

Místo: trvanlivost či tvoření

Přesvědčení, že prostor je kategorií architektury vlastní, se ve středoevropské kultuře objevilo jako moderní pojem právě v okamžiku, kdy se eukleidovské vnímání prostoru jako souvislé homogenní a stabilní veličiny ocitlo v krizi. Prostor nemohl být nadále chápán jako apriorní kategorie vnímání, jak to ještě dokazoval Kant ve své *Kritice čistého rozumu*, ani nemohl být již přijímán jako neměnná veličina nerozlučně spjatá se svými třemi navzájem kolnými osami šířky, délky a výšky. Důsledkem této krize bylo, že význam místa, který se v západní kultuře podstatně nezměnil od Aristotelovy filosofie a Newtonovy fyziky, byl také zpochybněn.

Einsteinova teorie relativity měla zásadní vliv na změnu moderního pojetí prostoru, spojila ho nerozlučně s časem a vytvořila tak nekonečný časoprostorový vztah našeho fyzického světa. Podobný fenomén následoval vzápětí v oblasti umění a architektury: minimálně od doby kubismu nacházíme prostor a čas jako dvě spolu vždy související proměnné. Ve společenských vědách ustanovil Henri Poincaré, že vnímaný prostor je deformovatelný a je tudíž nesmyslné si z pohledu subjektivního pozorovatele nadále představovat svět jako něco, čemu je možné, či dokonce žádoucí, své způsoby vnímání přizpůsobit. Teorie „Umweltu“, kterou propagoval Jakob von Uexküll, porušila ve stejnou dobu, v počátcích disciplíny zvané ekologie, stabilitu biologického prostoru důkazem, že rostlinná a živočišná společnost se vyvíjejí nikoli ve velkých neohraničených teritoriích, nýbrž vztahem jedince ke svému životnímu prostředí a směřují ke splynutí s daným prostředím.

V architektuře je pojetí prostoru spojeno s vývojem modernismu. Přesnou paralelu vývoje, který jsme právě popsali, je idea, že architektura je tvorbou eukleidovských prostorů v souladu s nepřebýrnými možnostmi, které nabízí moderní fyzika, biologie a psychologie. Adolf von Hildebrand potvrdil relativitu uměleckého prostoru důkazem, že blízké a vzdálené pozorování kteréhokoli uměleckého díla způsobuje objektivně rozdílné pocity. Vnímání prostoru tudíž ve svém důsledku určuje, o jakou vizuální zkušenost půjde. Hildebrandtovo pozorování, které později propracovali August Schmarsow a Alois Riegl, rozbito teorií Gottfrieda Sempera o vývoji umění na základě jeho materiálové podstaty. Schmarsowův pojem „*Raumgefühl*“ vyjadřoval, že moment vnímání nemůže být redukován pouze na kvantifikovatelné materiální hodnoty. Pohyb, pohled a dotyk spolupůsobí při vzniku celkové pocitové zkušenosti, což znamená například, že realita architektonického díla je neoddělitelná od lidského vnímání a jeho možnosti. Riegl následně vytvořil koncept „*Kunstwollen*“, neboli umělecké vůle, kterým dokazoval, že umělecké dílo se stává tím, čím je, ne zásluhou svých technických a geografických podmínek vzniku či vlastností materiálů, jak si to myslel Semper, nýbrž zásluhou vůle, která vedla k jeho vzniku – osobité

tony zviditelnit svůj pohled na svět nikoli skrze symboly či obrazy, nýbrž prostřednictvím nových proměnlivých prostorových dojmů.

Avantgardní kultura a kritika akceptovala toto pojetí architektonického prostoru, od Adolfa Behneho po Sigfrieda Giediona, od Franka Loyda Wrighta po Miesse van der Rohe, od Picassa po Duchampa. Jejich prostorové inovace se staly zdrojem nového umění, zrozeného z krize klasicismu. Prostor přestal být vnímán jako základní neměnná veličina, jakási předpokládaná startovní čára, od které se odvíjí architektonické dílo; prostor byl naopak sám vytvořen následkem architektonického návrhu. Prostor se stal, spolu s nekonečnými časoprostorovými dojmy, které mohl architekt stvořit, konečným cílem architektonického snažení. Ve světě, kde relativita – nejen fyzikálně matematická, ale i biologická, psychologická a filosofická, změnila úhel pohledu, se prostor stal nikoli příčinou, nýbrž důsledkem.

Tato prostorová kreativita se v začátcích projevila psychologicky. Blízké a vzdálené pohledy, dotyk a pohyb pozorovatele natolik určují vznik prostorových dojmů, že vytváření nových prostorů bylo spjato se zkoumáním mechanismů lidského vnímání. Některé směry ve vizuálním umění používaly i extrémní způsoby vnímání ke zprostředkování nových estetických zážitků – nespasovité uměle vyvolávanou léky v surrealismu či mechanické a optické experimenty, se kterými přišel Duchamp. Architektura hledala svou cestu k prostorovým inovacím podobným způsobem – pomocí nejružnějších psychologických metod.

Tato zdánlivě silbně se rozvíjející cesta bohužel vzala náhlý obrat: vliv „*Neue Sachlichkeit*“ a vědeckého funkcionalismu ji zavedly na cestu psychologického empiricismu, pro jehož architektky bylo veškeré lidské vnímání, zkušenost a potřeby mechanicky kodifikovatelné. Kulturní klima po druhé světové válce pouze potvrdilo tento odklon od pojetí prostoru založeného na psychické stimulaci jednotlivce a dalo do pohybu dlouhý proces, který byl povrchně odvodněn jako návrat k empirickým hodnotám: psychologický empirismus, jehož podstatou byla Gestalt psychologie, nahradil husserlovskou fenomenologii a následně zaměnil pojem *prostoru* za pojem *místa*.

Vzniklo nové architektonické vědomí, které kritizovalo abstraktní charakter dosud používaného pojmu *prostoru* a čistě tvůrčí původ prostorových experimentů raného modernismu. Existencialismus jako protiklad k této abstrakci navrhol „návrat k věcem samým“ podle maximy Edmunda Husserla. Architektura měla reagovat na konkrétní podmínky situace v daném čase a místě. Jejím úkolem bylo vybudovat místa k bydlení. S nahrazením obecné pravdy jednotlivými historickými zkušenostmi přestaly existovat jak prostory vytvořené in vitro, tak i experimenty obecného charakteru. Namísto toho měla architektura přerušit nekonečný obzor nebe a země a vytvořit specificky determinovaná místa základních definovaných kvalit. Tento kvalitativní rozměr byl podstatný. Architektura ho měla uchopit, zviditelnit, upevnit a artikulovat. Pokud je člověk strážcem slov, která dávají věcem význam, pak je úkolem architektury vyjádřit dané podmínky místa slovy tak, aby tím ozřejmila kvality existence a odhalila bohatství a potenciál každého místa. Tyto snahy nevznikly ani z jakýchkoli obecných pravidel, ani z nedostatku inovace. Vznikly ze země a nebe, ze světla a stínů, z obrazů předků a historie místa. Úkolem architektury se nemělo stát nic jiného než trpělivé znovuobjevování, pracné opečovávání semínek, která čekají na vhodnou dlaň, ve které mohou vyklíčit a přinést ovoce.

Změna, kterou existencialismus způsobil v evropské a americké architektuře padesátých let, byla mnohem závažnější, než se zdálo. Pod názvem kon-

tinuity se skrývaly určité nenápadné generační změny: v prvé řadě Aalto, následovaný severským empirismem, posléze neo-existencialistický Team X a italský historismus. Vyjadřovali triumf historie, konstrukční složitosti, vlivu prostředí a významu jednotlivosti nad strhujícími manifesty a obecnými tvrzeními. Každé z těchto hnutí navíc zdůraznilo přesvědčení, že architektura není výrobou průmyslovou činností, ale řemeslem nerozlučně svázaným s geniem loci – historií, mýty, symboly a významem místa. Dalšími vývojovými směry, které měly s těmito architektonickými skupinami společné kořeny, byl personalismus Gabriela Marcela a Emmanuela Mouniera, mentální archeologismus Karla Jasperse, jazykový solipsismus Maurice Merleau-Pontyho a studium psychologie vnímání. Všechny reprezentující děziluzy myšlení generace, která ztratila víru ve velké vize, obecné principy, budoucnost a vývoj jakéhokoliv druhu a obhajovala místo toho filosofii osobní angažovanosti.

Myšlenky moderního hnutí byly výrazně ovlivněny rozptýleným existencialismem a především převládajícím vlivem Martina Heideggera a Merleau-Pontyho. Jejich koncepční posuny zpočátku vypadaly neškodně, ale ve skutečnosti způsobily výrazné změny v architektonické kultuře padesátých a šedesátých let. Historik a kritik Christian Norberg-Schulz tento vliv vyjadřuje nejčitelněji. Jeho práce šíří Heideggerovy myšlenky dál, počínaje dnes již zapadlými *Intentions* z roku 1963, až po symbolický titul *Genius loci* z roku 1979. Norberg-Schulz analyzuje architekturu především jako činnost, která označuje je místo. Místo je poznáním, vymezením a ohraničením. Genius loci je mýtické božstvo, soukromý démon, obývající určité území, kterého architektura objeví, oslaví, podrobně prozkoumá a ukáže. Geografie a historie si podávají ruce na architektonické místě, které je vymezeno v prostoru a čase. Tento pojem místa odpovídá kontinuálnímu konceptu architektonického procesu. Architektonickou výzvu je znovuobjevení toho, co již dříve existovalo jako jakýsi trvalý rámec se zřetelnými obrysy, kořeny a neměnnými konstanty.

Nejbanálnějším výsledkem poválečné existenciální krize byla trivializace historických stylů. Současně došlo v Evropě a v Americe k upřímnému návratu k jazyku zformulovanému časem a dějinami, který vytvořil vyslovené konzervativní městskou kulturu, napodobující minulost a zaměřenou především na shromažďování, trvanlivost, opatrování a paměť ducha místa. Pojem místa jako ústřední kategorie zaujal klíčovou pozici v myšlení jednotlivců tak zdánlivě nepodobných jako Aldo Rossi a Robert Venturi. Rossi vypracoval teorii o architektuře jako nepřetržitěm návratu k archetypům: stálým a neměnným formám, které tvoří logickou podstatu nacházející se pod nevýznamnými povrchovými změnami. Architektura města je, řečeno jazykem strukturalistů, jasným důkazem historické neměnnosti. Než architekt přistoupí k úkolu, který byl odkaziva hermeneutický – ke čtení textu již jednou napsaného, který nám předtím byla minulost, musí pochopit morfologickou a typologickou analýzu, která je podstatou místa. Podobně i u Venturiho umožňuje tento kontextualismus pouze malé posuny dříve. Přezítí rozptýleného klasicismu – lidového, kulturního, institucionálního nebo domácího – není ničím jiným, lingvisticky řečeno, než výrazem klíčové pozice architektury jako reflexivní meditace nad světem již napsaných slov.

Dnešní kontext se však podstatně změnil. Naše kultura je mediální, kde vzdálenosti byly zmenšeny téměř až ke své virtuální současnosti a kde reprodukcí obrazů pomocí mechanismů různého druhu umožňuje, že obraz není již připoután k jednomu místu, ale vznáší se samostatně kdekoli v naší plane-

tu. Zatímco tato všudypřítomná společenství, tato globální vesnice, tvoří pocitovou simultánnost, mnohčetné přítomnosti a neustálého plození nových vjemů, vytvořila zároveň pocit hlubokého odcizení. Jsme cizinci ve vlastní zemi, jak naznačila Julia Kristeva, potvrzující paradox, že naše moderní universalita plodí ruku v ruce vyloučení a vyhnanství. Naše umění a literatura se opakovaně obrací k pocitu osamocení a izolace současného jednotlivce. Nietzscheho vzkrísil šelý vliv na současnou filosofii, který byl vyvolán pozdními díly Heideggera, dokazuje, že je to právě filosofie negace a nihilismu, ve které současná kultura sama sebe poznává.

Zjevný fenomén dekonstruktivismu bylo velmi názorné. Nejprve vzniklo jako označení, které si vymysleli američtí kritici a po několika letech sloužilo jako shromaždiště určitých společných pocitů v architektuře. Mělo pouze velice metafyzickou souvislost se stejnojmenným hnutím v literární kritice, soustředěné kolem Jacquesa Derridy a Yale School of Literary Criticism. Na tuto vzájemnou vzdálenost upozornil Mark Wigley ve svém úvodním textu k výstavě Dekonstruktivistická architektura (Deconstructivist Architecture) v MOMA v roce 1988 a lokalizoval architektonickou verzi dekonstruktivismu blízko moderní tradice, jako určité přehodnocení odkazu ruského konstruktivismu. V tzv. dekonstruktivistické architektuře je běžně používána dekompozice spolu s distorzí a dvojznačností. Tyto posuny jsou vzorem proti strukturálnímu řádu, vyčerpané přítomnosti archetypů a kontinuitě jako základní vlastnosti prostoru a historického vědomí. Dekonstruktivistická architektura souvisí jak s odcizujícími se kontextem naší globální vesnice, tak s destruktivními negativními energiemi, které postupují kulturní situací, kdy se vzrůstající nejistota z neexistence obecně platných principů stává snesitelnou pouze díky vlastním projevům odporu a individualismu. Očividný formalismus, který pohltit tento krátký, ale významný architektonický fenomén konce osmdesátých let, byl vyvolán spíše kulturní prázdnotou a nihilismem než estetickým pohlcujícím sebe sama. Tento prázdnotný formalismus vyjadřuje zkušenost ze zpusození, zmatku, rozrušení a nezastavitelného ztracení či přemísťování věcí. Jsou to metafory pro prázdno vyvolané ztrátami a deziluzemi našeho současného politického, náboženského, veřejného i soukromého života.

Další možnou odpověď na naši současnou situaci poskytují texty Blumberga, Cacciariho, Triase a demytologizujícího náboženství pokračovatele Rudolfa Bultmanna. Bůh je mrtev a prázdnota způsobená jeho neexistencí vytváří vír, ze kterého není úniku. Pohlcuje veškeré kolektivní nasazení, morální odpovědnost a následně rozvrací veškeré architektonické pokusy vedoucí ke znovunastolení základních hodnot, jako je starost o obydlí či pozornost k hlubšímu významu místa. Současná architektura nevytváří ani místa ani obydlí k zastavení a odpočinku. Namísto ukliďující přítomnosti uchovává naše paměť jen jakési archeologické momenty, nescouvislé, pouze částečně odkryté fragmenty, které jsou plně otáček a pochyb.

Antropolog Marcel Detienne zpochybnil předpoklady, ze kterých vyšla teorie o místě jako takovém. V rozsáhlém přehledu různých současných i historických kultur konfrontoval Heideggerovo přesvědčení o existenci (a potřebě) fixních bodů vytvářejících prostorovou organizaci a paměť: „Co je místo? Má nějaké jméno? Je něčím stálým? Co to znamená osídlit? Vytváří činnost osídlení – uspořádání – stavění nepřerušovaný řetězec? Existují místa, která mluví, jiná, která označují, jiná, která jsou jako hlaďavá ústa, jako prázdňá břicho. Existují místa volná, prázdňá, použitelná... Základní gesta, první kroky –

začít, zahájit, založit.“ Je zřejmé, že pojem místa je neodlučitelně spjat s pojmem času. Místa historických civilizací v sobě často obsahují čas: památky obsahují paměť v boji proti zapomnění, neustále připomínají zakládající osoby, činy či instituce. Místo jako základ, jako *foris*, jako to, co leží vespod, náleží kulturám, které nacházejí svůj identitu v boji proti plynutí času a snaží se čas uvěznit pomocí rituálů a mýtů. Architektura těchto civilizací je součástí těchto rituálů, které vedou k zakládání paměti a stálosti.

Avšak existuje též kultura události: kultura, která je schopná, ve chvíli úplné tekutosti a rozložení vedoucího k chaosu, zplodit okamžiky energie, které z některých prvků chaosu vytvoří, směrem od současnosti do budoucnosti, novou záhyb v mnohonásobné skutečnosti. Tě, která je složena z mnoha záhybů na sobě, ukáže jeden *jakýkoliv* přeměňující se na tento. Tato událost je *vibrac/tak*, jak ji popsal Deleuze ve svém zhodnocení myšlení Alfreda North Whiteheada. Je to vlnění prvku, které se převíjí přes následující a na chvíli, než se rozpadne, vytvoří ve vzduchu, podobně jako světelná nebo zvuková vlna, systém harmonických kmitů. Tato událost je zároveň bodem setkání, křížovatkou, kde se siločáry nekonečných tras vzájemně zkrříží a stvoří uzlové body mimořádné intenzity. Ta událost je ve svém výsledku pevným *uchopením*: činem jedince, který v rámci chaotického toku události zachytí ty chvíle, které nejvíce přitahují či pohanějí, za účelem si je podržet. Je to subjektivní čin, který vyvolá momenty potěšení a křehké dokonatosti. I když se tato událost odehrává v globální neuspokojenosti: postrádající smysl, vznikne šťastný, mimořádný okamžik v neustálém toku, jakýsi harmonický mnohohlasný souzvuk ve stavu stále přeměny, který je někdy náhodou a jindy výsledkem vdle.

Přisobivé obrazy Deleuzova myšlení – nomád, válečný stroj, rizoma směrují k dábeisky provokující myšlenice architektury jako události. Ve světě, který neustále konzumuje obrazy, v neustále se rozrůstající kultuře metropole, ve světě, kde z nekonečného množství obrazných a informačních konstrukcí používá několik je domem, existuje přece jen architektonická událost. Tato událost je jako napnuté lano, zvýšené napětí u energetické křížovátky komunikačních tahů, osobní oběť přinesená architektem v nadšení z vytvoření mnohohlasného souzvuku v srdci chaotické metropole.

Jean-François Lyotard precizně vysvětlil protiklad mezi pojmem vznešeného, sublimního, který náleží k moderní estetice, a pojmem krásy, který náleží ke klasické kultuře. Protiklad zkoumaný Kantem v jeho *Kritice soudnosti*, je podle Lyotarda rozdílem mezi aristotelskou estetikou, jejímž konečným cílem bylo povznesení morálky a jinou estetickou zkušeností, která má co nejlépe vyjádřit intenzitu. V klasické kultuře byla krása spojena jak s dokonatostí řádu světa tak i se základní vírou v pravdivost věcí. Od dob Aristotele je pro západní metafyziky vše, co je pravdivé, současně neoddělitelně dobré a krásné. Avšak v moderní době, od Edmunda Burkeho a Immanuela Kanta, sublimní vytváří jinou formu estetické zkušenosti, která je čistou událostí: něčím novým, co by na krátký okamžik fiktivně vytvořil paralelní skutečnost, „*Zwischenwelt*“, jak ji nazval Paul Klee. Ze základní neurčitosti konfliktního a měnícího se moderního světa se umění snaží vstoupit do prostorů vizuální, sluchové či emocionální intenzity s nadějí, že přivodí šok – zkušenost bez odkazů, která je vůči imitaci přírody bezbranná. Pouze intenzita tohoto šoku je důkazem síly avantgardního umění. Ryzi událost jako výsledek vědomé činnosti.

Současná architektura nemůže zopakovat trvalost, kterou vytvořila síla Vitruvyovy *firmitas*. Účinky trvalosti, stability a obrany proti plynutí času jsou

dnes nepodstatné. Myšlenka místa jako rozvíjení a udržování toho základního a podstatného, jakéhosi genia loci, není ve věku agnosticismu přesvědčivá a stává se zpátečnickou. Ztráta těchto iluzí však nemusí nutně vyústit v nihilistickou negující architekturu. Z tisíce různých území je stále ještě možné vytvořit místa. Ne však zhmotněním čehosi, co existuje trvale, ale vytvořením události. Nejde o tvorbu efemérní, okamžité, křehké a unikající architektury. Tyto řádky by chtěly obhájit hodnotu místa, které vzniklo setkáním přítomných energií, silou mechanismů projektování, úspěšně vytvářejících intenzivní a produktivní šok.

Současné místo musí vytvořit křížovátku, bod setkání, a současný architekt ho musí takto cítit. Místo není územím ani dodržováním věrnosti určitým představám, ani není důsledkem své topografie či archeologické paměti. Místo je spíše domnělým základem, rituálem času a v čase, schopným zafixovat bod mimořádné intenzity v rámci univerzálního chaosu naší metropolitní civilizace.

„Place: Permanence or Production“

původně publikováno in:

Anywhere,

Cynthia C. Davidson (ed.),

New York, Rizzoli, 1992.

Přeložila Irena Fialová.

Slabá architektura evokuje od počátku narážku (již není těžké si povšimnout) na pojmy *slabé myšlení* a *slabá ontologie*, které dal před několika lety do oběhu Gianni Vattimo a po něm další Italští, ale i francouzští a němečtí myslitelé. Zdá se mi, že za tezemi slabé filosofie ve skutečnosti leží interpretace mezinárodní estetické situace naší současné kultury. Tento podtext vede k otázce: Jaká role je přisouzena architektuře v estetickém systému současného slabého myšlení?

V nedávno publikovaném esejí o otázce realismu v moderní architektuře nastolil Manfredo Tafuri problém interpretace toho, co obvykle nazýváme moderní architekturu, a došel k závěru, že současná zkušenost, obsahující celou architekturu dvacátého století, nemůže být již nadále čtena v nějaké lineární formě. Naopak, jeví se nám jako pluralitní, mnohotvará, komplexní zkušenost a je logické vést v ní řezy, jejichž dráhy probíhají nejen odshora dolů, od začátku ke konci, ale také napříč, obloukovitě či diagonálně. V jistém smyslu můžeme v pluralitní zkušenosti architektury dvacátého století odhalit vnitřní složitost samotné moderní zkušenosti jediné takovým přibližováním.

V tomtož smyslu navrhuji jako použitelný termín *slabá architektura*. Navrhuji jej jako diagonální řez, vedoucí nakoso, ne snad jako generační řez, ale jako pokus odhalit ve zcela rozdílných situacích konstantu, která podle mého názoru jedinečným způsobem osvětluje současně souvislosti. Interpretace krize modernistického projektu může být uskutečněna pouze od bodu, který Nietzsche nazval „smrt boha“, tedy od vymizení jakékoli absolutní reference, která by mohla nějak koordinovat, nebo „uzavírat“ systém našich vědomostí a hodnot v bodě, ve kterém je artikuluje do globální vize reality.

Krize vědění klasického věku, jak ji nazval Michel Foucault, je krize vznikající z této ztráty pevné půdy pod nohama, provázené v oblasti umění ztrátou uměleckého záměru, založeného na touze znázornovat. V *Slovech a věcech* (*Les mots et les choses*) vysvětluje Foucault velmi podrobně, jak systém znázorňování patří k epistémě klasického věku: mimesis představuje určitý způsob formulace viditelného světa – a tedy světa architektury; krátce řečeno, představuje vlastně vizi uzavřeného a ukončeného univerza jako konečného celku.

Konec klasického věku, který Friedrich Nietzsche ohlašoval jako konec bez návratu, byl ve skutečnosti vyčerpáním něčeho, co stále inspiruje – alespoň do určité míry – a co jsme si zvykli nazývat moderním projektem. Tento konec je „iluzí“ – rád bych nyní vnesl do hry dvojnárodnost tohoto výrazu z kastištině, kde znamená i určité zbožné přání, přesvědčení, *ilusión* jako naději a zklamání zároveň. Iluze implikuje proces a také to, že tento proces směřuje k určitému vyústění. V tomto smyslu má osvícenský projekt, jenž je základem moder-

ního, stále svůj podíl na sekulárním teismu, totiž na předstávě, že je možné nalézt absolutní realitu, v níž mohou být umění, věda a sociální a politická praxe konstruovány na základě univerzální racionality. Když se tento systém ocitne v krizi (a k tomu dochází právě v důsledku nemožnosti ustavit univerzální systém), zjišťujeme, že čelíme skutečné krizi moderního projektu a matoucí – dalo by se říci kritické – situaci naší současnosti.

Je to opět Nietzsche, který hovoří o potřebě zakládání bez základů. Co se estetiky týče, literární, obrazová a architektonická zkušenost již nemůže být založena na systému: na uzavřeném úsporném systému klasické doby, ani na *ilusión* nového systému, o jehož ustanovení se snažili průkopníci moderního navrhování. Naopak, současná architektura spolu s dalšími uměleckými obory je konfrontována s potřebou stavět ze vzduchu, stavět v prázdném prostoru. Návrhy současného umění musí být konstruovány nikoli na základě nehybných referencí, ale se závazkem stanovit pro každý krok jeho účel i zdůvodnění.

Čtít bych zdůraznit roli estetiky v této krizové situaci současné kultury. Jak potvrzuje například Nietzsche i Heideggerovo osvojení Nietzscheovského myšlení, estetika zakládá zvlášť důležitou referenci současné zkušenosti. V klasickém systému byla estetika velmi specifickým oborem, přesně spojeným s konkrétní praxí; vzdálená jakýmkoli nárokům na úplnost ontologického systému. V současné zkušenosti má estetika především platnost paradigmatu. Právě skrze estetiku rozeznáváme model našich nejbogatších, nejživějších, „nejautentičtějších“ zkušeností ve vztahu k realitě, jejíž obrysy jsou vágní a rozostřené. Jestliže se věda stane rutinou, před čímž varoval Heidegger ve svých úvahách o technice, pak není obtížné pochopit, proč by kultura měla posunout střed svého zájmu směrem k regionům, dříve nazíraným jako zjevně periferní. Umělecké dílo je tím „nejpinějším“, „nejživějším“, tím, co je pocítováno jako samotná zkušenost, kde vnímající subjekt a vnímaná realita splyývají v jedno.

Nemíním tím naznačit, že by snad v současném světě byly estetické zkušenosti středem referenčního systému. Naopak, nadále zaujímají okrajovou pozici; ale tato okrajová pozice nemá marginální, nýbrž paradigmatickou hodnotu. V jistém smyslu ustanovují estetické zkušenosti nejpevnější, nejlínější model – věru paradoxně – slabé konstrukce pravdivého a skutečného, a tak zaujímají privilegovanou pozici v rámci systému referencí a hodnot současné kultury.

(V závorce můžeme na tomto místě připomenout bohatství uměleckých prvků v současné masové společnosti. Hojnost muzeí, oslavování osoby umělce, existence masivní spotřeby tištěných a televizních obrazů, vsudypřítomný hlad po informacích o umění, to vše samozřejmě odráží vzrůstající množství volného času ve společnosti, ale také souvisí s faktem, že tváří v tvář řádnosti vědomí, skutečné, žité zkušenosti, vědecké iluze, práce a výroby se svět umění zdá být jakousi poslední rezervací reality, kde lidé ještě mohou najít životodárné zdroje. Umění je nahliženo jako prostor, v němž může být uzdravena úrava současného subjektu.)

Nesmíme však zapomenout, že současná estetická zkušenost není normativní: není ustavena jako systém, z kterého by bylo možné odvodit uspořádání veškeré reality. Naopak, dnešní umělecký svět je vnímán na základě zkušeností, které vznikají v oddělených místech, jsou rozmanité a maximálně heterogenní, a tudíž naše přiblížení estetickému se odehrává slabým, fragmentárním,

ať už k Le Corbusierově Ville Savoye, opuštěným bytovým domům Ludwiga Hilberseimera, kresbám Clauda-Nicolase Ledoux nebo k jakémukoli jinému ikonografickému zdroji, považovanému za zdroj ryzí tradice.

V protikladu k této fundamentalistické iluzi navrhl v nedávné době Kenneth Frampton dialektičtější a tudíž méně monistický, méně do sebe uzavřený přístup. Myšlenkou kritického regionalismu dal Frampton do oběhu termín, který osobně považuji za poněkud nešťastný, jehož zásluhou ovšem je, že uvedl do interpretace současné situace dualistické vidění. Framptonův návrh má dvě zjevně odlišné tváře. Na jedné straně je zde (podle mého soudu atraktivnější) myšlenka *rezistence*. V tomto ohledu Frampton zůstává věrný učení frankfurtské školy i svému přesvědčení, že pouze kritický přístup k realitě může zajistit, aby si současná architektura uchovala nekompromisní a nekonformní pozici. Je to postoj, který je schopen vymezit vůči triviální kultuře, nepříznivému fungování tržních sil, na něž existuje jediná platná odpověď: rezistence. Ovšem ve srovnání s pojmem rezistence se myšlenka *regionalismu* zdá být mnohem méně prosta úskalí. Framptonův koncept se samozřejmě vztahuje ke čtení Heideggera, přesněji k jeho textu „Stavění, bydlení, myšlení“ (Bauen, Wohnen, Denken). Při odvolávání se na Heideggera je ovšem třeba zachovat obezřetnost, a ta není ve Framptonově formulaci regionalismu zcela zřejmá. Na jedné straně představuje Heideggerův text hlubokou diagnózu chorob moderního světa: izolace, dočasnosti, vykořenění a úpadku. Na druhé straně ovšem víme, jak byl někdejší rektor freiburské univerzity spojen s rašícím nacismem třicátých let, jak zastával názory, které byly v přímém rozporu s rozvojem technologie a jak odolával ztrátě tradičních hodnot jakými byly vernakularismus, protiměstské, archaické postoje, které historicky utvářely základ pro reakční žilu modernismu. Je nepochybné přimnosé, když Frampton označuje za nový vernakularismus ozvěny znovuosvojení citu pro místo, světlo, tektoniku a pro kvality spíše taktlinní než ryze vizuální (což jsou kategorie, jimiž charakterizoval nový regionalismus); vyjadřuje pochopení skutečnosti, že „systém“ jako takový je nadále nemožný a že je tedy nezbytné chápat architektonickou realitu na základě polycentrické strategie. Nicméně jsem přesvědčen, že je naivní akceptovat zároveň životaschopnost určitých tektonických kategorií, které mohou být pochopitelné pouze v řádu staré politické urbánní kultury klasické doby – kultury, v níž stavění, bydlení a myšlení tvořily jednotu. Co je u Heideggera citlivým potvrzením mizení již ohroženého světa, stává se u Framptona a dalších teoretiků současné architektury fenomenologicky naivním návratem k nějaké širší stavu, který odhaluje jen málo nebo vůbec nic z obsahu současné krize.

Massimo Cacciari v jednom ze svých brilantních a ostrých textů podává zničující odsudek takovému příliš bezprostřednímu interpretaci Heideggerových textů. Cacciari tvrdí, že pro Heideggera není zkušenost z velkoměsta utvářena *bydlením*, nýbrž *opuštěním*; bezútěšnost, která v jistém smyslu leží v základech údělu velkoměstského obyvatele. Cacciari se obrací k pozdnímu textu Heideggera a zastává názor, že současná zkušenost obyvatele velkoměsta ve skutečnosti nedovoluje hovořit o bydlení v tom smyslu, jak o něm hovoří občan Periklových Atén nebo Říma v době Sixta V.; na rozdíl od nich je naše velkoměstské bydlení roztržštěné, rozrůzněné, náchylné spíše ke nepřítomnosti než přítomnosti. Poezie, tedy to, co je životodárné a zakládající, netvoří celek našeho každodenního prostředí, ale je prostě zkušeností nepřítomnosti. Jinými slovy, je to právě zkušenost nepřítomnosti, která vytváří obrysy velkoměstského subjektu. Jestliže Framptonovy názory jsou zajímavé pouze do té míry, jak

okrajovým způsobem a vždy popírá možnost své konečné transformace do ústřední, zásadní zkušenosti.

Esteticismus pozdního 19. století spočíval právě ve zbožném práni učinit z umělecké zkušenosti páteř zkušenosti reality. Ale právě v tomto proměthovském úsilí přivlastnit si cosi, co je prchavé, pomíjivé a co nás vždy poněkud přehlahuje, byla artikulační schopnost estetické zkušenosti rozpuštěna, takže se nám tato zkušenost nyní jeví jako fragmentární a okrajová. Estetika nadále uplatňuje svůj svůdný vliv, svou moc odhalovat, svou schopnost naznačovat spíše než ustavovat intenzivní porozumění realitě pouze z této okrajové pozice.

Tento referenční rámec, který užce souvisí s pozdními myšlenkami Heideggera, rovněž pomáhá osvětlit určité snahy o interpretaci naší současné architektonické scény. V naději, že ozřejmím toto stanovisko, bych rád porovnal zmíněný výklad s jinými přístupy k současné situaci a jejími interpretacemi, které podle mého mínění zdaleka nenabízejí tak uspokojivé odpovědi. Ohlédneme-li se v kontextu architektonické kultury zpět do doby, kdy začala být pocíována krize, zjistíme, že první reakce – ze šedesátých let – jsou především fundamentalistické povahy. Fenomén fundamentalismu totiž není svázán jen s náboženstvím, reakční politikou či určitými společenskými skupinami; existuje i fundamentalismus v architektonické teorii a praxi.

Tyto fundamentalismy působí dvěma směry. Na jedné straně jsou zde ti, kteří v okamžiku konfrontace s krizovou situací volají po řádu, který představuje návrat k základům moderní zkušenosti. Určité teoretické diskursy, udržované předními akademiky vlivného Istituto Universitario di Architettura v Benátkách, stejně jako jistá stanoviska, přijatá skupinou New York Five na konci šedesátých let, prosazují názor, že pouze návrat k tomu, co bylo podstatné a podnětné u zrodu moderní zkušenosti – tedy Le Corbusierův purismus – může vést ke znovunalezení vládna autentické zkušenosti. Tyto hlasy volaly po stařené linii ortodoxie a správnosti, která by čelila tehdejšímu rozptýlení a rozrůzněni. Podle mého názoru se jednalo o fundamentalistický výraz moderní tradice. Jestliže jej jedni pochopili jako návrat nejpůvodnějšího jazyka avantgardních hnutí dvacátých let, jiní se touto zkušeností dostali dál: hledali ztracenou moderní tradici v ještě dálnějších počátcích a stopovali zakládající momenty moderny až k prapůvodním osvícenským formám.

Architektura italské skupiny Tendenzia nepředstavovala nic jiného, než volání po fundamentalismu: pokus o nové čtení nejtvrdší, nejprogramovější, nejradikálnější architektury těch nejrigoróznějších představitelů racionalismu meziválečné doby stejně jako osvícenských architektů. Nikoli náhodou vedlo toto úsilí k popularizaci oslavných obrazů díla exponentů osvícenské architektury, ve snaze zdíraznit zdroje a návrat k původní ryzosti. A bylo to právě osobnosti jako Aldo Rossi, které přijaly za svůj úkol popřít proveditelnost takového podniku. Rossiho tvorba stále více vyžaduje, aby byla nahližena předešlým jáko proces autokritiky. Čím dál tím víc demonstuje postupující ztrátu důvěry ve fundamentalismus, který byl tak rázný v jeho knize *Architektura města* (*L'architettura della città*), aby se v jeho dílech z poslední doby proměnil v osobní, soukromou hru.

Ať již jde o zmíněný osvícenský fundamentalismus, nebo fundamentalismus takového Richarda Meiera, který opakuje stále dokola lingvistické tropy purismu dvacátých let, nejsou tyto přístupy – přes veškeré dobré úmysly – ničím jiným než ryzním historismem. Se svými vzletnými slovy a vznešenými cíly nejsou než nostalgickými pokusy o návrat k předpokládaným autentickým kofenům,

– různé časy, jimiž se vytváří naše zkušenost reality. Konfrontace s tímto problémem rozmanitosti času a pokus porozumět mu vévodí všem uměleckým snahám ve dvacátém století. Čas v kubistické zkušenosti, futuristický čas, čas v dadaismu, čas ve formalistických optických experimentech a zkušenost Gestaltu ve formalismu, to všechno jsou verze diverzifikovaného, juxtaponovaného času, který vyvtírá jednu ze základních podmínek modernosti. Je ovšem zřejmé, že tato podmínka nebyla vždy plně chápána mistry moderní architektury, kteří se v mnoha případech domnívali, že je zapotřebí času odloučeného od centralismu perspektivního vidění, který však zároveň může být velmi dobře uspořádán podle lineárního hlediska, na způsob filmové sekvence. U Le Corbusiera není *promenade architecturale* rozmanitostí, nýbrž itinerářem, který dovoluje možnost kontroly. Tuto iluzorní naději nenajdeme jen u Le Corbusiera, ale také u Giediona a v dalších zakladatelských architektonických konceptech a příbězích moderní zkušenosti. Je nadmíru zřejmé, že velkoměstská kultura nám stále více nabízí časy jako rozmanitost a že archeologický přístup k jazykům architektury dokládá rozpoznání této skutečnosti mnoha způsoby.

Rozmanitost časů nabyvá zásadní důležitosti v tom, co jsem se rozhodl nazývat sibiabou architekturov. V souladu s představami Jamese Joyce a dalších a v protikladu k idealistickému vyprávění Siegfrieda Giediona transformují tyto architektonické koncepty estetickou zkušenost uměleckého díla, a zvláště architektury, v *události*. Časovost se nejvíe jako systém, nýbrž jako náhodný okamžik, který vzniká na nepředvídatelném místě a v nepředvídatelnou chvíli. V určitých dílech současného umění, v tanci, hudbě, či instalaci je obsažena zkušenost časového jako události, jež se stane a pak navždy pomijí, a tato zkušenost příhodně vysvětluje pojem časovosti, který nachází v události svou nejplnější výrazovou formu.

Jestliže nám pojem události dovoluje se přiblížit jednomu z charakteristických rysů sibiabé architektury, deleuzovský pojem *pli* – záhyb, má neméně rozhodující význam. Gilles Deleuze publikoval knihu, která si pod zdaněním nevinnou záminkou resumé Foucaultova myšlení vytkla za cíl rozvinutí uceleného ustavujícího projektu současné představy o realitě. Přitažlivost tohoto textu spočívá kromě jiného v uchopení faktu, že objektivní a subjektivní nejsou v současném myšlení rozdílnými a protikladnými oblastmi, ale tvoří to, co Deleuze nazývá „záhyby jediné reality“. Pro oblast architektury se pojem záhybu ukazuje být zvláště názorný. Realita se jeví jako kontinuum, v němž čas subjektu a čas vnějších objektů obíhají společně v jedné smyčce a objektivní se setkává se subjektivním pouze tehdy, když tato kontinuitální realita vytvoří záhyb v přerušení své vlastní kontinuity.

Eugenio Trias hovoří ve své knize *Hranice světa (Los límites del mundo)* o nemístné povaze současné situace a současného umění; nemístné je v smyslu náhlých, nepředvídaných sraženin reality, událostí, které nevznikají v důsledku lineárního a předvídatelného uspořádání, ale skrze záhyby a trhliny, které, jak Foucault sám někdy říká, svým způsobem poskytují útočiště, chvějivé mihotání krátké chvíle poetické a tvůrčí intenzity.

Díky vratké povaze události a tomuto nevčasnému záhybu reality je sibiabá architektura vždy dekorativní. Není důvod ke zděšení: dekorace je sice *parole maudite*, správné slovo v moderní tradici, nicméně je zde zřejmá potřeba návratu a reflexe významu tohoto slova i základního významu pojmu *decorum*, od něhož je odvozen výraz „dekorace“. Jsem si vědom rozhodující důležitosti, jakou má tento termín například v myšlení Leona Battisty Albertiho a v huma-

rozšířily pohled na skutečnost a upozornily na nutnost přijímat rozmanitost moderních zkušeností jako nezvratnou, Cacciariho kritika, která podtrhuje smyslné nepřítomnosti, nás vede k pojmu, jehož význam v současné kritice je zásadní – pojmu, který přímo pramení ze zkušenosti fragmentárního: totiž archeologie.

Použití výrazu *archeologie* v tomto specifickém smyslu je odvozeno z francouzského poststrukturalismu, především z prací Michela Foucaulta. Myslíte-li jako Jacques Derrida jej převzali a aplikovali na analýzu literární komunikace jako procesu dekonstrukce. Toto pojetí archeologie ovšem skutečně přichází ke slovu až jako nástroj (takřka fyzického) popisu vrstevnatých čtení tektonické reality; kterou nelze nadále nahližet jako jednotný celek, ale která se vyjevuje v překrývání různých vrstev. Tváří v tvář této realitě nemůže umělecké dílo udělat více, než nově přechít nebo nově uspořádat vrstvy tohoto systému. Pojem archeologie zjevně uvádí na scénu myšlenku, že nestojíme tváří v tvář uzavřené realitě, ale systému prolínajících se jazyků. Nikdo nemůže být tak naivní, aby si představoval, že systém poznání minulosti se v archeologii vytváří jednoduše nakupením předmětů, objevených při vykopávkách. Tyto předměty se jeví spíše jako výsledek procesu rozkrývání navrstvených systémů, které se nikde neseškávají, které se pohybují nezávisle podle své vlastní logiky. Jazyk se rovněž vyznačuje rozmanitostí a nemůže být nadále čten lineárně. Už nemůžeme věřit, že realita označovaného odpovídá přesnosti označujícího, jak by řekl Derrida. Místo toho tvoří slitinu, která je vytvářející a vytvářená současně. Pouze dekonstrukce, analýza a porozumění procesům juxtapozice může osvětlit určité vztahy.

Není pochyb o tom, že tento způsob uvažování může být přímo přenesen do zkušenosti vytváření formy, a tudíž i architektonické formy. Zkušenost určitého druhu architektury z poslední doby je vlastně zkušeností vrstvení. Označované není vytvářeno pomocí řádu, nýbrž pomocí částí, které se mohou nakonec dotknout; které se navzájem přibližují, někdy se ani neocnou na dotek; jsou přitahovány jedna k druhé, ale nikdy se neseškávají; překrývají se, nabízejí se jedna druhé v časové diskontinuitě, jejíž čtení jako juxtapozice je nejbližší skutečnosti ze všech možností, které máme k dispozici.

Vztah mezi archeologií a jazykem zároveň uvedl zásadní inovaci do diskursu současnosti: a sice ústřední postavení pojmu času. Je to čas naprosto odlišný od času klasické éry. Současný čas – dnešní fragmentovaná realita překrývání virtuálního a „reálného“ času, která byla v umění předznamenána v díle Jamese Joyce, Roberta Musila a Maria Vargase Liosy – se jeví právě jako juxtapozice, jako diskontinuita; něco naprosto protikladného jednotnému, nedělitelnému uzavřenému a úplnému systému. Čas v architektuře klasické doby mohl být redukován prostě na nulu (jako ve zkušenosti renesanční centrality) nebo mohl být nanejšť časem kontrolovaným – časem, který měl počátek a jehož šíření podléhalo řádu (což přesně odpovídá zkušenosti barokní temporality). Nikoli náhodou začíná Giedionovo pojetí moderního času v knize *Prostor, čas a architektura (Space, Time and Architecture)* analýzou barokní architektury. V jistém smyslu, tedy pro první generaci moderních architektů, byl časoprostor definován spíše jako kontinuita než jako fragment nebo juxtapozice, jak to již dříve předznamenala a zkoumala literatura, divadlo, hudba a další disciplíny.

Současný čas ovšem nemůže udržet při životě tyto klasické nebo barokní iluze. Jeví se jako roztržitá exploze, v níž neexistuje jednotný a nedělitelný čas, od kterého bychom mohli odvozovat zkušenost. Místo toho jsou zde časy

nistické estetiky vůbec. Na tomto místě chci ovšem navrhnut jiné užítí tohoto slova. V nejběžnějším užívání, ve smyslu, jaký má v časopisech o bydlení, v každodenním použití, znamená dekorativní to nepodstatné; jeví se ne jako podstatná, ale jako náhodnost; něco doplňkového, co se dokonce, řečeno slovy Waltera Benjamin, propůjčuje nikoli soustředěnému, nýbrž rozptýlenému čtení, a co se tedy nabízí jako obohacení a okrášení reality, co jí činí snesitelnější, aniž by se vnuovalo, aniž by si kladlo nároky na ústřední pozici, na podřízenou úctu, již vyžaduje celek. Tedy dekorace, či dekorativní forma v současném umění a architektuře nikoli ve smyslu vulgárnosti, triviálnosti, opakování zavedených stereotypů, ale jako nenápadný zpětný záhyb směřující k možná podružné funkci, která se promítá za hypotetickým základem věci. Text, v němž se Heidegger zabývá otázkou sochy v prostoru, *Umění a prostor (Die Kunst und der Raum)* – text založený na rozhovoru s Eudardem Chillidou a publikovaný s doprovodem krásných leptů baskického sochaře – je zaměřen právě na tento problém: totiž že dekorativní není nezbytně podmiňkou trivializace nebo vulgárnosti, ale znamená prostě uznání faktu, že pro umělecké dílo – sochařské nebo architektonické – může být přijetí určité slabosti a tedy postoupení do druhotné pozice podmiňkou jeho nejvyšší vyříbenosti a v konečném důsledku i jeho největšího významu a přínosu.

Závěrem bych rád zmínil poslední rys slabé architektury: monumentalitu. Opět se musíme uchýlit ke hře se slovy. Nejde tu o monumentalitu jako reprezentaci absolutního. Monument klasické doby je ve středu pozornosti, je to *Imago Dei*, zosobnění transcendentního božství, které zaručuje soudržnost čela. Postava krále uprostřed Královského náměstí ustavuje embiém moci, která hierarchicky uspořádává daný veřejný prostor. Obelisk v úběžníku perspektivy je monumentem, který zaručuje soudržnost a neměnnost vizuální struktury znázorňování. Nemám v úmyslu hovořit o monumentu tohoto druhu, protože právě toto je monument, který vyprovokoval krizi současné situace. Monumentální slabé architektury není pokračováním monumentality klasické éry ve smyslu geometrické ani ideologické hodnoty, ale pouze ve smyslu toho, co zůstává v dnešním kontextu z klíčového slova monitu; tedy ve smyslu rozpominání.

Heidegger cituje z klíčového slova monitu, která bych zde rád zapakoval: „Není vždy nutné, aby se pravdivě ztělesňovalo; postačí, vznášeli-li se duchovně před očima a působili-li soulad tím, že se jako zvuk zvonu vážně a přátelsky rozlévá ozdušním.“¹ Idea monumentu, kterou bych sem chtěl uvést, je taková, jakou můžeme nalézt v architektonickém objektu: ač je otvorem, oknem v intenzivnější realitě, její znázornění se zároveň jeví jako šlépěj, jako chvějivý zvuk zvonu, který přestal zvonit a vibruje; cosi, co se vytváří jako pouhý pozůstatek, vzpomínka. Aldo Rossi v *Architektuře města* užívá výrazu monument reality a fixní, statické definice města. Pojem monumentu, který se zde snažím předložit, je naopak spojen s dozvuky poezie, kterou jsem vyslechl, se vzpomínkou na architekturu, kterou jsme spatřili.

V tom spočívá síla slabosti; je to síla, kterou umění a architektura vytvářejí právě tehdy, když příjmu postoj, který není agresivní a dominantní, nýbrž okrajový a slabý.

¹ citováno podle: M. Heidegger, *Umění a prostor*, Výtvarné umění 2/91, str. II, přeložil Miroslav Petříček.

„Weak Architecture“, původně publikováno jako „Arquitectura Débil/Weak Architecture“,

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme no. 175, Barcelona, 1987.

Přeložila Jana Tichá.

Od autonomie k nemístnosti

Autonomie

Představy avantgardy o dějinách, čase, změnách a společenských vztazích byly v průběhu šedesátých let podrobeny radikální kritice. Tato kritika, symbolizovaná obrazy roku 1968, sestávala z širokého spektra výpadů proti teleologickému a pokrokovému modelu, který dával uměleckým a architektonickým dílům význam. Tento model byl smeten vírem doby – miadistvým, utopickým, avšak zároveň pesimistickým a sebekritickým.

Revoluční situace roku 1968 podporila nové, limitovanější a opatrnější teze a nakonec vyústila v naše dnešní panorama nejistoty a bezútěšnosti. Od pesimismu, který vzbuzovaly sovětské tanky v Praze a mládí Američanů nesmyslně bombardující ve Vietnamu, jsme dospěli k obscennosti high-tech bombardování Bagdádu a strnulosti, s níž sledujeme obrazy Kurdů, prchajících ze své vlastní země.

Na akademické půdě otrášlo v šedesátých letech strukturalistické myšlení lineárním pojetím dějin jako neohraničeného pokroku lidstva. Strukturalismus se projevoval spíše jako metoda, než jako filosofie. Strukturalismus vzešel z formalistické lingvistiky Právského lingvistického kroužku a jako nástroj pro výklad reality snadno pronikl do širší kulturní oblasti – antropologie, společenských věd, práva, literatury a umění. Na základě analogií s verbálními jazykem pokračoval v rozboru paralelních procesů v jakékoli oblasti reality.

Toto šíření lingvistického paradigmatu mělo dvoji bezprostřední následek. Za prvé, jakýkoli kulturní proces byl chápán jako jazyk svého druhu, a jako takový podléhal vzájemné závislosti označovaného a označujícího. A jestliže všechno bylo jazykem, bylo všechno také procesem označování: strukturně řečeno, všechno bylo komunikací. Umění, řízení společnosti, ekonomické mechanismy výroby a spotřeby i architektura, to všechno byly komunikační kanály, masmédiá, přenášející specifická sdělení podle povahy média – jak tvrdil Marshall McLuhan.

Strukturalistická vize kultury a společnosti se rozvinula v pansémiologii a mediální koncepci reality. Umberto Eco, Jean Baudrillard a Roland Barthes šířili dobrou zprávu o strukturalismu jako komunikaci. Avšak toto myšlení, chápáné jako neutrální vědecká metoda, jako prostá objektivistická derivace Husserlovy fenomenologie, mělo ještě další základní rys: struktury, jazyky a procesy označování byly z definice autonomní, uzavřené, čisté a výlučně udržované samy sebou. Strukturalistická analýza odhaluje fungování seberegulačních mechanismů v rámci celků výrobních vztahů či architektonických repertoárů. Její základní metodologický princip spočívá v tom, že jakmile je identifikován strukturalní systém, je třeba zkoumat jeho vnitřní mechanismus, protokoly řídicí ekonomii jeho pohybu a konečně jeho potenciál vlastního rozvoje.