto vnímaný prostor není prázdný, ale zaplňují ho znepokojivé objekty a tvary, mezi nimiž se nacházejí architektonické formy a velkoměsto. Taková narušení vztahu subjektu a objektu následně přitahují umění, které při jejich zobrazování samo pokřivuje tradiční způsoby, jimiž se prostor popisoval od renesance.

Druhý typ zkřivení vzniká vynuceným prolínáním různých médií – filmu, fotografie, výtvarného umění, architektury – způsobem, který rozbíjí hranice žánru a jednotlivých umění jako odpověď na potřebu nových a jedinečných způsobů zobrazení prostoru. Výtvarní umělci jednoduše nerozšiřují svůj rejstřík do trojrozměrného prostoru, nýbrž ve svých instalacích berou otázky architektury jako nedílnou a zásadní součást svého díla, jímž kritizují tradiční pojmosloví umění. Stejně tak architekti zkoumají postupy a formy výtvarného umění, často výrazovými prostředky samotných umělců, ve snaze uniknout zkostratěným zákonům funkcionalismu a formalismu. Toto prolínání přineslo druh „intermediálního umění“ tvořeného objekty, které

zdánlivě patří do jedné kategorie, ale pro svůj výklad vyžadují interpretační aparát kategorie jiné.

Vztah mezi tímto psychologickým a uměleckým zkřivením vychází ze společného výchozího bodu všech uměleckých a architektonických kategorií modernismu: prostoru metropole v jejích různých formách a kulturních identitách, od Vídně a Berlína konce 19. století po Los Angeles na konci století 20. Tento prostor, ať už zkoumán z hlediska sociologického, psychologického nebo estetického, se chová takřka jako proud, jemuž subjekty a objekty musejí přizpůsobit své od počátku komplikované vztahy. A ať už se architekti či umělci snaží vyřešit problémy spjaté s metropolitním životem prostřednictvím materiálních nebo utopických řešení, anebo je prostě zobrazit v jejich tiché hrůze a neklidu, výsledkem vždy byla a je potřeba vyvinout nové formy výrazu. Prost idealistického nadšení, ale též bez pocitu dystopie jsem prozkoumal několik příkladů tohoto procesu, který ve všech svých důsledcích tvoří podhoubí přetrvávajícího experimentu, jenž nazýváme modernismem.

Anthony Vidler
Los Angeles, květen 1999

PODĚKOVÁNÍ

Prvotní inspirací pro zkoumání dějin agorafobie v kultuře mi bylo pozvání na sympozium nazvané „Siegfried Kracauer: Kritik v exilu“, které v roce 1990 uspořádali Andreas Huyssen a Mark Anderson v Goetheově domě (Goethe House) na Kolumbijské univerzitě. Koncepce a první kapitoly knihy vznikly během stipendijního pobytu v Gettyho centru dějin umění a humanitních věd (Getty Center for the History of Art and the Humanities) v roce 1993; zde mi poskytli nedocenitelné připomínky Kurt Forster, Keith Moxey, Michael Holly a má výzkumná asistentka, Lori Weintrobová. Přednášky na Berkeley mi odborně okomentovali T. J. Clark, Tony Kaes a Anne Wagnerová. Prezentaci rozpracované knihy moderovala Mary Kelleyová a spolu se svými studenty mi poskytla pronikavé postřehy. Zesnulý Ernest Pascucci uspořádal pod záštitou Guggenheimova muzea a časopisu *ANY* konferenci o „Veřejném strachu“, věnovanou právě tématům obsaženým v této knize; ta mi prostřednictvím diskuse a řady velmi originálních prezentací v zásadní fázi psaní nesmírně pomohla rozvinout a utřídit si myšlenky. Mark Cousins, jenž mě velkoryse hostil na Vysoké škole Architektonické asociace (Architectural Association School of Architecture) v Londýně, v posledních pár letech přečetl skoro všechny kapitoly a byl mi neustálým zdrojem podpory

a rozvážné kritiky. Susan Buck-Morssová, Dietrich Neumann, Edward Dimendberg a Thomas Y. Levin mi pomohli s otázkami týkajícími se kritické teorie, Benjamin, Kracauera a filmu. Chci zde poděkovat umělcům a architektům, jejichž práce mi poskytla hlavní podnět k psaní – Wolf Prix z Coop Himmelb(l)au, Daniel Libeskind, Eric Owen Moss, Thom Mayne, Mike Kelley, Toba Khedooriová, Martha Roslerová a Gregg Lynn byli vždy ochotní sdílet své myšlenky a vysvětlovat mi své projekty. Sylvia Lavinová z pozice vedoucí oddělení architektury na UCLA vytvořila podnětné prostředí pro debatu a diskusi. Mnoho problémů mi od roku 1993 pomohli překonat moji studenti na UCLA. Spyros Papapetros si ve své hluboké znalosti dějin a teorie animismu, tísnivého a fobie při pátrání v knihovně nezadal se Sherlockem Holmesem a stejnou velkorysostí oplýval při mém kritickém čtení prvních verzí.

Roger Conover tuto knihu laskavě, ale vytrvale směřoval k vydání. Emily Apterová pokládala otázky a přicházela s návrhy, které mi dodávaly směr a intelektuální nadšení v každé fázi psaní. Nicolas Apter-Vidler byl natolik šlechetný, že se se mnou podělil o svou znalost dinosaurů, mravenců a herního softwaru, abych se vzdělal v digitální oblasti.

ÚVOD

V této knize zkoumám úzkostné vize moderního subjektu, který se ocitl v prostorových uspořádáních, nad nimiž nemá kontrolu, a snaží se tuto tíživou situaci pochopit prostřednictvím reprezentace a architektury. Strach, úzkost a odcizení a jejich psychologické protějšky, tedy úzkostné neurózy a fobie, jsou úzce spojené s estetikou prostoru již od modernismu. Za romantismu, libujícího si v hrůze vznešeného, číhaly strach a děs v krajině, domácím prostoru i ulicích velkoměst. Modernismus sice mnoho těchto obav z prostoru vytlačil do sféry psychoanalýzy, nicméně zároveň podléhal strachům novým – ty neoddělitelně spojoval s metropolí, abstraktní představy utvářel ve znamení neurastenie a agorafobie a způsoby reprezentace zakládal na psychologických poruchách odcizeného subjektu. S nárůstem těchto rozličných iterací se definice prostoru posunula od představy pevné nádoby zaplněné předměty a těly k produktu subjektivní projekce a introjekce. Ve jménu hledání reprezentace prostoru moderní identity byly od začátku století transformovány, překračovány a ignorovány zdánlivě pevně dané zákony perspektivy. Ústředními motivy avantgardního umění se tak staly roztržité tělo, tvář zkroucená vnitřní bolestí, klaustrofobní architektonický prostor a agorafobický městský prostor, tedy patologie vyjádřené deformací normy. Tehdy

vzniklé slovníky odsunutí a roztržité, zkroucení a přetočení, tlaku a uvolnění, prázdnoty a zástavby, beztvareho a přebujelého jsou živé dodnes a stávají se součástí děl odhalujících a snad i kritizujících zdaleka ne stabilní každodenní život.

Virtuální strachy pozdní moderny, ať už vyjádřené výmluvným mlčením strohých interiérů Židovského muzea v Berlíně Daniela Libeskinda, nebo ještě mlčenlivějšími odlitky tradičního domácího prostoru v projektu *Dům* Rachel Whitereadové, nezapřou, že patří do jedné rodiny se starými fobiemi modernismu, jež se projevovaly v roztržitých perspektivách expresionismu, důsledné abstrakci purismu, znepokojivých snech surrealismu a dadaistickém *Merzbau*. V obou případech vede pocit ztráty a smutku, artikulovaný prostřednictvím teoretických poznatků psychologie a psychoanalýzy, ke snaze najít jeho estetický protějšek; v obou případech tvorba tohoto protějšku nutí estetiku k novým a někdy přehnaným formám vyjádření. To, co zde nazývám zkřivený prostor, je vlastně metafora zahrnující všechny varianty takové síly, tedy pokus, jakkoliv marný, proniknout do formy prostřednictvím psychologie.

V tomto ohledu témata této knihy rozvíjejí otázky položené v předchozí studii *Tísňivé v architektuře* (*The Architectural Uncanny*). Na jejím konci jsem zavedl pojmy „temný prostor“ a „transparentnost“ v kontextu psychologických teorií dvojnickví a identity, zejména jako možné důsledky konceptu „legendární psychastenie“ Rogera Caillioise či absorpce prostoru současných kritik architektonické monumentality. S vědomím, že výchozí bod pro interpretaci modernistické transparentnosti a jejích současných neprůhledných či průsvitných alternativ by mohla poskytnout teorie stadia zrcadla Jacquese Lacana, na závěr zmiňuji Lacanův seminář o *angoisse* neboli úzkosti z roku 1963. V kontextu tísnivých účinků zrcadlení, zastínění a ztráty tváře přicházím s hypotézou, že tlumené povrchy nové, netransparentní architektury Rema Koolhaase a mnoha jeho současníků netlumí úzkost moderního subjektu ve zjevné absenci transparentnosti i odrazu jako její náhražky, nýbrž směřují k přeformulování podmínek vnitřního a vnějšího světa ve vztahu k tělu. V takovém čtení by se paranoidní prostor modernismu přeměnil v říši paniky, kde, jak jsem si dovolil navrhnout, by se všechny meze a hranice „rozplynuly v neproniknutelné, takřka hmatatelné substanci, jež téměř nepostřehnutelně

nahradila tradiční (tj. modernistickou, na lidské tělo orientovanou) architekturu“.¹

V přítomné studii rozšiřuji téma úzkosti a modernistického paranoidního subjektu za hranice tísnivého (doslova „unheimlich“) domova, přičemž zkoumám ideu fobického prostoru a z něho vyplývajícího prostoru zkřiveného. Ten chápu jako obecnější jev postihující všechny veřejné prostory, krajiny strachu a topografie beznaděje vzniklé v důsledku soudobého technologického a kapitalistického vývoje takřkajíc od metropole k megalopoli. O těchto tématech uvažuji v kontextu dřívějšího, navenek triumfálního urbanismu a monumentálního architektonického modernismu, který právě na vrcholu svého sebevědomí a působení v nově vznikajících metropolích prošel krizí identity, jež se projevila nejen společenskou kritikou v první dekádě 20. století, ale i zpochybněním samotné reprezentace a opuštěním historických jistot realismu ve prospěch bytostně nejednoznačné abstrakce. Tato abstrakce, analyzovaná v kontextu nové psychologie vnímání, se mnohým jevila jako něco, co samo vzešlo z prostorového strachu, „strach[u] z nezměrného duchovního prostoru“, v němž kunsthistorik Wilhelm Worringer vidí důvod užívání „defenzivních“ geometrických tvarů oproti přirozenějším a vnímavějším formám užívaným společnostmi žijícími v souladu se svým okolím.

Osvícenecký sen o racionálním a transparentním prostoru, jak ho zdědil modernistický utopismus, již od počátku problematizovalo vědomí, že samotný předpoklad prostoru stojí na základě estetiky nejistoty a pohybu a psychologie úzkosti, ať už nostalgicky melancholické, nebo progresivně anticipační.² To bylo na jedné straně nevyhnutelné. Psychologie prostoru, jejíž kořeny sahají do empirické psychologie a novokantovského formalismu konce 19. století (teorie zrakového vnímání Roberta Vischera, koncepty vcítění a *Raumästhetik* Theodora Lipse nebo mentalismus Conrada Fiedlera), se zabývala uchopením nekonečně se měnících pocitů a nálad vnímajícího subjektu, jehož vjemy vycházely spíše z jeho vlastních projekcí, než z toho,

¹ Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1992, s. 225.

² Pro podrobný přehled tohoto intelektuálního vývoje viz Stephen Kern: *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1983.

co se na daném místě objektivně nachází.³ Moderní zájem o prostor pak pramenil z vědomí, že vztah mezi pozorovatelem a uměleckým dílem je založený na měnícím se „pohledu“ určeném pohybujícím se tělem, tedy teorii, s níž v populární umělecké kritice přišel Adolf von Hildebrand a v dějinách umění Alois Riegl. Prostorová dimenze se rychle stala hlavním tématem pro každého, kdo toužil pochopit zvláštní charakter architektury coby umění, které sice vnímáme zrakem, ale zažíváme v prostoru.⁴ Jak říká Mitchell W. Schwarzer, „vznik architektonického prostoru“ je přímým důsledkem rozvoje vědeckého zkoumání zrakového vnímání a psychologie, což vede k jistému „percepčnímu empirismu“ a následně k představě prostoru, který už není vnímán jako pasivní nádoba zaplněná předměty a těly, ale náhle získává všechny atributy relativní, pohyblivé a dynamické entity.⁵ A tak se psychologické teorie Hermanna Lotze a Wilhelma Wundta, dále rozvíjené Lippsem a Vischerem, studující prostor jako funkci počitků tělesného pohybu v mysli, připojují k implicitní prostorovosti antropologie uzavření Gottfrieda Sempera a dějin prostorové estetiky Richarda Lucaho.

Snad nejdůležitějším představitelem prostorové architektury byl August Schmarsow, jenž oponoval statické psychologii monumentu coby odrazu těla, již Heinrich Wölfflin rozvinul v rané práci *Prolegomena k psychologii architektury* (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*)⁶ a stejně tak odmítal Semperovu teorii „oblékání“ neboli uzavření prostoru zavěšením „zdí“ na nosnou konstrukci. Schmarsow naopak vycházel z předpokladu, že prostor, a obzvláště prostor architektonický, je produkt tělesné aktivity a vnímání. V řadě textů napsaných v letech 1893 až 1895 rozvíjí psychologickou charakteristiku prostoru

³ Pro krátké, ale trefné shrnutí hnutí viz Mitchell W. Schwarzer: *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung, Assemblage* 15 (srpen 1991), s. 50–61.

⁴ Viz Harry Francis Mallgrave – Eleftherios Ikonou (ed.): *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities 1994. Následující shrnutí značně vychází z této práce, jež představuje nejúplnější a nejužitečnější výklad „vzestupu prostoru“ v historii a teorii architektury. Obsahuje úplné překlady a informativní úvod. Pro interpretaci Riegla a kritiku Hildebranda viz Margaret Iversen: *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993, zvláště s. 71–90.

⁵ M. W. Schwarzer: *The Emergence of Architectural Space*, s. 48–61.

⁶ Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: Kgl. Hof & Universitäts-Buchdruckerei 1886.

založenou na konceptu „tušené formy“ – tu si budujeme prostřednictvím zraku v kombinaci s „pozůstatky smyslových zkušeností, k nimž přispívají svalové prožitky našeho těla, citlivost naší kůže i stavba našeho těla... Náš smysl pro prostor (*Raumgefühl*) a prostorová představivost (*Raumphantasie*) usilují o vytváření prostoru (*Raumgestalterin*) a uspokojení pak hledají v umění. Takové umění nazýváme architekturou, jež je vlastně *tvůrkyní prostoru* (*Raumgestalterin*).“⁷ Od prvních pokusů dítěte ustavit v přírodě hranice a zdi, přes budování hradeb, zábran či plotů a postupný vývoj geometrie vyvstává architektonické uspořádání jako abstrakce přirozených instinktů, vytvářející hranice pro zrak a pohyb; vertikální linie, nesené těly pohybujícími se vpřed, přenesené i doslova utvářejí hloubku a tím i prostor pro volný pohyb. Schmarsow zdůrazňuje potřebu těla mít dostatek „manévrovacího prostoru“ (*Spielraum*); tento koncept později převezmou Wölfflin s Benjaminem a použijí jej k popisu „prostorové plnosti“ renesanční architektury. Pro Schmarsowa „jsou dějiny architektury dějinami smyslu pro prostor“ a její přežití dnes – ve „věku nádražních hal a obchodů“ – závisí na obnovení tohoto smyslu v současném výrazivu namísto opakování starších forem prostorového vyjádření.⁸ S tím, jak byla představa architektonického prostoru coby prostoru s dějinnou specifičností využita k oživení paradigmatu historismu, se dějiny slohu nevyhnutelně postupně rozplynuly nebo byly nahrazeny dějinami prostoru.⁹ Toto chápání prostoru humanistické hry začalo být všeobecně přijímáno kolem roku 1914. Geoffrey Scott, který, jak poznamenává Reyner Banham, pracoval jako tajemník u Bernarda Berensona, a tak přišel do styku s okruhem estetiků a historiků hlásících se k Lippsovi, píše: „Cílem výstavby je uzavřít prostor; když stavíme, neděláme nic jiného, než že vhodný objem prostoru vyčleníme, izolujeme a zajistíme; z této potřeby pramení veškerá architektura. Esteticky je však prostor ještě nadřazenější. Architekt z prostoru

⁷ F. Mallgrave – E. Ikonou (ed.): *Empathy, Form, and Space*, s. 286–287. Z inaugurační přednášky Augusta Schmarsowa přednesené na Lipské univerzitě 8. listopadu 1893 a následně vydané pod názvem *Das Wesen des architektonischen Schöpfung*, Leipzig: Karl W. Hiersemann 1894.

⁸ *Ibid.*, s. 295–296.

⁹ Viz Paul Zucker: The Paradox of Architectural Theory at the Beginning of the 'Modern Movement', *Journal of the Society of Architectural Historians* 10, č. 3 (říjen 1951), s. 8–14.

modeluje jako sochař z hlíny. Svůj prostor koncipuje jako umělecké dílo.¹⁰

Proti Schmarsowovu „tělesnému“ pojetí prostoru se vyhranil Riegl s teorií upřednostňující místo hmatu zrak. Tvrdí, že prostor nebyl vždy základním rysem architektury, nýbrž se v dějinách zraku objevuje až poměrně pozdě, ke konci starého Říma. Rieglovo pojetí vývoje prostoru od „zblízka nahlížených“ a haptických forem starého Egypta přes „normální“ vzdálenost pozorovatele používanou Řeky až po hlubokou a nejednoznačnou prostorovou formu pozdního Říma mělo značný význam pro teoretické rozpracování perspektivy, zejména pro Waltera Benjamina a Erwina Panofskyho.¹¹ Podobně, a opět bez Schmarsowových tělesných ingrediencí, roubuje Paul Frankl v knize *Vývojové fáze nové architektury* (*Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*, 1913–1914) prostorové dějiny architektury od renesance na léty prověřenou periodizaci historismu. Čtyři kategorie – prostorovou formu, tělesnou formu, viditelnou formu a funkční intenci – zkoumá ve čtyřech obdobích či fázích s cílem přeformulovat otázku stylu podle prostorovo-formálních kritérií, která dohromady utvářejí budovu jako celek: „Hlavní roli v našem vnímání budovy hraje vizuální dojem, *obraz* vytvořený rozdíly světla a barvy. Empiricky tento obraz reinterpreтуjeme do koncepce *tělesnosti*, což určuje tvar *vnitřního prostoru*, ať už ho vnímáme zvenčí, nebo stojíme uvnitř. Vzhled, tělesnost a prostor však samy o sobě budovu netvoří... Když jsme si převedli vizuální obraz do koncepce prostoru uzavřeného hmotou, z této prostorové formy vyčteme jeho *účel*.“¹²

Dějiny vývoje prostoru budou v modernistické tradici takřkajíc posvěceny v roce 1941, kdy vychází kniha *Prostor, čas a architektura* (*Space, Time and Architecture*) Sigfrieda Giediona.¹³ Stejně jako pro většinu moderních architektů, i pro Giediona je nová koncepce prostoru,

¹⁰ Geoffrey Scott: *The Architecture of Humanism*, London: Constable and Company 1914, s. 226–228.

¹¹ Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 2 sv., Vienna: K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1901–1923. Pro stručný popis Rieglových vizuálních dějin architektury viz Iversen: *Alois Riegl*, kapitola 5, Late Roman Art and the Emancipation of Space, s. 71–90.

¹² Paul Frankl: *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*, přel. a ed. James F. O’Gorman, Cambridge, Mass.: MIT Press 1968, s. i.

¹³ Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1941.

podpořená modernistickou avantgardou volající po odtržení od dějin, leitmotivem moderny samotné, potvrzujícím význam prostoru jak pro architektonický urbanismus a formu, tak pro moderní život celkově. Idea prostoru přinášela dvojí příslib, a to rozpustit rigidní stylistickou charakteristiku do základních trojrozměrných uspořádání a poskytnout takřkajíc stavební materiál pro rozvoj skutečné moderní architektury. Modernistickým architektům tyto prostorové teorie nabízely únikový východ z pasti stylistického ožívování historických slohů, možnost zahrnout čas, pohyb a společenský život do chápání abstraktní formy obecně, a také naznačit, jak definovat výrazivo tohoto nového života i jeho vztahu k přírodě a tělu. Dějiny modernismu lze skutečně psát (a taky se tak stalo) jako dějiny protichůdných představ o prostoru. V roce 1907 píše Hendrik Berlage stať *Umění prostoru a architektura* (*Raumkunst und Architektur*).¹⁴ August Endell, jenž v Mnichově navštěvoval přednášky Theodora Lippse, v knize *Krása velkoměsta* (*Die Schönheit des grossen Stadt*) z roku 1908 spojuje teorii prostoru a teorii vcítění. Oba tito autoři podle všeho ovlivnili prostorovou představivost Miese van der Roeho.¹⁵ Ve vlastním časopise rozvíjeli revoluční koncepty „neoplastického prostoru“ holanští architekti a výtvarníci z uskupení De Stijl včetně Thea van Doesburga a Pieta Mondriana. Ve Spojených státech amerických se Frank Lloyd Wright utkal s prostorem celého kontinentu a vytvořil vizi „prérijního“ prostoru, jenž odpovídal demokratickému individualismu. Jeho vídeňský asistent Rudolph Schindler tomuto „novému médiu“ vzdal hold v krátké stati o tak zvané „prostorové architektuře“ vydané v roce 1934.¹⁶ Ve Francii se úvahy Henriho Bergsona o čase, pohybu a prostoru rychle uchytily u architektů i umělců a zároveň pronikly do populárních textů Élieho Faureho, díla malíře

¹⁴ Harry Francis Mallgrave poznamenává, že „Schmarsowův nápad v podstatě kanonizoval holandský architekt Hendrik Berlage ve významné přednášce z roku 1904, v níž definoval architekturu jako „umění uzavření prostoru““. In: Gottfried Semper: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, přel. Harry Francis Mallgrave – Wolfgang Herrmann, úvodem opatřil Harry Francis Mallgrave, Cambridge: Cambridge University Press 1989, s. 42; s odkazem na Hendrik Berlage: *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig: Julius Zeitler Verlag 1905, a Hendrik Berlage: *Raumkunst und Architektur*, *Schweizerische Bauzeitung* 49 (1907).

¹⁵ Viz vynikající pojednání o Miesových prostorových předchůdcích in: Fritz Neumeyer: *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1991, s. 171–193.

¹⁶ R. M. Schindler: *Space Architecture*, *Dune Forum* (únor 1934), s. 44–46.

Amédého Ozenfanta i architekta Le Corbusiera, jenž je později přepracuje do poetické ozvěny modernistického *espace indicible* čili „nepopsatelného prostoru“.

Formální experimenty prvních avantgard byly alespoň částečně pokusem znázornit časoprostorová vykloubení ve filosofii, matematice a později fyzice a zároveň vyjádřit dopad moderního života na duši jedince a masy. Když se teď z konce století ohlížíme, lze zaznamenat, jak na tyto snahy navazovaly všechny další pokusy napříč médii i uměleckými postupy, které se snaží zrcadlit nové etapy technologického pokroku, konzumního spektaklu a neklidu subjektu. To, co se v různých obměnách nazývá „smrt“ nebo „zmizení“ subjektu, odkazuje právě k postupné transformaci individualistického romantického ideálu, a tak není překvapivé, že prostorové koncepty vyprávějí obdobný příběh, od ideálu „plnosti“ k narůstajícímu pocitu „zploštění“ a pokřivení.

Srovnávat současné výrazové formy s avantgardou počátku 20. století se může zdát násilné nebo přinejmenším povrchní; přece jen návrat historických slohů v postmodernismu a dekonstruktivismu měl tendenci snižovat jakoukoliv kontinuitu s architekturou 19. a 20. let. Samozřejmě v okamžiku, kdy prostorové pokřivení zažíváme takřka denně a kdy se omračující rychlostí ženeme virtuálně simulovanými chodbami nejnovější počítačové hry, nám prostorové formy počátku 20. století mohou přijít trochu bizarní, snad až primitivní. Geometrické pokusy prvních modernistů napodobit zhroucení prostoru a času se na jisté úrovni zdají z hlediska dnešního prostředí virtuální reality stejně daleko, jako jsou zrezlé motory první průmyslové revoluce od současných počítačů. Zatímco úsilí vtělit tuto myšlenku do „beztížných“ projekcí jistého Ela Lisického, experimentálních montáží nějakého Sergeje Ejzenštejna a architektonických promenád (*promenades architecturales*) jistého Le Corbusiera vyžadovalo lopotné procesy vizuální reprezentace a reprodukce, dnes díky technikám postdigitální kultury tyto formy vznikají nenuceným úhozem do klávesnice. Jak se ukazuje na příkladu Guggenheimova muzea Franka Gehryho ve španělském Bilbao, architektonické produkty digitálních manipulací jednak prozkoumávají až doposud nepředstavitelnou složitost a také díky digitálnímu propojení techniky projektování s výrobním procesem přinášejí revoluci tvorby samotné.

I přes tak jasné rozdíly však současné grafické efekty digitálního prostoru vděčí za mnohé modernistickým experimentům v oblasti zobrazování, a to způsobem, který má vážné důsledky pro teoretické úvahy o virtuální realitě. Expresionistické sny Hermanna Finsterlina a křivky muzea v Bilbao spojuje víc než jen otevřený formalismus. I když je pravda, že škála technik znázornění se rozšířila, zároveň platí, že v samotném rámování prostoru se od modernismu změnilo jen málo. I ve virtuální realitě stále platí perspektiva; objekty se stále vytvářejí a zobrazují dle všech trojrozměrných zvyklostí 18. a 19. století. Jako by mezi Albertiho oknem a počítačovou obrazovkou nebyl větší rozdíl než mezi axonometrií Gasparda Mongea z 18. století a digitálním modelem dinosaura vytvořeným společností Industrial Light and Magic. Změnila se však technika simulace a – hlavně – místo či pozice subjektu neboli tradičního „pozorovatele“ zobrazení. Mezi současným virtuálním prostorem a modernistickým prostorem leží aporie vytvořená autogenerativní povahou počítačového programu a jeho skutečnou slepotou k přítomnosti pozorovatele. V tomto ohledu obrazovka nepředstavuje obraz a už vůbec ne náhradní okno, ale spíše nejednoznačné a nestálé umístění subjektu.

Obdobně komplikovaný dopad na teorii má komplexní prolnutí tradičního myšlení o perspektivě s jejími modernistickými deformacemi a současné digitální kultury. Na jedné straně kunsthistoriky a studenty kulturních studií láká znovu zkoumat zdroje moderního vidění, ony teoretické premisy „technik pozorovatele“, jak je výstižně pojmenoval Jonathan Crary.¹⁷ Na straně druhé digitální nadšenci provolávají zrod nové a nezmapované éry, jakkoli o tom nedokázali předložit pádný důkaz. Sám se domnívám, že modernismus a současnost nejsou jasné odděleny, tedy že k pochopení použití výše uvedených technik v digitalizaci je nezbytné pečlivé zkoumání tradičního a modernistického vidění; to však vůbec neznamená, že právě povaha digitalizace principiálně nezměnila způsob, jakým se díváme na prostor a jsme v něm sami nahlížení.

Podmínky pro myšlení o těchto základních problémech vidění a prostorovosti vznikly přímo v raném modernismu díky oné nové zvláštní formě potenciality známé jako psychologická projekce či

¹⁷ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1990.

introjekce – jevu, který současná virtuální realita při své přehnané glorifikaci a doslovném výkladu reality často přehlíží. Narušení albertovských, karteziánských a kantovských paradigmat prostoru a technik zobrazení psychoanalýzou a psychologii a položení břemene vidění nikoliv na techniku, ale na pozorovatele byl první krok v utváření relativně samostatného subjektu pohrouženého do zdánlivého chaosu časoprostorového atomového univerza, nyní reprezentovaného pokřiveními kubismu, futurismu, expresionismu a dalších.

Renesanční objev perspektivy a následné teoretické i empirické změny, které diváka/subjekt podle všeho vrhly do neustálé eroze, či exploze humanistického pohledu, však psychologicko-fyziologické pokřivení (doslovné či jevové) zcela neodstranilo ani nepopřelo. I když Erwin Panofsky chápal, že „perspektiva transformuje psychofyziologický prostor do prostoru matematického“, jeho nedávný vykladač Hubert Damisch trvá na zásadním a systematickém oddělení prostoru „toužícího subjektu“ (postulovaného Foucaultem v jeho interpretaci Velázquezova obrazu *Dvorní dámy* i Lacanem v jeho konceptu „tableau“ jakožto „vztahu, skrze nějž subjekt nalezne svou podstatu“) a prostoru subjektu karteziánského (subjektu, který „se v historicky daném okamžiku *cogito* stává korelátem vědy“).¹⁸ Navzdory těmto rozdílům však Panofsky i Damisch docházejí k závěru, že modernismus vládu perspektivní kultury zcela nesvrhl: Panofsky odmítnutím tvrzení Ela Lisického, že konstruktivismus vytvořil nový neeukleidovský prostor, a Damisch myšlenkou, že i přes všechny vědecké a psychoanalytické modely zůstává perspektiva „myšlením v malbě“, tedy formálním aparátem umělců, jenž se podobá větě v jazyce. Pro účely následujících úvah můžeme v souladu s Damischem a Panofským říci, že *zkřivení* perspektivního prostoru je ekvivalentní procesu *myšlení* v architektuře coby diskurzivní meditaci o místě, v němž se v prostoru nachází subjekt a ten druhý, a způsobu, jímž architektura může na reflexi tohoto místa poukázat.¹⁹ Jak

¹⁸ Erwin Panofsky: *Perspective as Symbolic Form* (1924–1925), přel. Christopher Wood, Cambridge, Mass.: MIT Press 1991, s. 31; Hubert Damisch: *The Origin of Perspective*, přel. John Goodman, Cambridge, Mass.: MIT Press 1994, s. xiii–xiv.

¹⁹ Viz H. Damisch: *The Origin of Perspective*, s. 447, kde shrnuje: „perspektiva směřuje k diskurzu jako ke svému cíli či důvodu bytí, ale její původ (či výchozí bod) se nachází mimo řeč, vně tohoto *zvukového* prvku: v rovině, kde je na malbě věnování, kde reflektuje sebe sama a je to skrze perspektivu vidět.“

totiž poukázal Damisch, žádná teorie o vztažnosti perspektivy nebere v potaz její narůstající všudypřítomnost a užitečnost v televizním a digitálním zobrazení. Damisch píše: „Není nejmenších pochyb, že díky fotografii, filmu a nově videu je naše doba ‚zasvěcená‘ do paradigmatu perspektivy mnohem více, než bylo patnácté století, které se mohlo chlubit jen pár ‚správnými‘ perspektivními konstrukcemi.“²⁰ A tak zatímco modernismus pevně věřil, že objev teorie relativity přinese zásadní změnu paradigmatu, tento posun byl nevyhnutelně zamýšlen ve vztahu k perspektivě či Damischovými slovy v rámci perspektivy.

Uspořádání této knihy zhruba odpovídá chronologii modernistických dějin prostoru od konce 19. století do současnosti. Část I se zabývá vznikem prostoru coby psychologického pojmu spojeného s narůstajícím pocitem úzkosti, od Pascalovy posvátné hrůzy, jež se ho zmocnila při úvahách o tom, jak problematické je pro rozum i vědu pochopit stále se zvětšující a potenciálně prázdný vesmír, až po vliv psychologie na estetiku a dějiny umění kolem přelomu století. Odtud dál k tomu, jak psychologie po roce 1870 objevila prostorové fobie, zvláště agorafobii a klaustrofobii, které podle všeho vznikají přímo z povahy moderního života a jeho prostorových podmínek. Zobecnění modernistické úzkosti se rychle stalo leitmotivem teorií odcizení v sociologických analýzách Georga Simmela a jeho současníků, následně ho přejali a kriticky rozvinuli Siegfried Kracauer, Walter Benjamin a další, když se pokoušeli stanovit vliv nových masmédií a jejich technologické podstaty na tradiční formy reprezentace skrze často skličující analýzu vykořeněného subjektu moderní kultury. Benjamin reflektuje narůstající pocity kritiků i umělců, že prostor jako humanistický konstrukt, konkretizovaný v renesančních experimentech s perspektivou, se v modernismu zplošťuje, uzavírá a vyčerpává, a to tak, že redukuje „manévrovací prostor“ lidského subjektu; je to pocit, proti němuž se staví postnietzschovská imaginace

Tento závěr můžeme pro architekturu parafrázovat s implikací, že perspektiva určitým způsobem tuto disciplínu zároveň konstituuje i reflektuje. Zkrivený prostor by tedy v tomto smyslu byl přímo forma myšlení o a v architektuře.

²⁰ H. Damisch: *The Origin of Perspective*, s. 28.

Le Corbusiera, Miese van der Roheho a dalších, kteří věřili, že „konec perspektivy“ představuje pro modernistického „člověka“ vítězství a osvobozující skok do nekonečna. Tyto otázky zkoumám v kontextu debat počátku 20. století o povaze a roli prostorového zakřivení ve filmové technice montáže a též ve formálních pokusech architektů, jako byl Le Corbusier, navrhovat takové prostory, které by tento pohyb vytvářely a podporovaly. Tyto snahy uspilšil jeho přechod k vzdušné vizi urbanistického a územního plánování.

Část II zkoumá způsob, jímž řada současných umělců a architektů zabývajících se vztahy prostoru k tělům, duším a objektům reaguje na současnou situaci projekty, které používají psychoanalytické a psychologické poznatky, a tak zpochybňují fiktivní stabilitu nahlížejícího subjektu. Zde mě zajímá především to, jak sblížení a střet architektonických a uměleckých prostředků vytvářejí jedinečné formy prostorového zkřivení. Výtvarníci, kteří se začali věnovat architektuře, a architekti, kteří se pustili do umění, v posledních deseti letech změnili způsob, jímž lze chápat styl a ztvárnění prostoru. Ačkoliv se v dílech i teorii prvních avantgard takové výměny – mezi architekturou jako takovou, výtvarným uměním, instalací a dramatem – odehrávaly často, většinou vznikaly v rámci obecné teorie konstrukce prostoru jako univerzálního proudění – takřkajíc média, které zahrnovalo a propustovalo všechna média. Jenže dnes, kdy mezi jednotlivými uměleckými disciplínami jsou poměrně jasné hranice, ale jednotící teorie prostoru chybí, získává překračování hranic umění a architektury jednoznačně zásadní úlohu. Jak poukazují v kapitole věnované Miku Kelleymu, není pravda, že sochařství prostě „rozšiřuje své pole působnosti“; spíše přijímá teoretické praktiky architektury, aby své pole působnosti proměnilo. Stejně tak když někdo s architekturou zachází jako s uměleckou metodou, jako designovou strategií, plně si uvědomuje, co z architektonického slovníku odmítá či proměňuje – například funkcionalismus, formální kódy modernistické abstrakce nebo přímo architektonické typologie. Ani v jednom případě nevznikají vzhledem radikálně odlišné výsledné prostory, radikální jsou však specifická pokroucení dosažená jednotlivými metodami.

Architektonické instalace Vita Acconciho, prostorové odlitky Rachel Whitereadové, vznášející se fragmenty Toby Khedooriové, zkoumání vlastních (vytěsněných) vzpomínek na minulost spojenou

s architekturou Mikea Kelleyho a fotografie dálnic a letišť Marthy Roslerové zde nahlížím jako zinscenovaná rozrušení normálních vzorců prostorové organizace a zkušenosti a zkoumání patologičtějších forem. Tito umělci zapojili architektonické způsoby vnímání a projekce za účelem vykořenění uměleckého objektu a předložení slovníku prostorových odkazů jako komentář a kritiku světa, v němž žijeme. Podobně architekti dali vědomě v sázku představu karteziánského subjektu v prostorových přeměnách a deformacích, které se sice tváří, že vycházejí z avantgardních vzorů 20. let, ale prostor nevyhnutelně chápou postpsychoanalyticky a postdigitálně. Nejslavnějším příkladem této vlny zkřivení je samozřejmě Gehryho muzeum v Bilbau se svými zohýbanými a trčícími tvary obalenými titanovými pláty. Ty poskytují přístřeší soše Richarda Serry, jehož *Zkroucené elipsy* (*Torqued Ellipses*) extrémně posunuly hranici únavy materiálu oceli a destabilizovaly nahlížející subjekt. Avšak celá řada dalších experimentů, včetně utopického expresionismu Coop Himmelb(l)au, roztržité geometrie Erica Owena Mosse, protáhlých a napůl zanořených symbolických ztvárnění skupiny Morphosis, neútné prázdnoty Daniela Libeskinda, nelidských a zároveň animistických bloků, pláštů a sítí Grega Lynna, dává tušit, že se v architektuře rodí nový druh prostorového řádu, který, jak tvrdím, se podobá dřívějším avantgardním experimentům nejenom vizuálně, ale také si žádá rozšíření souvislostí a interpretace s ohledem na svou digitální produkci a reprodukci.

V této knize se nepokouším předložit kompletní výklad dějin ideje prostoru v moderní kultuře; toto téma už má rozsáhlou bibliografii a stále vyvolává živé debaty.²¹ Analýza prostorových otázek zaměstnává mnoho kritiků a historiků od počátku 70. let 20. století: díla Henriho Lefebvrea, Michela Foucaulta, Gillesse Deleuze, Paula Virilia a mnoha dalších, stejně jako novější studie Bernarda Cache, Victora Burgina a Elizabeth Groszové obohatily kategorii prostoru

²¹ Zdaleka nejlepší historický úvod do těchto otázek představuje S. Kern: *The Culture of Time and Space*. V oblasti umění je stále extrémně užitečná kniha Lindy Dalrymlové Hendersonové *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton: Princeton University Press 1983.

o další kategorie.²² Lefebvrevy prostory – „společenské“, „absolutní“, „abstraktní“, „Rozporuplné“, a „Rozdílné“ – byly v teorii znásobeny „šikmými“, „jinými“, „zvrácenými“, „skopoflickými“, „paranoidními“, „postmoderními“, „hyper“ a „kyber“ prostory, nemluvě o deleuzovském seznamu „přehnutých“, „hladkých“ a „rýhovaných“ prostorů. Nemám v úmyslu na tento seznam přidávat další položky. Zcela záměrně jsem použil nekonkrétní definice, abych umožnil atributům „zkřivený“ a „zkřivení“ plně rozvinout hru analogií a metafor v mnoha různých kontextech, od expresionistických a filmových „explozí“ ve 20. letech minulého století přes psychoanalytické projekce v 70. letech až po vyspělé deformace digitálního zobrazení a virtuální reality.

Jestli v nějakém ohledu zacházím s prostorem konzistentně, pak v tom, že více než čisté a jednotné definice filosofie a psychoanalýzy, nebo doslovné utváření prostoru, který se jeví jako zkřivený, mě zajímá prolínání těch dvou: komplexní uplatnění projekce a introjekce v procesu tvorby paradigmatu reprezentace, jakéhosi „imaga“ architektury, které se projevuje ve všech ohledech problematiky vlastní situace subjektu. Navzdory tomu, že upřednostňuje produkci před psychoanalýzou, se zde jako užitečná ukazuje Lefebvrevá klasifikace tří typů prolínání prostoru. Pro Lefebvrea bylo důležité rozlišení pravé „prostorové praxe“ (proces produkce a reprodukce prostoru a také vztah společnosti k prostoru); „reprezentace prostoru“ nebo-li konceptualizovaného prostoru („prostor projektantů, urbanistů,

²² Mimo mnoha dalších děl si jako ukázková zaslouží zmínit tato: Henri Lefebvre: *The Production of Space*, přel. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell 1991, v originále H. Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris: Éditions Anthropos 1974; Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, přel. Alan Sheridan, New York: Vintage/Random House 1979 (č. Michel Foucault: *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*, přel. Čestmír Pelikán, Praha: Dauphin 2000), a zvlášť provokativní a významný článek *Of Other Spaces, Diacritics* (jaro 1986), s. 22–27, v originále *Des espaces autres, Architecture-Mouvement-Continuité* (říjen 1984) (č. Michel Foucault: *O jiných prostorech*, in: M. Foucault: *Myšlení vnějšku*, přel. Čestmír Pelikán – Miroslav Petříček jr. – Stanislav Polášek – Petr Soukup – Karel Thein, Praha: Herrmann & synové 1996); Gilles Deleuze: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, přel. Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993 (č. Gilles Deleuze: *Záhyb: Leibniz a baroko*, přel. Marie Caruccio Caporale, Praha: Herrmann & synové 2014); Paul Virilio: *L'espace critique*, Paris: Christian Bourgeois 1984; Victor Burgin: *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley: University of California Press 1996; Bernard Cache: *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, přel. Anne Boyman, ed. Michael Speaks, Cambridge, Mass.: MIT Press 1995; Elizabeth Grosz: *Space, Time and Perversion*, London: Routledge 1995.

technokratů zodpovědných za dělení pozemků a sociálních inženýrů“); a „reprezentačních prostorů“ neboli prostorů „přímo žitých“ zahrnujících reálné fyzické prostory a prostory symbolicky přisvojené.²³ Victor Burgin toto rozlišení šikovně využil, když vysvětloval debatu mezi Mikem Davisem, Edem Sojou a Fredricem Jamesonem o implikacích Jamesonovy analýzy hotelu Bonaventure v Los Angeles. Říká, že jasné rozdíly mezi těmito třemi autory nepoukazují ani tak na rozdílnost argumentů jako na rozdílnost stupně zájmu o prostor. V tomto ohledu se moje vlastní kritika záměrně omezuje na prostor realistický, tedy prostor vytvářený architekty, umělci a kritiky pod vlivem právě té jedné prostorové praxe, kterou Lefebvre neanalyzoval: *postpsychoanalytické obrazotvornosti*, jež se snaží vysledovat v moderním velkoměstě místa úzkosti a neklidu.²⁴

A konečně, i když se dotýkám aspektů psychologie a psychoanalýzy, v žádném případě se nesnažím vytvořit ucelenou teorii psychologického prostoru, a už vůbec ne takovou, která by mohla vést k architektuře vhodnější pro současný subjekt a jeho technologické denotáty. Stejně tak netvrdím, že příklady architektonické, urbanistické a umělecké praxe, které uvádím, představují psychologické

²³ H. Lefebvre: *The Production of Space*, s. 33.

²⁴ Viz V. Burgin: *In/Different Spaces*, s. 27 a násl. S odstupem lze Lefebvreovu jinak pronikavému příspěvku k prostorové analýze vytknout zejména neskrývanou utopickou touhu po občanském „právu na město“ a očekávání, že okamžitě nastane nikoliv hypotetická, ale reálná transparentnost mezi společností a prostorem. Tento pohled, z nějž v 60. letech 20. století často vycházejí podobně smýšlející kritici kapitalistického prostoru od Guy Deborda po Paula Virilia, je v jistém ohledu pouze radikalizací idealističtějších „transparentností“, o něž se pokoušeli Le Corbusier, Mies van der Rohe a další – takřka jím opakovaním dialektiky osvícenství, kde Lefebvre v roli Rousseaua/Barbeufa stojí proti Le Corbusierovi jako d'Alembertovi/Robespierrovi. Jak poznamenává Victor Burgin, takřka úplné potlačení psychoanalytického, nemluvě o psychologického, paradigmatu ve studii napsané v letech 1968 až 1974 brání Lefebvreovi rozvinout některé z nejzajímavějších odboček k překryvu vztahů mezi duševním a společenským prostorem (jak Burgin naznačuje, nezáleží na tom, jestli motivací bylo Lefebvreovo pohrdání psychoanalýzou coby buržoazní individualistickou praktikou nebo soupeření s jeho současníkem Jacquesem Lacanem). Lefebvre vidí Lacanův omyl (jemuž v *The Production of Space* věnuje jen tři zběžné poznámky pod čarou) nejen v tom, že upřednostnil epistemologickou nadřazenost jazyka před prostorem – komunikaci před životem –, ale že svým stadiem zrcadla zmrazil subjekt do „formy ustrnulé“ namísto „vedoucí k transcendenci v a skrze prostor, který je zároveň skutečný i symbolický (imaginární)“ (H. Lefebvre: *The Production of Space*, s. 185, poznámka 19) Lefebvre zavrhuje „zrcadlo“ jakožto klamavý a nebezpečný nástroj abstrakce, který tělo pohltí a uvězní na a ve svém „ledovém povrchu“. Pohrdavě usuzuje, že existuje jen „malé ospravedlnění pro jakékoliv systematické zobecnění dopadů tohoto konkrétního předmětu, jehož role je v podstatě omezena na bezprostřední blízkost těla“ (H. Lefebvre: *The Production of Space*, s. 185–186).

struktury v jakémkoliv smyslu nebo se dají vnímat jako ukázkové znaky psyché při utváření objektů. Žádná konkrétní formální nebo neformální událost nemůže být nárokována psychoanalýzou; ale mnoho takových zkušeností a experimentů může utvářet subjekty interpretace informované psychoanalýzou, která v určitém smyslu může osvětlit neustále se měnící vztahy konstrukce prostoru a identity.

Místy jsem použil básnickou licenci a přesunul důraz psychoanalytické interpretace ze subjektu na objekt. Tedy, slovy Marka Cousinse, čas od času jsem si představoval, že by mohla existovat psychoanalýza architektury – architektura by si takříkajíc lehla na gauč –, která by svými implikacemi a reflexí odhalila její vztah k „subjektům“. Takto personifikovaná jako „jiná/druhá“ by architektura a její vztah k prostoru mohly sloužit jako lacanovský obraz zrcadla, tedy rám úzkosti a tvar touhy.²⁵ To trochu perverzní převrácení ortodoxní teorie jsem si dovolil, abych zdůraznil aktivní roli objektů a prostorů v úzkosti a fobii. I když si samozřejmě uvědomuji, že psychoanalýza sleduje původ těchto neuróz v etiologiích sexuality, touhy po druhém, kastračním komplexu a podobně, chtěl jsem zachovat původní roli prostoru a objektů při vzniku úzkosti, zvláště s ohledem na reprezentaci takové úzkosti v umění. A tak, navzdory Charcotově „tezi o dědičnosti“, jsem se rozhodl ponechat v roli původce strachu pocit agorafobního a klaustrofobního prostoru; podobně jsem zachoval smysl „okna“ coby transparentního průřezu mezi vnitřkem a venkem, i když připouštím Freudovu touhu ho vidět jako zastoupení jiného výjevu. V tomto duchu mě fascinuje přelud vlků za oknem stejně jako prvotní výjev, který zastupují; skladiště a koňmi se hemžící ulice Vídně malého Hanse, stejně jako odhalení „pravé“ příčiny jeho fobie. Mou strategii asi nejlépe ilustruje odkaz na Lacanovo vysvětlení pascalovské „prázdnoty“ či „vakua“ jako reflexe filosofova zájmu o touhu. Když Lacan interpretoval Pascalovy vědecké experimenty s vakuem jakožto útok na jeho současníky, které touha děsila, definoval lacanovsko-pascalovskou funkci podle pravidel „touhy po druhém“:

²⁵ Jacques Lacan, přepis nepublikovaného semináře Angoisse, 19. prosince 1962: „Tím chci říct, ... že jako první je ohledně této struktury úzkosti třeba zmínit něco, na co se při pozorování vždy zapomene, i když to vidíte; fascinován obsahem zrcadla člověk zapomene na jeho hranice a že úzkost je ohraničená.“ A dále: „Zrcadlo se nerozprostírá do nekonečna, zrcadlo má hranice.“

Prázdnota nás vůbec nezajímá teoreticky. Už pro nás skoro nemá význam. Víme, že i ve vakuu se tvoří uzly, tělesa, vlnové balíky a cokoliv chcete. Všechno dosavadní myšlení se krom přírody děsilo všeho, kde se mohla nacházet prázdnota, a proto právě k ní Pascal obrací naši pozornost, abychom si uvědomili, jestli i my čas od času nepodléháme tomuto děsu.²⁶

I když připouštím relevanci Lacanova psychoanalytického důrazu, chci zde zdůraznit, že mě naopak nejvíce zajímá to, co prázdnota může pojmut, a její sklon podněcovat hrůzu. Základní otázkou této knihy je skutečně povaha těchto podivných „uzlů, těles, vlnových balíků“ a „čehokoliv chcete“, které mohou být vytvářeny ve vakuu nebo vakuem.²⁷ Všechny tyto přízračné tvary představují reprezentace úzkosti či hrůzy tváří v tvář prázdnotě a při různých příležitostech se pojmenovávají architektura či urbanistické prostory; jejich rozrůstání a proměna je již po více než století předmětem umělecké reprezentace. Jejich nedávný vstup do virtuálního světa jen znásobil jejich potenciál se proměňovat a ještě víc zatemnil jejich místo a úlohu ve vztahu k jejich subjektům, nám, kteří „čas od času podléháme jejich děsu“.

Poslední poznámka. Chci zdůraznit, že v tomto pojednání o kulturních odezvách psychologických zkoumání různých fobií a při analýze prostorových implikací textových záznamů psychoanalýzy v žádném případě nemám v úmyslu komentovat nebo snižovat význam a vážnost duševních poruch, jejich různých etiologií a možné léčby.

²⁶ Ibid., 12. prosince 1962. Je třeba poznamenat, že francouzština nerozlišuje slova „prázdnota“ a „vakuum“. Lacanova „prázdnota“ je tedy zároveň Pascalovým „vakuem“.

²⁷ Lacanovy francouzské termíny „des noeuds, des pleins, des paquets d'ondes“ mají mnoho implikací. *Pleins* může znamenat „tělesa“, ale v kontextu *vides* (prázdnoty) i „plnost“. *Paquets* mohou být balíky, ale také „uzlíčky“, a ve spojení s vlnami nejspíše implikují znepokojivě beztvářý stav.

Část I

