

Panorama Londýna v prvním desetiletí 21. století: výškové stavby v Londýně, stejně jako v dalších metropolích v uvedeném desetiletí, představují architektonický „upgrade“, militantní výškové stavby mění panoramata, soupeří o dominanci, provází je přetíženosť symbolikou a od Londýna po Šanghaj předvádí, jak se lze chovat k svému kontextu: komunikují již jen samy mezi sebou

Panorama of London in the first decade of the 21st century: high-rise buildings in London, as in other metropolises in the same decade, represent an “upgrade”. These militantly high structures change the skyline, struggle for domination, are accompanied by an overweighting of symbolism and from London to Shanghai display how it is possible to ignore a context; they now communicate exclusively among themselves



Foto Photo: Jaroslav Sládeček

ARCHITEKTURA: DEVADESÁTÁ LÉTA A PRVNÍ DESETILETÍ 21. STOLETÍ

ARCHITECTURE: THE DECADES OF THE 1990s AND THE 2000s

The goal of the present study is the depiction, description and critical evaluation of developmental tendencies in the evolution of architecture in the previous two decades. Taking as its starting point the characterisation of the era as one of exceptionally late modernity, it stresses primarily the increased speed in technical development and the reflection of this phenomenon in culture and architecture – in which the authors take up the conclusions of the Czech architect, historian and architectural theorist Dalibor Veselý, primarily active in Britain. (Architecture in the Age of Divided Representation – the only such text linking approaches from architectural theory to those in philosophy, yet nonetheless a demanding, even hermetic text), or Georg Franck and Dorothea Franck (Architektonische Qualität. München, Edition Akzente, Hanser Verlag 2008), where the category of architectural quality is remarkably clarified, as well as the highly conceptual (yet accessible for the practicing architect) work of the Russian theorist I. A. Dobritsyna (Ot postmodernizma-k nelinejnoj architekture: Architektura v kontěkste sovremennoj filosofii i nauki. Moskva, Progress-Tradicija 2004) and other works. Viewed in a historical perspective: architecture was always an autonomous discipline, in which there persisted a balance between technology and culture: architecture never succumbed to the status of an offshoot of modern technology but preserved within itself what, in each culture, belonged to place and tradition. In culture, we have our existential connection to the “natural world”, culture thus balanced the pressure of the technical domination of the world through the ‘unifying role’ of architecture. The architect of the late Modern era, however, can no longer rely upon culture to balance the technical aspect with the absolute security that he or she had previously, for culture, to the late-Modern era, is no less suffused with the mindset of calculation. Yet it still holds true that the building is the subject that anchors the human individual in the world, and if this does not come about, we find ourselves living in a world of the ‘weakened home’ – in which even lawyers speak of the ‘consumption’ of law and we ourselves merely ‘consume’ our architecture and our lives.

In the diverse branching of the mainstream of modernity, in contemporary architecture (characterised by the ‘loss of balance’) there has been, according to the authors, an uncovering of the highly varying yet in their own way equally one-sided, complementary and competing reactions to entropy, to changes in the design and construction technologies, and changes in economic rationality. In this sense, the authors address the imperative question of minimalism, the ‘new reduction’ (J. Pawson, P. Zumthor, J. Asse et al.), the approach that cultivates the values of a simple building yet one rich in experience, an opposition towards the architecture of entertainment. Can this success of reduction in architecture be connected to a greater freedom and with new technologies? Or is this method of building connected to a certain place and time, and thus, in our late-modern culture, condemned to the peripheral role of a lone missionary facing off against the mainstream of architecture?

A balance sheet is provided of the positives and the negatives of the modern: the victorious strategy of modern architecture was the ‘new beginning’, the criticism of historicist built forms, the ‘International Style’; yet the mass production of built space in which the dominant feature are the measurable and calculable parameters – this is the negative obverse of modern industrialised construction, with Functionalism ending as ‘investor functionalism’ (D. Franck, G. Franck). Nor did the early architectural postmodernism of the 1970s fulfil its aspirations: it did not succeed in renewing communication with history, with the place, did not renew the respect for the ‘natural world’ (Lebenswelt). The postmodern ‘recapitulation of ideas’ (O. Marquard) in philosophy has its parallel in the language of architectural form; postmodern aesthetics declined to the level of the stage-set. Yet the positive side was the renewal of work that involved fantasy, playfulness, colour; from the experience with postmodern architecture there was – despite all the justified criticisms of postmodernism’s failure – an opening to new possibilities. Digital architecture then appeared in the 1990s with a gravitation towards architectural organicism, towards the architecture

Ing. arch. ONDŘEJ BENEŠ
praktikující architekt
externí učitel na Fakultě
architektury
České vysoké učení
technické v Praze
Thákurova 7, 166 34 Praha 6

doc. PhDr.
OLDŘICH ŠEVČÍK, CSc.
Ústav Historie a teorie
architektury
Fakulta architektury
České vysoké učení
technické v Praze
Thákurova 7, 166 34 Praha 6

of crystalline formation while remaining no less 'at home' in high-tech realisations. The systematic intellectualisation of the creative process, already visible in the High Modernism of the previous century, has grown more radical and universalised through the possibilities opened by computer technology (viz. the new design technologies, e.g. CAD). In the decade under observation, the number of buildings increased that did not assemble their tectonics from traditional elements, but openly looked for and, thanks to digital computer modelling found with seductive ease tectonic laws that transcended the classical principle of the *architrave-lintel*. The theme of form and function, and above all tectonics, are now a central point of importance and the importance of this question is only set to increase.

A specific phenomenon in the two decades has become the new images of cities, of 'emblematic buildings' and the connected appearance of the militant high-rise building (the 'functionalism of visibility'). These buildings attack and change the city skyline, are characterised by their 'penetrating force', the struggle for dominance in the media sphere, the refusal to accept the relationship to the surroundings, the use of the most cutting-edge technical-structural innovations. One clear danger from these realisations is their problematic status in terms of the overall urban environment and the sense of choosing such exclusive forms: these exceptional technical possibilities lead only to a surplus, itself an admission of emptiness. The advantages, risks and failures are analysed in detail in the example of 30, St Mary Axe, from the studies by the architect Sir Norman Foster, poised on the boundary between the 'militant high-rise' and the 'socially and environmentally friendly skyscraper', the new Warsaw University Library by architects Marek Budzynski and Zbigniew Badowski, as an original combination of techno-futurism, demonstration of enormous structural engineering and ecological soundness, and the Selfridges shopping centre in Birmingham from the atelier of Jan Kaplický, itself a milestone in the extent to which the shopping centre grew into an institution for the consumption of free time.

The second specific phenomenon has been the relativisation and blurring of typological boundaries, leading to hybrid structures. Through these

buildings (the study analyses the Forum Building, Herzog & Meuron, Barcelona) the theme emerges of public and private space, respectively the privatisation of public space and the economic interests contained in this process. Hybrid structures correspond to the need for rapid realisation, return on investment, and the need to 'have the whole thing under control'. The needs and interests of development have been "compiled and transformed" into the "tectonics" of the hybrid structure. And the price paid for this is the loss of the difference between function and traditional tectonicity. The phenomenon of free creation in architecture of very late Modernism is analysed as a third specific phenomenon: the relinquishing of traditions and architectonic typology, the growing direction towards extravagant options – the fulfilment of the demand for selectivity becomes, in terms of architectonic quality, a test of the architect's achievement; if the architect fails the architecture does truly descend to an "offshoot of technology or aesthetics (D. Veselý).

The fourth specific phenomenon introduced is the emergence of "ultradesign" corresponding to changes in the role of beauty: exclusivity, self-centeredness, an unusualness far removed from the experiences of the ordinary human with the world, the exhibition of an artistic gesture along with a loss of proportion on one side, and creativity, proportionality have become dangerously close in the architecture of the 1990s and the 2000s, interweaving among themselves: 'there is a lack of motifs that grant to strong forms their aesthetic sense, meaning a motivation outside the mere values of newness and rareness.' (D. Franck, G. Franck)

As a conclusion, the work performs a summary and characterisation of tendencies in the development of architecture at the outset of the 21st century. A change has come about in the clientele, in its structure and orientation of values, and the method of the architect's work has also changed. There has emerged a worldwide intensive architectonic competition; the relation of 'public and private' space in the 'built-up world' is evaluated and aestheticised in the world of the 'West', while the 'East' tends more towards the 'peripherisation' of cities (Romany Koucký: *Úřad kreátora*, Praha 2008); while there are also tendencies both towards the reduction of architecture to the image

as well as the reverse tendency towards an unbelievable range of experimentation with space. The medialisation of architecture continues. There is a loosening of the understanding of the essential dimension of architecture – traditional comprehension of tectonics – tectonics are transformed into an organic ‘textile tectonics’. And the typologies too change, far more than growing more relative: there is a significant increase in the realisation of hybrid structures, as well as the appearance of unique, typologically unclassifiable objects. Architecture is undergoing, thanks to its new technologies, a reconciliation with art, into the late-modernist building there enters the stigma of the temporary, however aesthetically compelling or exclusive these provisional structures may be. The alternative and ecologically oriented tendency that has ceased to be peripheral and marginal, on one hand, and high-technology architecture on the other may have long created the sense of a polar opposition, yet have the ability to borrow and develop from each other. Indeed, the growing frequency and variety of original strategies in the interconnection of both tendencies is continually growing. The very speed of cultural and civilisational development that has called to life new architectural, urban-planning and even ‘heritage’ strategies to reflect the relation of ‘old’ and ‘new’

has led, e.g. Rem Koolhaas to propose a “*deliberate strategy of demolition*”. Architecture in the present age is more and more absorbed by the social, political and economic areas, by development; it is ever more often viewed as a consumer good.

Architecture has always been, and today is even more than before (despite the possibilities opened by new technologies) a “*hazardous mixture of omnipotence and impotence*”. (R. Koolhaas) With their own idea of “*restrained loosening*” (“*Gelassenheit*”, in the terminology of Heidegger), the authors draw our attention to that dimension of the architect’s own sovereignty in the ‘omnipotence’ that emerges from the recognition that “*architecture makes possible certain types of reflection that cannot be reduced to other means of thinking*” (K. M. Hays). And it is this sovereignty, if it does not swell into exhibitionism and above all achieves balance with the architect’s aspirations, technical and artistic factors, that does not decline into the late-modern culture of entertainment. “*Sustainability of overall development*” is not decided by individual buildings, but by what exceeds – and is promoted through – the field of architecture. *Architects cannot save the world, “the architect cannot turn our world into paradise, but it is good if he at least responsibly considers what he is taking part in.”* (P. Kratochvíl)

MÍSTO ÚVODU: POZNÁMKA KE „STAVU SVĚTA“ A ARCHITEKTURY V DOBĚ VELMI POZDNI MODERNY

Motto:

„Zdrženlivá uvolněnost k věcem a otevřenost pro tajemství patří k sobě. Poskytují nám možnost postavit se do světa docela jiným způsobem. Slibují nám nový základ a půdu, na které můžeme stát a být uvnitř technického světa, a jeho nebezpečí na nás nebude působit.“

1955, filosof techniky – „filosof pro 21. století“
Martin Heidegger

Není nic nevděčnějšího, než se zabývat současností, minulost je obsazena příslušnými odborníky – historiky, ale nárok na svoje porozumění současnosti a zejména současné architektuře si činí větším či menším právem a silou každý. Nicméně

vývoj architektury na přelomu 20. a 21. století poskytuje dostatečně závažná témata k tomu, abychom na toto minové pole vstoupili. Filozofové, sociologové, historici a teoretici architektury skloňují termíny konec moderny, pozdní moderna, doba velmi pozdní, postmoderna, druhá moderna atd. Doslova inflace takovéto příruční terminologie naznačuje pozoruhodný sociologický jev, který bychom neměli přehlížet: narůstající očekávání, až přivolávání zásadní změny, obratu. Něco končí a něco začíná. Odkážeme-li na tezi „*Každá doba má takovou architekturu, jakou si zaslouží, nebo – což je hlubší vyjádření téhož: každá epocha má takovou architekturu, jaká sama jest*“ (Karel Kosík v tzv. pařížských přednáškách), pak se můžeme tázat: Je architektura nadále „tvorbou řádu“? Má nadále, hovořeno s klasikem moderny Miesem van der Rohe, ona dlouhá cesta od materiálu přes účely jediný cíl: „*Zavést řád do zoufalého chaosu*“

našich dní“? Zůstává architektura „nositelům významu“? Co se děje s architekturou v desetiletích na přelomu 20. a 21. století?

JAKÁ JE SOUČASNÁ ARCHITEKTURA?

V posledních letech závratně narůstá počet příruček i reprezentativně vypravených publikací o architektuře, kdy v titulech upoutá klíčové slovo NOW nebo TODAY^{1/}. Dějiny architektury jsou neustále „horlivě a horečnatě“ doplňovány, tříděny, aktualizovány. A – přepisovány, neboť hodnotit soudobou, tzv. aktuální produkci, znamená ji vztahovat i k výsledkům architektonické historie. Anebo, což se stává čtenějším jevem, editoři se programově vzdávají hodnocení (pod hesly: pryč od teoretických dogmat atd.). Ale potřeba artikulovat nashromážděný materiál navrácí téma kritérií výběru zpět do hry (na čem založit reprezentativnost výběru?). Takzvaný „poslední vývoj architektury“ doslova propadá do historie, nic není bezpečně a již vůbec poklidně „Today“.

JAK DLOUHO DNES TRVÁ „PŘÍTOMNOST“?

V architektonických publikacích je to zpravidla posledních 5 – 6 let. To, co musíme „vytknout před závorku“ při deskripci současného stavu architektury, je především nesmírné zrychlení vývoje techniky a promítnutí důsledků tohoto jevu do kultury a architektury. Architektura si v průběhu dějin osvojovala a přizpůsobovala výsledky techniky i představy z filosofie, umění, vědy, politiky a sama se proměňovala – reagovala zvýšeným sklonem k experimentům, přikláněla se k novým metodám, vytvářela nové formy, typologie budov. Přitom vždy chránila jádro své disciplíny – generování prostoru.

Dnes je situace v interakci architektury s kontextem techniky a s kontextem kultury složitější. V kulturně-civilizačním vývoji pozdně moderní doby můžeme identifikovat dva protichůdné vektory vývoje. Stále jednoznačnější až dominantní směřování k technologickým inovacím a současně protikladnou pozici směřující k jeho zpomalení, k hledání klidnějších, ekologicky šetrnějších alternativ – směřování k ochraně člověka a života, k citlivému vztahu ke kontextu architektury a k přírodě. Architekt pozdní moderny by měl vyhledávat pozici, v které nepropadne ani do fatalismu vykonavatelů, funkcionářů techniky, ani do

pozice bezmocných vzbouřenců proti technice, což vede, podle M. Heideggera^{2/} k těmuž. Otázka, co se děje v současné architektuře nabývá na naléhavosti: Kam směřuje současná architektura, jaké jsou její současné aspirace, jakými prostředky a s jakým úspěchem je naplňuje?

Stejně nabývá na naléhavosti i druhý rozměr téhož: Kdo si klade, respektive kdo „má čas“ položit si tyto otázky a kdo má možnost ve světě, kde se architektura stává zbožím, kde expanduje role developmentu, vývoj architektury reálně ovlivňovat? Předběžná odpověď na výše položené otázky a témata vyžaduje mít pevný referativní bod, který nám umožní vidět architekturu jako živý organismus v kontextu její vlastní dynamiky, v její svébytnosti vůči ostatním oborům, v kontextu kultury a civilizace. V architektuře si člověk osvojoval a přivlastňoval svět, architektura šla zpravidla „ruku v ruce“ s poznáním světa, petrifikovaly se do ní hodnoty a aspirace. Stručné schéma, které je v základu naší úvahy, můžeme shrnout do následujících tezí:

1. Architektura moderny se postupně stala klasikou 20. století?

Moderní architektura – s aspirací distance vůči historii, petrifikovanou do estetiky univerzálně platných čistých geometrických forem, posléze dospěla do „internacionálního stylu“. To byla svým způsobem, hovořeno dnešním jazykem, „globalizující idea“ (srv. moderna Mies van der Rohe, Le Corbusiera, Bauhausu atd.). Vítěznou strategií zde byl „nový radikální začátek“ a „vědecká disciplinarizace architektury“. Kritika historismu architektonických forem vedla k odložení tradice, k demonstrativnímu boji proti „předsudkům“. Hodnota pečlivě shromážděných a v čase narůstajících a vyhodnocovaných zkušeností byla znevážena vůči hodnotám inovací. S odstupem času se stalo zřejmé, že klasické moderny nezredukovali architekturu jednoduše na funkcionalitu, v jejich tvorbě pokračovaly nároky na estetické citění, rozvinuté ve vrcholném klasicismu. Velcí architekti moderny projektovali velkou architekturu, avšak kvalita běžného stavění se stala singulárním jevem. „Dobrý průměr“, se kterým se setkáváme v urbánní zástavbě a který dnes účinkuje jako pohlazení pro duši, se vytratil v chaosu moderního zprůmýšleného masového

stavění. „*Funkcionalismus vzatý za slovo skončil v investorském funkcionalismu, v masové produkci zastavěného prostoru, který zná skutečně pouze měřitelné a vypočitatelné parametry*“ (G. Franck, D. Francková). V architektuře masové průmyslové produkce zavládla entropie.

K prvoplánovému výčtu pozitiv a negativ moderny je třeba uvést to nejpodstatnější: architektonický modernismus sice programově oponoval architektonické klasice předindustriálního období a tradici. Nicméně v době nástupu moderního umění, v době kubismu, futurismu, surrealismu, dadaismu s jejich relativizací karteziánské racionality, zůstával – jak zdůrazňuje níže citovaná I. A. Dobricyna – nadále srostlý s karteziánskou racionality – architektura nezměnila vektor svého vývoje. Nepřehlédneme z hlediska dalšího vývoje – kdy již dochází k osamostatňování estetického od tektonického, „medializaci“ architektury atd. – i to, že tektonika hrála v moderní architektuře nadále prvotní roli.

2. Raný architektonický postmodernismus sedmdesátých let 20. století neobstál z hlediska aspirací, které měly vést k překonání „nedostatků“ moderny – nicméně s oporou v postklasických filosofiích (zejména R. Bartha, J. Derridy, M. Foucaulta, J. – F. Lyotarda a dalších) se stal první programatickou alternativou vůči architektonické moderně. Byl to pokus o obrát od estetiky geometrie k obnově komunikace s historií, s místem, k obnově architektonické práce s fantazií, fikcí, hravostí, barevností – tedy o obrát k tomu, co bylo radikálně odvrženo ve dvacátých a třicátých letech 20. století ve jménu „vědecké architektury“ (srv. ideová ortodoxie moderny zakotvená zejména v druhém programu Bauhausu); současně dochází k rozdělení funkce a formy. Postmodernismus, dekonstruktivismus a alternativní architektura představují strategie odvratu od stereotypů moderny.

Nad etapou raného postmodernismu se již v osmdesátých letech zavírala voda. Protagonisti architektonické postmoderny (srv.: Robert Venturi, Mother's House, Filadelfie, 1964; Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1975; Zaha Hadid, The Peak, Hongkong – první projekt ve stylu postmodernismu, který vyhrál mezinárodní soutěž, 1982 – 1983 – nerealizováno; Philip Johnson, Budova AT & T – první postmoderní mrakodrap,

1983, New York) nedokázali naplnit deklarované cíle. Nedokázali obnovit komunikaci s historií, sklouzávali k „*historizujícím improvizacím*“. Nezdařil se návrat k „*přirozenému světu*“, postmoderní estetika propadala na úroveň „*kulis*“ (obvinění, které vznesl filosof J. Habermas), „*divoce gestikulující exprese*“ (G. Franck, D. Francková), ne-li přímo kýče. „*Dvě desetiletí leporelových vystřihovánek*“, uvede s odstupem času na adresu postmoderny historik a teoretik architektury J. Glancem^{3/}. A i přední historik a teoretik postmoderny W. Welsch, psal o etapě „*konzumně-scénické postmoderny*“. Postmoderní reprízování idejí ve filosofii (termín kriticky uplatněný v hodnocení postmoderny konzervativním filosofem O. Marquardem) a v řeči forem v architektuře bylo pouhým stínem toho, co v „*modu repríz*“ dokázala velká italská renesance. V rané postmoderně zůstaly důsledky industrializace nezvládnuté.

Cím více rostlo zklamání nad výsledky postmodernismu (příliš jsme spěchali při vyhlášení konce moderny, uvede ex post iniciátor a teoretik postmodernismu Ch. Jencks), o to více v osmdesátých letech narůstal mezi architekty zájem o teorii chaosu, o nelineární fraktální geometrii. A odtud byl již jen krok k novým, dynamickým způsobům uchopování formy. Na místo autority Foucaulta, Derridy nastupuje autorita Gillesse Deleuze^{4/}. Zkušenost zprostředkovaná postmoderní architekturou byla, přes všechnu kritiku, pro řadu architektů naprosto zásadní (u nás to výslovně formuloval ve vztahu k vlastní tvorbě J. Pleskot) – v ní se odehrávalo otevření se novým možnostem.

3. Digitální architektura nastupuje na scénu v devadesátých letech a s počátkem 21. století

Pokračující zrychlení civilizačního vývoje se promítá do zkrácení doby mezi realizací a jejím morálním a funkčním zastaráním, do zkrácení cyklu obměny stavebního fondu a památková péče – která má z podstaty zachovávat a ošetřovat tradici – aby stačila zrychlení vývoje, má proto podle Koolhaase urychleně přistoupit k promyšlené strategii demolice! Kontinuita, tradice je mnohonásobně ohrožena; digitální architektura představuje pokus jít za hranice eukleidovské geometrie, poklesá role sémantiky. Architekt tentokrát neusiluje ani o návrat, ani o dialog s historií, jak o to usilovali postmodernisté (jakkoli to učinili pouze deklarativně



Foto Photo: Dagmar Prášilová

Centre Georges Pompidou, architekti R. Piano, R. Rogers, P. Rice, 1971 – 1977, renovace a přestavba v roce 2000; projekt hledal průlom v architektuře: přeryv mezi reálnými možnostmi a fantazií překlenula technika – sám způsob převzetí techniky vede k tomu, že z tradice, historismu a konvence (což jsou „nosiče“ lidské zkušenosti se světem) zde nezbylo nic; pozdně moderní architektura – zde operuje sice již hravě a barevně, ale – na rozdíl od rané postmoderny – s jedinou řečí – technologicky; cílem byla co největší výstavní plocha, eskalátory v tubusech na vnějšku budovy, v současnosti turistická atrakce

Centre Georges Pompidou, architects R. Piano, R. Rogers, P. Rice, 1971 – 1977, renovation and rebuilding in 2000. The project sought to create a breakthrough in architecture: the gulf between real possibilities and the imaginary bridged by technology, the method of assuming the technology implied that of tradition, historicism and convention (as the 'bearers' of human experience of the world) nothing here remained; late modern architecture here may appear playful and colourful, but – in contrast to early postmodernism – it speaks a single language, the technological; the goal was the greatest exhibition space, with escalators in the tubes on the building's outside, now a tourist attraction

a v praxi fatálně na tomto úkolu selhávali), neusiluje ani o „přepsání“ modernismu. Tato nelineární, digitální architektura gravituje (přes jistou spřízněnost s dekonstruktivismem) – v důsledku zakotvení v počítačových technologiích (až „spoluautorství“) spíše k organické architektuře či k architektuře krystalických drúz a je doma rovněž v high-tech realizacích.

První vlnu představují projekty a stavby v devadesátých letech 20. století, respektovanými autory na mezinárodní scéně se stávali: Peter Eisenman (Aronof Center, Cincinnati, USA), Frank Gehry (Guggenheimovo muzeum v Bilbao, 1997), Daniel Libeskind (muzeum holocaustu v Berlíně, 1989 – 1999) atd.

Co tyto – tak rozdílné – architektky a realizace spojuje? Především technika modelování architektonické formy, která vykazuje velkou dynamiku růstu – digitální počítačové modelování známé pod zkratkou CAD se stalo v posledních dvou desetiletích malým segmentem v trvale narůstajícím množství používaných sofistikovaných softwarů.

Co je nespojuje? Nemají společnou žádnou doktrínu, žádnou společnou „filosofii“, nespojuje je jednotný styl atd.

Co je rozděluje? Rozsah použití počítačových technologií na sám proces projektování a buď spojení, anebo vyloučení práce s „rukodělnými“ maketami projektovaného objektu – Libeskind vše beze zbytku svěřil počítači a odevzdal výsledek své práce výlučně na „elektronických nosičích“; žádné rysy, „nic na papíře“. Gehry, jak je jeho zvykem a zavedeným pracovním postupem, využil při projektování pro vzájemnou korekci výhod průběžné konfrontace počítačem vygenerovaného projektu s jeho rukodělnou maketou.

Co je pro ně příznačné? Odklon od eukleidovské geometrie, který se manifestuje jak sklonem k fraktálním krystalům, drúzám, tak sklonem k „nové organičnosti“.

Co bychom z hlediska často vyslovovaných obav neměli přehlédnout? Digitální počítačové modelování nebránilo těmto architektům ve vytvoření „individuálního autorského jazyka“ své tvorby.

V čem se spatřuje největší riziko tohoto směřování v architektuře? V ohrožení toho, aby „*architektura byla praktikována jako architektura*“^{15f}, v ohrožení „architektoničnosti“, v oslabení tektoniky (tektonické prostředky strukturují prostor) a tím



Foto Photo: Jaroslav Sládeček

Budova Lloyd's, architekt R. Rogers, 1978 – 1986, Londýn, City; stavba konce 20. století v britském high-tech stylu, formování odkazující k obnažené kovové stavebnici; atrium patří dosud k největším plochám – halám na světě

Lloyd's of London building, architect R. Rogers, 1978 – 1986, London, City; a late-20th century building in the British high-tech style, formation making reference to the exposed metal framework; the atrium is still one of the largest areas – indoor halls – in the world



St. Mary Axe 30, architekt N. Foster, dokončeno v roce 2004, Londýn; radikální projekt „sociálně a ekologicky zodpovědného mrakodrapu“ s výjimečným designem, vizitka – emblematická stavba zasahující do panoramatu londýnské City – exotická modře zářící kuželovitá budova: estetika špičkového technického výkonu je kladena nad důkaz technického výkonu; technologie na úrovni perfekcionismu leteckého průmyslu; na dvoupatrovém vrcholu je restaurace; příklad militantního výškového stavění – „funkcionalismus nápadnosti“

St. Mary Axe 30, architect N. Foster, completed in 2004, London; the radical project of a “socially and environmentally responsible skyscraper” with exceptional design, a public image – an emblematic structure intervening in the shape of the City of London – an exotic, blue-lighted conical building: the aesthetics of the use of high technology are placed above the proof of the technology’s function; technologies on the perfectionist level of the aerospace industry; at the two-storey peak is a restaurant; an example of the militant high-rise – the “functionalism of appearances”





Foto Photo: Jaroslav Sládeček

Strata SE1, architekti BFLS – London and Prague, realizace podle projektu z roku 2005, Londýn; první výšková obytná budova (v: 148 m, 408 bytových jednotek) s integrovanými větrnými turbínami – příklad ekologické strategie v městském prostoru: systémové využití nových technologií a současné zhodnocení tradičních postupů

Strata SE1, architects BFLS – London and Prague, realisation from a project from 2005, London; the first high-rise residential building (h: 148 m, 408 flats) with integrated wind turbines – an example of an ecological strategy in the urban environment: the systematic use of new technologies and the contemporary evaluation of traditional methods

i k zastření až odložení tématu fundamentálního základu a smyslu projektování. Tektonika – to je vždy otázka s jakými prvky se pracuje a jak jsou drženy pohromadě. Ve sledovaném desetiletí narůstá počet staveb, které nedávají tektoniku dohromady z tradičních prvků, zjevně se hledají a díky digitálnímu počítačovému modelování svádí lehce nalézají tektonické zákonitosti přesahující klasický princip architráv – kladí. Téma formy a funkce a zejména tektoniky je v současnosti na pořadu dne a význam tohoto tématu bude narůstat.

Viděno v historické perspektivě: architektura byla svébytnou disciplínou – v ní, v architektuře, se vyvažovala technika a kultura, architektura nepropadala do role odnože moderní techniky; v architektuře se petrifikovalo to, co v kultuře patří místu a tradici. V kultuře jsme bytostně spojeni s „přirozeným světem“, kultura jakoby vyvažovala ve „sjednocující roli“ architektury nápor technického přivlastňování světa. Architekt pozdně moderní doby se nemůže při vyvažování technického momentu opřít o kulturu s takovou bezpečnou jistotou, tak jako dříve – kultura je v pozdně moderní době rovněž prostoupena kalkulačím myšlením. Platí nadále: stavba je předmětným zakotvením člověka ve světě, není-li toho dosahováno pak žijeme ve světě „oslabeného domova“ – právníci hovoří o konzumaci práva a my v době velmi pozdní moderny „konzumujeme“ architekturu i život – Fast food, fast life, fast architecture?

Výše zmíněný odklon od sémantiky probíhající rovněž v devadesátých letech 20. století zosobňuje Peter Zumthor, antipod architektů, jejichž tvorba se stala součástí rozptylující kultury společnosti masové spotřeby (tzv. Unterhaltungsarchitekten) ^{16/}. V Zumthorově švýcarském pavilónu EXPO 2000 v Hannoveru, v Thurmách – lázních ve Valsu našla pregnantní vyjádření tendence, která nastupovala na konci devadesátých let 20. století: odklon od přetížení stavby významy, odklon od na odív orientovaného zakotvení ve společenských tendencích. Na pořad dne se tehdy dostávala strategie zpětně označovaná jako „odsémantizování“: u stavby nemá jít prioritně o „čitelnost“ („Lesbarkeit“; srv. Jencks, Venturi a d.), ale její viditelnost („Sichtbarkeit“); do popředí vystupují jevové, smyslové vlastnosti „mlčícího“ materiálu a forma v „bezprostředním vnímání“. Zumthor vyvíjí architekturu, která jak sám uvádí, vychází z věcí



a k věcem se navrací, realizuje zásady: „partnerství s přírodou“ a „dialogu s kontextem“. V těchto Zumthorových konfesijních ve fenomenologii zakotvených zásadách se odehrával obrat k materiálnosti a formě.

Tento obrat k „bezprostřednímu vnímání“ naplňuje Zumthor explicitně – a architektonické studio Herzog & de Meuron spíše implicitně. Zumthora, atelier Herzog & de Meuron, Eisenmana, tedy architektky velmi různých pozic, spojuje odpor proti stírání hranic mezi realitou a simulací, důraz na předmětnou skutečnost a vědomě přehnaně řečeno – na „*terapeutický impuls záchrany* >bytí< a >skutečnosti< v architektuře a jejím prostřednictvím.“ ^{17/} Toto zdůraznění předmětnosti



a materiálnosti, „ale reaguje nejen na dnešní inflaci mediálního zdání a všeobecné dějinně-filosofické oněmění, nýbrž se zřetelným způsobem odvrací od vládnoucího paradigmatu klasické architektonické moderny. Totiž od hledání podstaty za jevy. Mohlo by se hovořit o vývoji od esence k prezenci“.^{8/} Zumthor nalézá inspiraci ve fenomenologii, v jeho architektonické tvorbě je v nemalé míře obsaženo směřování k M. Heideggerem vyzdvižené pozice odpovídající věku planetární techniky: k pozici „zdrženlivé uvolněnosti“. Fenomenologie ve smyslu učení o vlastní skutečnosti fenoménů dostala na intelektuální úrovni zpátky do architektonického diskursu to podstatné, co fenomény pro architekturu představují – názor, že tu je i něco jiného



Foto Photo: Jaroslav Sládeček

Nová radnice pro Velký Londýn, architekt N. Foster, 1998 – 2002; energeticky úsporná prosklená kupolovitá desetipatrová budova (minimalizace povrchu, recyklace a d.) nevstupuje agresivně do horizontu města, veřejnosti přístupný suterén, na vrcholu vyhlídková terasa

The new town hall for Greater London, architect N. Foster, 1998 – 2002; efficient energy-saving glass cupola as a ten-storey building (minimisation of surface area, recycling etc.) that does not stand aggressively against the urban context; publicly accessible below-ground level, viewing terrace at the peak



Foto Photo: Jaroslav Sládeček

než logika a konstrukce z ocele, skla a kamene. Architektura se nemůže omezovat, redukovat na měřitelné a vypočitatelné aspekty reality. Ve fenomenologii zakotvený Ch. Norberg-Schulz kritizoval moderní architekturu za anonymnost, rozpad tradičních městských struktur, ztrátu identity místa atd. Dnes se architekt musí vyrovnávat se vztahem

myšlení a „myšlení zjatém v modu kalkulující racionality“, s relací „žitého světa“ (Lebensweltu) a konstruovaného světa. Neodkazuje však ona početní a geografická ohraničenost například Zumthorových realizací, stejně tak jako skutečnost, že je může realizovat díky vlastní stavební dílně (čím větší redukce forem, tím vyšší nároky na

provedení a na náklady) na to, že tyto jedinečné a právem obdivované realizace neopakovatelně spjaté s místem a časem, že se tento způsob stavění nemá naději, že by se významněji prosadil v podmínkách současného kulturně-civilizačního vývoje, v době nadvlády kultury entertainmentu? S tím souvisí otázka, která je pro další vývoj zásadní a kterou položili D. Francková a G. Franck: Lze tento úspěch askeze, redukce v architektuře spojit s větší volností a s novými technologiemi? Případná kladná odpověď je podle nás zatížena pochybnostmi a je tedy velmi příznačné, že svým způsobem „souběžec“ Zumthora, u nás právem vysoce ceněný minimalista v architektuře J. Pawson (nepřehlédnutelná je jeho realizace kláštera trapistů v Novém Dvoře u Teplé, 2004), se vůči kritice nejen pečlivě, ale i koncepčně vymezuje. Ve studii „Minimalismus“, tento směr, nad kterým „zavřela voda“, brání – není pro něj stylem, ale „způsobem jak uvažovat o prostoru“, není „architekturou sebezapření, deprivace nebo absence“. Pawsonův minimalismus nechce být charakterizován přes askezi. Jako varianta redukcionismu se definuje v opozici vůči architektuře entertainmentu, proti tlaku inovací. Těžiště Pawson vidí v kvalitě prožitku, ve spojení estetiky „jedno-

duchosti s obrovským a paradoxním potenciálem bohatství a smyslovosti.“ Mohli bychom říci: voda se zavřela nad nudným minimalismem, ale minimalismus kultivující hodnoty prostého, ale co do prožitku bohatého stavění vidí svoji oprávněnost v soudobé pozdně moderní kultuře dál. Vůči mainstreamu v architektuře se cítí Pawson s uvedeným konceptem minimalismu velice příznačně v pozici „misionáře.“

Resumé k výše uvedenému evolučnímu schématu: Moderní architektura, postmoderní architektura a její radikální křídlo – dekonstruktivismus, alternativně-ekologický směr v architektuře a dravě nastupující digitální architektura představují strategie, v nichž architektura jako disciplína rozdílně reagovala na proměny vědy a techniky. A snad již nelze přehlížet ani v Českých zemích: devadesátá léta 20. století a první desetiletí 21. století jak v realizacích, tak v interpretačních teoriích překračují předchozí vlivný rámec fenomenologie a strukturalismu a otevírají se pro mnohem radikálnější heterogenitu. Téma, které vidíme v základech entropie současné architektury je téma „ztráty rovnováhy“, stav ohrožení architektury. Architektura se jako obor vyrovnávala a vyrovnává s výsledky techniky i kultury. Jde „jen“ o to, s jakými výsledky,

Galerie Tate modern, architekti Herzog & de Meuron, 1998 – 2000, Londýn; příklad citlivé přestavby průmyslového objektu v galerii

Tate Modern Gallery, architects Herzog & de Meuron, 1998 – 2000, London; an example of the sensitive transformation of an industrial structure into a gallery



Foto Photo: Jaroslav Sládeček

Město umění a věd,
architekt S. Calatrava, 1991
– projekt, jehož výstavba
pokračuje, Valencie;
inovativní práce s ocelovými
nosníky a pilíři, betonovými
žebry, markýzami, portály,
oblouky, visutými můstky
a galeriemi jednoznačně
směřuje k evokaci křídel,
trnů, hřebenů, cílem a
výsledkem je dramatická
estetika, vzrušující
skulpturní architektura

City of Arts and Sciences,
architect S. Calatrava,
1991 – a project still
undergoing construction,
Valencia; innovative work
with steel girders and
pillars, concrete ribbing,
overhangs, portals, arches,
suspended walkways and
galleries unequivocally
evoking wings, thorns,
ridges; the goal and
result is a dramatic
aesthetics, an exciting
sculptural architecture

„... jsme si obecně nejistí v otázce povahy technicky orientované kultury. V architektuře se tato nejistota projevuje vztahem mezi architekturou, technikou a estetikou, který zastřel základnější konflikt mezi symbolickou a instrumentální reprezentací. Tento konflikt mezi dvěma zásadně odlišnými formami reprezentace je hlavním zdrojem našich současných zmatků a nihilismu. Je obtížné věřit, že by vědecká a technická racionalita nebo individuální talent, zkušenost a intuice mohly postačovat k tomu, aby architektura byla praktikována jako architektura a ne jako odnož techniky nebo estetiky.“^{10/} Kultura v pozdně moderní době je sama stále více zahlcována kalkulujícím myšlením. Dnes se rozdělená reprezentace ukazuje v „konfliktu mezi základními kulturními hodnotami a technikou ovládanou ekonomickými imperativy“. „Prozatím ovšem – nevíme na jak dlouho – se člověk nachází na této Zemi v nebezpečném postavení. Proč?“ táže se M. Heidegger a odpovídá, toto nebezpečí „platí do té míry, do jaké může revoluce techniky rozvíjející se v atomovém věku člověka spoutávat, očarovávat, osliňovat a zaslepovat tak, že jednoho dne zůstane kalkulující myšlení jedině platným a jediným, které bude užíváno“.^{11/} Z naznačené deskripce vývoje architektury plyne otázka: nepřibývá na počátku třetího tisíciletí příznaků toho, že je ve hře sám fundament architektury, architektoničnost, tektonika, vyrovnávání technického a uměleckého motivu, kvalita architektury, pevnost, stabilita architektury a především její schopnost reprodukovat se jako systém, zachovat si stabilitu – rovnováhu?

Odpověď můžeme v konečné instanci nalézt v technice samé – Martin Heidegger identifikoval a rozlišoval v technice instrumentální prvek a esenci, která má mnohem blíže k umění. Instrumentální část v technologiích dává věcem řád, staví je na místo, které jim náleží – moderní technologie regulovaly a zajišťovaly svět dominantně instrumentálním způsobem. Když dnes stále více hovoříme o high – technology, zdaleka se nejedná jen o vyšší stupeň efektivity, produktivity atd. V high – technology se stále více začíná uplatňovat onen v klasických moderních technologiích potlačený „ne – instrumentální“, „umělecký“ prvek. Lze uvažovat o tom, že tato „esence“ nad instrumentalitou v post-moderní technice časem převládne. Post-moderní high-technologie nejsou



totiž jenom „měkčí“, méně drancující a ekologicky šetrnější, flexibilnější atd., tyto technologie, které se začaly uplatňovat především v posledních dvou desetiletích mají mnohem blíže k povaze umělecké produkce. Zde není místo na podrobný rozbor „údělu“, pojmů „Gestell“, „odkrývání“ a dalších spjatých s technikou (to ostatně učinili již jiní), podstatné je, že Heidegger poukazuje na „něco, co bychom nejméně očekávali – v sobě bytost techniky nese možný vzestup záchrany.“^{11/} Bytostné zamyšlení nad technikou a rozhodující vyrovnání se s technikou, uvádí M. Heidegger v citovaném díle Věda, technika a zamyšlení, „ se musí odehrát v oblasti, jež je na jedné straně s byt-



ností techniky příbuzná a na druhé straně je od ní přece jen zásadně odlišná“ – v umění, do kterého zahrne D. Veselý ve svém konceptu i architekturu. Technika byla a zůstává zdrojem velkých nadějí i hrozeb. Podívejme se z tohoto referenčního bodu na aspirace moderny a na nástup nových technologií do vlastního procesu projektování.

DRAMA SOUČASNÉ ARCHITEKTURY

Drama současné architektury se popisuje jako dění mezi dvěma póly.^{112/} Za prvé – mezi architekturou (zpravidla s velkou dynamickou potencií), která by již vůbec nevznikla bez počítačů – s tím je spojen i zvláštní pohled na přírodu promítnutý do



Foto Photo: Dagmar Prášilová

architektury – „Digital tools and organic forms“. Za druhé, na druhém pomyslném pólu se setkáváme s architekturou, při jejímž projektování se počítače samozřejmě používají, ale sám vznik těchto staveb je možný i bez jejich použití. „*Architektura dneška je poháněna počítači nebo touhou zdokonalit představy, které mají původ v moderní době*“ (2002, historik současné architektury Philip Jodidio), hovoří se o „nové avantgardě“ (opoziční pojem k charakteristice „rané postmoderny“ jako „doby bez avantgard“), o „genetické architektuře“, o metaracionalismu, o technogenní architektuře, o digitálním organismu atd. Pod těmito a podobnými šířami se skrývá téma vzrůstu efektivit a rychlosti navrhování díky počítačům – „*optimalizace tradičního procesu projektování*“ – to je ostatně to nejlepší a nejnebezpečnější z dědictví moderny. Ve svém zenitu je výchozí aspirace moderny: to jest úsilí „*převést neprůhledné architektono tvoření na intelektuálně transparentní, vědecky podloženou činnost.*“ A to je tendence, která se prosazuje. V jejím základu byla „*očista ve jménu redukce reality na měřitelné a vypočitatelné aspekty reality zaznamenala ohromující úspěch.*“^[13] Na prahu 21. století se před námi ona v moderně



nastoupená systematická intelektualizace tvůrčího procesu přes možnosti otevírané počítači radikalizuje a univerzalizuje: „*Vliv vědeckých doktrín byl nahrazen mocnějším vlivem techniky. Architektura začala být konfrontována s možnostmi navrhování, které se opírá pouze o chápání formy, formálního účelu, materiálu a technologie. Jednoduchost a vnitřní chudoba tohoto postupu je doplňována dříve nevídanou rozmanitostí osobních záměrů a formálních gest.*“^[14] Tato deskripce nám napovídá odpověď na otázku, co je zdrojem silného sklonu digitální architektury odkazovat v reprezentaci na sebe samu, tvářit se, že tento výkon je již symbolickou reprezentací, ale není v ní – zastavuje se na úrovni instrumentální reprezentace – je svůdná

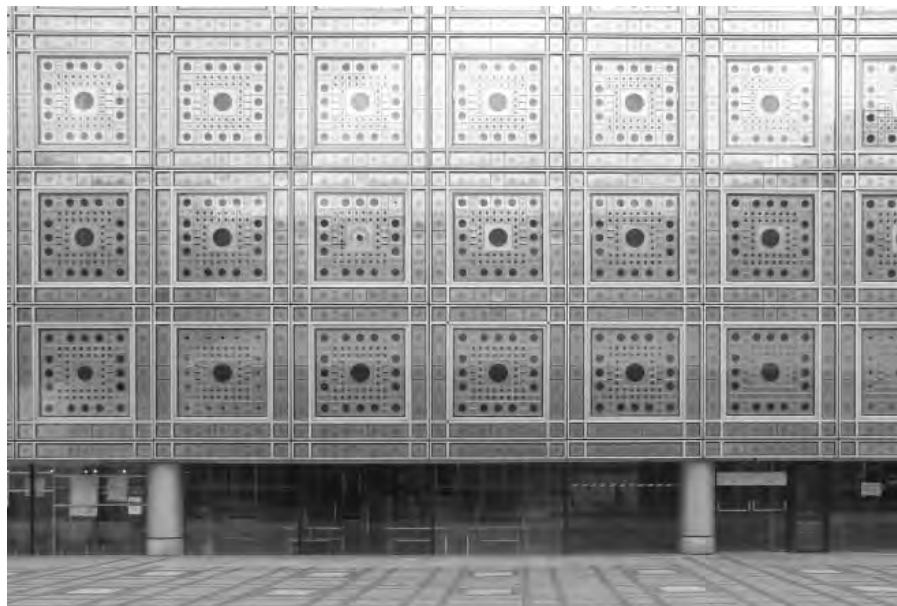


Foto Photo: Dagmar Prášilová



lehkost takto pracovat a nedotahovat architektonickou realizaci k symbolické reprezentaci. Krize architektury spočívá v jejím posunutí „hluboko do instrumentální sféry produkce“.

Odtud i další otázka – nedochází spolu s proměnou struktury projektování k tomu, že je ve hře oslabení vedoucí role architekta, aspoň v té míře, v níž roste role programátora, který se ve své autorské práci snáze identifikuje – lehce srůstá s novým projekčním instrumentáři a s „poetikou čísel“; nedochází až k povyšování softwaru na stavební materiál architektury? Nové generace architektů mají blíže nejen blíže k displeji počítače než ke skicáři, ale nechávají se inspirovat možnostmi generovanými v CAD.

V dialektickém napětí mezi formou a funkcí – v jejich složitém a měnícím se vztahu – spočívá většina z potenciální bohatosti architektury. Tím se dostáváme k „jádru pudla“, k situaci architektonické tvorby ve velmi pozdní moderně: právě do tohoto jádra – to jest do této relace formy a funkce – vstupují, zasahují počítače – a přes ně se prosazuje určitý, specifický způsob osvojování a přivlastňování skutečnosti, tedy typ myšlení a tím i vidění světa. Jedním z markantních výsledků tohoto směřování, je výše uváděný narůstající nástup biomorfních, organických a krystalických tvarů – forem. Výkonný software a neméně nové objevy umožňující vydefinování vlastností materiálů apod. otevřely architektům cestu k zcela mimořádným, jak prostorovým, tak estetickým efektům. Aspirace moderny, pokud jde o „vědu v architektuře“ je dnes díky novým technologiím projektování (CAD a řada dalších) ve svém zenitu.

To, co se odehrává mezi výše uvedenými dvěma póly definovanými z hlediska míry uplatnění počítačů, můžeme popsat slovy plnými sarkasmu, která mluví postmoderny a architekt Charles Jencks adresoval na neméně bouřlivý vývoj architektury mezi dvěma světovými válkami. Jde o příliš široké bohatství architektonických aspirací, než aby se dalo převést beze zbytku na trendy, účinkuje pluralita tradic, které se ovlivňují, popírají, prolínají, „je to prostě tak, že myšlenky a obrazy se mohou nekonečně a rozmarně oplodňovat, zatímco například želvy se nemohou úspěšně družít se žirafami“ (Ch. Jencks). V mainstreamu architektury v posledních desetiletích lze identifikovat několik významných obrátů: po předchozím „obratu k jazyku“ (linguistic turn) proběhl „odvrat od sémantiky“ k materiálnosti (je symbolicky datován Zumthorovým švýcarským pavilonem na EXPO 2000 v Hannoveru), „obrat k tělesnosti“ (corporeal turn; „*architekturu vnímáme celým tělem*“) a „obrat k obrazu“ (a sblížení architektury s uměním) a podobně. Nicméně je k dispozici jedno pozoruhodné orientační rozlišení, které v rozvětvení hlavního proudu moderny, v soudobé architektuře (charakterizované „ztrátou rovnováhy“) odkrývá sice velice rozdílné, ale svým způsobem vždy jednostranné, komplementární a konkurující si reakce na entropii, na změny v projekčních a výrobních technologiích a změny v ekonomické racionalitě¹⁵⁷. Za prvé „architektonický pop“, holandská škola

Arabský institut, architekt J. Nouvel – jeden z jeho grands projets, 1987, Paříž; kovové membrány vložené mezi skleněné tabule vytváří ornament a účinkují jako čočky ovládané počítačem; na přelomu osmdesátých a devadesátých let dochází ve vnímání architektury veřejností ke změnám – architektura přináší vizuální radost

Institute du monde arabe, architect J. Nouvel – one of his grands projets, 1987, Paris; metallic membranes inserted between glass plates create an ornament and function as lenses controlled by computer; at the end of the 1980s and into the 1990s the public view of architecture began to change – architecture provides visual pleasure

„druhé moderny“ (srv. R. Koolhaas a d.), to jest ti, kteří především reagují na změnu ekonomického racionála. Za druhé anglická high-tech (N. Foster a d.) spolu se zástupci biomorfni architektury, kteří představují linie, které rostou z dravého využití technologických inovací – „funkcionalismy nápadnosti“. Tuto linii provází obrat ke kolosálnosti a monumentalitě, ale i zjevný nezáměr – negativní postoj k urbánnímu kontextu. Příkladem takovýchto realizací jsou mimo jiné Fosterova St. Mary Axe nad londýnskou City či Nouvel zasahující administrativní věž do městské krajiny Barcelony s Gaudího chrámem Sagrada Familia atd., výškové domy převedené v gesta demonstrační nápadnosti, objekty naddimenzionální biomorfnosti. Za třetí „nová redukce“ s těžištěm ve Švýcarsku (P. Zumthor a d.), která realizuje kultivované stavby zakořeněné „v místě a v čase“ a usiluje o „partnerství s kontextem“. Ale ve své tvorbě opomíjí, jak jsme již výše uvedli, převratné změny a možnosti, které přináší nové technologie. Za čtvrté linie ekologická a alternativní, která se inovativně vrací, s různým stupněm radikality, k předmoderním prostředkům a převážně dílčím způsobem sahá po možnostech v high technology. Co je jisté? Co vůbec může být jisté v povodni změn a technologických inovací?

Nad extrémny a podivnostmi raného postmodernismu se zavřela voda. Ale kredit architektury, měřeno stavbami financovanými veřejným sektorem i velkými korporacemi v devadesátých letech a prvním desetiletí 21. století vzrostl.

Vzrostl tedy odpovídajícím způsobem i kredit architektů?

Anebo vzrostl především význam obchodních, bankovních a dalších institucí, které se obrací, nebo využívají, „architektonické hvězdy“ k svému zviditelnění a petrifikaci do mimořádných staveb?

FENOMÉN NOVÝCH VIZITEK MĚST – „EMBLEMATICÝCH“ A HYBRIDNÍCH STAVEB NA PŘELOMU 20. A 21. STOLETÍ

a) Nové vizitky měst – „emblematické stavby“

Institut galérií, muzeí a knihoven, parlamentů, stejně tak sídel mocných podnikatelských společností, prožíval na konci 20. století znovuzrození a „boom“ pokračuje i na počátku 21. století. Velkorysost a finanční náročnost,

uplatnění technických inovací a originalita architektonických řešení jako by byla v souladu s prognózami o narůstající váze umění v nastupující informační společnosti.

Tyto objekty jsou v pozdně moderní společnosti 21. století kulturním – a často zcela mimořádným – artefaktem, navíc spolu s dalšími typologicky vhodnými objekty, mezi ně patří nejen národní knihovny, muzea, ale i nové parlamenty, nová divadla, ale konec konců i velkoobchodní centra, banky, letištní a vlakové terminály. Tyto architektonické realizace:– často sehrávají požadovanou roli nových „vizitek“ – emblematických staveb metropolí; představují nebo aspoň aspirují na nepřehlédnutelný pozdně moderní architekto-



Thermy – lázně ve Valsu, architekt P. Zumthor, 1996, Graubünden, Švýcarsko; citlivá radikální přestavba zakotvená v místě a čase – budova sice moderní, ale vypadající, že zde stojí mnohem déle než okolní budovy, dokonce, že se zde nachází odpradávná: „partnerství s kontextem“, snímek na následující straně 241 zprostředkuje výhled z odkrytého bazénu na hory

Therme-Vals spa, architect P. Zumthor, 1996, Graubünden, Switzerland; a sensitive radical rebuilding anchored in its place and time – though the building is modern it appears to have been standing here much longer than the surrounding buildings; even that it's been here since time immemorial: a “partnership with the context”, image on the next page 241 shows the view of the mountains from the outdoor pool

nický „upgrade“ identity příslušných metropolí; již samo tvarosloví – tvar a jazyk forem – „hovoří“ do panoramatu měst o „zvláštní misi“; zasahují a mění panoramata a „krajinu“ měst; provází je doslova „forsírovaná, neřkuli penetrantní nápadnost“ (G. Franck, D. Francková). „Globální hráči“ usilují nejen o ekonomickou dominanci, ale i soupeří o dominanci před mediální veřejností; snad i proto je po takovýchto architektonických „emblematických objektech“, jakými jsou Fosterova St. Mary Axe (sídlo švýcarské firmy Swiss Re; dokončena v roce 2004) tyčící se svými 180 m nad londýnskou City, Nouvelova Agbar tower v panoramatu Barcelony a po desítku dalších požadována nepřehlédnutelná „nápadnost“; – představují, viděno



Foto Photo: Jaroslav Sládeček



v nejobecnější rovině, jeden ze signálů, že „ve vnímání architektury veřejností došlo – v posledních dvou desetiletích k obrovským změnám“ (Jonathan Glancey).

Exotické Guggenheimovo muzeum v Bilbao (1997), ve svém tvarosloví takřka sochařský artefakt, stalo svým způsobem na počátku tohoto uvedeného trendu. Stavba byla nakonec kladně přijata veřejností, z hlediska druhotného ekonomického impulzu do urbánního prostředí se jednalo o tak úspěšnou stavbu, že se začalo hovořit o žádoucím tzv. efektu Bilbao. Na neméně nápadném, provokativním objektu švýcarské pojišťovny, vysoce vyspělé administrativní budově (můžeme srovnávat s dalšími „kancelářskými věžáky“), na tomto programaticky „sociálně a ekologicky zodpovědném mrakodrapu“ (G. Franck, D. Francková) – St. Mary Axe 30 – tyčící se nad londýnskou City architekta N. Fostera, si můžeme odкрыt některá úskalí těchto mimořádných realizací z přelomu 20. a 21. století. Odhlédněme pro zaměření tohoto článku od imponujících technologicko-inženýrských údajů – dvouplášťová věžovitá organicky tvarovaná schránka na kruhových půdorysech



Nákupní centrum Selfridges, Kaplický, 2003, Birmingham; inovativní obchodní dům: multifunkční objekt přerůstající v institut spotřeby volného času; neofuturistické estetické kouzlení: plastičnost, organické atrium, organická forma exteriéru – „*textilní tektonika*“; „*technické možnosti návrhů vedou k nadbytku, který ústí do prázdna*“ (G. Franck, D. Francková)

Selfridges shopping centre, J. Kaplický, 2003, Birmingham; an innovative department store, or a multi-purpose object growing into an institution for leisure-time consumption; neofuturistic aesthetic enchantment: plasticity, organic atrium, organic form of the exterior – “*textile tectonics*”; “*technical possibilities lead only to a surplus, itself an admission of emptiness*” (D. Franck, G. Franck)



Foto Photo: Ondřej Beneš

využívající proudění vzduchu; zaokrouhlená hladká forma s centrálním instalačním jádrem; specifické sloučení struktury konstrukce a vizuálního efektu; výška: 180 m, 41 poschodí, 23 výtahů, 2 hlavní schodiště – každé o 1 037 schodech, terasy – „nebeské zahrady“, sekce kancelářských podlaží a sekce exkluzivní restaurace a baru atd. Podívejme se na St. Mary Axe 30 především jako na reprezentanta výše uváděné linie dravého využití technologických inovací. V této stavbě můžeme identifikovat – anglickou high-tech, biomorfní architekturu, nový funkcionalismus. Jde o realizaci, která spoluutváří svět militantní výškové techniky z přelomu 20. a 21. století.

Administrativní budova je svojí podstatou objektem profánního účelu, ale forma dere do výšky, do tvarosloví je inscenován nezadržitelný tlak vzhůru, odkazuje se k „dómu“, k vyšší misi. Foster zde „sahá diskrétně sice, přesto citelně, po vzorci patosu“, „forma je provedena bezvadně“. Výsledek se však nevyhne rizikům stavby nadmíru zatížené a nepřiměřené symboliky¹⁵⁶. Citování autorů v této souvislosti odkazují na sakrální stavby, dómy, ty se rovněž přímo nevztahují k profánnímu okolí, ale stavitelství kostelů a chrámů uplatňuje v jazyce forem svůj nárok, že slouží vyššímu účelu v městské krajině, jako veskrze distingovaný nárok. U řady výškových objektů z posledních dvou třít desítiletí můžeme zvažovat, zda jde o vědomou opozici, distinkci, o necitlivost, neohrabanost, extrémní dominanci, přehnaný artismus atd., ale právě onen „distingovaný nárok“ či „vznešená zdrželivost“ zůstávají, z pohledu G. Francka, D. Franckové, nedosažitelné.

Zvláštní pozornost si v daném případě zaslouží poměr technické optimalizace a architektonického nalézání formy: „Utváření již dávno nečeká na technickou optimalizaci, o formě se rozhoduje předem. Volba padá na tvar, který je snad vhodný pro optimalizaci jistých kritérií funkčnosti, který ale staví estetiku špičkového technického výkonu nad důkaz technického výkonu. Volba padla na formu stojící vzducholodi, respektive rakety připravené ke startu. Technická výzva se přesunula z převedení kalkulovatelné funkcionality do nové symbolické figury směrem k převedení symbolické figury do funkční budovy.“¹⁵⁷ Aerodynamický tvar objektu, požadavky na vnitřní dokonalost provozu, na výrobu a montáž vyžadují výjimečnou preciznost

v plánování a v realizaci, srovnatelnou s nároky v leteckém průmyslu. Do sblížení, prolnutí prostorové organizace a řešení „fasády“ – segmentace „obalu“, Foster zahrnul „hlediska, která motivují formu jak v technicko-organizačním, tak ji determinují ve smyslu logické gramatiky... Forma prezentující se funkcionalisticky, se nanejvýš funkcionalisticky prokázala ve věcech zobrazení sama sebe. A ještě více, ztělesňuje nový funkcionalismus.“^{18/}

Monument představuje typologii budov, které „nijak neakceptují vztah se svým okolím, dokonce se brání jakémukoli zřeteli... Okurka zde stojí jako raketa, která přistála z jiného světa ... předvádí, jak se architektura tohoto světa může chovat ke svému okolí a všeobecnému publiku ... působí jako by byla částí uzavřeného systému prostorových kapslí, které – izolovány – komunikují již jen samy mezi sebou.“^{19/}

Pro další příklad se podívejme k našemu severnímu sousedu – polská architektonická produkce je vůči nám v pozici velmoci, jak rozsahem investic, tak i ochotou a schopností velkoryse experimentovat. Nová Varšavská univerzitní knihovna (architekti: M. Budzyński a Z. Badowski), doslova ohromí. V něčem nám „usedlým“ Čechům vyhýbajícím se extrémům možná připomene kýč, ale především překvapí množstvím architektonických motivů – techno-futurismus, demonstrace enormní konstrukce, ekologický motiv – to vše bylo vtěleno a skloubeno do jednoho celku v této realizaci! Stavba – ikona varšavského univerzitního komplexu a současně další stavba aspirující na vizitku – emblematickou stavbu pro polskou metropoli.

Nákupní centrum Selfridges z dílny českého architekta Kaplického představuje inovativní obchodní dům, který přerůstá v institut spotřeby volného času. Typologicky očekávaný multifunkční objekt charakterizuje organičnost interiéru i exteriéru, směřuje ke „komplexní plastičnosti“, výsledkem se stává „textilní tektonika.“ (L. Spuybroek) Forma je „zdařilá pouze tehdy, jestliže imponuje“ a ona imponuje zvláštním způsobem, který nelze přehlédnout: „Mohutnost a křehkost“ a s tím i jistá zranitelnost vtělená do exteriéru i interiéru. „Pro tišší tóny zde není místo. Bud' je nástup silný, nebo se nepodaří. Každá technická nemotornost tu je jako pod lupou. Úspěchu uměleckého díla předchází úspěch mistrovského technického kousku. Takový

technicky dokonalý kousek se čas od času podaří.“^{20/} Výsledek, umožněný novými technologiemi a evokující pocit estetického kouzlení, neuniká v důsledku zvolené „tektoniky“ pozdně modernímu stigmatu „provizorní materializace“. Nesvědčí tím o narušené temporalitě pozdně moderní doby, v níž žijeme? Můžeme identifikovat i další klíčový problém tohoto typu staveb: „I u tohoto zdařilého provedení problému segmentace se vtírá otázka po smyslu formy. Zde je forma velmi nápadná a silně se odlišuje od svého okolí. Můžeme argumentovat, že funkce takovou nápadnost a takové distancování vyžaduje. Přesto má forma v sobě něco autistického. Není problematická pouze z urbanistického hlediska, vypovídá také o tom, jak je obtížné zvládnout utopický impuls nového futurismu. Až příliš snadno se vtírá dojem, že technické

Forum Building, architekti Herzog & de Meuron, 2004, Barcelona; hybridní objekt propojující auditorium, výstavní haly a foyer, restaurace, bary, kiosky, plavecký bazén pod jednou střechou na trojúhelníkovém půdorysu, do budovy je zakomponováno náměstí

Forum Building, Herzog & de Meuron architects, 2004, Barcelona; hybrid object connecting auditorium, exhibition rooms and lobby, restaurants, bars, shops and a swimming pool under one roof on a triangular plan with a plaza incorporated to the building.



Foto Photo: Ondřej Beněš

možností návrhů vedou k nadbytku, který vyznívá do prázdna.^{121/}

Resumé: Za prvé, pro výše uvedené architektonické realizace – pro „vizitky měst“ z hlediska architektonické kvality platí: *Čím nápadněji vtrhávají tyto stavby do urbánního kontextu, „čím expresivnější a čím nápadnější jsou formy, tím obtížnější je architektonicky motivovat to, co je technicky možné“.*^{122/} Vyrovnání se s tímto nárokem, představuje doslova test architekta výkonu pozdněmoderní doby. Za druhé, Fosterova St. Mary Axe 30 a další objekty z posledních desetiletí jsou určitým milníkem, jak v typologii militantního výškového stavění, tak svým vyzývavým vztahem penetrace do urbánního kontextu. Tato jedinečná stavba je oprávněně stavebně a technologicky hrdostí anglické architektury. Současně se

stala mezníkem takových realizací, kdy necitlivost vůči kontextu zde není nedopatřením, není omylem. Je naopak velice příznačným, významným důsledkem trendu, který je v základech kulturně-civilizačního vývoje. Parametrické modelování, nové metody půdorysného a prostorového plánování získávají formát přesně popsaných kritérií, „*algoritmy nebudou pracovat s žádnými hledisky, které by se nechaly uchopit pouze intuitivně, například ve smyslu ethosu urbánního chování. Tím jsme se dostali k nové otázce. Jsou zásady taktu, které hrají tak důležitou roli v našem chápání architektonické kvality, vůbec ještě aktuální? Je koncept architektonického prostoru ještě sdostatek relevantní, aby zdůvodnil profesionální ethos? Není to spíše tak, že se architektura musí prosazovat proti kontextu, aby vyhověla novému funkcionalismu nápadnosti?*“^{123/}

Chápání architektonického prostoru a zacházení s ním, spolu s výše uvedenými otázkami, tak odkazuje k vůdčímu tématu našeho příspěvku – odkazuje k vyrovnávání architektury a urbanismu s technickým a kulturním vývojem v pozdně moderní době.





Foto Photo: Archiv Je. Asse

Zástavba Zavidkinova mysu, architekt J. Asse, Moskevská oblast 2005. Minimalisté J. Pawson, P. Zumthor a J. Asse rozvíjí ve své tvorbě – s oporou ve fenomenologii – kulturu prostého, jednoduchého stavění; stavbám přísného minimalisty a puristy J. Asse je vlastní poetika racionality, evokace lyričnosti v prostých geometricky vydefinovaných objektech

Construction on Zavidkin Cape, architect J. Asse, Moscow region, 2005. The minimalists J. Pawson, P. Zumthor and J. Asse develop through their works an austere, simple building culture rooted in phenomenology. The works of strict the minimalist and purist J. Asse possess a specific poetics of rationality, an evocation of lyrics in simple geometrically defined objects.

b) Hybridní stavby

Velmi pozdní modernu provází něco víc než předchozí relativizace a stírání typologických hranic – jde o fenomén hybridních staveb. Hybridní stavby z podstaty přesahují známý typ multifunkčních objektů (nejznámější a nejeefektivnější realizací multifunkční stavby je u nás „Ještěd“ – kde funkce hotelu a televizního vysílače byly spojeny – dokonale integrovány do jednoho objektu). Tento trend se dotýká proměny širokého spektra staveb, od staveb naplňujících sportovní a relaxační funkce a účely, přes stavby obchodních center a dopravní terminály až – a to nepochybně překvapí – dokonce po stavby sakrální.

Přes tyto stavby se rovněž v pozdně moderní době otevírá téma veřejného a soukromého prostoru, respektive privatizace veřejného prostoru a ekonomických zájmů v tomto procesu obsažených. Hybridní stavba je svět v malém. Jako příklad takového hybridní stavby nám může posloužit Forum Building (Herzog & de Meuron, 2004, Barcelona).¹²⁴ Tento objekt z tradičně uplatňovaného hlediska účelu zahrnuje auditorium, prostory pro periodické výstavy, několik foyer, v horním podlaží na střeše je lokalizován plavecký bazén, přes podzemí je realizováno spojení s dalšími odlehlejšími objekty – kombinace s dopravou. Jedná se o další multifunkční budovu? Nikoli, tato realizace je snad vším, jen ne další samostatnou budovou mezi dalšími budovami. Tento objekt pokrývá a zastřešuje náměstí, „zahušťuje město“; navíc výrazně strukturuje veřejný prostor, nabízí „přirozená shromaždiště“ a vůči přiléhajícímu okolí se mnohonásobně interaktivně otevírá. K hledisku kritérií účelu a funkčnosti přistupuje investičně náročný fenomén – evokace atmosféry (uvnitř se sofistikovaně otevírají přes jedinečnou hru světla a barev proměnlivé prostorové perspektivy).

V realizaci Forum Building se funkce a účely pouze nesčítají, ale spíše prolínají, kombinují: funkce a účely se v konečné instanci integrují v jeden celek – výsledkem je stavba označovaná jako hybridní. Hybrid znamená doslova kříženec, vývoj, ve kterém se křížením propojují funkce minimálně dvou staveb z hlediska tradiční typologie odlišné – zrušit, vyjmout jednu z funkcí znamená u hybridní stavby její likvidaci. Do multifunkčního objektu jsou spojeny minimálně dvě funkce (například pohostinství a hotel, televizní vysílač a hotel

apod.), ke kterým mohou být relativně libovolně předávány další (bar, relaxační zařízení atd.), anebo následně ubírány – aniž by objekt se zachováním funkcí musel přestat existovat. Nárůst dalších účelových zařízení je například více než typický u velkých obchodních středisek, která se stávají centry užívání – spotřeby volného času. Typologii multifunkčního objektu rovněž naplňují stavby, kde centrální prostor může sloužit několika funkcím: být hřištěm pro fotbal, házenou, lední hokej, ale i dočasnou hudební scénou atd.

Resumé: Hybridní stavba je z podstaty něčím víc než pouhým seskupením dílčích prostorových celků, které slouží určitým účelům a funkcím a kde se tyto účely a funkce mohou poměrně libovolně proměňovat, rozšiřovat nebo redukovat. Hybridní stavba vytváří, artikuluje veřejný a soukromý prostor v rámci jedné architektonické realizace; k typologii „hybridní stavby“ náleží způsob péče o veřejný prostor. A v tomto smyslu můžeme k příkladu Forum Building uvést: v této stavbě se znovu artikuluje veřejný a soukromý prostor – „v té stavbě je náměstí“. Stejně tak se dá říci: „Dům zde vytvořil fórum.“ Výsledkem není „konglomerát“ – kdybychom měli „funkci náměstí“ vyjmout, tak by objekt vlastně přestal existovat – právě proto, že je výsledkem křížení veřejných a soukromých zájmů. A to je neodmyslitelná podmínka hybridní stavby a předěl vůči multifunkčnímu objektu.

Jsou tyto stavby kultivací veřejného prostoru? Forum Building je příkladem „zvládnutí těžko zvládnutelného“, tj. takového uchopení okrajového zanedbaného městského prostoru developmentem, kdy se celek dostává pod jeho kontrolu. Uvedená hybridní stavba v daném případě vnesla soulad tam, kde se zmatečně setkávaly parciální zájmy. Zájmy developmentu a klienta se realizují pod diktátem času. Aktivity developmentu se dají popsat přes Weberovy charakteristiky moderní doby jako „úniku do budoucnosti.“ To, co dříve řešila v dlouhých desetiletích „přirozeně historicky rostlá výstavba“ je zde uchopeno naráz v aktu hybridní stavby. Hybridní stavby odpovídají potřebě rychlosti a potřebě „mít pod kontrolou celek“ – obava z toho, co vyrostе v sousedství a jak to zasáhne do hlavního zájmu výchozí realizace zde prostě nemá místo. A nejen to. Potřeby a zájmy developmentu „poskládal a proměnil“ v „tektoniku“ hybridní stavby. Cenou, kterou se za to platí, je

stírání rozdílů mezi funkcí a tradičním uchopením tektoničnosti.

c) Fenomén svobodné tvorby v architektuře velmi pozdní moderny

Trend, který jsme zmínili, není jednoznačnou triviálně uchopitelnou událostí na architektonické scéně. Je v něm obsažen klíčový problém současné architektury: problém svobody. Rozumějme tomu dobře: Té svobody, která se manifestovala i na výstavě výsledků soutěže na novou národní knihovnu v pražské metropoli; i tato výstava jakoby nám říkala: „vše je možné“, vše je povoleno. Svoboda je významná nejenom tím a nejenom tehdy, když se něčeho zbavujeme, když se od něčeho osvobozujeme, ale je důležitá i v rozměru, kdy svobodu naplňujeme obsahem. Narůstajícím problémem svobody architektonické tvorby v době pozdně moderní nabídky, v době kdy nové technologie rozšiřují možnosti projektování a práce s „formou“, je devalvace svobody v libovolnosti; libovolnost „rigorózně vyřadí proces výběru kanonické kvality“^{125/}, libovolnost je opak architektonické kvality.

Problémem aktuálního vývoje architektury „není nedostatek svobody, nýbrž svoboda sama. Tradice a architektonické typologie se staly nemoderní“ uvádí Herzog a dodejme i řada projektů na pražské výstavě byla vzdálená naplnění „tradiční typologické představy reprezentace“ národní knihovny.

Zde bychom rádi znovu citovali J. Herzoga z diskuze v publikaci *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*: „Již nejsou žádná pravidla a pokyny jak stavět kostel nebo muzeum nebo město. Ale díky takovým pravidlům se nám města a stavby z minulosti všech světových civilizací zdají krásné. Krása paradoxně nepředstavovala architektonický problém až dokud svoboda industriálních a moderních architektů a urbanistů nezastínila nedostatek svobody určený tradicí. Vzestup tohoto druhu svobody“ uvádí J. Herzog, a tím se dostáváme k jeho klíčové tezi: „volá po novém typu architektury se schopností uměleckého a konceptuálního myšlení, neboť problémy, kterým architektura čelí, se více a více podobají těm z oblasti umění. Tato svoboda vyprodukovala několik velice zdařilých staveb a způsobila rozpuštění celosvětové soutěže, ale stinnou stránkou je

postavení nejohybnějších budov v historii. Bohužel, ty druhé jsou mnohem početnější než ty první“^{126/}.

Resumé: Obsah slovníku možných architektonických forem se v důsledku aplikace digitálních technik a algoritmické geometrie na proces projektování rozšířil a s ním narostlo směřování k „silovým a extravagantně nápadným opcím“ (G. Franck, D. Francková). Proto naplnění s tím souběžně rostoucího nároku na selektivnost je z hlediska architektonické kvality testem architektova výkonu, v opačném případě architektura poklesá v „odnož techniky nebo estetiky“ (Dalibor Veselý).

d) Krása v době velmi pozdní moderny – „ultradesign“

A ještě jeden dodatek k trendům architektury doby „velmi pozdní moderny“. *Krása v architektuře se vždy cenila, nicméně „až do moderny byla estetika vnímána jako hezký přídavek k funkčnosti stavění. S tím je nyní konec. Estetická kvalita už není žádná vedlejší věc. Je rovnoprávná s ochrannou funkcí a fyzickým komfortem užité hodnoty architektury.“*^{127/} Nové techniky projektování a vyrábění v konečné instanci vytvořily situaci, v níž to již nejsou „vize tvůrců“, které předchází možností technické realizace, dnes to je „hledání motivace silných forem... je nouze o motivy, které propůjčují silným formám estetický smysl, to znamená motivaci mimo pouhé hodnoty novosti a předběžné vzácnosti“^{128/}. Není architektura v některých realizacích v době pozdní moderny dokonce čas od času převáděna až do zmiňované role „odnože estetiky“ a zredukována na efektní „výtvarné gesto“?

Nápadnost, nezvyklost vzdálená zkušenosti člověka, výše uváděné „silové a extravagantně nápadné opce“, „poetické kvality zajímavé víceznačnosti“ a s tím spojená těžko uchopitelná „krása a smysl“, to vše vede k tomu, že se estetické hodnocení k sobě strhává pozornost veřejnosti i odborné obce a zůstává jedním z klíčových ohnisek architektonické diskuze. K. G. Jung dospěl z pozice celoživotní klinické praxe k závěru, že „člověk nesnese nesmyslný život“, k adekvátnímu hodnocení „krásy a smyslu“ silových opcí nápadných, pro běžnou zkušenost člověka podivných architektonických forem můžeme kvalifikovaně jako architekti dospět nikoli jen z hlediska estetiky

či techniky, ale až z hlediska „architektonické kvality“.

Krása stavby v devadesátých letech 20. století sice zaujímá svůj další zenit a čas od času jej své podstatě naplňuje poněkud zvláštním způsobem. Výše již uváděná jedinečná Fosterova St. Mary Axe může být příkladem: Krásná do noci modře zářící administrativní budova St. Mary Axe, tohoto technologického zázraku s aspirací stát se novým nezaměnitelným emblémem Londýna – zasahující se svými 180 m výšky do panoramatu nad City – má na svém vrcholu „vysoce teatrální, přes dvě podlaží vysokou restauraci zastřešenou kuželovitou prosklenou kupolí“. Velkolepý design celku nám připomene „*sídla některých padouchů z Jamese Bonda tak, jak je navrhoval Ken Adam, legendární výtvarník produkce filmů Dr. No a Goldfinger*“^{129/}. J. Glancey tímto poněkud sarkastickým popisem působivě vystihuje frekventovanou intenci estetiky velmi pozdní doby moderní. Pro tento typ exkluzivní estetiky se vžil a používá se nový výraz „*ultradesign*“. Pro architekturu samu, i pro estetický výraz platí: exkluzivita, sebestřednost, umanutost, exhibice, ztráta vědomí míry na straně jedné a kreativita, přiměřenost na straně druhé, jsou si nebezpečně blízko a prolétají se.

MÍSTO ZÁVĚRU

„*Úkolem a dilematem, jež před námi stojí, je otázka, jak smířit objevy a vynálezy moderní techniky, které si již vydobily svou autonomii, s podmínkami lidského života, se zděděnou kulturou i s přirozeným světem.*“ 2008, architekt a teoretik architektury Dalibor Veselý

Pronášet v roce 2011 konečné soudy nad devadesátými lety a prvním desetiletím 21. století by byl hazard. Proto se na konci našeho příspěvku omezíme na deskripci, na „příruční fakticitu“ a na závěry, které jsou takřkajíc „po ruce“. Jde o však o fakta a tendence, které lze již nahlédnout a posoudit podstatnějším, nepříručním způsobem právě z hlediska výše v textu citované myšlenky filosofa M. Heideggera. O tuto druhou radostnou možnost – to jest radikálně se vzdálit zmanipulovanému ne-myslení, nadvládě a upřednostňování ekonomie, politiky a techniky – nechceme čtenáře připravit, cesta k takovému uchopení stavu architektury na přelomu 20. a 21. století je přítomna jako „spodní proud“.

Současné napětí mezi projektem a realizací je situováno v odlišném „herním prostoru“, než v kterém se pohybovala architektonická moderna. Na přelomu 20. a 21. století jsou architekti konfrontováni s klientelou, která využívá, pracuje již s novými digitálními technologiemi, vyrovnávají se s jejími aspiracemi. Mění se klientela, její struktura a hodnotové orientace (například sociologové v několika zemích dokládají, že nová generace klientů chce architekturu bez historických a ideologických konotací), mění se i architekt a mění jeho způsob práce. Jsou architekti nadále těmi, kdo dokážou artikulovat ve svém oboru problémy světa a nahlédnout horizont, který je učiní uchopitelnými? Na to odpovídají historici a teoretici svými studii a publikacemi^{130/} a architekti svými realizacemi. Architektura v soudobé technicky orientované kultuře, se musí vyrovnávat s výzvami: výzvou digitalizace – se změnami projekčních a výrobních technologií; výzvou globalizace, výzvou zachování vlastního podstatného fundamentu architektury, který je spojen s ontologií, s tématem bytí člověka, s tématem kulturně-civilizační identity. Na tomto hřišti se hledají alternativy. Vyrůstají na kulturně-civilizačním fundamentu, který zásadně podmiňuje další vývoj. Aktuální výsledek obsažený ve vývoji architektury posledních více než dvou desetiletí je ve vztahu k sedmdesátým a osmdesátým létům převratný, ale zůstává více než ambivalentní:

– jsme svědky propuknutí a rozvinutí doslova celosvětové intenzivní architektonické soutěže;

– na architektonické scéně se stáváme svědky mimořádných a zdařilých realizací a současně jsme svědky fatálních architektonických selhání; jsme svědky i realizací, které nás „zaskočí“, v nichž se mísí to, co nás uhrane s tím, co odpuzuje; nejen že si klademe otázky po smyslu stavby a formy, ale tážeme se po disponibilním pojmovém instrumentariu, kterým bychom mohli uchopit příslušnou stavbu, na příklad u organických forem, v nichž kombinace variability a kontinuity vytváří tzv. spletitost;

– vztah veřejného a soukromého ve vystavěném světě je charakterizován mimořádnými a nákladnými realizacemi, je zhodnocován a vysocetizován v západní části Evropy, zatímco někdejší „*Východ*“ spíše propadá „*periferizaci měst*“; u nás toto téma kriticky uchopil R. Koucký (Úřad kreatora, Praha 2008);

– objevuje se jak tendence k vyhýbání se prostoru, k jeho redukci na obraz, tak i opačná tendence k neuvěřitelnému experimentování s prostorem;

– jsme svědky medializace architektury; fasády přeměněné ve volně dostupnou mediální stěnu představují osamostatnění mediálních funkcí od těch, které má dům jako část architektonického prostoru; medializace sahá mnohem dál: vznikl nejen první virtuální Guggenheim, čili museum, kterým se můžeme na počítači „projít“ a přibližovat si a studovat umělecká díla a zúčastňovat se přednášek a aukcí; vznikla první architektonická interaktivní díla navržená počítačem;

– rozvolňuje se chápání podstatného rozměru architektury – tektoniky, tektonické se například převádí na organickou „textilní tektoniku“, stírá se rozdíl mezi funkcí a tektoničností;

– doslova militantní výškové stavění ve sledovaném desetiletí charakterizují realizace, které mohou vzniknout kdekoli, jsou bez podstatné vazby s místem a jako objekty nového „funkcionalismu nápadnosti“ se stávají vizitkami – emblémy měst od Londýna přes Barcelonu, Dubaj, Sankt Petěrburg po asijské metropole;

– mění se typologie, která se více než relativizuje

– objevují se nejen výše uváděné dnes již kvantitativně rychle narůstající hybridní stavby, objevují se unikátní těžko typologicky zařaditelné experimentální objekty. Na příklad: budova „anti-smog“ – omezující „ekologickou stopu“ a zlepšující životní prostředí; rezidenční objekt Antilia v Mumbai se zakomponovanými „klimatickými pásy“ v definovaných podlažích, studio Perlina + Will atd.;

– proměňuje se i estetika, architektura prožívá díky novým technologiím sblížení s uměním, do pozdně moderních staveb vstupuje stigma dočasnosti – jakkoli esteticky působivého až exkluzivního provizoria;

– alternativní a ekologicky orientovaný směr, který ve sledovaném desetiletí přestal být okrajovým, periferním směřováním na straně jedné a high-technology v architektuře na straně druhé sice dlouhodobě vytváří pólovou opozici, ale dokáží si některá řešení vypůjčit a rozvíjet. Vědomě jsme uvedli příklad z militantně výškového stavění sledovaného desetiletí – „sociálně a ekologicky zodpovědný mrakodrap“ – St. Mary Axe 30. Právě narůstající četnost a různost originálních strategií prolínání obou směrů je na trvalém vzestupu

a zaslouží si pozornost (je to jedna z oblastí, v níž trvá a osvědčuje se „výjimečná receptivita“ českého kulturního prostředí);

– po fatálním selhání postmodernistického nároku na obnovení komunikace s historií a tradicí v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století je to sama rychlost kulturně civilizačního vývoje, která vyvolává k životu nové architektonické, urbanistické i „památkářské“ strategie v řešení relace „starého“ a „nového“;

– architektura v dnešní době čím dál více absorbována sociální, politickou a ekonomickou oblastí, developmentem; je stále více pojednávána jako spotřební zboží, architekt se stává postavou, která surfuje v oceáně byrokracie a obchodu, banalit a excesů, zdroje inspirace se rozptylují v institucionalizovaných způsobech myšlení a jednání.

Architektura, byla a je, a vzhledem k možností otevřeným novými technologiemi mnohem více než kdy dříve, „hazardní směsí omnipotence a impotence. Ačkoliv jsou architekti silně zainteresováni na formování světa, závisí při mobilizování svých myšlenek na požadavcích jiných – na klientech, individuálních či institucionálních, ... jsou konfrontováni s arbitrární sekvencí požadavků a s parametry, které oni sami neustanovili ... s problémy, které jen sotva tuší a přitom se očekává, že budou řešit úkoly, které se ukázaly jako neřešitelné pro mozky mnohem brilantnější, než jsou jejich vlastní“ (Rem Koolhaas). Může být v tomto smyslu architektura ve své podstatě něčím jiným než „chaotickým dobrodružstvím“ tak, jak o tom hovoří architekt Rem Koolhaas? Architektura, projektování zůstává obtížnou, mnohostranně náročnou činností, aktivitou, kterou postupuje ona „hazardní směs omnipotence a impotence“. Obracíme přes pojem „zdrženlivé uvolněnosti“ pozornost na onen rozměr architektonické suverenity v „omnipotenci“, který vyrůstá z poznání toho, že „... architektura umožňuje určité druhy uvažování, které se nedají redukovat na jiné způsoby myšlení“ (K. M. Hays)^{31/}. Té suverenity, která nepřerůstá v exhibici a především dosahuje rovnováhy architektonické aspirace, technického a uměleckého elementu, nepropadá do velmi pozdněmoderní kultury entertainmentu.

Přínejménším platí to, co historik a teoretik architektury Petr Kratochvíl zdůraznil při bilancování výsledků české architektury let 2000 – 2010.

O „udržitelosti celkového vývoje“ nerozhodnou jednotlivé stavby, ale to, co přesahuje a co se prosazuje přes obor architektury. Architekti nespasí svět, „architekt nemůže proměnit náš svět v ráj, ale je dobré, když alespoň odpovědně zvažuje, na čem se podílí“^{1/32/}. Pokud tato studie přispěje k tomuto poznání i tím, že vědomě odkrývá nejednoznačnost několika běžně oceňovaných i zatracovaných tendencí ve sledovaném

desíletí, pak splňuje cíle, které do ní autoři vložili.

Autoři této studie pokládají za povinnost poděkovat architektovi prof. Miroslavu Masákovi za inspirativní podněty k tématu této studie a za její kritické pročtení. Část základních tezí tohoto příspěvku byla přednesena na 3. ročníku mezinárodní konference na VŠB-TUO v Ostravě 6. dubna 2011.

POZNÁMKY NOTES

¹ Koncentrovanou informaci přináší *The World of architecture* (autor CERVER, F. A., editor ADENSKO, P., Könnemann 2000); STEELE, James: *Architecture Today*. London, New York, Phaidon Press Limited 1997, 2001; JODIDIO, Philip: *Současní architekti*. Taschen/Slovart 2003; VIDIELLA, A. Sánchez: *Současná architektura*. Praha, Slovart 2007; Macarena San Martin (ed.): *Contemporary Architecture*. Barcelona, Kolon 2008; GALINDOVÁ, Michelle: *Collection*. Evropská architektura. Moskva, Praha; Braun Publishing, Magma, Slovart 2009; průběžnou vysoce kvalitní, tematicky strukturovanou a informacemi nasycenou klasikou jsou monografie – svazky řady „Architecture now!“ pravidelně vydávané nakladatelstvím Taschen, jejichž editorem je Philip Jodidio.

² HEIDEGGER, Martin: *Věda, technika a zamyšlení*. Praha, Oikymen 2004; k otázce věku „planetární techniky“ srv. též HEIDEGGER, Martin: *Gelassenheit – Zdrženlivá uvolněnost*. Filosofický časopis 49, 2001, 1, s. 71 – 79.

³ GLANCEY, Jonathan: *Moderní architektura*. Nejvýznamnější stavby 20. století. Praha, Albatros plus 2004, s. 280.

⁴ Srv. české vydání DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Tisíc plošin*. Hermann & synové 2010, francouzské vydání v roce 1980.

⁵ VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha,

Academia 2008, s. 191; „Fakt, že artikulace kulturního života je přímo spjata s podmínkami, jež zůstávají poměrně neměnné, zatímco kulturní vývoj se pod vlivem změn radikálně proměňuje, vytváří napětí a případně i hlubokou trhlinu v jádru kultury samé“, VESELÝ, Dalibor: *tamtéž*, s. 24.

⁶ Manifest „Znovuzavedení sloupu“ B. Schneidera a A. Carliniho z roku 1975 předešel dobu – ve skicích Bernhard Schneider metaforicky ilustroval „funkční proměnu architektury z modelu světa v Entertainment“, architektura se stala součástí rozptylování. Rovněž Léon Krier výtvarnou hyperbolou „Šestý sloupový řád neboli konec architektury“ (1977) kritizoval falešnou identifikaci dobré architektury s technologicky pokročilými konstrukcemi – pokrok v architektuře nelze podle L. Kriera klást na stejnou úroveň s pokrokem v technice, srv. KLOTZ, Heinrich: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960 – 1980*. 3. vydání, Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1987, s. 305; *Revizion der Moderne*. Hrsg. H. Klotz, Prestel Verlag, München 1984, s. 250 – 251; KRIER, Léon: *Architektura – volba nebo osud*. Praha, Academia 2001.

⁷ SCHWARZ, Ulrich: *Jenseits der Zeichen?* In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1999, 5, s. 22 – 23.

⁸ SCHWARZ, Ulrich: *Jenseits der Zeichen?* In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1999, 5, s. 23.

⁹ VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha, Academia 2008, s. 191. Dalibor Veselý identifikuje základní konflikt moderní kultury „mezi symbolickou a instrumentální reprezentací“, který se promítá do nejistot ve vztahu architektury, techniky a estetiky. Srv. k tomuto

tématu: mimořádnou koncepční monografií – DOBRYCYNA, I. A.: Ot postmodernizma-k nelinejnoj architektu- re: Architektura v kontěkste sovremennoj filosofii i nauki. Moskva, Progress-Tradicija 2004.

¹⁰ HEIDEGGER, Martin: Gelassenheit – Zdrženlivá uvolněnost. Filosofický časopis, 49, 2001, s. 78 – 79.

¹¹ HEIDEGGER, Martin: Otázka techniky. In: Věda, technika a zamyšlení. Oikoymenh 2004, s. 32; dále srv. HEIDEGGER, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, první český překlad I. Michňákové vyšel ve třech číslech periodika Orientace 1968 (č. 5 a 6), 1969 (č. 1). Nevyhne se otázce – proč má fenomenologie tak značný úspěch a odezvu v historických pracích a v tomto oboru přichází s objevnými interpretacemi, ale neprosazuje se srovnatelnou silou na úrovni práce architekta?

Fundamentální teorie je důležitá pro ideu, pro architektonický koncept. Je to téma intelektuálního základu architektury a jeho legitimacy a tím je to i otázka aspirací, které z tohoto základu vyrůstají. Fenomenologické přístupy se nedostávají na operativní úroveň práce architekta, často zůstalo u zaklínání se a odkazování na „historicky rostlé“ stavby a města jako protikladu k technicky dostupnému, u oceňování lokálně zvláštního jako protikladu ke geometricky vydefinovanému, u adorování toho, co je jaksí v nitru tušené a v nitru prožívané jako protikladu vůči tomu, co nahlížíme, uchopujeme čistě „chladně“ racionálně. A hlavně: klíčový pojem „poetična“ jakoby pořád čekal na své konkrétní architektonické uchopení. To vše je nezbytné, ale ve srovnání s pojmovým aparátem a způsobem, jak s pojmy pracuje a jak je plasticky konkretizuje teoretik a historik architektury Ch. Norberg-Schulz v publikaci Genius loci nebo v Architecture Late Baroque and Rococo – zůstává nesmírně chudé. Je možná změna? Ano, cestou fenomenologického rozpracování kategorie „architektonická kvalita“, tak jak to Ch. Norberg-Schulz učinil s kategorií architektonického prostoru. Jednou z cest se stala kategorie atmosférická, tak jak s ní nepovrchně pracuje, rozkrývá a konkretizuje například P. Zumthor, nebo s pojmem „prostého“, jak s ním pracuje a převádí do realizací znalec švýcarské architektury J. Asse.

¹² Srv. ESTÉVEZ, A. T.: Předmluva, s. 9 – 13. In: VIDIELLA, A. Sánchez: Současná architektura. Praha, Slovart 2007.

¹³ FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: Architektonische Qualität. München, Edition Akzente Hanser Verlag 2008, s. 242.

¹⁴ VESELÝ, Dalibor: Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce. Praha, Academia 2008, s. 171.

¹⁵ FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: Architektonische Qualität. München, Edition Akzente Hanser Verlag 2008, s. 69 a násl.

¹⁶ FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: Architektonische Qualität. München, Edition Akzente Hanser Verlag 2008, srv. zejm. s. 159 – 168.

¹⁷ Tamtéž, s. 159.

¹⁸ Tamtéž, s. 162.

¹⁹ Tamtéž, s. 163 – 164.

²⁰ Tamtéž, s. 118.

²¹ Tamtéž s. 118.

²² Tamtéž, s. 17.

²³ Tamtéž, s. 168.

²⁴ Srv. VIDIELLA, A. Sánchez: Současná architektura. Praha, Slovart 2007, s. 166 – 169. Hybridním stavbám se u nás poprvé systematicky věnoval P. Hájek v habilitační práci „Kombinace funkcí v architektuře. Kumulování několika funkcí v jeden konglomerát.“ (ČVUT, fakulta architektury, Praha 2008) a představil cenný pokus o kategorizaci staveb na základě kombinací funkcí podle metody návrhu a podle kombinace více funkcí podle kombinovaných provozů, srv. s. 13 – 88. Odlišnost námi uváděné definice nemá snížit přínos P. Hájka k uvedenému tématu hybridních staveb.

- 25 FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: *Architektonische Qualität*. München, Edition Akzente Hanser Verlag 2008, s. 16.
- 26 HERZOG, Jacques: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures. A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*. Vídeň, Springer Verlag 2004, s. 57.
- 27 FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: *Architektonische Qualität*. München, Edition Akzente Hanser Verlag 2008, s. 11.
- 28 FRANCK, Georg – FRANCK, Dorothea: *tamtéž*, s. 17.
- 29 J. Glancey s použitím příspěvků CUSSANSE, Thomas: *Architektura*. Praha, Slovart 2007, s. 495.
- 30 Sr. SYKES, A. Krista ed.: *Constructing a new agenda for architecture : Architectural theory 1993 – 2009*, afterword by K. Michael Hays. Princeton Architectural Press-New York 2010; česká laická i odborná veřejnost má k dispozici v kvalitních překladech několik monografií – NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Odeon 1994; KRIER, Léon: *Architektura. Volba nebo osud*. Praha, Academia 2001; FRAMPTON, Kenneth: *Moderní architektura. Kritické dějiny*. Academia 2004; VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Academia 2008 a BANGSE, H.: *Návrat posvátné architektury. Zlatý řez a konec modernismu. KMa 2008 – to je pět velice rozličných, velice různorodých tematizací příčin „krize architektury“ i odpovědí na cesty jejího překonání*.
- 31 *Architecture theory since 1968*. Edited by K. Michael 2000, s. XII; jde o Haysovu klíčovou myšlenku, která tvoří vůdčí motiv Úvodu.
- 32 KRATOCHVÍL, Petr: *Současná česká architektura a její témata*. Praha, Paseka 2011, srv. s. 27 a s. 19.