

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 zkostrnatělým 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 Weintrovová. 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 roztržštění, 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 dvojnictví 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 takřikajíc 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 Ikonomou (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.