

Oči kůže

Architektura a smysly

Juhani Pallasmaa

Tenký led, Steven Hoff – předmluva 10
Dotýkat se světa, Juhani Pääsmaa – úvod 14

První část

Vize a znalost 22
Kritika okulocentrismu 26
Narcistické a nihilistické oko 30
Orální versus vizuální prostor 32
Architektura oční sítnice a ztráta plasticity 34
Architektura vizuálních obrazů 38
Materialita a čas 39
Odmítnutí Albreiho okna 42
Nová vize a smyslová rovnováha 44

Druhá část

Tělo v centru 50
Multisenzorická zkušenost 52
Dosah stínu 57
Akustická intimita 60
Ticho, čas a samota 64
Prostor čichu 65
Tvar doteku 67
Chuť kamene 70
Obrazy svalů a kostí 72
Obrazy činu 74
Tělesná identifikace 76
Napodobení těla 79
Prostor paměti a obrazotvornosti 80
Architektura smyslů 82
Ukol architektury 84

obsah



TENKÝ LED

Steven Holl

Když jsem v deštivém New Yorku usedl, abych napsal tyto poznámky, myslím jsem na čerstvý bílý sníh, který právě padal v Helsinkách, na počínající tenký led, vybavoval jsem si příběhy o studené finské zimě, kdy se improvizovaně vytvářejí zkratky napříč zamrzlými severními jezery. O pár měsíců později, až led zesílí, bude někdo riskovat, pojede přes jezero a proborí se. Představuji si poslední pohled na bílé trhliny v ledu, jak se rozšiřuje studená černá voda, stoupá a vniká do potápějícího se auta. Finsko je tragické a záhadně krásné.

Poprvé jsem se setkal s architektem Juhani Pallasmaa během své první návštěvy Finska na 5. sympoziu Alvara Aalta v Jyväskylä v říjnu 1991, kde jsme oba sdíleli myšlenky o fenomenologii architektury.

Setkali jsme se pak opět v Helsinkách v říjnu 1992, když jsem pracoval na soutěži pro muzeum moderního umění (Kiasma). Vzpomínám na rozhovor o spisech Merleau-Pontyho, o tom, že by měly být interpretovány ve vztahu k prostorové skladbě, textuře, materiálům a světlu, jež jsou součástí zkušenosti v architektuře. Vzpomínám na konverzaci u oběda v podpalubí obrovského dřevěného člunu, kotvicího v helsinském přístavu. Pára ve spirálách stoupala nad zeleninovou polévkou, jak se plavidlo nepatrně pohupovalo ve skoro zamrzlém přístavu.

Znal jsem architekturu Juhani Pallasmaa od jeho obdivuhodných přístaveb muzea v Rovaniemi až po dřevěný letní dům na krásném malém ostrůvku v souostroví Turku v jihozápadním Finsku. Jeho architektura vyjadřuje cit, zvuk a vůni těchto míst, je stejně důležitá jako způsob, jak ty věci vypadají. Pallasmaa není jen teoretik, je i vynikající architekt fenomenologického vzhledu. Vytváří neanalyzovatelnou architekturu smyslu a její fenomenální vlastnosti jeho úvahy o filozofii architektury nyní konkretizují.

V roce 1993 jsme na pozvání Toshiho Nakamury pracovali společně s Albertem Pérezem-Gómezem na knize *Questions of Perception: Pheno-*

nology of Architecture (Otázky vnímání: Fenomenologie architektury). O několik let později se nakladatel A + U rozhodl tuto knížечku znovu vydat, protože shledal, že se její argumenty jeví důležitější pro ostatní architektky. Kniha Juhani Pallasmaa Oči kůže, jež vyrůstá z Otázek vnímání, je nezbytnější, jasnější argument pro klíčový fenomenologický rozměr lidské zkušenosti o architektuře. Od dob, kdy vyšla kniha dánského architekta Steena Eilera Rasmussena *Experiencing Architecture* (Zakoušet architekturu, 1959), neexistoval text, který by byl tak stručný a jasný, aby mohl sloužit studentům a architektům v kritických dobách vývoje architektury 21. století.

Kniha Merleau-Pontyho *Le Visible et l'Invisible* (1964, česky Viditelné a neviditelné, 1998), která vyšla po autorově smrti, obsahuje pozoruhodnou kapitolu s názvem Splétání – Chiasmus. (To byla ve skutečnosti inspirována k pojmenování, které jsem dal soutěžnímu vstupu muzea současného umění v Helsinkách – Chiasmus jsem změnil na Kiasma, neboť ve finštině neexistuje písmeno C.) V kapitole, kde pojednává o Husserlově horizontu věcí, Merleau-Ponty píše: „Horizont stejně jako nebe či země není suma pevných věcí, pojmenování třídy, logická možnost pojmu anebo systém ‚potencialit vědomí‘, nýbrž je to nový typ bytí, poréznost, téhotnost, všeobecnost...“⁴¹

V prvním desetiletí 21. století jdou tyto myšlenky za horizont a „pod kůži“. Celý náš svět konzumního zboží je poháněn nadsazenými marketingovými technikami, jež slouží tomu, aby potlačily naše vědomí a rozptýlily naši myšlenkovou kapacitu. V současné architektuře aplikace nových, digitálně přetřížených technik se toto ohrožení ještě umocňuje. Na tomto hlasitém pozadí evokuje Pallasmaa svým dílem reflexivní samotu a zaujatost, to, co kdysi nazýval „architekturou ticha“. Budu naléhat na své studenty, aby toto dříve četli a reflektovali „pozadí hluku“. „Houbka našeho bytí“ dnes spočívá na tenkém ledu.

1 Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha, OIKOYMENH, 1998, s. 144.



DOTÝKAT SE SVĚTA

Juhani Pallasmaa

V roce 1995 mě editoři Academy Editions v Londýně vyzvali, abych napsal příspěvek do jejich edice *Polemics* v podobě rozšířeného eseje o 32 stranách na téma, jež považuji v architektonickém diskursu za naléhavé. Výsledek – moje útlá kniha *Oči kůže: architektura a smysly* – byl publikován v následujícím roce.

Druhá část mého rukopisu čerpala základní myšlenky z eseje s názvem *Architektura sedmi smyslů*, publikovaného v roce 1994 v nakladatelství *Architecture + Urbanism (A + U)* v knize s názvem *Questions of Perception*, věnované architektonickému dílu Stevena Holla, jež rovněž zahrnovala esej od Stevena Holla a Alberta Péreze-Gómeze. O něco později poskytla základní argumenty a reference první část přednášky o fenomenologii architektury na Královské dánské akademii výtvarných umění v Kodani v červnu 1995, kde autoři *Otázek* vnímání přednášeli.

K mému překvapení byla skromná kniha přijata velmi pozitivně a stala se žádaným textem při přednáškách o teorii architektury na četných školách architektury po celém světě. V důsledku toho byla edice dost rychle vyprodána a v následujících letech kniha kolovala v nespočetných kopiích. Polemický esej byl původně založen na osobních zkušenostech, náhledech a spekulacích. Se vzrůstající měrou jsem se zabýval vizemi a otázkou potlačování ostatních smyslů kromě zraku v tom, jak se architektura chápala, učila a hodnotila. Zabýval jsem se i možnostmi důsledného zničení sensorických a senzuálních kvalit získaných z umění a architektury.

Během deseti let, jež uplynuly od napsání této knihy, zájem o význam smyslů v oblasti filozofie i v termínech zkušenosti a vytváření architektury stejně jako při vzdělání v ní podstatně vzrostl. Moje přesvědčení o těle jako místu vnímání, myšlení a vědomí, o úloze smyslů v artikulaci, ukládání a zpracovávání smyslových reakcí a představ se zesilovalo a potvrzovalo.

Názvem *Oči kůže* jsem chtěl vyjádřit význam hmatového smyslu pro naši zkušenost porozumění světu, ale rovněž jsem zamýšlel vytvořit poj-

movou zkratku mezi dominujícím zrakovým a potlačovaným hmatovým smyslem. Když jsem psal původní text, uvědomil jsem si, že naše kůže je ve skutečnosti schopná rozlišovat barvy. Kůži skutečně vidíme.²

Primát hmatového smyslu byl stále více evidentní. Můj zájem vyvolala rovněž otázka role periferního a nezaostřeného vidění v naší životní zkušenosti světa stejně jako v niterné zkušenosti námi obývaného prostoru. Právě hmatovost a periferní nezaostřené vidění vytvářejí živou zkušenost. Zaostřené vidění nás konfrontuje se světem tam, kde nás periferní vidění obklopuje tělesností světa. Skrze kritiku nadvlády zraku musíme znovu promyslet samu podstatu zraku.

Všechny smysly, včetně zraku, jsou rozšířením hmatu. Smysly jsou specializací kožní tkáně a veškerá smyslová zkušenost je modem hmatu a takto je příbuzná hmatovosti. Náš kontakt se světem se odehrává na hranici já prostřednictvím specializovaných částí membrány kůže, která nás obklopuje.

Antropolog Ashley Montagu, který se opírá o medicínské důkazy, navrhuje primát hmatové říše: „(Kůže) je nejstarší a nejcitlivější z našich orgánů, náš první prostředek komunikace a náš nejcennější ochránce. (...) Dokonce průhledná oční rohovka je potažena vrstvou modifikované kůže (...) Hmat je otcem našich očí, uší, nosu a úst. Je to smysl, který se liší od ostatních, skutečnost, jež je uznána v prastarém ocenění hmatu jako „matky smyslů“.³

Hmat je smyslový způsob, jenž integruje naši zkušenost světa s námi samými. Dokonce i zrakové vnímání je spojeno a včleněno do hmatového kontinua našeho já. Moje tělo si vybavuje, kdo jsem a kde se nacházím ve světě. Moje tělo je skutečně pupek světa, nikoli ve smyslu pozorujícího bodu centrální perspektivy, ale jako místo kompetence, paměti, představitivosti a sjednocení.

2 James Turrell, *Plato's Cave and Light within*, in: *Elephant and Butterfly: permanence and change and architecture*, ed. Mikko Heikkinen, 9th Alvar Aalto Symposium (Jyväskylä), 2003, p. 144.

3 Ashley Montagu, *Touching, The Human Significance of the Skin*, Harper & Row (New York), 1986, p. 3.

Je zřejmé, že „život pozvedající“⁴ architektura musí být určena všem smyslům současně a musí spojovat obraz našeho já s naší zkušeností světa. Podstatný mentální úkol architektury je přizpůsobení a integrace. Architektura artikuluje „bytí ve světě“ a zesiluje náš smysl pro realitu a sebe sama. Nevytváří jen světy pouhého výmyslu a fantazie.

Já, umocněné uměním a architekturou, nám umožňuje se plně angažovat v mentálních rozměrech snu, obraznosti a touhy. Budovy a města poskytují horizont pro porozumění a konfrontaci podmínek lidské existence. Nejzášší smysl jakékoli budovy leží za hranicemi architektury. Směňuje naše vědomí zpátky do světa a ke smyslu našeho vlastního já a k našemu bytí. Směrotatná architektura vytváří naši zkušenost jako ucelené vtělené a duchovní bytí. Ve skutečnosti je to velká úloha každého významuplného umění.

Ve zkušenosti umění se odehrává zvláštní výměna: Já propůjčuji své city a asociace prostoru a prostor mi půjčuje svou auru, která láká a osvobozuje moje vnímání a myšlení. Architektonické dílo není zakoušeno jako série izolovaných obrazů na sítnici, ale vnímáme ho v plně integrované materiální, vtělené a duchovní podstatě. Poskytuje příjemné tvary a povrchy formované pro hmat zraku a jiných smyslů, a tím vtěluje a vrší fyzikální a mentální struktury, jež nám poskytují existenciální zkušenost a posílenou soudržnost a význam.

Umělec i řemeslník se angažují při vytváření svého díla tělem a jejich existenciální zkušenost je zaměřena spíše na ně než na vnější a objektivní problémy. Moudrý architekt pracuje celým svým tělem a svým já. Když projektuje budovu nebo nějaký objekt, je zároveň vtažen do opačné perspektivy, je upoután obrazem sebe sama, nebo přesněji svou existenciální zkušeností. Při tvůrčí práci se odehrává silná identifikace a projekce. Celá tělesná a mentální konstituce tvůrce se stává místem, kde vzniká dílo. Ludwig Wittgenstein, jehož filozofie neinklinuje k tělesné obraznosti, děkuje vztahu filozofického a architektonického díla za obraz sebe sama: „Filosofická práce je vlastně – stejně jako všestranná práce architektova –

spíš prací na sobě. Na vlastním názoru. Na tom, jak člověk vidí věci. (A co od nich žádá.)“⁵

Počítač obvykle považujeme pouze za blahodárny vynález, jenž osvobozuje lidskou fantazii a účinně usnadňuje projekční práci. Rád bych vyjádřil v tomto ohledu přinejmenším obavu, když беру v úvahu současnou roli počítače v procesu projektování. Počítačové vytváření obrazů inklinuje ke zplošťování naší velkolepé, mnohamslovové, simultánní a synchronické schopnosti imaginace, proměňuje projektování v pasivní vizuální manipulaci řízenou prostřednictvím naší sítnice. Počítač vytváří odstup mezi tvůrcem a jeho objektem, zatímco ruční kreslení právě tak jako vytváření modelů přivádí projektanta do hmatového kontaktu s objektem nebo prostorem. Ve své představivosti držíme objekt zároveň v ruce i uvnitř hlavy a představovaný a navrhovaný obraz modelujeme svým tělem. Jsem v téměř čase uvnitř i vně objektu. Tvůrčí práce vyžaduje tělesnou i duševní identifikaci, empatii a soucítění.

Pozoruhodným faktorem rozvíjení prostorovosti, niternosti a hmatovosti je záměrné potlačení ostrého ohniskového vidění. Tato otázka se však dosud nestala součástí teoretické diskuse o architektuře, přestože architektonické teoretizování se nepřetržitě zajímá o ohniskové vidění, vědomou intencionalitu a perspektivní reprezentaci.

Fotografie architektury jsou centralizované obrazy, které mají ohniskový charakter, ačkoli kvalita architektury závisí, jak se zdá, v podstatě na přirozenosti periferního vidění, jež obklopuje subjekt v prostoru. Rozsáhlý kontext a bohatě utvářený architektonický prostor poskytují bohaté podněty pro periferní vidění. Podvědomá říše vjemů, jež je zakoušena vně sféry ohniskového vidění, se zdá být právě tak existenciálně důležitá jako ohniskový obraz. Ve skutečnosti existují lékařské důkazy o tom, že periferní vidění je daleko důležitější pro naše vnímání a duševní systém.⁶

5 Ludwig Wittgenstein, Rozličné poznámky, přeložil Marek Nekula, Praha, Mladá fronta, 1993, s. 31.

6 Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press (London), 1975.

4 Poznámka Johanna Wolfgang von Goetha, citovaná v *ibid.*, p. 308.

Tato pozorování nám připomínají, že jeden z důvodů, proč nás současné architektonické a městské prostředí nutí k tomu, abychom se cítili jako outsideri ve srovnání se silným citovým nábojem přírodního a historického prostředí, je jeho chudoba v oblasti periferního vidění. Nevědomé periferní vnímání přenáší útvary z naší sítnice do prostorové a tělesné zkušenosti. Periferní vidění nás včleňuje do prostoru, zatímco zaostrěné vidění nás z něho vytlačuje a činí z nás spíše diváky.

Defenzivní, nezaostřené a smyslově nabitě vidění snad může otevřít nové perspektivy vizí a myšlenek, osvobozených od implicitní touhy oka po kontrole a moci. Ztráta ohníska může osvobodit oko od jeho historicky patriarchální nadvlády.

Ruce chtějí vidět, oči chtějí laskat.

Johann Wolfgang von Goethe⁷

Vždyť tanečnickovo ucho – je v prstech u jeho nobou!

Friedrich Nietzsche⁸

Kdybychom lépe rozuměli tělu, nikdo by se nemohl domnívat, že máme nějakou mysl.

Richard Rorty⁹

Chut' jablka není ani v jablku samém – jablko samo neobsahuje chut' –, ani v ústech toho, kdo je jí. Vyzaduje kontakt obou. Podobně je to s knižkou, se sbírkou knih, s knižkou. Vždyť co je kniha? Kniha je fyzický předmět ve světě fyzických předmětů. Je to soubor mrtvých symbolů. A potom přijde ten správný čtenář a slova – či spíše poezie za slovy, neboť slova sama jsou pouhé symboly – náhle oživenou a máme vzkrášené slova.

Jorge Luis Borges¹⁰

Jak by měl malíř nebo básník vyjádřit cokoli jiného než své setkání se světem?

Maurice Merleau-Ponty¹¹

7 Citováno v: Not Architecture But That it Exists – Lauretta Vinciarelli: Watercolours, ed. Brooke Hodge, Harvard University Graduate School of Design (Harvard), 1998, p. 130.

8 Friedrich Nietzsche, Tak pravil Zarathustra, přeložil Otokar Fischer, Olomouc, Votobia, 1992, s. 188.

9 Richard Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton University Press, (New Jersey), 1979, p. 239.

10 Jorge Luis Borges, Hádanka poezie, in: Ars poetica, přeložila Mariana Housková, Praha, Mladá fronta, 2005, s. 8–9.

11 Citováno v Richard Kearney, Maurice Merleau-Ponty, in: Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, (Manchester and New York), 1994, s. 82.

první část



VIZE A ZNALOST

V západní kultuře byl zrak historicky oceňován jako nejvznešenější ze smyslů a rovněž o myšlení se uvažovalo v termínech vidění. „Oči jsou přesnější svědkové než uši,“¹² napsal Hérakleitos v jednom ze svých fragmentů. Plátón považoval zrak za největší lidský dar¹³ a prohlašoval, že etické univerzálie musí být přístupné „duševnímu zraku“¹⁴. Podobně Aristotelés považoval zrak za nejvznešenější ze smyslů, protože „se nejvíce blíží intelektu svou schopností relativní nehmotnosti vědění“.¹⁵

Od dob starých Řeků překypovaly filozofické spisy všech časů zrakovými metaforami až do té míry, že se vědění stalo analogické jasnému vidění a světlo bylo považováno za metaforu pro pravdu. Tomáš Akvinský dokonce použil pojem zraku, když hovořil o ostatních smyslech nebo o intelektuálním vědění.

Vliv zraku na filozofii dobře zhodnotil Peter Sloterdijk: „Oči jsou organickým prototypem filozofie. Jejich tajemstvím je, že nejen mohou vidět, ale že jsou schopny vidět samy sebe jako vidoucí. To jim poskytuje výsadu mezi všemi tělesnými poznávacími orgány. Velká část filozofického myšlení je ve skutečnosti jen zrakový reflex, zraková dialektika, vidění–sebe–sama–zrakem.“¹⁶ Renesance rozuměla pěti smyslům jako formě

hierarchického systému od nejvyššího smyslu zraku až po nejnižší hmat. Renesanční systém smyslů byl uváděn do vztahu s obrazy kosmických živlů; zrak byl spojován s ohněm a světlem, sluch se vzduchem, čich s párou, chuť s vodou a hmat se zemí.¹⁷

Objev perspektivního znázornění učinil oko ústředním bodem vnímaného světa stejně jako pojetí sebe sama. Perspektivní zobrazení se změnilo v symbolickou formu, která nejen popisovala, ale rovněž vytvářela podmnínku vnímání.

Není pochyb o tom, že naše technologická kultura uspořádala a oddělila smysly dokonce ještě jemněji. Zrak a sluch jsou nyní privilegované sociální smysly, zatímco tři ostatní se považují za archaické zbytky smyslů s téměř privátní funkcí a jsou potlačovány kulturními kódy. Pouze takové smyslové počítky jako čichové potěšení z jídla nebo z vůně květin a reakce na teplotu mají dovoleno upoutávat kolektivní vědomí v našem okulocentrickém a obsesivně hygienickém kulturním kódu.

Tuto převahu zraku nad ostatními smysly – v důsledku toho i nad poznáním – pozorovali mnozí filozofové. V souboru filozofických esejů s titulem *Modernity and the Hegemony of Vision* (Modernita a nadvláda zraku)¹⁸ se tvrdí, že „s počátkem antického Řecka západní kulturu ovládalo okulocentrické paradigma, vizuálně utvořené a vizuálně centrální interpretace vědění, pravdy a skutečnosti“.¹⁹ Tato myšlenkově provokativní kniha analyzuje „historické vazby mezi viděním a věděním, viděním a ontologií, viděním a mocí a viděním a etikou“.²⁰

12 Hérakleitos z Efesu, Řeč o povaze bytí, překlad a komentář Zdeněk Kratochvíl a Štěpán Kosík, Praha, Herrmann a synové, 1993, s. 64, zlomek B 101 a.

13 Plátón, *Timaios*, 47 b. „Zrak podle mého soudu jest nám přičinnou největšího prospěchu, protože z nynějších výkladů o všehomíru by nebylo mohlo být proneseno nic, kdybychom nebyli viděli ani hvězdy, ani slunce, ani oblohy. Taktó však vidíme den a noc, měsíce a kruhové dráhy roků, rovnodennosti i obraty slunce: to jest přičinnou čísla a dalo nám pojem času i podnět ke zkoumání přírody; z toho jsme získali přístup k filosofii, nad níž většího dobra nikdy nepřišlo ani nepřijde smrtelnému pokolení z rukou božích.“ Přeložil František Novotný, Praha, OIKOYMENH, 1996.

14 Citováno v Georgia Warkke, *Ocularcentrism and Social Criticism*, in: *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin, University of California Press (Berkeley nad Los Angeles), 1993, p. 1.

15 Citováno v Thomas R. Flynn, *Foucault and the Eclipse of Vision*, in: *Modernity*, p. 274.

16 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 1987, zde citováno z anglického překladu *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred, in: Jay (1994), P. 21.

17 Steven Pack, *Discovering (Through) the Dark Interstice of Touch, History and Theory* Graduate Studio 1992–1994, McGill School of Architecture (Montreal), 1994.

18 Levin (1993).

19 *Ibid.*, p. 2.

20 *Ibid.*, p. 3.

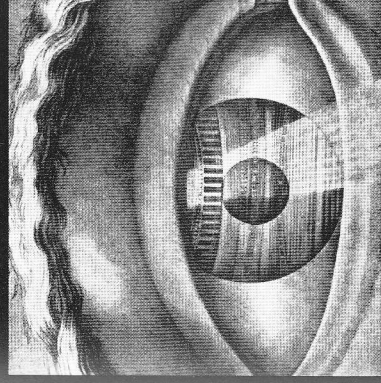
Okulocentrické paradigma našeho vztahu ke světu a našeho pojmu vědění, které epistemologicky privilejuje zrak, bylo odhaleno filozofy, a je tedy důležité pro zachování kritické role zraku ve vztahu k ostatním smyslům v našem porozumění a provozování umění architektury. Architektura, podobně jako všechna umění, se podstatně střetává s otázkami lidské existence v prostoru a čase, vyjadřuje a vykládá lidský pobyt ve světě. Architektura se hluboce angažuje v metafyzických otázkách sebe sama i světa, vnitřku i vnějšku, času i trvání, života a smrti. „Estetická a kulturní praxe je citlivá toliko na změnu zkušenosti prostoru a času, protože ta způsobuje konstrukci prostorových představ a výtvoří mimo proud lidské zkušenosti,“ napsal David Harvey.²¹ Architektura je náš prvotní nástroj v našem vztahu k prostoru a času a poskytuje těmto dimenzím lidské měřítko. Ochočuje si bezhraniční prostor a nekonečný čas, které lidský druh obydluje, toleruje a rozumí jím. Jako důsledek této vzájemné souvislosti prostoru a času, dialektiky vnitřního a vnějšího prostoru, fyzického a duchovního, materiálního a duševního, nevědomých i vědomých priorit týkajících se smyslů právě tak jako jejich vztahových rolí a interakcí, má podstatný vliv na přirozenost umění a architektury.

David Michael Levin podněcuje filozofickou kritiku převahy zraku následujícími slovy: „Myslím, že je vhodné vyzvat na soubor hegemonii zraků – okulocentrismus naší kultury. A domnívám se, že je třeba prozkoumat velmi kriticky povahu zraku, který opanovává dnešek našeho světa. Naléhavě potřebujeme diagnózu psychosociální patologie každodenního zrakového vnímání, stejně jako porozumění nám samým v roli vizuálního bytí.“²² Levin poukazuje na tlak po autonomii a agresivnost zraku a na „strašidla patriarchální vlády“ naší okulocentrické kultury:

„Ve vizuální kultuře je velmi silná vůle k moci. Existuje intenzivní sklon zraku zmocňovat se a fixovat, zhmotňovat a totalizovat, tendence domínovat, zabezpečovat a kontrolovat, což nakonec, z důvodů široké podpory,

21 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell (Cambridge), 1992, p. 327.

22 David Michael Levin, *Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger's Reading of History of Metaphysics*, in: Levin (1993), p. 205.



1



2

OKULOCENTRISMUS A NÁSILÍ NA OKU

- 1 Architektura byla chápána jako umělecká forma oka. Claude-Nicholas Ledoux, Hledisté divadla v Besançonu. Divadlo bylo postaveno v roce 1784, detail.
- 2 Zrak byl považován za nejvznešenější ze smyslů a jeho ztráta jako nejzávažší fyzická újma. Luis Buñuel a Salvador Dalí, *Un Chien Andalou (Andaluský pes)*, 1929. Šokující scéna, v níž je hrdince rozříznuto oko. Aito Mäkini/Finnish Film Archive.

předpokládá určitou nespornou hegemonii nad naší kulturou a jejím filozofickým diskursem. Ten ustavuje ve shodě s instrumentální racionalitou naší kultury a technologickým charakterem naší společnosti okulocentrickou metafyziku přítomnosti.²³

Jsem přesvědčen, že mnohým stránkám patologie současné architektury můžeme rovněž porozumět prostřednictvím zevrubné analýzy epistemologie smyslu a kritiky vizuálního násilí naší kultury a architektury obzvláště. Nelidskosti naší současné architektury a měst můžeme rozumět jako důsledek zanedbání tělesnosti a smyslu a nerovnováhy naší smyslové soustavy. Vzrůstající zkušenost odcizení, netečnosti a samoty napříkladem v dnešním technologickém světě můžeme spojit s určitou patologií smyslu. Toto odcizení a netečnost nejčastěji vyvolávají technologicky nejvinnější prostředí jako nemocnice a letiště. Nadvláda zraku a potlačení ostatních smyslu inklinují k tomu, že se lidé stahují do netečnosti, izolace a vnějškovosti. Vizuální umění zcela jistě vytvořilo imponující a myšlenkově provokativní díla, ale neusnadnilo lidské zakorenění ve světě. Fakt, že modernistický idiom nebyl schopen proniknout pod povrch lidového vkusu a hodnot, je pravděpodobně zodpovědný za jeho jednostranný intelektuální a vizuální důraz. Modernistický design zevrubně zabydlel intelekt a zrak, ale přitom byla opomenuta tělesnost a ostatní smysly, stejně tak jako naše paměť, obraznost, sny, ztratili se pocit domova.

KRITIKA OKULOCENTRISMU

Okulocentrická tradice a následné divácké teorie vědění v západním myšlení měly své kritiky mezi filozofy již dávno. Například René Descartes považoval zrak za nejuniverzálnější a nejvznešenější ze smyslů a jeho objektivující filozofie je důsledně založena na privilegování zraku. Avšak rovněž kladl rovnítko mezi zrak a hmat, tedy smysl, který považoval „za určitější a méně zranitelný omyly než zrak“.²⁴

23 Ibid, p. 212.

24 Dalia Judovitz, *Vision, Representation, and Technology in Descartes*, in: Levin (1993), p. 71.

Friedrich Nietzsche se pokusil rozvrátit autoritu zrakového myšlení ve zdánlivém protikladu k hlavní linii svého myšlení. Kritizoval „oko mimo čas a historii“, jak jej postulovali filozofové. Obvinil dokonce filozofy z „falšného a slepého nepřátelství ke smyslu“.²⁵ Max Scheler bez obalu nazývá tento postoj „nenávisť k tělu“.²⁶

Silně kritický „anti-okulocentrický“ pohled na západní okulocentrické vnímání a myšlení, které se rozvinulo ve 20. století ve Francii jako intelektuální tradice, důkladně shrnul Martin Jay ve své knize *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Sklopené oči: ponižení zraku ve francouzském myšlení dvacátého století).²⁷ Autor sleduje vývoj moderní kultury, která se opírá o vizualitu jako své centrum, prostřednictvím takových témat jako vynález knihtisku, umělecké ilustrace, fotografie, vizuální poezie a nové zkušenosti času. Na druhé straně analyzuje antiokulární pozice mnoha zásadních francouzských spisovatelů jako Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Lévinas a Jean-François Lyotard.

Sartre byl otevřeně nepřátelský ke zrakovému smyslu. V jeho díle se odhadem vyskytuje 7 000 odkazů k výrazům vzhled, pozorování a podobně.²⁸ Zabýval se „objektivizujícím pohledem na jiné a pohledem Médúzy, pod nímž zkamení každý, kdo se s ní setká tváří v tvář“.²⁹ V tomto ohledu prostor ovládal čas v lidském vědomí jako důsledek okulocentristu.³⁰ Tato změna relativní důležitosti v pojmání času a prostoru má důležitý dopad

25 Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwerthung aller Werthe*. 1. und 2. Buch, *Plane und Entwürfe*, München, Musarion Verlag, 1926.

26 Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, Der neue Geist, 1919.

27 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 1994.

28 Martin Jay, *A New Ontology of Sight*, in Levin, op. cit., p. 149.

29 Richard Kearney, Jean-Paul Sartre, in: Kearney, *Modern Movements in European Philosophy*, p. 63.

30 Jay, op. cit.

na naše porozumění fyzikálním a historickým procesům. Převládající pojety prostoru a času a jejich vzájemný vztah utváří zásadní paradigma pro architekturu, jak je ustavil Siegfried Giedion ve své zásadní ideologické historii moderní architektury s názvem *Space, Time and Architecture* (Prostor, čas a architektura).³¹

Maurice Merleau-Ponty zahájil nepřetržitou kritiku „karteziánského perspektivistického systému“ a privilegovaní ahistorického, nezainteresovaného, odtěsněného subjektu zcela mimo svět.³² Jeho celé filozofické dílo se zaměřuje na vnímání obecně a zrak obzvláště. Avšak místo karteziánského oka vnějšího pozorovatele je zrak jako smysl v podání Merleau-Pontyho ztělesněný zrak, jenž je vtělenou částí „tělesnosti světa“.³³ Naše tělo je jak objekt mezi objekty, tak rovněž tím, kdo se jich dotýká a pozoruje je.³⁴ Merleau-Ponty viděl osmotický vztah mezi já a světem – jejich vzájemné pronikání a vzájemné vymezování – a zdůrazňoval simultánnost a vzájemné působení smyslů. Píše: „Mé vnímání není sumou vizuálních, hmatových a sluchových vjemů. Vnímám svrchovaným způsobem celým svým bytím. Rozumím jedinečné strukturu věci, jedinečnému způsobu bytí, jež hovoří ke všem mým smyslům.“³⁵

31 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 5th revised and enlarged edition, Harvard University Press (Cambridge), 1977.

32 Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Bay Press (Seattle), 1988, p. 10.

33 Merleau-Ponty popsal tělesnost v kapitole Splétání – chiasmus z knihy *Viditelné a neviditelné*: „Moje tělo je modelem věci a věcí modelem mého těla: tělo je všemi svými částmi svázáno se světem, je proti němu.“ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha, OIKOYMENH, 1998, s. 128. Tuto zmínku odvozuje Merleau-Ponty od splétání světa a sebe sama. Hovoří rovněž o ontologii těla jako nejzášším důsledku své fenomenologie vnímání. Z této ontologie vyplývá, že je uvnitř i vně, že je subjektivní i objektivní, duchovní i materiální.

34 Hubert L. Dreyfus – Patricia Allen Dreyfus, předmluva k jejich překladu Maurice Merleau-Ponty: *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press (Evanston), 1964, p. XII.

35 Maurice Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology*, in *ibid.*, p. 48.

Martin Heidegger, Michel Foucault a Jacques Derrida tvrdili, že myšlení a kultura modernity nejenom navázaly na privilegované postavení zraku, ale že podporovaly jeho negativní tendence. Všichni, každý svým vlastním způsobem, považovali dominanci zraku v moderní éře za zcela odlišnou od dřívějších dob. Nadvláda zraku zesílila v naší době množstvím technologických vynálezů a produkcí obrazů. „Jsmen neustále bombardováni obrazy,“ jak to nazývá Italo Calvino.³⁶ „Základním dějem novověku je, že si člověk podmanil svět tím, že jej učinil obrazem,“ píše Heidegger.³⁷ Filozofovo myšlení se ztělesnilo v našem věku fabrikovaného, masově produkovaného a manipulovaného obrazu.

Technologicky rozšířené a posílené oko dnes proniká do hloubky hmoty i prostoru a umožňuje člověku vřhat simultánní pohled na opačnou stranu zeměkoule. Zkušenost prostoru a času se spojila jedna do druhé prostřednictvím rychlosti (David Harvey používá pojem „časoprostorová komprese“³⁸) a jako důsledek jsme svědky zřetelné proměny dvou dimenzí – temporalizace prostoru a spacializace času. Jediný smysl, jenž dostatečně udržuje tempo s ohromujícím vzrůstem rychlosti v technologickém světě, je zrak. Avšak svět oka způsobuje, že žijeme stále více v ustavičné přítomnosti, kterou zplodňuje rychlost a simultánnost.

Vizuální obrazy se staly komoditami, jak poukázal Harvey: „Rychlá produkce obrazů z rozličných prostorů v téměř současném okamžiku, prostory světa bortící se do sledu obrazů na televizních obrazovkách... Obrazy míst a prostorů se otevírají jak další produkci a efemérnímu použití, tak jiným (komoditám).“³⁹

Dramatický ořes zděděné konstrukce reality v posledních desetiletí ústí bezpochyby do krize reprezentace. Dokonce můžeme identifikovat určitou panickou hysterii reprezentace v umění naší doby.

36 Italo Calvino, *Americké přednášky*. Šest poznámek pro příští tisíciletí, přeložil M. M. Jilský, Praha, Prostor, 1999, s. 87.

37 Martin Heidegger, *Věk obrazu světa*, přeložil Ivan Chvatík, rkp.

38 Harvey, *op. cit.*, pp. 261–307.

39 *Ibid.*, p. 293.

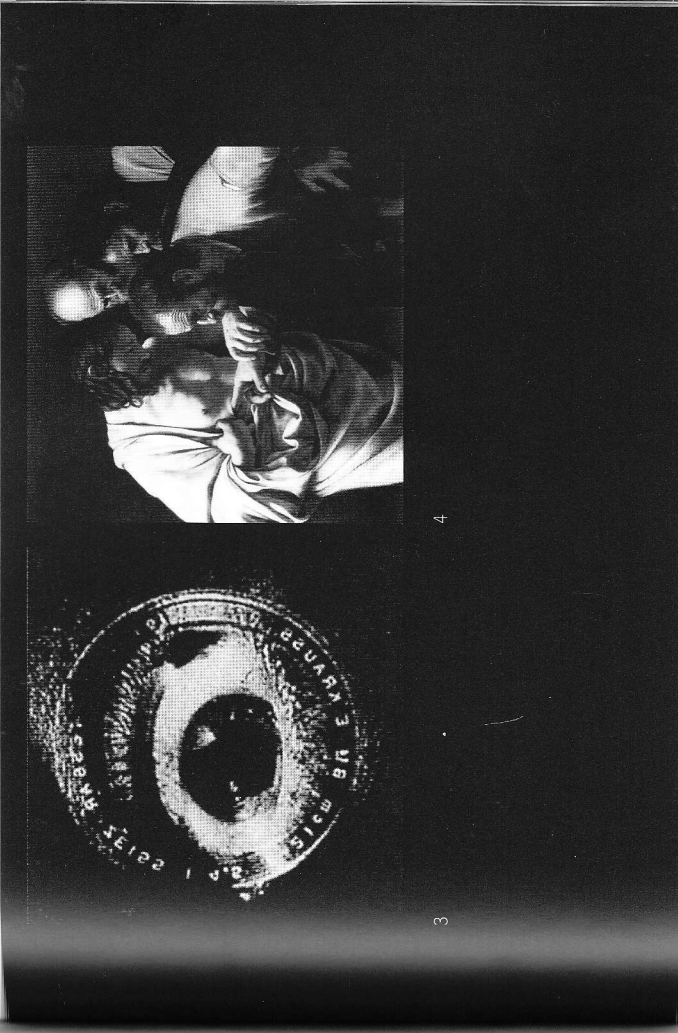
NARCISTICKÉ A NIHILISTICKÉ OKO

Nadvláda zraku nejprve přinesla z Heideggerova pohledu slavné vize, ale změnila se nezdůrazněně v nihilismus moderní doby. Heideggerovo pozorování nihilistického oka je myšlenkově provokativní zejména dnes. Mnohé architektonické projekty posledních dvaceti let, oslavované mezinárodním architektonickým tiskem, vyjadřují jak narcismus, tak nihilismus.

Hegemonní oko hledá nadvládu ve všech oborech kulturní produkce a zdá se, že oslabuje naši schopnost vžití, soucitu a podílu na dění světa. Narcistické oko pohlíží na architekturu pouze jako na prostředek sebevyjádření a jako intelektuálně uměleckou hru oddělenou od zásadních mentálních a sociálních vztahů, zatímco nihilistické oko záměrně rozvíjí smyslové a mentální odloučení a odcizení. Místo posilování v tělesnu zakotveného a integrovaného zakoušení světa nihilistická architektura zapírá a izoluje tělesnost a místo aby se pokusila rekonstruovat kulturní řád, znečitelnuje jeho kolektivní význam. Svět se stává hédonistickou, ale bezvýznamně vizuální cestou. Je jasné, že pouze distancující se a izolující se zrak je schopen nihilistického postoje. Je nemožné považovat za nihilistický například hmat z důvodů nevyhnutelné blízkosti, intimity, pravdivosti a identifikovatelnosti, které s sebou tento smysl nese. Sadistické právě tak jako masochistické oko tedy existují a můžeme je rozpoznat na poli současného umění a architektury.

Současná průmyslová masová produkce vizuální obraznosti tíhne ke zraku, který se odcizil citové účasti a identifikaci a který se mění v mesmerický proud bez ohniska nebo participace. Michel de Certeau vnímá expanzi vizuální říše vskutku negativně: „Od televize až po noviny, od reklamovné bujení zraku, který měří všechno schopností vidět či být viděn a který mění komunikaci ve vizuální cestu.“⁴⁴⁰ Dnešní šíření rakoviny povrchní architektonické imaginace, bez tektonické logiky a smyslu pro materiál a vžití je jasnou částí tohoto procesu.

40 Ibid., p. 293.



3

4

SÍLA SLABOST OKA

- 3 Obzvláště v moderní době byl zrak zesílen množstvím technických vynálezů. Nyní jsme schopni vidět jak hluboko do tajemství hmoty, tak do nezměrných dálek prostoru. Oko kamery, z filmu *Drígy Vertova Muž s kinosparátem*, 1929, detail. © 2005 The Museum of Modern Art, NY/Scala, Florence.
- 4 Bez ohledu na nadsazování role oka je vizuální pozorování často podporováno naším hmatem. Caravaggio, *Nevěřící Tomáš*, 1601–2, detail. Neues Palais, Potsdam.
© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg.

ORÁLNÍ VERSUS VIZUÁLNÍ PROSTOR

Avšak člověka vždycky neovládal zrak. Ve skutečnosti zrak postupně nahradil původní dominanci sluchu. Antropologická literatura popisuje nespočet kultur, v nichž neustává privátní důležitost čichu, chuti a hmatu v kolektivním chování a komunikaci. Role smyslu ve využívání kolektivního a osobního prostoru v rozličných kulturách byla podtématem klíčové knihy Edwarda T. Halla *The Hidden Dimension* (Skrytý rozměr), na kterou bohužel, jak se zdá, architekti zapomněli.⁴¹ Hallovy studie proxemiky osobního prostoru poskytují důležitý vhled do instinktivních a nevědomých stránek našeho vztahu k prostoru a našeho nevědomého využívání prostoru v komunikačním chování. Hallův vhled může sloužit jako základ pro projektování intimních, bio–kulturně funkčních prostorů.

Walter J. Ong analyzuje přechod od orální ke psané kultuře a její vliv na lidské vědomí a smysl pro kolektivní v knize *Orality & Literacy*.⁴² Poukazuje na to, že „psaní a tisk rozvíjejí zvláštní druh dialektů“⁴³ a že „v důsledku toho, že rétorika od dob antického Řecka zastávala v akademickém vzdělání přední místo, vznikl v celém gramotném světě skutečný, i když často nejasný pocit, že řečnictví je paradigmatickým veškerého jazykového vyjadřování“.⁴⁴ Podle Onga „přechod od mluvené ke psané řeči je vlastně přechodem od zvukového vjemu k vizuálnímu prostoru“.⁴⁵

Ong analyzuje změny, které proměna z prvotní orální kultury na kulturu psaného (a později tištěného) slova způsobila v lidském vědomí, paměti a rozumění prostoru. Argumentuje, že nadvláda sluchu ustoupila domínanci zraku, situační myšlení vystřídalo abstraktní. Tato hluboká změna ve vnímání a rozumění světu se autorovi zdá nezvratná: „Slova sice mají základ v mluvené řeči, ale psaní je již navždy tyransky uvězní ve vizuálním

41 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday (New York), 1969.

42 Walter J. Ong, *Technologie slova*. Mluvená a psaná řeč, přeložil Petr Fantys, Praha, Univerzita Karlova – Karolinum, 2006.

43 *Ibid.*, s. 124.

44 *Ibid.*, s. 129.

45 *Ibid.*, s. 135.

zorném poli. (...) To také znamená, že gramotný člověk nikdy nemůže v úplnosti odhalit, jak slovo vnímají lidé v čistě orálních kulturách.“⁴⁴⁶

Ve skutečnosti má hegemonie zraku, přestože je téměř současným jevem, své kořeny v řeckém myšlení a optice. Podle Luciena Febvrea: „Šestnácté století v prvé řadě jen nevidělo, ale slyšelo a čichalo, očichávalo vzduch a zachycovalo zvuky. Bylo to teprve později, že se vážně a aktivně angažovalo v geometrii a zaměřovalo pozornost na svět forem s Keplerem (1571–1630) a Desarguem z Lyonu (1593–1662). Byl to potom tento zrak, který byl osvobozen ve světě vědy a ve světě fyzikálních smyslových dat právě tak jako ve světě krásna.“⁴⁴⁷ Robert Mandrou argumentuje podobně: „Hierarchie (smyslů) není tatáž (jako ve dvacátém století), neboť oko, jež vládne dnes, se nacházelo až na třetím místě, za sluchem a hmatem a daleko po nich. Oko, jež organizuje, klasifikuje, řadí, nebylo preferovaným orgánem v době, jež dávala přednost sluchu.“⁴⁴⁸

Postupně rostoucí hegemonie zraku se zdá být paralelní k vývoji základního sebeuvědomění a postupně rostoucího oddělování já a světa. Zrak nás odděluje od světa, zatímco ostatní smysly nás s ním spojují v jednotu.

Umělecký výraz se zabývá předverbálními významy světa, významy, které jsou ztělesněny a spíše žijí, než by se jim intelektuálně rozumělo. Podle mého mínění má poezie schopnost přivést nás zpět do orálního a obklopujícího světa. Slovo poezie, které se znovu oralizovalo, nás přivádí zpět do středu vnitřního světa. „Básník hovoří na prahu bytí,“ poznamenává Gaston Bachelard,⁴⁹ ale rovněž se toto slovo odehrává na prahu jazyka. Stejně je úkolem umění a architektury obecně rekonstruovat zkušenost nediferencovaného vnitřního světa, v němž nejsme jen diváky, ale k němuž neoddělitelně patříme. V uměleckých dílech existenciální porozumění vrůstá do našeho vlastního setkávání se světem a naším bytím–ve–světě, jež není ani pojmově uchopené, ani intelektualizované.

46 *Ibid.*, s. 20

47 *Jay*, op. cit., p. 34.

48 *Ibid.*, p. 34–35.

49 Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha, Malvern, 2009, přeložil Josef Hrdlička, s. 8.

ARCHITEKTURA OČNÍ SÍTNICE A ZTRÁTA PLASTICITY

Je zřejmé, že architektura tradičních kultur je tedy podstatným způsobem spojena s mlčenlivou moudrostí těla, místo aby vizuálně a konceptuálně dominovala. Konstrukce tradičních kultur se řídí tělesností stejným způsobem, jímž pták vytváří své hnízdo podle pohybů svého těla. Zdá se, že původní architektura z jílů a bláta v rozličných částech světa musela být zrozena spíše ze svalových a hmatových smyslů než zrakových. Můžeme dokonce ztotožnit přechod domorodé konstrukce z říše hmatu k nadvládě zraku se ztrátou plasticity a intimitu a ztrátou celostního charakteru domorodých kultur.

Nadvláda zraku, na niž se poukazyvalo ve filozofickém myšlení, je stejně evidentní ve vývoji západní architektury. Řecká architektura se svým vypracovaným systémem optických souvislostí byla již destilována pro potěšení oka. Avšak z privilegování zraku nevyplyvá nutně odmítnutí ostatních smyslů, jak dokazuje hmatová senzibilita, materialita a autoritativní váha řecké architektury. Oko vyzývá a stimuluje svalové a hmatové počítky. Zrak může včlenit a dokonce zesílit ostatní smyslové modalitty. Nevědomá hmatová příměs ve zraku je obzvláště důležitá a silně přítomná v historické architektuře, ale velmi zanedbaná v architektuře naší doby.

Západní architektonická teorie od Leona Battisty Albertiho se prvotně zabývala otázkou vizuálního vnímání, harmonie a proporcí. Albertiho tvrzení, že „malování není ničím jiným než průsečíkem vizuální pyramidy, jež sleduje danou vzdálenost, pevný střed a určité osvětlení“, narysovalo perspektivní paradigma, jež se rovněž stalo nástrojem architektonického myšlení.⁵⁰ Opět je třeba zdůraznit, že vědomé zaměření se na mechanismus zraku nevede automaticky k úmyslnému odmítnutí ostatních smyslů před naší vlastní érou všudypřítomného vizuálního obrazu. Oko si vybojovávalo svou hegemonní roli v architektonické praxi, vědomě i nevědomě, teprve postupně s vynorením ideje netělesného pozorovatele. Pozorovatel se postupně odděluje od tělesného vztahu s okolím prostřednictvím po-

50 Leon Battista Alberti, cit. in Levin (1993), p. 64.

tlacení ostatních smyslů, obzvláště prostředky technologické extenze oka a bujení obrazů. Jak argumentuje Marx W. Wartofsky: „lidské vidění je samo artefakt, produkováný jinými artefakty, jmenovitě obrazy.“⁵¹

Vládoucí zrak figuruje silně v psaní modernistů, o čemž svědčí prohlášení Le Corbusiera, jako: „Existují v životě pouze tehdy, když se dívám“⁵²; „Jsem a zůstávám zatvrzele vizuální – všechno je v oblasti vizuálního“⁵³; „Člověk potřebuje vidět jasně, aby rozuměl“⁵⁴; „Naléhám na vás, abyste otevřeli oči. Otevíráte oči? Jste zbláhli v otevírání očí? Víte, jak otevřít oči, otevíráte je často, vždycky a dobře?“⁵⁵; „Člověk se dívá na výtvor architektury svými očima, jež jsou tak metr sedmdesát od země“⁵⁶; „Architektura je plastické umění. Plastickým míním to, co může vnímat a měřit oko“⁵⁷. Privilegování zraku v rané modernistické teorii je nad slunce jasné, což lze doložit i výroky Waltera Gropia: „Designér musí přizpůsobit vědění vědeckým faktům z optiky a tak získat teoretický základ, jenž povede ruku poskytlující tvar a vytvoří objektivní bázi.“⁵⁸ Rovněž to, co říká Laszlo Moholy-Nagy: „Hygiena zraku, zdravotní vidění, tím vším pomalu proniká.“⁵⁹ – potvrzuje ústřední roli zraku v moderním myšlení.

Také Le Corbusierovo slavné krédo „Architektura je mistrovská, přesná a velkolepá hmota smířená se světlem“ nezpochybnitelně definuje architekturu oka. Avšak Le Corbusier byl velký, umělecky tvárný talent s ohromujícím smyslem pro materiál, plasticitu a vážnost, což ho chránilo před zvratem do smyslového redukcionismu. Bez ohledu na Le Corbusierova

51 Citováno v Jay (1994), p. 5.

52 Le Corbusier, *Precisions*, MIT Press (Cambridge, MA), 1991, p. 7.

53 Pierre-Alain Crosse, *Eyes Which See*, Casabella, 531–532 (1987), p. 115.

54 Le Corbusier (1991), p. 231.

55 *Ibid.*, p. 227.

56 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 2005, angl. překlad Towards a New Architecture, Architectural Press (London) and Frederick A. Praeger (New York), 1959, p. 164.

57 *Ibid.*, p. 191.

58 Walter Gropius, *Architektur*, Frankfurt am Main – Hamburg, Fischer 1956, pp. 15–25.
59 Cit. Susan Sontag, *O fotografii*, přeložil Pavel Váncát, Praha – Litomyšl, Paseka; Brno, Barrister & Principal, 2002, s. 172.

okulocentrická prohlášení měla v jeho díle ruka podobně fetišistickou roli jako oko. Silný prvek hmatovosti je přítomný v Le Corbusierových kresbách a malbách a tato haptická senzibilita je vělena i do jeho poměru k architektuře. Avšak síla reduktivnosti se nakonec ničivě projevila v jeho urbanistických projektech.

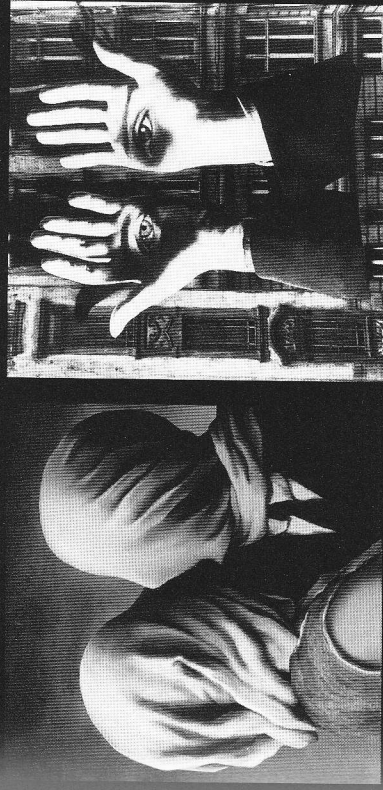
V architektuře Miese van der Rohe sice převládá frontální perspektiva, ale jedinečný smysl pro řád, skladbu, váhu, detail a řemeslo rozhodujícím způsobem obohacuje vizuální paradigma. Nadto je architektova práce velmi precizní a rozličné intence a aluze se spolu úspěšně slučují. Napětí mezi vědomými a rozličné intence a aluze se spolu úspěšně slučují. Napětí mezi vědomými a nevědomými pudy je nutné pro dílo, aby pozorovatel odhalilo emoční vklad. „V každém případě musí člověk dosáhnout simultánního řešení rozporů,“ jak napsal Alvar Aalto.⁶⁰ Slovní prohlášení umělců a architektů bychom obvykle neměli brát vážně, protože často reprezentují vědomé povrchní racionalizace nebo obranu. Mohou být v os-
trém protikladu k hlubším nevědomým intencím, jež poskytují dílu jeho skutečnou životní sílu.

Stejně zřetelně převládá vizuální paradigma v urbanismu, od idealizovaných plánů měst v renesanci až k funkcionalistickému principu zónování a plánování, které reflektuje „hygienu optického“. Obzvláště soudobé město se rostoucí měrou stalo městem oka odděleného od těla rychlým motorizovaným pohybem nebo vzdušným obklíčením letadel. Plánování upřednostňovalo idealizující a odtělesňující karteziánské oko kontroly a oddělení. Plány měst byly vysoce idealizované a schematizované vize, nazírané prostřednictvím *le regard surplombant* (pohledem shora), jak to definoval Jean Starobinski,⁶¹ či prostřednictvím Platónova „duševního oka“.

Až dosud se architektonická teorie a kritika téměř vylučně zabývaly mechanismem vidění a vizuálního vyjádření. Vnímání a prožívání archi-

60 Alvar Aalto, *Taide ja teknikka (Umění a technologie)*, in: Alvar Aalto: Luonnoksia (Náčrty), eds. Alvar Aalto – Göran Schildt, Otava (Helsinki), 1972, s. 87, přel. Juhani Pallasmaa.

61 Citováno v Jay, cit. d.



5

6

POTLAČENÍ OKA – SPLYNUTÍ ZRAKU A HMATU

- 5 Zrak je obvykle potlačen ve vyjádření citových stavech a při hlubokém myšlení. René Magritte, Milenci, 1928, detail. Richard S. Zeisler Collection, New York. Magritte © ADAGP, Paris a DACS, London 2005.
- 6 Zrak a hmat jsou spojeny ve skutečné, živé zkušenosti. Herbert Bayer, The Lonely Metropolitan, Osamělý obyvatel velkoměsta, 1932, detail. Bayer © DACS 2005.

teknické formy bylo nejčastěji analyzováno prostřednictvím zákonů vizuálního vnímání. Výchovná filozofie rovněž rozuměla architektuře primárně v termínech zraku a zdůrazňovala konstrukci trojrozměrných obrazů v prostoru.

ARCHITEKTURA VIZUÁLNÍCH OBRAZŮ

Vizuální v umění architektury nikdy nebyla zjevnější než v posledních třiceti letech, kdy panuje typ architektury, která je zaměřena na úderný a zapamatovatelný vizuální obraz. Místo existenciálně založené, plastické a prostorové zkušenosti si architektura osvojila psychologickou strategii reklamního a okamžitého přesvědčování. Budovy se mění na obrazové vytvory oddělené od existenciální hloubky a upřímnosti.

David Harvey podává zprávu o tom, že „ztráta temporality a pátrání po okamžitém dopadu v současném vyjadřování vede ke ztrátě zkušenostní hloubky“.⁶² Frederic Jameson se v popisu současné kulturní situace zmiňuje o „vymyšlené hloubce“ a „fixaci na publicitu, povrch a okamžitý dopad, které nemají opěrnou sílu v čase“.⁶³

Jako důsledek současné záplavy obrazů se současná architektura často jeví jen jako téměř sítnicové umění oka a dovršuje tak epistemologický cyklus, který začal v řeckém myšlení a architektuře. Avšak změna jde až za pouhou vizuální nadvládou. Místo aby byla situačně tělesným setkáním, architektura se stala uměním tištěného obrazu připoutaného ke spěchajícímu oku kamery. V naší kultuře obrazů se sám pohled zploštil do obrazu a ztratil svou plasticitu. Místo abychom zakoušeli svoje bytí ve světě, nadržáme na ně zvnějšku, jako diváci hledící na obrazy promítané na povrch sítnice. David Michael Levin užívá k popisu převládajícího frontálního, fixovaného a ohniskového zraku termín „frontální ontologie“.⁶⁴

Susan Sontagová je autorkou významných poznámek o roli fotografických obrazů v našem vnímání světa. Píše například o „mentalitě, která

svět nazírá jako soubor potenciálních fotografií,⁶⁵ a argumentuje, že „svět známe, pokud jej akceptujeme tak, jak jej fotoaparát zachycuje,⁶⁶ a že „všudypřítomnost fotografií má nezměrný vliv na naši etickou vnitřnost. Zaplňováním tohoto beztak přehlněného světa dalšími duplikáty nás fotografie přesvědčuje, že svět je dostupnější, než opravdu je.“⁶⁷

Když budovy ztrácejí svoji plasticitu a své spojení s jazykem a moudrostí těla, dostávají se do izolace chladné a odtahité říše zraku. Se ztrátou taktility, měřítek a detailů vytvořených pro lidské tělo – a obzvláště pro ruce – se architektonické struktury stávají odpudivě ploché, ostrohranné, imateriální a nereálné. Oddělení konstrukce od reality hmoty a sil dále měnilo architekturu v jevištní scénografi pro oko, ve scénografi prostou autenticity hmoty a konstrukce. Smysl pro „auru“, autoritu přítomnosti, kterou Walter Benjamin považoval za nutnou kvalitu pro autentickou část umění, byl ztracen. Výtvoři instrumentalizované technologie zatajují procesy konstruování a jeví se jako zjevení podobná duchům. Vzrůstající užívání reflexního skla v architektuře zesiluje snový pocit nereality a odcizení. Paradoxně opakní transparentnost těchto budov odráží pohled bez afektu a bez pohnutí zpět. Nejsme schopni vidět nebo si představit život za těmito zdmi. Architektonické zrcadlo, které odráží náš pohled zpět a zdvojuje svět, je hádankovitým a odstrašujícím zařízením.

MATERIALITA A ČAS

Plochosť dnešní standardní konstrukce je zesílena slabostí smyslu pro materialitu. Přírodní materiály – kámen, cihla, dřevo – dovolují našim vizím proniknout pod povrch a umožňují nám přesvědčit se o jejich pravdivosti. Přírodní materiály vyjadřují svůj věk a historii právě tak jako příběh svého původu a historii lidského užívání. Všechny materiály existují v nepřetržitosti času a patina jejich trvání přídává ke konstrukci obohacující zkušenosť času. Avšak dnešní strojově vyrobené materiály – hladké tabule

65 Susan Sontag, op. cit., s. 13.

66 Ibid., s. 27.

67 Ibid., s. 28.

62 Harvey, p. 58.

63 Frederic Jameson, cit. in ibid.

64 Levin, cit. d.

skla, smaltované kovy a syntetické plasty – mají sklon prezentovat oku svůj nepoddajný povrch, aniž by vyjevily svou materiální esenci nebo věk. Stavby tohoto technologického věku obvykle programově míří k dokonalosti, na níž není znát věk. Nevrtají do sebe časovou dimenzi ani nevyvrátitelné a mentálně příznačné procesy stárnutí. Tento strach ze stop opotřebení a věku souvisí s naším strachem ze smrti.

Transparence a vnímání beztlížnosti a nestálého pohybu z místa na místo jsou ústředními tématy moderního umění a architektury. V nedávných desetiletích se vynořila nová architektonická obraznost, jež se zabývá reflexí, vystupňováním transparentnosti, povrchů a juxtapozice, aby vytvořila smysl pro prostorovou objemovost i pro subtilní a měnící se vjemy pohybu a světa. Tato nová senzibilita je příslibem architektury, jež může přeměnit relativní imaterialitu a beztlížnost současných technologických konstrukcí v pozitivní zkušenost prostoru, místa a významu.

Oslabování zkušenosti času v dnešním životním prostředí má devastující duševní účinky. Slovy amerického terapeuta Gottharda Bootha „neposkytne člověku větší zadostiučinění než podíl na procesech, jež nahradí spektrum individuálního života“.⁶⁸ Máme duševní potřebu pochopit, že jsme zakořenění v kontinuitě času a v člověkem utvořeném světě, a je úkolem architektury zajistit tuto zkušenost. Architektura domestikuje bezhraniční prostor a uschopňuje nás ho obývat, ale rovněž by měla domestikovat bezhraniční čas a uschopnit nás obývat kontinuum času.

Současné nadměrné zdůraznění intelektuálních a konceptuálních rozměrů architektury přispívá ke zmiizení jejich dimenzí fyzikálních, smyslových a tělesných. Současná architektura zaujímá postavení avantgardy, častěji se zabývá architektonickým diskursem samým a mapováním možných a okrajových teritorií umění než odpovědností k otázkám lidské existence. Z tohoto reduktivního ohniska vzniká architektonický autismus, internalizovaný a autonomní diskurs, který není založen na naší sdílené existenciální skutečnosti.

68 Z rozhovoru s profesorem Keijo Petäjä na počátku 80. let minulého století, zdroj nebyl identifikován.

Současná kultura v širším slova smyslu, která je za architekturou, je tažena směrem k distancující se, mrazivé desenzualizaci a oderotizování lidského poměru ke skutečnosti. Zdá se, že rovněž malířství a sochařství ztratily svoji smyslovost, místo aby vyzývaly ke smyslové blízkosti, a současná umělecká díla vyjadřují distancující se odmítání smyslové zvědavosti a radosti. Tato umělecká díla hovoří k intelektu a k pojmovým schopnostem, místo co by oslovovala smysly a tělesné reakce. Nепřerušené bombardování bezveztažnou obrazností vede k vystupňovanému vyprázdnění obrazů a k absenci jejich citového obsahu. Obrazy se mění v nikdy nekonečnou zboží produkující pozdější nudu, a naopak i lidé se stávají obchodovatelnými. Konzumují obrazy nonšalantně, aniž by měli odvalu či dokonce možnost konfrontovat je se skutečnou existenciální realitou. Stvořili jsme život ve fabrikovaném snovém světě.

Není mým přáním vyjadřovat konzervativní postoj k současnému umění tónem myšlenkově provokativní a vzrušující knihy Umění v krizi od Hanse Sedlmayera.⁶⁹ Pouze se domnívám, že se vyskytla rozhodná změna v naší smyslové a perceptuální zkušenosti světa, jež se odráží v umění a v architektuře. Jestliže si přejeme, aby architektura měla emancipující a léčivou roli, místo aby posilovala eroze existenciálních významů, musíme brát v úvahu množství skrytých způsobů, jimiž je umění architektury svázáno s kulturní a mentální skutečností své doby. Měli bychom si tedy být vědomi i způsobů, jimiž je proveditelnost architektury ohrožována nebo marginalizována současným politickým, kulturním, ekonomickým, kognitivním a perceptuálním vývojem. Architektura se stavá ohroženým druhem umění.

69 Hans Sedlmayer, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg – Wien, Otto Müller Verlag, 1948, angl. překlad Art in Crisis: The Lost Center, 1957.

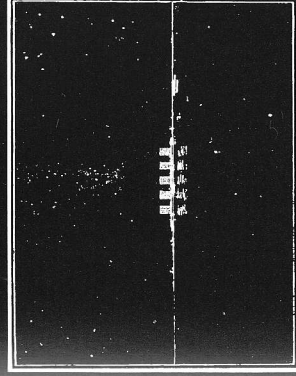
ODMÍTNUTÍ ALBERTIHO OKNA

Renesanční teorie perspektivy samozřejmě nedefinovaly oko samo o sobě v jeho monokulární, fixované podobě. Hegemonní oko vybojovalo novou půdu pro vizuální vnímání a vyjádření. Malby například Hieronyma Bosche a Pietera Breughela vždy zvou zúcastněné oko k cestě napříč scénami mnohých událostí. Nizozemské malířství 17. století představuje příležitostné scény a předměty každodenní potřeby měšťanského života, jež se rozšiřují za hranice Albertiho okna. Barokní malířství otvírá vizi s rozmlíženými hranami, měkkým ohniskem a mnohonásobnými perspektivami, jež zosobňují výzvu pro hmat a lákají tělo na cestu iluzorním prostorem.

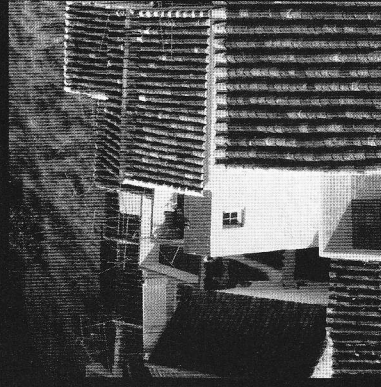
Podstatné ve vývoji modernity bylo osvobození oka od karteziánské perspektivní epistemologie. Malba Josepha Mallorda Williama Turnera pokračuje ve vytěšňování obrazového rámu, jež začalo již v barokní éře. Impresionisté ruší hranici, vyvažované rámování a perspektivní hloubku. Paul Cézanne „chtěl malovat svět, cele ho změnit v podívanou a ukázat, jak se nás dotýká“.⁷⁰ Kubisté opustili jednotlivý ohniskový bod, reaktivovali periferní vidění a posílili haptickou zkušenost, zatímco malíři barevného pole (fauvisté) odmítli iluzorní hloubku, aby posílili malování o sobě jako ikonický artefakt a autonomní skutečnost. Landartisté spojili skutečnost díla s realitou živého světa, a konečně umělci jako Richard Serra se přímo obracejí k tělu a k naší zkušenosti horizontality a vertikality, materiality, tíže a hmotnosti.

Stejná protitendence proti nadvládě vizuální perspektivy se odehrála v architektuře bez ohledu na kulturně privilegované postavení zraku. Kinestetická a texturní architektura Franka Lloyda Wrighta, muskulární a taktilní budovy Alvara Aalta a architektura geometrie a vážnosti Luise Kahna jsou toho obzvláště důležitým příkladem.

70 Maurice Merleau-Ponty, Cézannovo pochybování, in: Merleau-Ponty, Oko a duch, přeložil Oldřich Kuba, Praha, Obelisk, 1971, s. 46.



7



8

MĚSTO OKA – HAPTICKÉ OKO

- 7 Současné město je městem oka, městem odstupu a zvětšování. Le Corbusierem navržené panorama Buenos Aires – skica k přednášce v Buenos Aires v roce 1929. © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2005.
- 8 Haptické město je městem niternosti a blízkosti. Casares, město na kopci, severní Španělsko. Foto Juhani Pallasmaa.

NOVÁ VIZE A SMYSLOVÁ ROVNOVÁHA

Dokonale nezaostřený zrak naší doby, snad osvozený od implicitní touhy oka po kontrole a moci, je opět schopen otevírat nové vize a myšlenky. Ztráta ohniska, kterou přivodil proud obrazů, možná osvobodila oko od jeho patriarchální dominance a probudila ho k účastnému a empatickému nazírání. Technologické rozšíření smyslu posílilo prvenství zraku, ale nové technologie patrně také mohou pomoci „srazit z trůnu neinteresovaný pohled nezaujatého karteziánského diváka“.⁷¹

Martin Jay poznamenává: „V protikladu k vědomé, lineární, pevné, planimetrické a uzavřené formě renesance byla ta barokní malířská, ustupující, s měkkým ohniskem, mnohonásobná a otevřená.“⁷² Argumentuje také, že „barokní vizuální zkušenost má silné taktilní nebo haptické kvality, které ji chrání před přeměnou v absolutní okuloцентризм jejího karteziánského perspektivistického rivala“.⁷³

Zdá se, že haptická zkušenost musí opět proniknout do vizuálního režimu prostřednictvím taktilní přítomnosti moderní obraznosti. V hudebním videu nebo ve vrstevnaté městské transparenci nemůžeme zastavit záplavu obrazů pro analytické pozorování. Místo toho je musíme ocenit jako zvýšené hmatové vnímání, podobně jako plavec vnímá proud vody na své kůži.

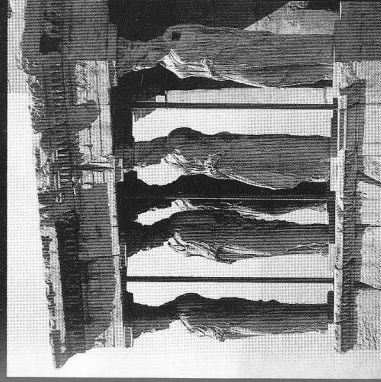
Ve své důkladné a myšlenkově provokativní knize *The Opening of Vision – Nihilism and the Postmodern Situation* (Otevření vize: Nihilismus a postmoderní situace) rozlišuje David Michael Levin mezi dvěma způsoby vize: „asertorický pohled“ a „aletheický pohled“.⁷⁴ Z jeho hlediska je asertorický pohled úzký, dogmatický, netolerantní, rigidní, neměnný, nepružný, vylučující a nepohyblivý, zatímco aletheický pohled, spojený s hermeneutickou teorií pravdy, má sklon vidět z mnoha hledisek a perspektiv

71 Jay, in: *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Bay Press (Seattle), 1988, p. 18.

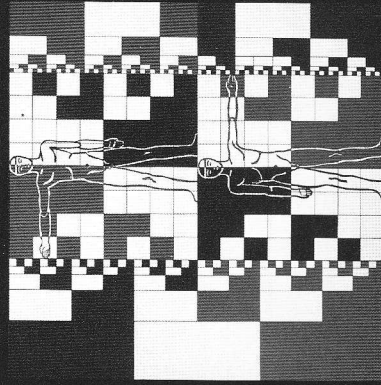
72 *Ibid.*, p. 16.

73 *Ibid.*, p. 17.

74 David Michael Levin, *The Opening of Vision – Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge (New York and London), 1988, p. 440.



9



10

ARCHITEKTURA A LIDSKÁ POSTAVA

9 Máme sklon interpretovat budovu jako analogii k našemu tělu a více versa. Karyatidy Erechtheia na athénské akropoli (421–405 př. Kr.). © The Trustees of the British Museum.

10 Měřitko lidského těla se užívalo v architektuře od dob dynastií starého Egypta. V moderní době byla antropocentrická tradice téměř zcela zapomenuta. Studie proporčního systému architektury založená na pythagorejském rozdělení základního měřítka 180 cm od Aulise Blomstedta (pravděpodobně z raných 60. let 20. století). The Aulis Blomstedt: Estate/S. Blomstedt.

a je mnohočetný, pluralistický, demokratický, kontextuální, včleňující, horizontální a starostlivý.⁷⁵ Jak naznačuje Levin, existují znamení, že se nový druh nazírání již vynořuje.

Ačkoli nové technologie posílily hegemonii zraku, mohou snad také znovu vytvořit rovnováhu říší smyslů. Podle Waltera Onga „elektronická technologie nás pomocí telefonu, rádia, televize a různých druhů záznamování zvuků současně přenesla do věku ‚sekundární orality‘. Tato nová oralita se až nápadně podobá té staré svou mystikou ‚za účasti všech‘ tím, že podporuje pocit společenství, soustředí se na současný okamžik a do konce používá formule“.⁷⁶

„V západním světě začínáme objevovat zanedbávané smysly. Toto vzrůstající vědomí připomíná něco ze zpožděné rebelie proti bolestivé deprivaci naší smyslové zkušenosti, kterou jsme utrpěli v našem technologickém světě,“ píše antropolog Ashley Montagu.⁷⁷ Toto nové vědomí si osvojují mnozí dnešní architekti na celém světě, kteří zkoušejí resenzualizovat architekturu prostřednictvím zesíleného smyslu pro materialitu, hapticitu, texturu a hmotnost, hustotu prostoru a materializované světlo.

75 Ibid.

76 Ong, op. cit., s. 155.

77 Montagu, p. XIII.

druhá část



Jak naznačuje předešlý krátký přehled, upřednostňování zrakového smyslu před ostatními smysly je neproblematické téma západního myšlení a je to také zřejmá síla v architektuře našeho století. Negativní vývoj v architektuře ovšem silně podporují síly a vzorce abstrahujícího a univerzalizujícího vlivu technologické racionality samé. Negativní vývoj v říši smyslů nemůže být přímočaře přisuzován historickému privilegování zrakového smyslu o sobě. Zrakové vnímání je náš nejdůležitější smysl, který je zakotven ve fyziologických, perceptuálních a psychologických faktech.⁷⁸ Problémy vznikají z izolace oka od přirozené interakce s ostatními smysly a z vyloučení a potlačení ostatních smyslů, což vzrůstající měrou snižuje a omezuje zkušenost se světem ve sféře zraku. Toto oddělení a potlačení rozdrubuje přirozenou složitost, obsáhlost a plasticitu perceptuálního systému a posiluje smysl pro oddělení a odcizení.

Ve druhé části chci podat přehled součinnosti mezi smysly a poskytnout některé osobní dojmy z říše smyslů, abych vyjádřil zkušenost s architekturou. V tomto eseji proklamuji smyslovou architekturu v protikladu k převládajícímu vizuálnímu porozumění stavitelskému umění.

TĚLO V CENTRU

Konfrontuji město se svým tělem; moje nohy odměřují délku arkád a šířku náměstí; můj zrak nevědomě promítá mé tělo na fasádu katedrál, kde bloumá nad římsami a profily, cítí velikost odstupu i projekcí; moje tělo odvažuje setkání s masivní hmotou dveří katedrál a moje ruka uchopuje kliku dveří, když vstupuji do tmavé prázdnoty v pozadí. Zkušenost mého já s městem a město samo existují prostřednictvím mé tělesné

zakotvené zkušenosti. Město a mé tělo se doplňují a definují navzájem. Bydlím ve městě a město bydlí ve mně.

Merleau-Ponty staví ve své filozofii tělo do středu zkušenosti prostředkového světa. Richard Kearney sumarizuje jeho filozofii: „Prostřednictvím našeho těla jako živého středu intencionality (...) volíme náš svět a náš svět volí nás.“⁷⁹ Podle Merleau-Pontyho „naše vlastní tělo je situováno ve světě, jako je srdce v organismu: udržuje síru viditelného naživu, vdechuje život, udržuje ji vnitřně a vytváří s ní celek“⁸⁰. A dále Merleau-Ponty říká: „Smyslová zkušenost je nestabilní a cizí vůči přirozenému vnímání, jehož dosahujeme celým svým tělem a které se zároveň otevírá světu interagujících smyslů.“⁸¹

Smyslová zkušenost se integruje prostřednictvím těla nebo spíše ve skutečném ustavení těla a lidského způsobu bytí. Psychoanalytická teorie zavedla pojem tělesného obrazu a tělového schématu jako center integrace. Naše tělo a naše pohyby nestále interagují s životním prostředím; svět a jáství informují a redefinují neustále jeden druhého. Vnímání těla a obrazy světa se mění v jedinečnou a trvalou existenciální zkušenost. Neexistuje tělo oddělené od svého zdomácnění v prostoru a neexistuje prostor bez vztahu k nevědomému obrazu vnímání svého já.

„Obraz těla (...) formuje podstatným způsobem haptická a orientační zkušenost raného života. Naše vizuální obrazy se vyvíjejí i později a závisí na prvotních zkušenostech, které byly získány hapticky,“ argumentují Kent C. Bloomer a Charles W. Moore ve své knize *Body, Memory and Architecture* (Tělo, paměť a architektura), což je jedna z prvních studií, která zkoumá roli těla a smyslů v architektonické zkušenosti.⁸² A pokračují ve výkladu: „Co chybí v našich současných obydlích, jsou skutečné vztahy

79 Richard Kearney, *Modern Movements in European Philosophy*, p. 74.

80 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge (London), 1992, p. 203.

81 Ibid.

82 Kent C. Bloomer a Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press (New Haven and London), 1977, p. 44.

78 Se svými 800000 vláknami a osmáctinásobným počtem nervových zakončení než v kochleárním sluchovém nervu je optický nerv schopen přenosu neuvěřitelného množství informací do mozku, v poměru, který dalece převyšuje všechny ostatní smyslové orgány. Každé oko obsahuje 120 milionů tyčinek, které přijímají informace na zhruba pěti stech úrovních světlosti a tmavosti, zatímco více než 7 milionů čípků nám umožňuje rozlišovat mezi více než milionem kombinací barev. Jay (1994), p. 6.

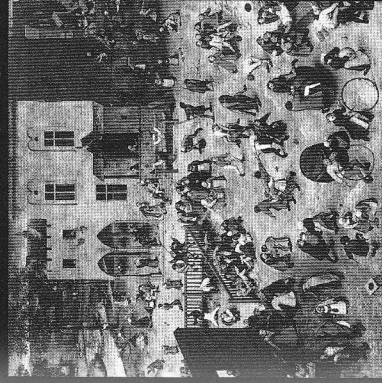
mezi tělem, představivostí a životním prostředím.⁸³ „Přinejmenším na každé místo můžeme vzpomínat částečně proto, že je jedinečné, ale částečně také proto, že poznamenalo naše tělo a vytvořilo dostatek asociací na to, aby zůstalo v našem osobním světě.“⁸⁴

MULTISENZORICKÁ ZKUŠENOST

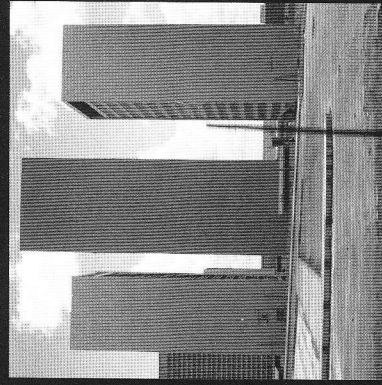
Procházka lesem je osvěžující a léčivá díky neustálé součinnosti všech smyslů. Bachelard hovoří o „polyfonii smyslů“.⁸⁵ Oko spolupracuje s tělem a s ostatními smysly. Jeho smysl pro realitu se posiluje a artikuluje touto neustálou interakcí. Architektura je v zásadě rozšířením přírody do říše vytvořené člověkem. Poskytuje základ pro vnímání a horizont zakoušení a porozumění světu. Není to izolovaný a soběstačný artefakt. Upíná naši pozornost a existenciální zkušenost k širšímu horizontu. Architektura rovněž poskytuje socializačním institucím pojmovou a materiální strukturu právě tak jako podmínky pro denní život. Konkretizuje roční období, oběh Slunce a míjění hodin během dne.

Každá hlubší zkušenost s architekturou je multisenzorická. Kvality prostoru, hmoty a měřítka vnímají rovným dílem oči, uši, sluch, nos, kůže, jazyk, kostra a svaly. Architektura posiluje existenciální zkušenost, smysl bytí ve světě, a to je podstatná, posilující zkušenost sebe sama. Místo pouhého zraku nebo pěti klasických smyslů zahrnuje několik říší smyslové zkušenosti, které se vzájemně k sobě vztahují a prolínají jedna do druhé.⁸⁶

Psycholog James J. Gibson pojímá smysly jako agresivní pátrací mechanismy spíše než pouhé pasivní receptory. Gibson kategorizuje smysly do pěti senzorických systémů: vizuální systém, auditivní systém, chuťově–či-



11



12

MĚSTO PARTICIPACE – MĚSTO ODCIZENÍ

11. Město citové účasti.
Pieter Brueghel starší, Dětské hry, 1560, detail.
Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM, Vídeň.
12. Moderní město senzorické deprivace.
Obchodní část města Brasília, Brazílie, 1968.
Foto Juhani Pallasmaa.

83 Ibid., p. 105.

84 Ibid., p. 107.

85 Gaston Bachelard, Poetika prostoru, přeložil Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2009, s. 12.

86 Na základě experimentů se zvířaty identifikovali vědci 17 rozdílných způsobů, jimiž mohou živé organismy odpovídat na životní prostředí, Jay (1994), p. 6.

chový systém, základně orientující systém a haptický systém.⁸⁷ Steinerova filozofie se domnívá, že ve skutečnosti užíváme ne méně než 12 smyslů.⁸⁸

Oči chtějí spolupracovat s ostatními smysly. Všechny smysly včetně zraku mohou být považovány za rozšíření hmatu – jako specializace kůže. Definují rozhraní mezi kůží a životním prostředím – mezi opaknitelností těla a vnějškovostí světa. Pohledem René Spitze „veskeré vnímání začíná v ústní dutině, která slouží jako prvotní most mezi vnitřní recepcí a vnější percepcí“.⁸⁹ Dokonce i oko se dotýká; pohled předpokládá nevědomý dotek, tělesnou mimesis a identifikaci. Jak poznamenává Martin Jay, když popisuje filozofii smyslů Merleau-Pontyho, „zrakem se dotýkáme slunce a hvězd“.⁹⁰ Před Merleau-Pontym irský filozof a kněz z 18. století spojoval hmat se zrakem a domníval se, že vizuální chápání hmoty, vzdálenosti a prostorové hloubky by nebylo vůbec možné bez spolupráce s hmatovou pamětí. Podle Berkeleyho zrak potřebuje pomoc hmatu, který poskytuje vjemům „tvrdost, pevnost a reliéfnost“.⁹¹ Zrak oddělený od hmatu by nemohl „mít jakoukoli ideu vzdálenosti, vnějšku nebo hloubky a důsledně ani prostoru nebo těla“.⁹² Ve shodě s Berkeleyem prohlášoval Hegel, že jediný smysl, který může poskytnout vjem prostorové hloubky, je hmat, protože hmat „vnímá váhu, pevnost a trojrozměrný tvar hmotných těles, a tak si uvědomujeme, že věci se prostírají od nás všemi směry“.⁹³

Zrak vyjevuje to, co už hmat zná. Mohli bychom označit hmat jako nevědomí zraku. Naše oči hladí vzdálené povrchy, kontury a hrany a ne-

vědomý taktilní pocítek určuje souhlasnost nebo nepřijemnost zkušenosti. Vzdálené i blízké je zakoušeno se stejnou intenzitou a spojuje se do soudržné zkušenosti. Jak říká Merleau-Ponty: „Hlubku, hebkost, měkkost nebo tvrdost předmětu vidíme. Cézanne dokonce říká, že vidíme i jejich vůni. Chce-li malíř vyjádřit svět, musí uspořádat barev nést v sobě tento nedělitelný Celex. Jinak bude jeho obraz jen narážkou na věci a nevyjádří je v naléhavé jednotě, v přítomnu, v nepřekonatelné plnosti, jež je pro nás pro všechny definitivní realita.“⁶⁹⁴

Když dále rozvíjel Goethovu ideu, že umělecké dílo musí „zvyšovat hodnotu života“,⁹⁵ domníval se Bernard Berenson, že když zakoušíme umělecké dílo, představujeme si vznešené fyzické setkání prostřednictvím „idealizovaných vjemů“. Nejdůležitější z nich nazýval „taktální hodnoty“.⁹⁶ Podle něho autentické umělecké dílo podněcuje naše idealizované hmatové vjemy a tyto podněty zvyšují hodnotu života. Vskutku, cítíme horkou vodu ve vaně koupajícího se aktu v Bonnardově malbě a vlhký vzduch Turnerových krajin a můžeme vnímat horkost slunce a chladný vánek v Matissově obraze okna otevřeného směrem k moři.

Stejným způsobem i architektonické dílo vytváří nerozdělitelný komplex dojmů. Živé setkání s domem nad vodopádem od Franka Lloyda Wrighta utrkává okolní les, objemy, povrchy, textury a barvy domu, a dokonce vůně lesa a zvuky řeky do jedinečné plné zkušenosti. Architektonické dílo není zakoušeno jako sbírka izolovaných vizuálních obrazů, ale ve své plně vtělené materialitě a duchovní přítomnosti. Architektonické dílo vtěluje a zahrnuje fyzikální i mentální struktury. Vizualní frontalita architektonické kresby je ponořena ve skutečné zkušenosti architektury. Dobrá architektura poskytuje tvary a povrchy jako odlišité pro příjemný dotek očí. „Kontura a profil (modénature) jsou úhelným kamenem archi-

87 Bloomer a Moore, p. 33.

88 Antropologie a spirituální psychologie Rudolfa Steinera, založená na studiích o smyslech, rozeznává 12 smyslů: rovnováhu, čich, hmat, zrak, smysl pro teplotu, slyšení, jazykový smysl, pojmový smysl, jistvi. Albert Soesman, *Our Twelve Senses: Willspring of the Soul*, Hawthorn Press (Stroud, Glos), 1998.

89 Citováno v: Victor Burgin, *Perverse Space*, in: *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press (Princeton), 1992, p. 233.

90 Jay, citovaný u Levina (1993).

91 Stephen Houlgate, *Vision, Reflection, and Openness – The Hegemony of Vision from a Hegelian Point of View*, in Levin (1993), p. 100.

92 *Ibid.*, p. 100.

93 *Ibid.*, p. 108.

94 Maurice Merleau-Ponty, *Cézannovo pochybování*, in: Merleau-Ponty, *Oko a duch*, přeložil Oldřich Kuba, Praha, Obelisk, 1971, s. 42.

95 Citováno v Montagu, p. 308.

96 Montagu, *ibid.*

tektury,“ napsal Le Corbusier a vyjevil tak taktální ingredienci ve svém, jinak okulárním porozumění architektuře.⁹⁷

Obrazy smyslové říše živí naši obrazotvornost i jiným způsobem. Obrazy přítomnosti dávají vzniknout obrazům paměti, imaginace a snu. „Dům uchovává snění, dům chrání snivce, umožňuje nám v klidu snít,“ píše Bachelard.⁹⁸ Ba ještě více, architektonický prostor poskytuje rámec, posiluje a zaměřuje naše myšlení a chrání ho před ztrátou. Můžeme snít a vnímat naše bytí venku, mimo dům, ale potřebujeme architektonickou geometrii pokoje, abychom mohli myslet jasně. Geometrie myšlení odráží geometrii pokoje.

V Knize o čaji popisuje Kakuzo Okakura subtilní multisenzorickou obrazotvornost, kterou evokuje jednoduchá situace čajové ceremonie: „Ticho vládně a nic ho nepřerušuje, aby ochránilo poznámku o vařící vodě v kovové čajové konvici. Konvice zpívá, neboť kov na jejím dně je sestaven tak, aby vytvářel zvláštní melodii, v níž někdo může zaslechnout ozvěny kataraktu, ztluměného mraky, vzdáleného moře, probíjejícího se mezi skalami, deštěné bouře, pohybující se nad bambusovým lesem, nebo sténající borovice na vzdáleném pahorku.“⁹⁹ V Okakurově popisu splývají dohromady přítomnost a nepřítomnost, blízkost a vzdálenost, vnímané a představované. Tělo není pouhá fyzikální entita, obohacující je paměť a sen, minulost a budoucnost. Edward S. Casey dokonce argumentuje, že naše schopnost paměti by nebyla možná bez tělesné paměti.¹⁰⁰ Svět je reflektován v těle a tělo je projektováno do světa. Vzpomínáme prostřednictvím našeho těla právě tolik jako prostřednictvím našeho nervového systému a mozku.

Smysly pouze nezprostředkovávají informace pro usuzování intelektu, podněcují také imaginaci a artikulují smyslové myšlení. Každá forma

umění vypracovává metafyzické a existenciální myšlení prostřednictvím svého charakteristického média a účasti smyslů. Podle Merleau-Pontého je „jakákoli teorie malířství metafyzika“,¹⁰¹ avšak toto tvrzení by mělo být rozšířeno také na současnou uměleckou tvorbu, protože každé malování je samo o sobě založené na implicitním přijetí světa. „Malíř, bere své tělo s sebou“, říká (Paul) Valéry. Vskutku si neumíme představit, jak by mysl mohla malovat,“ argumentuje Merleau-Ponty.¹⁰²

Podobně je naprosto nepravděpodobné, že bychom mohli přemýšlet o čistě cerebrální architektuře, jež by nebyla projekcí lidského těla a jeho pohybu prostorem. Umění architektury se také zabývá metafyzickými a existenciálními otázkami, jež se týkají lidského bytí ve světě. Vytváření architektury volá po jasném myšlení, ale je to specificky vřelený způsob myšlení, jenž se odehrává prostřednictvím smyslů a těla a pomocí specifických prostředků architektury. Architektura vytváří a směřuje myšlenky lidsky zakotvené konfrontace se světem prostřednictvím „plastických emocí“.¹⁰³ Podle mého mínění je úkolem architektury „ukázat, jak se náš svět dotýká“, jak řekl o Cézannově malbě Merleau-Ponty.¹⁰⁴

DOSAH STÍNU

Oko je orgánem vzdálenosti a oddělení, zatímco hmat je smyslem blízkosti, intimity a zalíbení. Oko pozoruje, dohlíží a zkoumá, zatímco hmat navazuje kontakt a objímá. Během našich silných citových zkušeností máme sklon se uzavírat do zraku, který vytváří vzdálenosti. Zavíráme oči, když sníme, posloucháme hudbu nebo objímáme někoho, koho milujeme. Hluboké stíny a temnota jsou pro člověka podstatné, protože tlumí ostrost

97 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 2005, angl. překl. Le Corbusier (1959), p. 11.

98 Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 32.

99 Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, Kodansha International (Tokyo and New York), 1989, p. 83.

100 Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press (Bloomington and Indianapolis), 2000, p. 172.

101 Citován v Judovitz, in: Levin (1993), p. 80.

102 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, Northwestern University Press (Evanston), 2000, p. 162.

103 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 2005, angl. překl. Le Corbusier (1959), p. 7.

104 Maurice Merleau-Ponty, *Cézannovo pochybování*, in: Merleau-Ponty, *Oko a duch*, přeložil Oldřich Kuba, Praha, Obelisk, 1971, s. 46.

vidění, zdvojnásobují hloubku a dálku a podněcují nevědomé periferní vidění a taktální fantazii.

Oč tajemnější a lákavější je ulice nějakého starého města se svou proměnlivou říší světla a stínů, než jsou dnešní zářivé a nasvícené ulice. Obrazotvornost a denní snění dovedou vyvolávat jen tlumené světlo a stín. Abychom mohli myslet jasně, musí být potlačena zraková jasnost, neboť myšlenky cestují roztržitě a s nezaostřeným pohledem. Homogenní jasné světlo paralyzuje obrazotvornost stejným způsobem, jakým homogenizace prostoru oslabuje zkušenost bytí a ničí náš smysl pro místo. Lidské oko je naladěno na soumrak dokonaleji než na jasné denní světlo. Mlha a soumrak probouzejí obrazotvornost tím, že znejasňují a zdvojnásobují vizuální obrazy. Čínská malba obláčích hornatých krajín nebo zen–buddhistická zahrada v chrámu Ryoan–dži probouzejí meditativní stavy podobné transu. Nesoustředěný pohled proniká povrchem fyzikálního obrazu a zaměřuje se na nekonečno.

Džuničiró Tanizaki poznamenal ve své knize *Chvála stínů*, že dokonce i japonská kuchyně závisí na stínech a že je neoddělitelná od temnoty: „Na lakované misce je nejpříjemnější to, že po sejmutí jejího víčka až do okamžiku, kdy ji přiložíme k ústům, vychutnáváme pohled na tekutinu téměř stejné barvy, jako je nádobka, vidíme pouze tichou sedlinu u dna. Člověk sice nemůže rozeznat, co je vlastně v temnotě šálku skryto, ale dlaněmi vyčítí, jak se v něm vývar jemně kolébá, a podle toho, že okraje nádobky jsou lehce oroseny, pozná, že z polévky stoupá pára.“¹⁰⁵ Spisovatel nám připomíná, že za starých časů začerněné zuby gejši a její zelenočerné rty stejně jako bílé namalovaný obličej zdůrazňovaly temnotu a stíny místnosti.

Podobně mimořádně silný smysl pro ohnisko a přítomnost v malbách Caravaggia a Rembrandta vychází z hloubky a stínu, do něhož jsou protagonisté obrazu vsazeni jako vynikající předmět na temně sametové pozadí, jež pohlcuje veškeré světlo. Stín tvaruje a vtiskuje život předmětu ve světle. Vytváří také říše, v nichž vznikají fantazie a sny. Umění šerosvitu je rovněž

¹⁰⁵ Džuničiró Tanizaki, *Chvála stínů*, přeložila Vlasta Winkelhoferová, Košice, Knižná dielňa Timotej, 1998, s. 26.

dovedností mistrů architektury. Ve velkých architektonických prostorech existuje stálý hluboký dech stínů a světla; stíny vdechují a iluminace vdechují světlo.

V naší době se světlo změnilo na zcela kvantitativní záležitost a okno ztratilo svůj vliv zprostředkovatele mezi dvěma světy, mezi uzavřeností a otevřeností, niterností a vnějškovostí, soukromým a veřejným, stínem a světlem. Když ztratilo svůj ontologický význam, změnilo se okno v pouhou nepřítomnost zdi. „Vezměte si užívání obrovských oken se zrcadlovými skly (...), jež ničí intimitu našich budov, účinek stínu a atmosféry. Architekti na celém světě chybovali v proporcích, které byly určeny rozměrným oknům se zrcadlovými skly nebo prostorům otevřujícím se ven. (...) Ztratili jsme smysl pro vnitřní život a zesílil naopak náš život veřejný, který se odehrává podstatně daleko od domova,“ napsal Luis Barragán, skutečný kouzelník vnitřního tajemství a stínů v současné architektuře.¹⁰⁶ Podobně by se mohly nejsoučasnější veřejné prostory stát radostnějšími, kdyby byly méně osvětleny a světlo bylo rovnoměrně rozloženo. Tmavé lúno haly radnice Sýnatsalo od Alvara Aalta křísí k životu mystický a mytologický smysl pro komunitu, temnota vytváří smysl pro solidaritu a posiluje moc mluveného slova.

V přívalu citů se zdá, že smyslové podněty se mění z rafinovanějších na archaičtější, ze zraku na sluch, hmat a čich a ze světla na stín. Kultura, která usiluje o kontrolu svých občanů, pravděpodobně podporuje opačný směr, který se vzdaluje od intimní individuality, který se identifikuje se sociálním vyloučením. Společnost dohledu je nutné společností voyeristického a sadistického oka. Účinnou metodou duševní tortury je užívání neustále vysoké hladiny osvětlení, které neponechává člověku žádný prostor, aby se mohl stáhnout do svého nitra nebo soukromí; dokonce i tmavý interiér je vystaven nátlaku.

¹⁰⁶ Alejandro Ramirez Ugarte, *Rozhovor s Luisem Barragánem* (1962), in: Enrique X. de Anda Alanis, *Luis Barragán: Clásico del Silencio*, Colección Somosur (Bogota), 1989, s. 242.

AKUSTICKÁ INTIMITA

Zrak izoluje, kdežto zvuk vtěluje, zrak je směrový, zatímco zvuk je mnohasměrový. Ze zraku vyplývá vnějškovost, ale zvuk vytváří zkušenost niternosti. Pozorují objekt, avšak zvuk mnou prostupuje, oko dosahuje svého předmětu, ale sluch přijímá. Budovy nereagují na náš pohled, ale vracejí zvuky do našich uší. „Schopnost zvuku vtaňovat do centra (oblast zvuku se nerozprostírá přede mnou, nýbrž je všude kolem mě) ovlivňuje lidské vnímání kosmu,“ píše Walter Ong. „Pro orální kultury je kosmos neustále pokračující událostí, v jejímž středu stojí člověk. Člověk je *umbilicus mundi*, pupek světa.“¹⁰⁷ Je myšlenkově provokativní, že duševní ztráta smyslu pro střed v současném světě by mohla být připsována, přinejmenším částečně, zmizení integrity slýšitelného světa.

Slyšení strukturuje a artikuluje zkušenost a porozumění prostoru. Obvykle si nejsme vědomi dosahu slyšení v prostorové zkušenosti, ačkoli zvuk často poskytuje časovou posloupnost, do níž jsou vizuální dojmy vsazeny. Jestliže například oddělíme soundtrack od filmu, ztratí scéna svou plasticitu a smysl pro kontinuitu a život. Němý film musel kompenzovat absenci zvuku demonstračním způsobem přehrávání.

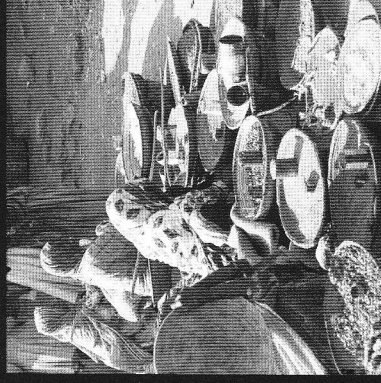
Anglický malíř a esejista Adrian Stokes vnímavě pozoroval vztahy mezi prostorem a zvukem a kamenem. „Jako lidské matky i budovy jsou dobrými posluchači. Dlouho znějící zvuky, zřetelné nebo zdánlivě seskupené ve sluchcích, zklidňují průčelí paláců, která se zdvihají postupně od chodníku nahoru. Dlouho znějící zvuk s ozvěnou je stravován kamenem.“¹⁰⁸ Každý, koho v polospánku probudí zvuk vlaku nebo sanitky v nočním městě a kdo prostřednictvím spánku zakusil městský prostor s nescetnými obyvateli opuštěnými ve svých sídlech, zná sílu zvuku, který předčí představitost. Noční zvuk je připomínkou lidské samoty a smrtelnosti a člověk si uvědomuje celé dřímající město. Každý, kdo byl u vytržení zvukem kapající vody ve tmě zříceniny, může zakusit mimořádnou schop-

¹⁰⁷ Walter Ong, op. cit., s. 87.

¹⁰⁸ Adrian Stokes, Smooth and Rough, in: *The Critical Writings of Adrian Stokes*, Volume II, Thames and Hudson (London), 1978, p. 245.



13



14

ARCHITEKTURA SLUCHU A ČÍCHU

13. V historických městech a prostorech zesilovala a obohacovala akustická zkušenost tu vizuální. Rané cisterciácké opatství Le Thoronet, poprvé založené ve Flornelle v roce 1136, přenesené na své současné místo v roce 1176. Foto: David Heald.

14. V bohatých a oživujících zkušenostech vzájemně reaguje celá říše smyslů a splyvá s místem uchovávaným pamětí. Prostor čichu: trh s pepřem v Harraru v Etiopii. Foto Juhani Pallasmaa.

nost sluchu vyřezat melodii do prázdného prostoru tmy. Prostor ve tmě, který zkoumá sluch, se stává dutinou vytesanou přímo do nitra.

Poslední kapitola knihy Steena Eilera Rasmussena *Experiencing Architecture* se příznačně nazývá Slyšet architekturu.¹⁰⁹ Spisovatel popisuje různé rozměry akustických kvalit a připomíná akustické vjemy v podzemní chodbě ve Vídni ve filmu Orsona Wellesse *The Third Man* (Třetí muž)¹¹⁰: „Váš sluch vnímá jak délku, tak i cylindrický tvar chodby.“¹¹¹

Můžeme také připomenout akustickou tvrdost neobydleného a nezařízeného domu ve srovnání s přívětivostí obydleného domu, v němž je zvuk ohybán a změkčován předměty osobního života. Každá budova nebo prostor mají svůj charakteristický zvuk intimity nebo monumentality, přijetí nebo odmítnutí, pohostinnosti nebo nepřátelství. Prostoru rozumíme a oceňujeme ho podle zvuku právě tak jako podle vizuálního tvaru, ale akustický vjem obvykle zůstává jako neuvědomovaná zkušenost v pozadí.

Zrak je smysl osamoceno pozorovatele, zatímco poslouchání vytváří smysl pro spojení a solidaritu. Náš zrak putuje osamocený v temné hloubce katedrál, ale zvuk varhan vytváří bezprostřední zážitek příbuznosti s prostorem. Upřeně se osamoceni díváme na dobrodružství cirkusu, ale když propukne potlesk po uvolnění napětí, sjednocuje nás s davem. Zvuk kostelních zvonů rozléhající se ulicemi města nás činí jeho uvědomělými obyvateli. Ozvěna kroků na vydlážděné ulici má emoční náboj, protože zvuk se odráží od okolních zdí a jím vstupujeme do přímého vztahu s prostorem. Zvuk odměřuje prostor a činí jeho měřítko uchopitelným. Ušima rušíme hranice v prostoru. Křik racků v přístavu probouzí naše vědomí rozlehlosti oceánu a nekonečnosti horizontu.

Každé město má svou ozvěnu, jež závisí na vzorech a měřítku ulic, na převládajícím architektonickém stylu a materiálech. Ozvěna renesančního města se liší od echa barokního města. Avšak naše města ztratila své

109 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press (Cambridge), 1993.

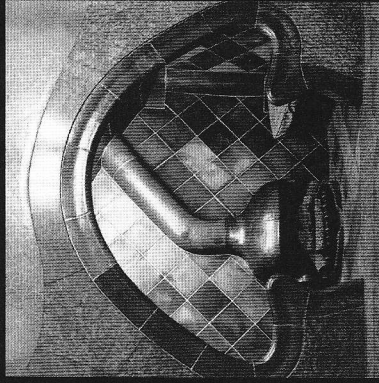
110 Ve skutečnosti film režíroval Carol Reed, Orson Welles v něm hrál jednu z rolí.

Autorem scénáře byl Graham Greene (pozn. překladatele).

111 *Ibid.*, p. 225.



15



16

MÍSTA INTIMNÍ VŘELOSTI

- 15 Vystupňovaná zkušenost intimity, domova a ochrany představuje smyslové zážitky holé kůže. Pierre Bonnard. *Nu dans la baignoire*. Koupající se akt, 1937, detail. Musée du Petit-Palais, Paris. © Photothèques des Musées de la Ville de Paris/Delepeleire.

- 16 Křib jako intimní a osobní místo vřelosti. Antonio Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, 1904–1906.

ozvuky. Široké a otevřené prostory současných ulic neodrážejí zvuk a v interiérech dnešních budov je zvuk pohlcován a potlačován. Reprodukovaná hudba nákupních center a veřejných prostor vylučuje možnost uchopovat zvukovou sytost prostoru. Naše uši osleply.

TICHO, ČAS A SAMOTA

Nejpodstatnější sluchovou zkušeností vytvořenou architekturou je klid. Architektura představuje drama konstrukce ztišené do hmoty, prostoru a světa. Architektura je v neposlední řadě uměním zkamenělého ticha. Když utichá zmatek prací na stavbě a křik dělníků doznívá, stává se budova muzeem čekání, trpělivého ticha. V egyptských chrámech se setkáváme s tichem, které obklopovalo faraony, v tichu gotické katedrály se můžeme rozpomínat na poslední utichající tón gregoriánského chorálu a ozvěna římských kročejů právě vyvanula ze stěn Pantheonu. Staré domy nás přivádějí k pomalému času a tichu minulosti. Ticho architektury je vstřícné, vzpomínající mlčení. Silná architektonická zkušenost zúžuje veškerý vnější hluk, zaměřuje naši pozornost na skutečnou existenci a jako každé umění nás činí bdělými vůči naší základní osamělosti.

Neuvěřitelné zrychlení během posledního století zhroutilo čas na plochu obrazovku přítomnosti, na kterou je promítána simultánnost světa. Jak čas ztratil své trvání a svou ozvěnu v původní minulosti, člověk ztrácí svůj smysl pro jáství jako historické bytí a je ohrožován „strachem z času“.¹¹² Architektura nás osvobozuje od objetí přítomnosti a umožňuje nám zakoušet pomalý a hojivý tok času. Umožňuje nám vidět a chápat běh historie a podílet se na časových cyklech, které překonávají individuální život.

Architektura nás spojuje se smrtí. Prostřednictvím budov jsme schopni si představit shon středověké ulice a obraz slavnostního procesí směřujícího ke katedrále. Čas architektury je zadržný čas; v největších z budov čas tíše trvá. Ve velkém sloupovém sále v Karnaku čas zkameněl do nehybné a bezčasé přítomnosti. Čas a prostor jsou věčně zamčeny jeden do dru-

hého v tichém prostoru mezi nezměrnými sloupy; hmota, prostor a čas splynuly do jedné, singulární, elementární zkušenosti, smyslu bytí.

Velká díla modernismu navěky zastavila utopický čas optimismu a naděje; dokonce i po desetiletích, kdy pokoušely osud, vyznařují jarní slibný vzduch naděje. Plicní sanatorium v Paimio od Alvara Aalta je srdcovoucí ve své zářivé víře v lidskou budoucnost a úspěch společenské role architektury. Le Corbusierova Villa Savoye nám poskytuje víru v jednotu rozumu a krásy, etiky a estetiky. Napříč periodami dramatických a tragických sociálních změn stojí vlastní dům Konstantina Stěpanoviče Melnikova v Moskvě jako mlčenlivý svědek vůle a utopického ducha, jenž byl kdysi vytvořen.

Zakoušení uměleckého díla je soukromý dialog mezi dílem a pozorovatelem, který vylučuje ostatní vztahy. „Umění je *mise-en-scène* paměti a umění je vytvářeno osamělci pro osamělce,“ jak napsal Cyril Connolly ve své knize *The Unquiet Grave* (Neklidný hrob). Příznačně v této básnické knize existují věty, které si ve svém výtisku podtrhl Luis Barragán.¹¹³ Smysl pro melancholii leží za veškerou pohnutou zkušeností umění, která je zárukou nad nemateriální časovostí krásy. Umění vytváří nedostupný ideál, ideál krásy, která se v každém okamžiku dotýká věčnosti.

PROSTOR ČICHU

Potřebujeme pouhých osm molekul nějaké látky, aby se v nervovém zakončení spustil impuls čichu, a můžeme rozeznávat více než 10 000 rozdílných vůní. Nejtrvanlivější stopa paměti na jakýkoli prostor je čichová. Nemohu si vzpomenout na to, jak se otevíraly dveře statku mých prarodičů v mém raném dětství, ale v mé paměti přetrvává jejich váha a patina jejich dřevěného povrchu, odřehého desetiletími používání. Obzvláště živě si vybavuji vůni domova, která mne udeřila do tváře jako nějaká neviditelná stěna za dveřmi. Každé obydlí má svou individuální vůni domova.

112 Karsten Harries, *Building and the terror of time, Perspecta: The Yale Architectural Journal* (New Haven), 19 (1982), pp. 59–69.

113 Citováno v Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art* (New York), 1976, p. 108.

Obzvláštní vůně vystává z nepovědomého znovuvstoupení do prostoru, na který naše paměť uložena na sítnici zapomněla. Nozdry jsou probuzeny zapomenutým obrazem a my jsme nalákáni vstoupit do žitého denního snu. Nos nutí oči, aby vzpomínaly. „Jen já mohu ve svých vzpomínkách z jiného století otevřít hlubokou skříň, která si stále a jen pro mě uchovává jedinečnou vůni, vůni hroznů schnoucích na lísce,“ píše Bachelard. „Vůně hroznů! Hraniční vůně – abychom ji cítili, musíme si hodně představovat.“¹¹⁴

Jaká je to slast přecházet z říše vůní do blízkých, úzkých, přímých ulic starého města! Čichová atmosféra cukrářství nás nutí myslet na nevinnost a zvědavost dětství; hustá vůně ševcovské dílny nás nutí představovat si koně, sedla, řemeny postroje a vrušení z jízdy; vůně pekařství vyvolává obrazy zdraví, živin a fyzické síly; vůně obchodu se sladkým pečivem nás nutí myslet na měšťanské štěstí. Rybářská města jsou zapamatovatelná, protože se v nich mísí vůně moře a země; silná vůně chaluh nás přiměje cítit hloubku a váhu moře a proměňuje jakýkoli prozaický přístav v obraz ztracené Atlantidy.

Obzvláštní radost nám čini seznámit se s geografii a mikrokosmem vůní a chutí. Každé město má své spektrum chutí a vůní. Pouliční prodejní stánky vystavují přehled chutí: plody moře, které voní po chaluhách, zelemina vonící plodnou zemí a ovoce ronící sladkou vůni slunečného a vlhkého letního vzduchu. Jídla vystavená venku před restaurací bičují naši fantazii, která vyvolává celý průvod pokrmů, a písmena, která čtou naše oči, se mění v pozitivky našich úst.

Proč mají opuštěné domy vždycky tutéž dutou vůni? Vyvolávají tuto zvláštní vůni naše oči, které pozorují tu prázdnotu? Helen Kellerová byla schopná rozpoznat „staromódní venkovský dům podle mnoha úrovní vůní, které zde zanechala posloupnost rodin, rostlin, vůní a látek.“¹¹⁵

Rainer Maria Rilke ve svých Zápiscích Malta Lauridse Brigga dramaticky popisuje obrazy minulého života v již rozbořeném domě, vyvolávané stopami, které se otiskly do zdi vedlejšího domu:

„Stála tu poledne, nemoci, výdechy, letitý kouř a pot, jenž vyráží v podpaží a činí šat těžkým, mdlé čpění úst, a zápach nohou, které se potí. Tanuly tu ostré výparry z moče, palčivost sazí, šedivá pára bramborová a těžký kluzký pach ze stárnoucího omastku. Byl tu sladký, zdoluhavý zápach zanedbávaných kojenců a úzkostný pach dětí, které jdou do školy, a dusno z lůžek chlapců, kteří dospívají.“¹¹⁶

Obrazy současné architektury vytvořené na naší sítnici se určitě jeví jako sterilní ve srovnání s emocionální a asociativní silou básnickovy čichové představivosti. Básník vysvobozuje čich a chuť skryté ve slovech. Velký spisovatel je schopný prostřednictvím svých slov vytvořit celé město se všemi barvami života. Ale směřovatná díla architektury také vytvářejí obrazy plné života. Ve skutečnosti velký architekt vysvobozuje obrazy ideálního života ztajené v prostoru a tvarech. Le Corbusierův náčrt visuté zahrady pro činžovní dům, s ženou na horním balkóně, která klepe koberec, s manželem, který dole buší do boxovacího pytle, s rybou a elektrickým větrákem na kuchyňském stole ve Villa Stein-de Monzie jsou příkladem vzácného smyslu pro život v moderním obraze architektury. Fotografie Melnikova vlastního domu naproti tomu vyjevuje dramatický odstup mezi metafyzickou geometrií slavného domu a tradiční prozaickou skutečností života.

TVAR DOTEKU

„Ale ruce jsou již složitý organismus, jsou deltou, v níž se stéká z dálek příšlý život, aby se vlil do velkého toku činu. Ruce mají své dějiny, mají opravdu svoji vlastní kulturu, svoji zvláštní krásu; přiznáváme jim také právo na vlastní vývoj, vlastní přání, pocity, nálady a záliby,“ píše Rainer

114 Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, přeložil Josef Hrdlička, Praha, Malvern, 2009, s. 38.

115 Diane Ackermann, *A Natural History of the Senses*, Vintage Books (New York), 1991, p. 45.

116 Rainer Maria Rilke, *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, přeložil Josef Suchý, Praha, Mladá fronta, 1994, s. 41.

Maria Rilke ve své esejí o Augustu Rodinovi.¹¹⁷ Ruce jsou sochařovy oči, ale jsou také orgánem myšlení, jak naznačuje Heidegger: „Ruka patří podle obvyklé představy k organismu našeho těla. Samo bytostné určení ruky se však nedá určit a vysvětlit jako tělesný orgán uchopování. (...) Myšlení vede a nese každou tvárnost ruky. Nést znamená doslova tvářit se, chovat se (gebärden) (...) Každé dílo ruky spočívá v myšlení.“¹¹⁸

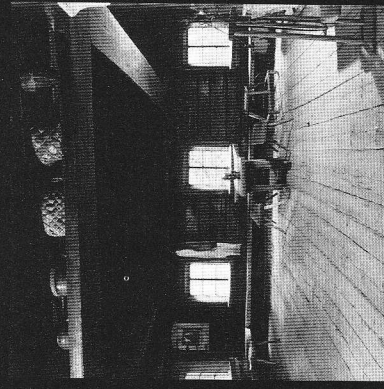
Kůže čte texturu, váhu, hustotu a teplotu hmoty. Povrch nějakého starého předmětu, dokonale vyleštěného nástrojem řemeslníka a pilným rukama uživatele svádí k pohlázení. Je příjemné stisknout kliku dveří, která se leskne doteky tisíce rukou, jež otevřely dveře před námi. Jasně mihotání dlouhodobého opotřebování mění kliku v obraz přijetí a pohostinnosti. Klikka je ruka, kterou nám podává budova. Hmat nás spojuje s časem a tradicí a prostřednictvím dojmů hmatu si podáváme ruce s nesčíslnými generacemi. Křemen ohlazené vlnami je příjemný do ruky nejen proto, že má konejší tvar, ale protože vyjadřuje pomalý proces utváření. Dokonalý křemen v dlani ztělesňuje trvání, představuje čas, který se proměnil v tvar.

Když jsem vstoupil do velkolepého prostoru před Salk Institute v kalifornském La Jolla od Luise Kahna, cítil jsem neodolatelné pokušení jít přímo k betonové stěně a dotknout se sametové hladkosti a teploty její „kůže“. Naše kůže sleduje temperované prostory s neomylnou dokonalostí. Chlad a osvěžující stín stromu či laskavé teplo slunce se mění ve zkušenost prostoru a místa. Mohu se živě upamatovat na obrazy ze svého dětství na finském venkově, na stěny v září slunce. Stěny vyzářovaly a zmožovaly teplo a rozpouštěly sněh, který vydával první vůni úrodou těhotné půdy. Byla to předzvěst příchodu léta. Příchod jara dokáže odhalit kůže a nos právě tak jako oko.

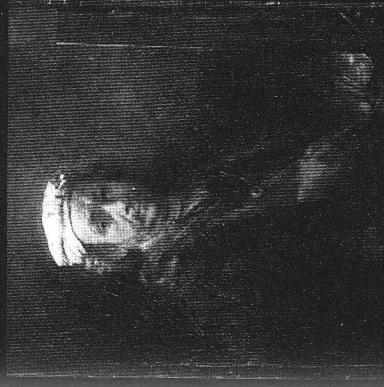
Gravitaci vnímáme prostřednictvím svých chodidel, hustotu a texturu půdy zaznamenáváme prostřednictvím našich plosek. Když stojíme bosí na hladké skále u moře při západu slunce a vnímáme horkost sluncem

117 Rainer Maria Rilke, Rodin, přeložila Marie Simonidová, Olomouc, Votobia, 1995, s. 40.

118 Martin Heidegger, Was heisst Denken?, in: Martin Heidegger, Gesamtausgabe, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2002, s. 26.



17



18

SMYSL STÍNU A TEMNOTY

17 Tvář je vklíněna do tmavý jako cenný předmět do tmavého povrchu sametu.
Rembrandt, Vlastní podobizna, 1660, detail.
Musée du Louvre, Paris.

18 Temnota a stíny finského rolnického domu vytvářejí intimitu a ticho. Ze světa se stává vzácný dar.
Dům Pertinoksa z pozdního 19. století v muzeu v přírodě Seurasaari, Helsinky.
Museum of Finnish Architecture/foto István Rácz.

rozpáleného kamene svými chodidly, je to mimořádně hojivá zkušenost. Jejím prostřednictvím se stáváme součástí věčného cyklu přírody. Člověk cítí pomalý dech země.

„A nenacházíme i ve svých vlastních domech zákoutí a kouty, kde se rádi schoulíme? Choulit se patří k fenomenologii slovesa obývat. Intenzivně obývá jen ten, kdo se umí schoulit,“ píše Bachelard.¹¹⁹ A pokračuje: „A v našich snech je dům vždy vždy velkou kolébkou.“¹²⁰

Existuje silná souměřitost mezi holou pokožkou a smyslovým zážitkem domova. Zkušenost domova je podstatně zkušeností intimního tepla. Prostor tepla okolo krbu je prostorem nejzazší intimity a komfortu. Marcel Proust podává poetický popis takového prostoru kolem krbu, který vnímá kůže: „(...) tam, kde máme za mrazivého počasí rozkoš z toho, že se cítíme oddělení od vnějšího světa (podobně jak mořská vlnovka, která hnízdí na konci podzemní chodby v teple země), a kde, protože se v krbu topí celou noc, člověk spí ve velkém plášti tepla a zakouřeného vzduchu, jímž pronikají záblesky znova chytajících oharků, v jakési nehmátelelné alkovně, v teplé slují vyhloubené v lůně samého pokoje, ve žhavém pásmu, proměnlivém svými tepelnými obrysy.“¹²¹

Návrat domů nebyl pro mě nikdy silnější, než když jsem viděl světlo v okně domu mého dětství v soumraku sněhem zasneženě krajiny. Byla to paměť tepla vnitřku domova, která jemně prohřívala mé zmrzlé údy. Domov a radost kůže se změnily v jedinečný smyslový zážitek.

CHUŤ KAMENE

Adrian Stokes byl ve svých spisech obzvláště citlivý k říši taktálních a orálních smyslových požitků: „Zabývám se hladkostí a hrubostí jako rodovými termíny architektonické dichotomie, takže jsem schopnější zachránit jak orální, tak taktální pojmy, jež obsahuje pojem vizuálního.“

Existuje hlad očí a bezpochyby i pronikání zraku stejně jako hmatu kdysi všebíjajícím orálním impulsem.¹²² Stokes také píše o „ústech mramorů z Verony, které zvou,“¹²³ a cituje dopis Johna Ruskina: „Rád bych se této Verony dotýkal.“¹²⁴

Existuje jemný přenos mezi hmatovou a chuťovou zkušeností. Vidění se přeneslo právě tak do oblasti chuti. Určité barvy a jemné detaily vyvolávají orální smyslové aktivity. Jemně zbarvený a vyleštěný povrch kamene může být podprahově vnímán jazykem. Naše smyslová zkušenost světa pramení z vnitřní smyslové aktivity úst a svět má sklon se změnit v orální počátek. Nejdřívější původ architektonického prostoru tkví v ústní dutině.

Před mnoha lety, když jsem navštívil D. L. James House v kalifornském Carmelu, od bratrů Charlese a Henryho Greenových, cítil jsem nutkání pokleknout a dotknout se jazykem jemně zářivého bílého mramorového prahu předních dveří. Smyslově plně materiály a řemeslně dokonalé detaily v architektuře Carla Scarpy právě tak jako smyslné domy Luise Barragana často evokují orální zkušenosti. Jemně kolorované povrchy *stucco-lustro*, vysoce leštěná barva dřevěných povrchů se také nabízejí k ocenění jazykem.

Džuničiró Tanizaki působivě popsal prostorové kvality chuti a jemné vztahy smyslů v prostém odkrytí misky s polévkou: „Na lakové misce je nejpříjemnější to, že po sejmutí jejího víka až do okamžiku, kdy ji přiložíme k ustům, vychutnáme pohled na tekutinu téměř stejné barvy, jako je nádobka, vidíme pouze tichou sedlinu u dna. Člověk sice nemůže rozeznat, co je vlastně v temnotě šálku skryto, ale dlaněmi vycítí, jak se v něm vyvar jemně kolébá, a podle toho, že okraje nádobky jsou lehce oroseny, pozná, že stoupá pára. A vůně, jež se z páry line, nám umožní vytušit chuť polévky ještě předtím, než ji ochutnáme. (...) Pro mne tento okamžik v sobě tají příchod kontemplativní mystiky, takřka blouznivého nadšení.“¹²⁵

119 Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 26–27.

120 *Ibid.*, s. 7.

121 Marcel Proust, *Hledání ztraceného času*, Svět Swannových, přeložil Prokop Voskovec, Praha, Odeon, 1978, s. 21.

122 Stokes, *op. cit.*, p. 243.

123 Neidentifikovaný zdroj.

124 Stokes, *op. cit.*, p. 316.

125 Tanizaki, *op. cit.*, s. 26.

Výborná architektura odhaluje a představuje sebe ve stejné plnosti zkušenosti jako Tanizakiho miska polévky. Architektonická zkušenost vnáší do světa nejtintimnější kontakt s tělem.

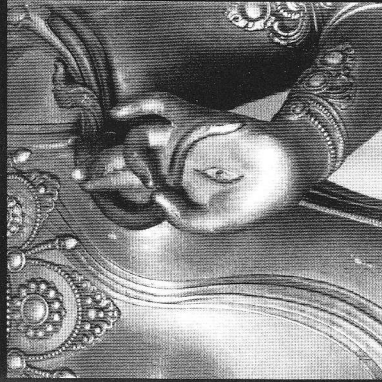
OBRAZY SVALŮ A KOSTÍ

Primitivní člověk používal vlastní tělo jako proporční systém pro své konstrukce. Podstatné dovednosti při vytváření životního prostředí jsou založeny na moudrosti těla, uložené v haptické paměti. Životně důležitou znalostí a dovedností dávného lovce, rybáře a zemědělce stejně jako zedníka a kameníka byla nápodoba ustavené řemeslné tradice, jež byla uložena ve svalových a hmatových smyslech. Dovednostem se učilo nikoli prostřednictvím slov nebo teorie, nýbrž praktickým osvojováním sledu pohybů, zjemňovaných předáváním.

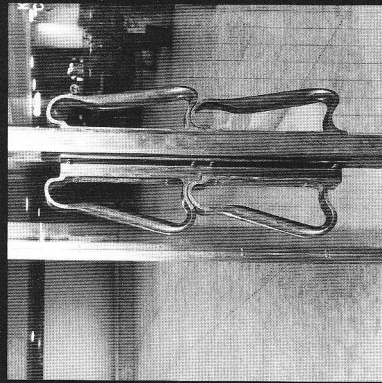
Tělo ví a uchovává v paměti. Architektonický význam je odvozen z archaických odpovědí a reakcí, které jsou pamětí vyvolávány tělem a smysly. Architektura musí odpovídat na charakteristické rysy základního chování, které uchovávají a spouštějí geny. Architektura nemůže reagovat pouze na funkční a vědomé intelektuální a sociální potřeby dnešního obyvatele města, ale musí také vyvolávat z paměti původního lovce a zemědělce, kteří jsou utajeni v jeho tělesnosti. Naše smyslová zkušenost pohodlí, ochrany a domova má kořeny v původních zkušenostech nesčetných generací. Bachelard to nazývá „obrazy, které vynášejí na světlo primitivnost v nás“ nebo „prvotní obrazy“.¹²⁶ „Rodný dům do nás zkrátka vepsal hierarchii různých funkcí chování. Jsme diagramem funkcí obývání tohoto domu a všechny ostatní domy jsou jen variacemi základního tématu. Slovo návyk je příliš opotřebované, aby dokázalo vyslovit toto vášnivě pouto našeho těla, které nezapomíná nezapomenutelný dům,“ píše o síle tělesné paměti.¹²⁷

126 Gaston Bachelard, *La poétique de la réverie*, 1960, angl. překlad Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, Beacon Press (Boston), 1971, p. 91.

127 *Ibid.*, p. 15.



19



20

ZRAKOVOST A HMATOVOST

19. Taktiní přísada je skryta ve zraku.

Buddhistická bohyně Tára má pět očí navíc, na čele, ruce a nohou. Jsou považovány za znak osvětlení. Bronzová figura z Mongolska, 15. století. Státní veřejná knihovna Ullánbátar, Mongolsko.

20. Klikla u dveří připomíná, jako by vám budova podávala ruku. Může znamenat pozvání a dvornost, nebo také naopak zapovězení přístupu či agrese.

Alvar Aalto, dům, Helsinky, 1954, klikla. Museum of Finnish Architecture/foto Heikki Havas.

Moderní architektura si uvědomovala samu sebe ve vztahu k vizuální povaze projektování. „Zdá se, že architektura exteriéru zajímala avantgardní architektury na účet interiérové architektury. Dům byl chápán spíše jako objekt pro radost očí než kvůli radosti z bydlení jeho obyvatel,“ píše Eileen Gray,¹²⁸ jejíž přístup k designu, jak se zdá, vyrůstal ze všedních situací každodenního života spíše než z vizuálních a kompozičních předsudků.

Architektura se však nemůže stát nástrojem pouhé funkčnosti, tělesného pohodlí a smyslové radosti, aniž by ztratila svůj úkol zprostředkovávat existenci. Výtříbený smysl pro odstup a napětí musí být v rovnováze se smyslem pro program, funkci a pohodlí. Architektura se nesmí uplatňovat přímočaře ve své utilitaritě a racionálních motivech. Musí si zachovat svoje neproniknutelné tajemství, aby mohla rozohňovat naši obraznost a emoce.

Tadao Ando touhu po napětí a protikladu mezi funkčností a bezúčelností vyjádřil ve svém díle: „Věřím, že se architektura dokáže odpoutat od funkce poté, co zajistí svou funkční základnu. Jinými slovy, rád vidím, když architektura dokáže plnit svou funkci a potom se od ní dokáže vzdálit. Význam architektury je založen v tomto odstupu mezi ní samou a funkcí.“¹²⁹

OBRAZY ČINU

Nášlapné kameny posazené v trávě zahrady jsou obrazy a otisky kroků. Když otevříme dveře, konfrontuje se naše tělesná váha s hmotností dveří. Nohy odměřují kroky, když stoupáme po schodišti, ruka se dotýká madla zábradlí a celé tělo se pohybuje diagonálně a dramaticky prostorem.

Existuje náznak činu v obrazech architektury, moment aktivního setkání nebo „příslibu funkce“¹³⁰ a účelu. „Předměty, které obklopují mé tělo, odražejí možné působení mého těla na ně,“ píše Henri Bergson.¹³¹ Právě tato možnost činu odlišuje architekturu od ostatních forem umění. Neoddělitelnou stránkou zakoušení architektury je čin. Architekturu nevnímáme jednoduše jako sled obrazů na sítnici. „Prvky“ architektury nejsou vizuálními jednotkami nebo tvary, jsou to setkání a konfrontace, jež interagují s pamětí. „V takové paměti je minulost vtělena do činu. Spíše než by byla paměť odděleně obsažena někde v mysli nebo v mozku, je aktivně přítomna ve skutečně tělesných pohybech, které doprovázejí jedinečnou akci,“ píše Edward Casey o souhrě paměti a činu.¹³²

Zkušenosť domova je složená z rozdílných aktivit – vaření, stravování, sdružování se, čtení, skládání, spaní a intimních aktů – ne z vizuálních elementů. Tělo se setkává s budovou, přistupuje k ní, konfrontuje se s ní a vztahuje se k ní, tělo jí prochází a zužitkovává ji jako podmiňku pro další aktivity. Architektura iniciuje, řídí a organizuje chování a pohyb.

Avšak stavba není cílem sama o sobě, ač sama poskytuje rámec, artikuluje, strukturuje a poskytuje životní závažnost, zároveň utváří přibuzenství, odděluje i sjednocuje, usnadňuje i zabraňuje. Důsledně řečeno má základní zkušenosť s architekturou podobu slovesa spíše než podstatného jména. Autentická zkušenosť s architekturou potom pozůstává například spíše z přístupu k budově nebo z konfrontace s ní než z formálního porozumění ní fasádě, spíše z aktu vstupování do dveří než z vnímání jejich vizuální podoby, z dívání se z okna nebo skrze něj spíše než z vnímání okna jako materiálního objektu, spíše z prožitku tepla než z vjemu krbu jako vizuál-

128 From Eclecticism to Doubt, dialogue between Eileen Gray and Jean Badovici, in: *L'Architecture Vivante, 1923-33*, Autoumne & Hiver, 1929, citováno in: Colin St John Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture*, Academy Editions (London), 1995, p. 112.

129 Tadao Ando, *The Emotionally Made Architecture Spaces of Tadao Ando*, citováno in: Kenneth Frampton, *The Work of Tadao Ando*, Tadao Ando, ed. Yukio Furugawa, ADA Edita (Tokyo), 1987, p. 11.

130 V polovině 19. století poprvé formuloval americký sochař Horatio Greenough tímto pojmem vzájemnou závislost mezi formou a funkcí, která se později stala úhelným kamenem funkcionalismu. Horatio Greenough, *Form and Function: Remarks on Art, Design and Architecture*, ed. Harold A. Small, University of California Press (Berkeley and Los Angeles), 1966.

131 Henri Bergson, *Hmota a paměť*, přeložil Alan Beguvin, Praha, OIKOYMENH, 2003, s. 16.

132 Casey, op. cit., s. 149.

ního předmětu. Architektonický prostor je živý prostor spíše než fyzikální, a živý prostor vždy překračuje geometrii a měřitelnost.

Ve své analýze obrazu *Zvěstování* od Fra Angelica Alvar Aalto v okouzlující esejí *Od schodu před dveřmi až po společenskou místnost rozpouznává slovesnou podstatu architektonické zkušenosti, když hovoří o aktu vstupování do dveří, a ne o formálním designu zastřešené části vchodu nebo dveří.*¹³³

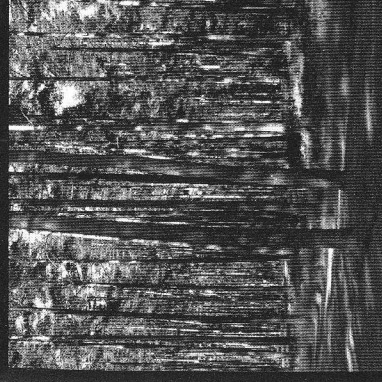
Moderní architektonická teorie a kritika silně inklinovaly k pojmání prostoru jako nemateriálního objektu zobrazeného materiálním povrchem, místo aby mu rozuměly v termínech dynamické interakce a vzájemného vztahu. Japonské myšlení je však založeno na relaciovistickém konceptu prostoru. Profesor Fred Thompson v esejí o pojmu *ma* a jednotě prostoru a času v japonském myšlení používá pojmy „prostorovění“ místo prostor a „časování“ místo čas.¹³⁴ Vhodné popsal prvky architektonické zkušenosti pomocí pojmů jako *gerundium*, sloveso a podstatné jméno.

TĚLESNÁ IDENTIFIKACE

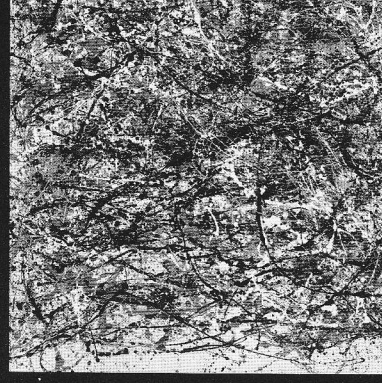
Autenticita architektonické zkušenosti je založena na tektonickém jazyce budovy a srozumitelnosti konstrukce pro smysly. Díváme se, dotýkáme se, posloucháme a měříme svět celou svou tělesnou existencí a zkušenostní svět se organizuje a artikuluje kolem těla jako svého středu. Naším domovem je útočiště našeho těla, paměti a identity. Jsme v ustavičném dialogu a interakci s životním prostředím až do stupně, kdy je nemožné oddělit obraz našeho já od naší prostorové a situační existence. „Jsem své

133 Alvar Aalto, *From the Doorstep to the Common Room*, in: Göran Schildt, Alvar Aalto. The Early Years, Rizzoli International Publications (New York), 1984, pp. 214–218.

134 Fred and Barbro Thompson, *Unity of Time and Space, Arkkitehti* (Helsinki) 2 (1981), pp. 68–70.



21



22

PERIFERNÍ VIDĚNÍ A VNITŘNÍ SMYSL

21 Les nás zahluje do své náruče, plné mnoha smyslů. Mnohost periferních podnětů nás účinně vtahuje do skutečnosti prostoru. Finský borovicový les v sousedství Villa Mairea v Noormarkku od Alvara Aalta. Mairea Foundation/foto Rauno Träskelén.

22 Měřitko a malířská technika amerického malíře abstraktního expresionismu Jacksona Pollocka poskytuje periferní podněty a vtahuje nás do prostoru. Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, detail. © 2005 The Museum of Modern Art, NY/Scala, Florence.

tělo,“ prohlašuje Gabriel Marcel.¹³⁵ „Jsem prostorem, v němž jsem,“ tvrdí básník Noël Arnaud.¹³⁶

Henry Moore píše vnímavě o nutnosti tělesné identifikace v umění:

„Umělec musí ustavičně zápasit o myšlenku, musí umět používat formu v její prostorové plnosti. Musí se dopracovat pevného tvaru, který je nejdříve uvnitř jeho hlavy – myslí na to, jaká bude velikost sochy, zda drží hmota pohromadě v prohlubni jeho ruky. Zviditelňuje složitou formu, odvozenou ze všeho okolo sebe. Když pozoruje jednu stranu plastiky, ví, jak vypadá na té druhé straně. Identifikuje sama sebe se středem gravitace, hmoty, váhy. Uvědomuje si rozsah a prostor i to, že tvar splyne se vzduchem.“¹³⁷

Setkat se s jakýmkoli uměleckým dílem znamená tělesnou interakci. Malíř Graham Sutherland vyjádřil tento pohled na umělecké dílo: „V jistém smyslu se musí krajinař dívat na krajinu, jako by byla jím samým, jako by byla lidským bytím.“¹³⁸ Cézanne říkal: „Krajina sama myslí ve mně a já jsem jejím vědomím.“¹³⁹ Umělecké dílo funguje jako jiná osoba, s níž někdo nevědomky konverzuje. Když stojíme tvář v tvář uměleckému dílu, promítáme do něj své city a pocity. Uskutečňuje se zajímavá výměna: propůjčujeme dílu svoje emoce, zatímco dílo nám půjčuje svou autoritu a auru. Ve skutečnosti v dílech setkáváme samy sebe. Pojem Melanie Kleinové „projektivní identifikace“ ve skutečnosti naznačuje, že veskerá lidská interakce má za následek projekci zlomků sebe samého na jiné osoby.¹⁴⁰

135 Citováno in: Translators Introduction by Hubert I. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus in: Merleau-Ponty 'Sense and Non-Sense, Northwestern University Press (Evanston), 1964, p. XII.

136 Citováno in: Bachelard, Poetika prostoru, Praha, Malvern 2009, přeložil Josef Hrdlička, s. 145, Noël Arnaud, L'État d'ébauche.

137 Henry Moore, The Sculptor Speaks, in: Henry Moore, ed. Philip James, MacDonald (London), 1966, p. 62.

138 Ibid., p. 79.

139 Maurice Merleau-Ponty, Cézannovo pochybování, in: Merleau-Ponty. Oko a duch, přeložil Oldřich Kuba, Praha, Obelisk, 1971, s. 44.

140 Viz např. Hanna Segal, Melanie Klein, The Viking Press (New York), 1979.

NAPODOBNĚNÍ TĚLA

Velký hudebník vyjadřuje spíše svou osobnost než svůj nástroj, dovedný fotbalista, stejně jako ostatní hráči, hraje rovněž sám za sebe místo, co by jen kopal do míče. „Hráč chápe, kde je cíl, způsobem, který je spíš prožíváním než poznáváním. Mysl neobývá hřiště, ale hřiště je obydleno ‚vědomím‘ tělem,“ píše Richard Lang, když komentuje Merleau-Pontyho mínění o dovednostech fotbalového hráče.¹⁴¹

Podobně během projekčního procesu architekt postupně zvnějšňuje krajinu, celý kontext a funkční požadavky stejně jako budovu: cítí pohyb, rovnováhu a měřítko prostřednictvím těla jako napětí ve svalovém systému a v jednotlivých polohách kostry a vnitřních orgánů. Když dílo interaguje s tělem pozorovatele, zkušenost zrcadí tělesné vnímání tvůrce. Důsledně řečeno je architektura přímou komunikací mezi tělem architekta a tělem osoby, která se setkává s jeho dílem, byť je to o staletí později.

Porozumění architektonickému měřítku předpokládá nevědomé vyměňování objektu nebo budovy něčím tělem a projektování něčeho tělesného schématu do prostoru. Cítíme radost a ochranu, jestliže tělo objevuje je souznění s prostorem. Když vnímáme nějakou konstrukci, nevědomě napodobujeme její konfiguraci s našimi kostmi a svaly; radostně oživený tok hudby je podvědomě transformován do tělesných počítků, kompozice abstraktní malby je zakoušena jako napětí ve svalovém systému a konstrukce budovy je podvědomě napodobována a rozpoznávána kosterním systémem. Když stojíme před úkolem vytvořit sloup nebo klenbu, účastníme se tohoto řešení svým tělem. „Cihla se chce stát obloukem,“ jak říká Louis Kahn a tato metafora nabývá skutečných rozměrů prostřednictvím mimetické schopnosti těla.¹⁴²

141 Richard Lang, The dwelling door: Towards a phenomenology of transition, in: David Seamon and Robert Mugerauer, Dwelling, Place & Environment, Columbia University Press (New York), 1982, p. 202.

142 Louis Kahn, I Love Beginnings, in Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews, ed. Alessandra Latour, Rizzoli International Publications (New York), 1991.

Gravitace stojí v základu všech architektonických konstrukcí a velká architektura nás nutí uvědomovat si zemskou přitážlivost i samu zemi. Architektura posiluje zkušenost vertikální dimenze světa. Současně s tím, kdy nás nutí si uvědomovat hloubku země, nutí nás rovněž snít o levitaci a létání.

PROSTOR PAMĚTI A OBRAZOTVORNOSTI

Máme vrozenou schopnost vybavování a představování si míst. Vnímání, paměť a obrazotvornost na sebe neustále vzájemně působí a nadvládá přítomnosti splývá s obrazy paměti a fantazie. Neustále vytváříme obrovské město evokací a vzpomínek a všechna města, která jsme kdy navštívili, jsou enklávami této metropole naší mysli.

Literatura a film by ztratily svou sílu okouzlovat, kdybychom nebyli schopni vzpomínat nebo si představovat místa, která jsme navštívili. Místa a prostory, které přitahují umělecká díla, jsou skutečné v plném smyslu zkušenosti. „Tintoretto si nevybral žlutou průrvu v nebesích nad Golgotou, aby projev il úzkost ani aby ji vyvolal. Je to úzkost i žlutá obloha v téže čase. Ne obloha úzkosti nebo úzkostná obloha, je to úzkost, která se zhmotnila, úzkost, která se změnila ve žlutou průrvu na nebesích,“ píše Sartre.¹⁴³ Podobně Michelangelova architektura nepředstavuje symbol melancholie, jeho budovy skutečně truchlí. Když vnímáme umělecké dílo, děje se zajímavá výměna: Dílo projikuje svoji auru a my projikujeme své vlastní emoce a vjemy do díla. Melancholie Michelangelovy architektury je v podstatě divákova vlastní melancholie, upoutaná autoritou uměleckého díla. Tajemně potkáváme samy sebe v díle.

Paměť nás navrácí do vzdálených měst a romány nás proměňují prostřednictvím měst, vyvolaných magií spisovatelových slov. Místnosti, náměstí a ulice velkého spisovatele jsou stále živé, jako bychom je navštívili: neviditelná města Itala Calvina navěky obohatila městskou geografii světa. San Francisco rozvíjí svou mnohostrannost prostřednictvím stříhu

¹⁴³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Gallimard 1948, p. 14.



23

24

ŽIVOTODÁRNÁ ARCHITEKTURA SMYSLŮ

23 Architektura formálního omezení se vzácným smyslovým bohatstvím, které je určeno pro všechny smysly současně. Peter Zumthor, termální lázně, Vals, Švýcarsko. Graublunden, 1990-6 © Héléne Binet.

24 Architektura, která se obrací na naše smysly polybyu, hmatu a zraku, vytváří prostředí domova a pohostinnosti. Alvar Aalto, Villa Mairea v Noormarkku, 1938-9, vstupní hala, obývací pokoj a hlavní schodiště. Mairea Foundation/foto Rauno Traskelmin.

v Hitchcockově filmu *Věřící*, vstupujeme do často navštěvovaných budov kroky protagonisty a sledujeme je jeho očima. Stáváme se občany Petera v roce 19. století prostřednictvím Dostojevského zařikávání. Jsme v pokoji Raskolnikova, šokujícího dvojí vraždou, jsme mezi vystrašenými diváky pozorujícími Mikolku a jeho opilé přátele. Mikolka ubíjí koně k smrti a my jsme frustrováni naší neschopností zabránit zvrhlé a bezúčelné krutosti.

Města filmových tvůrců vybudovaná z kratičkých útržků nás obklopují, jako by byla živá a skutečná. Ulice ve velkých malbách pokračují za roh, překračují hranice obrazového rámu až do neviditelná se všemi záležitostmi života. „Ale malíř, tvrdíte, vytváří domy? Nuže, ve skutečnosti to přesně znamená, že vytváří imaginární dům na plátně, a ne znak domu. A dům se tak jeví, zachovává veškerou dvojnásobnost skutečných domů,“ píše Sartre.¹⁴⁴

Existují města, která zůstávají pouhými vzdálenými vizuálními obrazy, když na ně vzpomínáme, a města, na která vzpomínáme v celé jejich životnosti. Paměť znovu vyvolává úžasně město se všemi jeho zvuky a pachy, se všemi variantami světla a stínů. Dokonce si mohu vybrat, zda se budu procházet na sluneční či stinné straně ulice příjemného města, na něž vzpomínám. Skutečným měřítkem kvality nějakého města je to, zda si dokážu představit, že bych se do něho mohl zamilovat.

ARCHITEKTURA SMYSLŮ

Architekturu můžeme rozeznávat podle toho, ke kterému ze smyslů tíhne. Vedle převládající architektury oka existuje haptická architektura svalů a kůže. Existuje také architektura, kterou můžeme chápat jako hájemství sluchu, čichu a chuti.

Například architektura Le Corbusiera a Richarda Meiera zřetelně upřednostňuje zrak jako frontální setkání nebo jako kinestetické oko *promenade architecturale* (přestože Le Corbusier do svého pozdějšího díla

začlenil silnou taktální zkušenost materiality a hmotnosti). Na druhou stranu expresionistická architektura, se začátky u Ericha Mendelsohna a Hanse Scharouna, upřednostňovala svalovou a hmatovou plasticitu jako důsledek potlačení okulární perspektivní dominance. Architektura Franka Lloyda Wrighta a Alvara Aalta je založena na plném uznání lidské tělesnosti a na množství instinktivních reakcí, skrytých v lidském podvědomí. V dnešní architektuře je množství smyslové zkušenosti ve zvýšené míře přítomné například v díle Glenna Murcutta, Stevensa Holla a Petera Zumthora.

Alvar Aalto se ve své architektuře vědomě zabýval všemi smysly. Jeho komentář k záležitosti přihlížet ke smyslům při navrhování nábytku to jasně odhaluje: „Nábytek, který utváří každodenní bydlení, by neměl odrážet ostré světlo, jeho rozestavení by mělo respektovat i odraz zvuku a jeho pohlcování atd. Ty kusy nábytku, jež přicházejí do nejužšího styku s člověkem, jako křeslo, by neměly být konstruovány z materiálů, které jsou příliš dobrými vodiči tepla.“¹⁴⁵ Aalto se při setkání objektu s tělem uživatele zajímal zřetelně více než jen o pouhou vizuální estetiku.

Aaltova architektura vyznačuje svalovou a haptickou přítomnost. Ztělesňuje dislokace, asymetrické konfrontace, nepravidelnosti, polyrytmus, aby probudila tělesnou, svalovou a haptickou zkušenost. Jeho ručně pracované povrchové textury a detaily vyzývají hmat a vytvářejí atmosféru intimitu a vřelosti. Namísto odtělesněného karteziánského idealismu v architektuře oka je Aaltova architektura založena na smyslovém realismu. Jeho stavby nejsou postaveny na jednotlivém dominantním konceptu nebo tvaru, ale spíše jde o smyslová seskupení. Občas se dokonce jeví nemotorně a nevyřešeně jako náčrty, ale jsou koncipovány tak, aby umocnily své skutečné fyzikální a prostorové dimenze, „tělesný“ živý svět, nejsou to konstrukce idealizovaných vizí.

144 Ibid., p. 15.

145 Alvar Aalto, *Rationalism and Man*, in: Alvar Aalto, *Sketches*, eds. Alvar Aalto and Göran Schildt, trans. Stuart Wrede, MIT Press (Cambridge and London), 1978, p. 48.

ÚKOL ARCHITEKTURY

Nadčasovým úkolem architektury je vytvořit vtělenou a živou existenciální metaforu, která konkretizuje a strukturuje naše bytí ve světě. Architektura reflektuje, materializuje a zvětšuje ideje a obrazy ideálního života. Stavby a města nás činí schopnými strukturovat, porozumět a také uvědomit si beztvary tok skutečnosti a v neposlední řadě uvědomit si, kdo jsme. Architektura nám umožňuje vnímat a chápat dialektiku trvání a změny, ustavit naši pozici ve světě a umístit se do kontinua kultury a času.

Formou reprezentujícího a strukturujícího činu a síly, sociálního a kulturního řádu, vzájemného ovlivňování a oddělování, identity a paměti se architektura angažuje ve fundamentálních existenciálních otázkách. Z každé zkušenosti vyplývá akce vzpomínání, vybavování si i srovnávání. Vtělená paměť hraje svou podstatnou roli jako základ vybavování si prostoru nebo místa. Přenášíme všechna města, v nichž jsme žili, i všechna místa, která jsme poznali, do vtělené paměti našeho těla. Náš domov srůstá s naší identitou, s naším jástvím, jež se stává částí našeho vlastního těla a bytí.

V historické zkušenosti architektury vplývají prostor, hmota a čas do jedné singulární dimenze, do základní substance bytí, která utváří naše vědomí. Ztotožňujeme samy sebe s prostorem, s tímto místem, s tímto okamžikem a tyto rozměry se stávají přísadami naší skutečné existence. Architektura je umění smíření mezi námi samými a světem prostřednictvím smyslů.

V roce 1954, ve věku 85 let, formuloval Frank Lloyd Wright mentální úkol architektury následujícími slovy:

„Co je nejvíce nutné v dnešní architektuře, je nejvíce nutné i v životě. Je to integrita. Pouze když existuje integrita v lidském bytí, existuje i v budovách. (...) Byli-li jsme úspěšní, udělali jsme velkou službu morální přirozenosti – psyché – naší demokratické společnosti. Je nevyhnutelné

trvat na integritě budov a usilovat ne jenom o integritu těch, kdo vytvářejí budovy, ale o integritu ve vzájemném společenství.“¹⁴⁶

Toto důrazné prohlášení o poslání architektury je dokonce naléhavější dnes než v době před padesáti lety, kdy bylo napsáno. Takovýto postoj však vyžaduje plné porozumění lidské situaci.

146 Frank Lloyd Wright, *Integrity*, in: *The Natural House, 1954*. Published in Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings*, selected by Edgar Kaufman and Ben Ruchbourn, Horizon Press (New York), 1960, pp. 292–3.