



### Psychopatologie (post)moderního prostoru

Anthony Vidler: *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. The MIT Press: Cambridge, London, 2000, 316 s. ISBN 0262-22061-X.

Michal Šimůnek

Kniha amerického teoretika a historika architektury Anthony Vidlera<sup>1</sup> *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* je typickou ukázkou postmoderního bricolážového stylu psaní, který zasazuje zkoumané fenomény do bohatého multidisciplinárně interpretovaného kontextu a argumentaci zakládá do značné míry na citacích a parafrázích „klasiků“. Tento styl psaní klade velké nároky na čtenáře<sup>2</sup> a – přinejmenším ke konci knihy – opětovným citováním a parafrázováním stejných autorů poněkud nudí. To však neuměňuje hloubku a detailnost, se kterou Vidler dokáže sledovat a objasňovat hlavní téma knihy, kterým je historiografická analýza *psychopatologie prostoru*, kterou autor rozvíjí v originální koncepci *zakřiveného prostoru* (warped space)<sup>3</sup>. Velkým kladem Vidlerovy knihy je jeho schopnost pojímat danou problematiku v širokém kontextu: Vidler, v rámci rozvíjející se a postupně se radikalizující modernity, vymezuje vzájemné vlivy mezi pojetím prostoru, sociálními a kulturními podmínkami, subjektem a jeho psyché.

Kniha je členěna do dvou částí, které obsahují celkem devatenáct vzájemně ne příliš pevně provázaných esejů (jedná se o přepracované verze původně solitérních přednášek a o příspěvky do odborných časopisů). Řazení jednotlivých esejů přitom zevrubně sleduje chronologickou linku pojetí prostoru od 19. století až po současnost. Prostor není pro Vidlera

---

<sup>1</sup> Vidler dlouhá léta působil jako vedoucí katedry Dějin umění na University of California v Los Angeles, nyní je děkanem The Cooper Union School of Architecture. Společně s například Joan Ockmanovou, Beatriz Colominovou, Gregem Lynnem a Rem Koolhaasem patří mezi nejuznávanější komentátory soudobé architektury. Disponuje erudovaným vhledem do historie a teorie komplexních vztahů mezi politickými, sociálními a kulturními aspekty architektury. Vyjma recenzované knihy, jež je prozatím též jeho knihou poslední, mu věhlas přinesla publikace *The Architectural Uncanny*, která vyšla v roce 1992 v MIT Press.

<sup>2</sup> Odvolává se, povětšinou s minimální snahou o hlubší vysvětlení, na řadu autorů počínaje Pascalem přes Freuda, Binswagera, Simmela, Kracauera, Benjamina až po Foucalta, Lacana, Deleuze a Bataille.

<sup>3</sup> Autor nepředkládá žádnou definici svého konceptu *warped space*. Toto označení používá zejména v metaforickém smyslu, přičemž samotný obsah konceptu postupně naplňuje při popisu genealogie pojetí prostoru. Klíčovým je, že *zakřivený* je zejména takový prostor, který není vnímán jako něco objektivně daného, něco existujícího vně subjektu, nýbrž prostor, který je sociálně konstruován projekcemi subjektů.

neviditelnou, pojmově špatně uchopitelnou prázdnotou, není pouze fyzickým prostředím, v němž se pohybujeme, nýbrž je, a to zejména, psychickou konstrukcí subjektu. Nejde mu ani tak o samotnou stavbu, město či prostor, jako o způsob, jakým o těchto „objektech“ přemýšlíme a jak je prožíváme. V tomto smyslu je Vidlerova argumentace založena na sociálně konstruktivistických předpokladech a do určité míry je jakousi sociologií vědění.

Koncept *zakřiveného prostoru* má u Vidlera dvě klíčové podoby dané historickou epochou, ve které k danému prostorovému zakřivení dochází: lze tak hovořit o *moderním* a *post-moderním zakřivení* prostoru. První formou je *moderní psychologické zakřivení*, jímž Vidler míní takový prostor, do kterého jsou projikovány úzkosti sobě a světu odcizeného moderního sociálního aktéra. Tento prostor není prázdny, nýbrž je jakýmsi skladištěm neuróz, je plný zneklidňujících forem a objektů, mezi něž dle Vidlera patří zejména formy architektury a města. Přívlastkem *psychologický* jej Vidler označuje zejména proto, že fobické prostory jsou podle jeho názoru do značné míry výsledkem psychologického a psychoanalytického diskurzu, vlivem kterého se již na prostor nepohlíží jako na autonomní a stabilní „nádobu“ objektů a těl, nýbrž jako na konstrukci složenou ze subjektivních projekcí a introjekcí sociálních aktérů. Fobické prostory a jim odpovídající neurózy a fobie sociálních aktérů jsou tak do značné míry důsledkem psychologické kultury přibližně v tom smyslu, v jakém například Christopher Lasch v knize *The Culture of Narcissism* hovoří o narcismu jako důsledku přílišné sebereflexe zapříčiněné expanzí sebereflexivních psychologických metod. Prostor je podle Vidlera *pokřiven* psychologickou kulturou 19. století, respektive jejím reflexivním zavinutím do sebe samé.

O *moderní* formě *zakřivení* prostoru pojednává zejména první část knihy, která je jakousi genealogií fobických prostorů produkujících *prostorové úzkosti*.<sup>4</sup> Vidler se v kontextu svého zaměření na prostor architektonický věnuje zejména agorafobii a klaustrofobii, tedy úzkostným stavům, které byly od počátku 19. století zhusta diagnostikovány psychology (Vidler vychází od Blaise Pascala a jeho *horror vacui*, přes psychologické koncepce prostoru rozpracované zejména německými psychology a historiky umění 19. století<sup>5</sup> až k Freudovi<sup>6</sup>). Tento psychologický diskurz Vidler vhodně doplňuje koncepty *odcizení* jakožto důsledku života v moderních metropolích, tak jak je předložili zejména Georg Simmel, Siegfried Kracauer a Walter Benjamin.

<sup>4</sup> Vidler se věnuje zejména dvěma klíčovými prostorovými úzkostem: agorafobii a klaustrofobii, neboť ty měly nejbližší k architektonickému prostoru a metropoli. Nutno podotknout, že nepoukazuje na manické protiklady fobií, které by bylo, dle mého názoru, vhodné zmínit například v kontextu jeho četných odkazů na Benjaminova *flaneura*, který trpěl mnohem více agromanií či agyiomanií (láska k otevřeným prostorům a ulicím) než agorafobií či agyofobií.

<sup>5</sup> Odvolává se například na Roberta Vishera, Theodora Lippse, Conrada Fiedlera, Augusta Schmarsowova, Heinricha Wölfflina či Aloise Riegla, tedy na autory takových teorií, které směřovaly k pojetí prostoru jakožto projekci vnímajícího subjektu.

<sup>6</sup> Psychoanalýza nepovažuje fyzické podmínky existence subjektu za zdroj fobických stavů. Těmi jsou ve Freudově teorii potlačené sexuální pudy a sexuální přání. Freud tedy agorafobii a klaustrofobii odmítal interpretovat jako příčinu fyzických podmínek života v metropoli, nýbrž je interpretoval jako úzkosti vyvolané potlačenými sexuálními touhami.

Tato první část knihy logicky ústí, v kontextu výše uvedených konceptů, v analýzu role architektury a pojetí architektonického prostoru v rané a vrcholné fázi modernity. Vidler tak analyzuje utopické snahy modernistů (Le Corbusier, Bruno Taut, Mies van der Rohe), kteří se snažili staré fobie plodící město a architekturu nahradit novým „nadlidským“ městem a architekturou navrhovanou v intencích racionalismu, transparentnosti a v měřítkách karteziánského subjektu. V tomto smyslu Simmelovo, Kracauerovo a Benjaminovo pojetí *odcizení* předznamenává dle Vidlera postmoderní kritiku právě těchto modernistických utopií (personifikovaných zejména Le Corbusierem). Dle Vidlera to byli právě Simmel, Kracauer a Benjamin, kteří začali upozorňovat na ambivalentní povahu racionalizovaného prostoru – ať již utopického prostoru avantgardy nebo prostě jen dle principů racionality a efektivity budovaných benthamovských továrních hal a kanceláří byznysmenů.

Vidler se tak odvolává zejména na prostorové metafory výše zmíněných autorů, na Kracauerovu *hotelovou halu*, Benjaminovy pařížské *pasáže* a berlínské *promenády* a na Simmelova *cizince*. V těchto metaforách se výrazně projevuje ambivalentní povaha samotné racionalizace, která na jedné straně jakoby nabízí potlačení fobických stavů, na druhé straně tyto stavy produkuje v podobě odcizených subjektů. Simmel, Benjamin a Kracauer tak dle Vidlera obrací Corbusierovu vizi spásy ve vizi zatracení, ve vizi vzájemně i sobě samým odcizených hotelových hostů potkávajících se v tranzitním prostoru hotelové haly, flaneurů či cizinců narážejících na sebe mlčky v ulicích Paříže a Berlína: jejich analýzy varovaly před transformací světa v gigantickou hotelovou halu popisovanou Kracauerem, ve všeprostupující transparentnost, která by učinila z Benthamova panopticismu univerzální ideologii (viz s. 79).<sup>7</sup>

Reakce postmodernistů na modernistickou architekturu je dle Vidlera určována zejména touto ambivalentní povahou racionalizovaného prostoru, snahou zbořit panoptikální architekturu a vystavět novou, odpovídající povaze soudobého subjektu. V druhé části knihy tak Vidler rozšiřuje na příkladu několika soudobých elitních architektů a umělců (například Vito Acconci, Mike Kelley, Martha Roslerová, Rachel Whitereadová, Frank Gehry, sdružení Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Greg Lann, ateliér Morphosis a Eric Owen Moss) koncept *zakřiveného prostoru* na současnou digitální kulturu. Prostorové *zakřivení* započaté v rané modernitě dochází na konci 20. století svého vrcholu v podobě architektonických projektů a jejich realizací, jež deformují prostor až k jakémusi non-prostoru. Takto se objevují nové formy *prostorového zakřivení*, formy, které se snaží popřít karteziánský subjekt a monookulární perspektivu.

Zatímco ztělesním prvního *zakřivení* je moderní metropole, ztělesněním toho druhého je Gibsonův *matrix* jakožto sdílená halucinace. Dle Vidlera tak dnes původní raně a vrcholně moderní prostorová *zakřivení* podstupují jakousi post-fázi, kdy jsou přetvářena v důsledku digitalizace a konceptů virtuální reality. Jazyk moderní architektury dle Vidlera vychází z pandemické představy, v níž je objekt napaden stejnou chorobou, jakou trpí sociální aktéři moderních velkoměst, a kde se město stává obětí stejné epidemie, které již podlehli jeho občané.

<sup>7</sup> Vidler samozřejmě dílem pracuje i s pozdějšími konceptualizacemi prostoru (místo se odvolává například na Henri Lefebvra, Michela Foucalta, Gillesse Deleuze, Paula Virilia a například Victora Burgina), ale nevěnuje jim zdaleka tolik pozornosti jako výše zmíněným „klasikům“.

Nová podoba *zakřivení* je tedy reakcí na modernismus, který se však nesnaží popřít, nýbrž se snaží pro nomádského, atomizovaného a vykořeněného sociálního aktéra vytvořit odpovídající formy architektury, která bude rovněž nomádská, vykořeněná a která bude odporovat racionalizujícím tendencím modernismu (nesymetrické tvary, bubliny, bortící se stěny, prosklené, avšak netransparentní budovy, deleuzovské záhyby a *informe*).<sup>8</sup>

Vidler se zejména v druhé části knihy vyhraňuje vůči vizím postmodernismu a posthistorie a soudobé pojetí prostoru vnímá v kontextu kontinuálního vývoje modernity. Odmítá úvahy o zlomu, o konci umění a o diskontinuitě moderní společnosti. I soudobé postmoderní pojetí architektonického prostoru zapadá podle Vidlera do modernistické genalogie: není popřením principů modernity a modernismu, nýbrž jejich radikalizací (zde se nabízí paralela s Giddensovým konceptem radikalizované modernity, na který se však Vidler neodvolává). Zájem o *prostor*, ačkoli definovaný a pojímáný naprosto odlišným způsobem, tvoří spojnici mezi první avantgardou počátku 20. století a soudobou avantgardou. V posledním desetiletí sice dle Vidlera dochází ke zdeformování modernistického pojetí prostoru a spolu s ním ke zpochybnění humanistické představy autonomního subjektu, výsledkem je však jen určitá radikalizovaná forma zakřiveného prostoru, v žádném případě však ne forma radikálně a diskontinuitně nová. Dle Vidlera zůstává perspektiva stále klíčovým pravidlem při projektování a konstrukci budov, objekty jsou stále myšleny a reprezentovány v konvencích euklidovského třídímního prostoru, což však neznamená, že by samotná povaha digitalizace hluboce neproměnila způsob, jakým se díváme a jakým jsme nahlíženi v prostoru (viz s. 9).

Vidler tedy vnímá současnou avantgardní architekturu jako pokračování modernistického experimentu bez diskontinuitních vizí zlomu a nových řádů vyjadřovaných v řadě teorií posthistorie (od Gehlena přes Flussera až třeba po Fukuyamu). Guggenheimovo museum v Bilbao od Franka Gehryho, projekty Erica Owena Moose, Daniela Libeskinda, Grega Linna či sdružení Himmelblau sice zpochybňují předpokládanou stabilitu pozorujícího karteziánského subjektu, toto zpochybnění má však kořeny v modernistické imaginaci a v moderním psychologickém prostoru. Novodobá architektura se podle Vidlera snaží v avantgardním duchu produkovat kafkovské prostory, tedy prostory proměnlivé dle nálady a stavu psýché svých uživatelů, prostory, které se tak jako v Kafkových textech transformují úzkostnými projekcemi a introjekcemi svých obyvatel: tekuté prostory určené svobodnému pohybu globálního nomáda.

Proto po příchodu digitalizace cítí architekti potřebu pracovat s pojmem non-prostoru. O non-prostoru Vidler hovoří v kontextu pojmů kyberporosor či virtuální prostor. Dle Vidlera nemají tyto pojmy hmatatelný referent, jsou jazykovými konstrukcemi, které nám mají umožnit myslit nemyslitelné, představit si nepředstavitelné. Závěrem knihy se tak jakoby ve spirále (pokroku) Vidler navrácí k Pascalovu *horroru vacui*, neboť virtuální prostor je vlastně non-prostorem, prázdnotou, *horrorem vacui*: co může být prostorového na nekonečné řadě nul a jedniček, na ploché obrazovce bez hloubky? (Viz s. 244.) Díky digitální kultuře je prostor popřen a destruován. Soudobá architektura je produkována téměř výhradně softwarem. Budovy jako Guggenheimovo muzeum v Bilbao vznikají téměř výhradně, a to včetně samot-

<sup>8</sup> Při pohledu na soudobé stavby projektované v tomto diskurzu se objevuje nejspíš nový paradox této postmoderní architektury: univerzální snaha být originální.

né realizace, v rámci virtuálního prostoru architektonických softwarů, jsou indiferentní k naší přítomnosti, mají vlastní identitu, která na první pohled nezohledňuje měřítka lidského subjektu. Namísto moderního subjektu samého se v nich odráží subjektivita digitálního věku.

Vidler tak v určité karikatuře staví do centra sociálního dění samotný prostor. V tomto smyslu portrétuje moderní subjekt jakožto polapený v prostorových systémech, které jsou mimo jeho kontrolu. Metropole, racionalizace, industrializace a ekonomizace proměnily subjekt na blazeovaný typ obyvatele metropole, flaneura či novodobého nomáda. Psychické stavy subjektu, ať jsou jakékoli, jsou tak vykresleny jako důsledek různých forem pojetí prostoru v průběhu modernity. Úskalím tohoto přístupu je to, že se zaměřuje výhradně na architekturu s velkým „A“ (výjimky tvoří například transnitní prostory letištních hal či dopravní systémy silnic a dálnic). Obávám se však, že převážná většina stavebního průmyslu, a tedy i převážná většina „každodenních“ prostor, ve kterých se sociální aktéři pohybují, není touto architekturou s velkým „A“, nýbrž spíše pouhým stavěním, které o stavbách přemýšlí spíše z hlediska dodržení norem a „laického“ vkusu než z hlediska filosofických úvah o postmoderním subjektu. Vidler se tak, zejména v druhé části knihy, nevěnuje prostorům, ve kterých žijeme, ale spíše prostorům, které konstruuji na svých počítačích avantgardní umělci, elitní architekti, urbanisté, sociální inženýři a teoretici architektury. Nemá smysl pochybovat o tom, že prožívání prostoru se historicky proměňuje s tím, jak se proměňuje samotné jeho pojetí: nový prostor generuje nové chápání tělesnosti, pohybu, vidění či subjektivity. Avšak popis psychologické struktury moderního subjektu a jejího vztahu k pojetí prostoru vytvářený na základě textů a textů o textech je do určité míry jakousi zručnou intelektuální eskamotází, která možná mnohem více vypovídá o genealogii pojetí prostoru v sociálních a humanitních vědách než o roli prostoru při formování psyché sociálních aktérů (post)modernity.