

“Between Abstract and Real: Ando’s Concept of Architectonic Space”

Abstract

This article is concerned with the Japanese architect Tadao Ando’s concept of architectural space. Ando’s work holds a specific place in the architecture of recent decades. His formal vocabulary is deeply rooted in Modernism, while simultaneously providing a critical approach to the modernist pattern of thinking and mainly its “by-product of homogenized space”. Starting from the topic of the “wall”, and continuing with “natural features”, the first of which is light, Ando arrives at the problem of architectural space. He returns to the theme of the wall as the main architectural element which delineates an architectural space, but he emphasizes the presence of space within the walls. The delineation of architectural space is manifested by employing pure geometric forms and focusing on “materiality” in a special way. His oscillating between the “abstract” (“architectural reason” – geometry) and the “real” (“representation” – corporeality, natural features, people and places, geographical and cultural contexts) points to the core of his concept. Ando’s approach to architecture is a kind of dialogue between East and West, between traditional local culture and modern architectural culture. His early concept presents a challenge to contemporary architecture because of his radical stands as well as his thought-provoking theoretical views of space (his reverse perspective, influenced by Western architecture), while continuing with the spatial tradition of Japanese culture, which from the very beginning influenced the new concept of space in Western modern architecture. Ando’s conception of space, as it emerges in his writings, could reasonably be understood in more general terms as a contribution to the ontology of space in architecture.

Klíčová slova

prostor – zeď – světlo – architektura

Keywords

space – wall – light – architecture

Autorka působí na Ústavu teorie a dějin architektury Fakulty architektury ČVUT v Praze.

martina.sedlakova@fa.cvut.cz

MEZI ABSTRAKTNÍM A KONKRÉTNÍM. TADAO ANDÓ* A JEHO POJETÍ ARCHITEKTONICKÉHO PROSTORU MARTINA SEDLÁKOVÁ

Holá zeď! [...] Ideální zeď, proti které nic nestojí, o kterou se nic neopírá, na které nevisí žádný obraz, na které není nic k vidění. Egocentrická zeď, zeď sama o sobě, prosazující sama sebe, prostá zeď [...] Kdokoli, kdo je schopný zakoušet tuto holou zeď, je připravený vnímat obrazy: dvojdimenzionální, neposkvrněně hladká, vertikální, proporční, tichá, vznešená, prosazující se, do sebe směřující, vnějškově omezená, navenek vyzářující zeď je primárním elementem.

Vasilij Kandinskij¹

Tato Kandinského oslava holé zdi prvotně souvisí s abstraktním malířstvím, lze ji však vztáhnout i k tvorbě japonského architekta Tadaa Andóa (nar. 1941). Zeď je podle něj základním elementem architektury: definuje vnitřní prostor a konstituuje místo.² „Jednotlivá zeď odděluje, přerušuje, staví se do cesty a násilně mění místo, na němž je postavena.“³ Zeď separuje a zároveň vytváří prostory, pro něž je typická semknutost a oddělení od vnějšího světa. Ona holá zeď prostá barev je spolu se striktními geometrickými tvary charakteristickým znakem Andóovy architektury. Ta je sice vytvářena artikulací zdí, ale nakonec nejde o tyto zdi samotné, ale o architektonický prostor, který vymezují.

Architektonický prostor pro Andóa znamená vnitřní prostor vymezený zdmi. Ten souvisí jak s objektivními, tak se subjektivními aspekty prostoru. Na jedné

7

* Při psaní jména „Tadao Andó“ (jako i u ostatních japonských vlastních a místních jmen) se redakce rozhodla držet platných pravidel české transkripce japonštiny (Andó, Andóa, Andóovi), zatímco autorka by dala přednost anglickému přepisu (Ando, Anda, Andovi), dosud běžnému v česky psaných textech o díle tohoto architekta (pozn. red.).

¹ Citováno dle Hans Maria WINGLER, *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, MA: MIT Press 1969, s. 154.

² Srov. Tadao ANDO, „The Wall as Territorial Delineation“, in: Francesco DAL CO (ed.), *Tadao Ando, Completed Works*, Londýn: Phaidon 1995, s. 445.

³ *Ibid.*

straně je abstraktní (objektivní) geometrický prostor dávající prostorovou formu, na druhé straně je prostor dán subjektivním prožitkem spojeným s percepcí konkrétního prostoru. Zohlednění těchto dvou aspektů architektonického prostoru se promítá jak do tvorby Tadaa Andóa, tak do jeho teoretické reflexe. Andó neustále osciluje mezi abstrakcí a percepcí architektonického prostoru.

Ve svých textech i v architektuře se Andó věnuje problematice zdi, světla a prostoru, tedy architektonickým tématům, která jsou tradičně spojena se západním pojetím architektonického prostoru a jež moderní architektura svým novým pojetím prostoru zproblematizovala. Architektura moderny chtěla uniknout omezenosti vnitřního prostoru definovaného kompaktními zdmi, typického pro západní architektonickou tradici, a stavěla proti němu ideál jediného kontinuálního prostoru. Použitím železobetonových a ocelových konstrukcí se vnější plášť osvobozuje od nosné funkce, mizí úloha stěny nejen jako hlavní vertikální nosné konstrukce, ale i jako dominantního architektonického prvku. Fasáda se otevírá rozsáhlými transparentními skleněnými plochami, dochází k propojení vnitřního a vnějšího prostoru a zanikají tradiční stěny.

Tato dvě odlišná pojetí prostoru korespondují se dvěma základními typy architektonického prostoru: vnitřního uzavřeného prostoru vymezeného zdmi a prostoru kontinuálního.⁴ Poprvé v historii západní architektury se objevuje prostor nikoli jako primárně uzavřený, jako ohrazený zdmi, ale jako spojitý, otevřený a volně proudící v tvorbě amerického architekta Franka Lloyda Wrighta.

S tímto novým pojetím prostoru souvisí i nové pojetí domu. V tradici západní architektury byl dům chápán většinou jako protiklad krajiny a jeho zdi oddělovaly vnitřní prostor a vydělovaly jej z přírody. Tento koncept domu separujícího od sebe člověka a prostředí se však s nástupem moderní architektury mění. Podle přesvědčení zastánců moderny architektura nemá již vytvářet chráněný vnitřní prostor. V pozadí tohoto pojetí prostoru stála osvícenská představa svobody a hygieny (vpuštění světla, slunce a vzduchu do interiéru).⁵ Až na výjimky, jakou

8

⁴ Podobně Jürgen Joedicke rozlišuje dvě odlišná pojetí (typy) architektonického prostoru: prostor jako prostorovou nádobu (*Raumbehälter*) a prostor jako pole (*Raumfeld*). Prvním je klasický vnitřní prostor západní architektury vymezený kompaktními zdmi. Druhým typem je prostor pojatý jako „prostorové pole“ (*Raumfeld*), které je „relativní“, závisí mnohem více na vzájemných vztazích jednotlivých vymezujících prvků, ale především na jejich vnímání. Tento typ je spojen s představou kontinuálního prostoru. Viz Jürgen JOEDICKE, *Raum und Form in der Architektur*, Stuttgart: Krämer 1985, s. 10–11. Toto rozlišení (typologii) i zkratkovitý náčrt změny chápání prostoru v západní architektuře uvádím jen pro lepší orientaci v Andóových úvahách, které se dotýkají těchto dvou prostorových pojetí a jejich charakteristických rysů. Nejde zde ani o ontologii, ani o epistemologii architektonického prostoru.

⁵ Viz Anthony VIDLER, *Warped Space*, Cambridge, MA: MIT Press 2001, s. 143. Toto nové pojetí prostoru determinovala jednak optimistická vize racionální technicky vyspělé a sociálně spravedlivé společnosti a jednak kosmická vize jednoty prostoru Země a vesmíru, která s přírodou sice souvisí, ale zároveň přírodu, jež je relevantní pro náš žitý prostor, přesahuje.

byl například již zmíněný Frank Lloyd Wright, propojení vnitřního a vnějšího prostoru, respektive jejich splynutí v jediném kontinuálním prostoru většinou nemělo v období architektury moderny přímý vztah k přírodě a krajině. Právě Wrightovy prériové domy z přelomu století mají zásadní význam pro toto nové pojetí prostoru, a zároveň jsou úzce spjaty s přírodou, jako tomu bylo v tradiční japonské kultuře,⁶ která mu právě pro tento jedinečný vztah k přírodě byla vzorem.⁷

Moderní architektura sdílí některé charakteristiky s tradiční japonskou architekturou. Ta nikdy nevydělovala a neuzavírala architektonický prostor vůči vnějšímu prostředí, nechávala plynule přecházet vnitřní prostor ve vnější a stavby nebrala jako protiklad k přírodě. Podobně jako u moderní architektury můžeme u tradiční japonské architektury mluvit pouze o jediném kontinuálním prostoru, jehož tok je usměrňován vertikálními elementy. Pro tradiční japonskou architekturu je příznačná horizontalita, asymetričnost, lehkost, jistý purismus, nevyznačuje se dojmem trvalosti, což jsou všechno charakteristiky protikladné k tradičnímu západnímu architektonickému pojetí, v mnohém korespondující právě s přístupem moderní architektury.

V této studii se zabývám pojetím architektonického prostoru Tadaa Andóa a jeho reflexí v textech, kde se věnuje této problematice. Téma zdi, světla a prostoru, spjaté s tradiční západní architekturou, slouží jako osnova pro expozici Andóova přístupu. Výrazným aspektem jak jeho pojetí architektonického prostoru, tak jeho architektonické koncepce je neustálá oscilace mezi „abstraktním“ (architektonickým rozumem) a „konkrétním“ (životem – celkem kultury, přírody, geografického kontextu, lidí).⁸ Tento aspekt se snažím zohlednit v předkládané studii. Zabývám se pojetím architektonického prostoru Tadaa Andóa v rané

9

⁶ Vliv tradiční japonské architektury je patrný především u Wrightových prériových domů, které se vyznačovaly rozvolněným půdorysem, asymetričností a horizontalitou, jak v prostorovém uspořádání, tak ve formálním výrazu. Mírně sklonité střechy s velkými přesahy, které chrání terasy, a celkové snížení výšky objektů zdůrazňují horizontální linii a soumělnost objektu s krajinou. Horizontální prostorové uspořádání umožňuje plynulý přechod vnitřního prostoru ve vnější, přechod interiérů v terasy a jejich intimní propojení s okolní krajinou. Wright také používá přírodní materiál, což ještě více umocňuje propojení domu s přírodou.

⁷ Vliv japonské kultury ale v tomto přelomovém období najdeme i u evropských architektů, jako byl Mackintosh či Loos. Zatímco v Evropě na konci devatenáctého a začátkem dvacátého století bylo japonské umění inspirací spíše po formální stránce (v evropské secesi a anglickém hnutí *Arts and Crafts*), ve Spojených státech se už na konci devatenáctého století objevuje i přímý vliv prostorového uspořádání japonských domů na tamní architekturu (*Shingle style* či Prériové domy).

⁸ Terminologicky v textu používám dvojici „abstraktní – konkrétní“ jako překlad anglického „abstract – real“. „A major objective for me is to create an architecture that is simultaneously both abstract and representational.“ Tadao ANDO, „Representation and Abstraction“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 454. „I understand the ‚abstract‘ to be modernism generated from geometric organization, and the ‚real‘ to be the totality of the history and culture, the natural context, and the cities and the lives of their people.“ Tadao ANDO, „How to Deal with the Hopelessly Stagnant State of (Contemporary) Modern Architecture“, in: Tadao ANDO – George T. KUNIHIRO – Peter EISENMAN, *Tadao Ando. The Yale Studio & Current Works*, New York: Rizzoli 1989, s. 21.

fázi jeho tvorby a jeho vlastní reflexí v textech, kde se věnuje této problematice.⁹ Architektonický prostor je nejen úběžníkem jeho tvorby, ale i leitmotivem jeho textů, jak reflektujících jeho vlastní tvorbu, tak kriticky se vypořádávajících s dědictvím moderní architektury. Zaměřím se na problematiku, která souvisí s genezí Andóovy koncepce architektonického prostoru v jeho raných realizacích rodinných domů. Texty víceméně nedoznaly žádné proměny, jeho architektonická tvorba však ano;¹⁰ pozdější realizace jsou mnohem otevřenější, zvláště ty, které jsou postaveny ve volné krajině – ty dokonce Masato Kawamukai označuje jako „*earth art*“¹¹ – jako například muzeum Čikacu-Asuka u Ósaky nebo dětské muzeum v Himedži.

Vývoj Andóovy architektonické tvorby Masao Furujama popisuje jako cestu od introverze k extraverzi, z hloubi k povrchu.¹² Dále rozlišuje v Andóově tvorbě dvě zcela odlišná období; předělovým mezníkem mezi nimi je rok 1985. První období Furujama charakterizuje jako architekturu negace, která se soustřeďuje na vnitřek, zatímco druhé období („architektura negace negace“) je příznačné obratem k vnějšku. Toto druhé období vlastně trvá až do současnosti, i když není bez proměn, zvláště v poslední fázi Andóovy tvorby, kterou nutně poznamenalo rozšíření velikosti jeho architektonické kanceláře i početné zakázky velkého rozsahu.

10

⁹ Andóovy texty, které komentují jeho pojetí architektonického prostoru, se z velké části vztahují především k tzv. monistické nebo k dualistické tvorbě, jak ji označuje Furujama (viz pozn. 10).

¹⁰ Andóovu tvorbu Furujama řadí do tří kategorií: monistická díla, dualistická díla a pluralistická díla. Viz Masao FURUYAMA, „The Architecture of Tadao Ando“, in: *Idem* (ed.), *Tadao Ando*, Basilej: Birkhäuser 1996, s. 12–24. Tyto tři kategorie se přesně nepřekrývají s Furujamovou periodizací Andóovy tvorby, dělíci ji do dvou fází: před rokem 1985 a po roce 1985. Viz *ibid.*, s. 25–34. Monistická díla Furujama definuje jako „architekturu čistého prostoru zabalenu do betonových pravoúhlých forem“ (*ibid.*, s. 12). Charakteristické pro ni jsou jednoduché formy, homogenní materiály a barevná monotónnost. Důležitou roli v ní hraje světlo, které je symbolické a ztělesňující; světlo transformuje prázdný prostor v prostor dramatický. Jako příklady Andóových monistických staveb lze uvést řadový dům Azuma v Sumijoši, kostel světla v Ósace (Ibaraki Kasugaoka Kjókai, známý též jako Church of the Light), kapli na hoře Rokko nebo čajový dům Soseikan-Jamaguči v Hjógo. Dualistická díla působí jako harmonická, jsou založena na racionálním řádu, který je zároveň Andóem narušován. V dualistických dílech je přítomen konflikt a rozpor vyjádřený architektonickými prvky. Příkladem těchto staveb je dům Košino v Ašije, komplex Time's v Kjótu, projekt Nakanošima II nebo kongresová hala v Naře. Andóova pluralistická díla jsou ve znamení osvobození od dualismu a jeho protikladných sil. Zatímco dualistická architektura ruší monopol dostředivé orientace, což vede ke ztrátě centrality a k tvorbě napětí mezi dvěma póly, pluralistická architektura vytváří prostor, který není určen přitažlivými dostředivými silami monismu ani odstředivými silami dualismu. Pluralistická architektura rozšiřuje, uniká, vzlétá a osvobozuje; osvobozuje od řádu a normy, které kontrolují monismus i dualismus. Je typická svými křivkami a protínáním úhlů, je oprostěním od restriktivních sil vlastních normativitě prostorového řádu; pluralistická architektura je radostí ze svobody. Příkladem těchto staveb je Muzeum současného umění v Naošimě či Dětské muzeum v Himedži. Srov. *ibid.*, s. 12–24.

¹¹ „Ando's buildings are forms of ‚land art‘ or ‚earth art‘, carefully dramatizing the encounter with nature [...] In a primeval natural environment, he reduces his architecture to a simple stage that is a place of encounter.“ Citováno dle Tom HENEGHAN, „The Architecture of Tadao Ando – Predicated on Participation“, in: *GA ARCHITECT*, sv. 12, *Tadao Ando 1988–1993*, Tokyo: A. D. A. Edita 1993, s. 20.

¹² FURUYAMA, „Architecture of Tadao Ando“, s. 25–34.

Otázkou je, jestli abstrakce nepřevažuje nad oním druhým aspektem (konkrétním), zejména u některých větších Andóových realizací z poslední doby, právě kvůli jeho sklonu k přísné geometrické formě a celkově asketickému přístupu (používání velmi omezené škály materiálů, především betonu s jeho příznačnou monotonalitou), ale zejména kvůli opakování formálních prvků (např. u komplexu hotelu Westin Awaji Island). V tak velkém měřítku už nelze pracovat s intimním vztahem těla a jeho vnímáním v poměru k materialitě stavby, jako například u rodinných domů. Pokud stavba přesáhne určité měřítko, formální prvky se neustále opakují, a začíná se vytrácet ona kvalita a specifika, příznačná pro Andóovu dřívější tvorbu.

Andóovo pojetí nás vrací zpět ke kořenům moderní architektury, nejen k jejím čistým geometrickým formám, nýbrž i k jejím počátkům spjatým s novým pojetím prostoru. Tradiční japonská architektura byla pro moderní architekturu důležitou inspirací právě pro její naprosto odlišný přístup k prostoru. Z tohoto hlediska je Andóovo pojetí prostoru specifickým pokračováním japonské tradice. Na druhou stranu Andó bývá označován za pokračovatele moderny.¹³ Pojetí architektury Tadaa Andóa je neoddělitelně spjata s modernismem, a zároveň cíleně pracuje velmi specificky s materialitou (a tělesností) staveb, posunutou na samou hranici typicky andóovským způsobem. On sám považuje modernismus za jediné možné východisko pro současnou architekturu, ale zároveň vidí jako nezbytné překonat úskalí, které podle něho tkví v racionalitě a univerzalismu moderny.¹⁴

Andó je přesvědčen, že je zapotřebí polidštit architekturu; mluví o „personalizování modernismu“,¹⁵ o návratu k individualitě a svobodě člověka¹⁶ (na rozdíl od individualismu expresivnosti postmoderní architektury),¹⁷ a vyzývá k „humanizaci prostoru“, kterou spojuje se zakomponováním přírody do celku stavby; zlidštění pro něj splývá s přítomností přírody.¹⁸ Jeho velkým tématem je právě konfrontace „abstraktního“ (geometrických forem) coby dědictví západní moderní architektury a toho, co nazývá pojmy jako „reprezentace“ či „konkrétní“ (totalita historie, kultury, přírodního kontextu a života lidí).¹⁹ On sám označuje svůj přístup za „uzavřenou moderní architekturu“. ²⁰ K takto chápané

¹³ Srov. Fredric JAMESON, „Tadao Ando and Enclosure of Modernism“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 502.

¹⁴ Srov. HENEGHAN, „Architecture of Tadao Andó“, s. 10.

¹⁵ ANDO, „How to Deal“, s. 21.

¹⁶ Srov. Tadao ANDO, „Genius místa vychází ven“, *Architekt*, roč. 42, 1996, č. 20, s. 14.

¹⁷ „[W]e are beginning to witness a variety of movements in terms of expression, but they all seem to center their superficial discussions on how to achieve the most eye-catching formal acrobatics.“ ANDO, „How to Deal“, s. 21.

¹⁸ Anatxu ZABALBEASCOA, „Tadao Ando. Architecture and Spirit“, in: *Eadem* (ed.), *Architecture and Spirit / Arquitectura y espíritu*, Barcelona: Gustavo Gili 1998, s. 59.

¹⁹ ANDO, „How to Deal“, s. 21.

²⁰ ANDO, „The Wall“, s. 446.

architektuře patří znovuoobnovení jednoty domu a přírody, což Andó uskutečňuje tak, že vtahuje přírodní prvky do vnitřních prostor domu. Na rozdíl od japonské tradiční architektury a architektury modernismu, které popíraly architektonickou centralitu dematerializováním hranic, zdi Andóových domů opět konstituují střed architektonického prostoru.**21**

Andóovo architektonické myšlení, jak v textech, tak v tvorbě, neustále osciluje mezi krajními póly jako vnitřek – vnějšek, část – celek, jednoduchost – složitost, přírodní – umělé, světlo – stín, logické – iracionální, materiální – imateriální atd.**22** Tato oscilace se týká jak jeho konceptu prostoru, tak jeho architektonických realizací. Andóovo pojetí prostoru se pohybuje mezi geometričností Západu a asymetričností a negeometrickým přístupem Východu, mezi abstrakcí a konkrétností. Jeho vlastními slovy:

Abstrakce je esteticky založena na jasnosti logiky a na transparentnosti konceptu; reprezentace se týká všech historických, kulturních, klimatických, topografických, urbanistických a životních podmínek. Tyto dva fundamentální způsoby chci integrovat. Co se ukazuje na povrchu, je geometrická abstrakce. Uvnitř ovšem musí být architektura reprezentativní. Abstrakce vstupuje do vztahu s reprezentačními složkami a kompoziční metoda a formy se stávají jedinečnými. Architektura existuje právě v tomto konfliktu mezi abstrakcí a reprezentací.**23**

Andó kombinuje horizontalitu východního pojetí prostoru s rysy typickými pro západní pojetí, jako je artikulace vnitřního prostoru kompaktními zdmi. Jeho dílo je určitým dialogem těchto dvou pojetí prostoru.**24** Andó vidí jako cíl svého architektonického snažení fúzi těchto protikladných prostorových konceptů v jedinou transcendentální architekturu.**25**

Ve svých textech Andó reflektuje své vlastní architektonické záměry a koncepci, zejména ve vztahu k prostoru, který je středem jeho tvorby. Přitom se právě zdi stávají zásadním tématem neoddelitelným od problematiky prostoru.**26**

12

21 Srov. HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 14.

22 Srov. Tadao ANDO, „From the Periphery of Architecture“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 462.

23 *Ibid.*, s. 463.

24 Srov. HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 15.

25 Tadao ANDO, „Spatial Composition and Nature“, *El Croquis*, 1990, č. 44, *Tadao Ando 1983–1990*, s. 5. Citováno dle HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 21.

26 Význam zdi zdůrazňoval již Louis Kahn, který spolu s Le Corbusierem a Miesem van der Rohe patří k Andóovým vzorům.

Zed'

Zdi ustanovují vnitřek i vnějšek a jejich vzájemný vztah. Andó odkazuje na podvojnou roli zdi: pozitivní (afirmativní) a negativní. Pozitivní role zdi znamená přijmout její vymežující a ochrannou funkci: zeď vytváří vnitřek a stává se ochranou před rušivým vlivem okolí. V rámci své negativní funkce zeď jednak separuje vnitřek, jednak odsunuje vnějšek.²⁷ Zdi musí být jak zamítavé, tak zvoucí; musí být agresivní a defenzivní zároveň.

Pro Andóa je důležitá negativní role zdi. Zdi spojuje s určitým násilím; rozdělují prostor, přerušují ho, aby mohl vzniknout chráněný vnitřní prostor. V tom spočívá ona negativní role zdi; oddělují vnitřní prostory od vnějšího světa, a tak dávají možnost ochrany a spočinutí před rušivým hektickým životem v současném urbánním prostředí.²⁸ Vize moderní architektury, která exteriér a interiér chápala v úzkém sepětí, se podle Andóa stala pouhým snem: „Dnes je hlavním úkolem stavět zdi, které zcela odříznou interiér od exteriéru. V tomto procesu má ambivalentnost zdi, která je zároveň součástí jak interiéru, tak exteriéru, zcela zásadní význam. Používám zdi k vymezení prostoru, který je fyzicky i psychologicky izolován od vnějšího světa.“²⁹

Pozitivní role zdi tedy spočívá ve zbudování chráněného vnitřního prostoru, „v akceptování a asimilování pouze těch prvků vnějšího světa, které pomáhají zachování vnitřního světa“.³⁰ Naplnění funkce bydlení podle Andóa závisí na dovednosti zacházet s těmito dvěma protikladnými aspekty zdi.³¹ Napětí, které je přítomno jak v afirmativní, tak v negativní úloze zdi, v afirmaci vnitřku a odsunutí vnějšku, je podle Andóa naprosto zásadní pro architektonický prostor: „Toto napětí má význam právě v konfrontaci vnitřku a vnějšku.“³² Proto klade důraz na toto vymezení. Pokud spojíme bydlení s ochranou a intimitou, pak můžeme s Andóem sice souhlasit, otázkou ovšem zůstává, jestli bydlení je vůbec přiměřený termín v souvislosti s Andóovými domy – a to nejen v evropském, ale i v japonském kontextu, neboť Andóova tvorba má blíže k tradičním čajovým domům než k obytné architektuře *sukija*.³³ Čajový dům je

²⁷ Srov. Tadao ANDO, „Interiér, exteriér“, *Architekt*, roč. 45, 1999, č. 7, s. 68.

²⁸ Srov. ANDO, „Wall“, s. 445.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ANDO, „Interiér, exteriér“, s. 68.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Sukija* je tradiční japonský styl. V tomto stylu se stavěly obytné domy od sedmnáctého století. Tento dům je charakteristický jednoduchostí a přírodními materiály, stejně jako kultivovaností, elegancí, střídmostí a citem pro proporcionalitu. Odpovídá lidskému měřítku a lidskému vnímání, stejně jako je v souladu s přírodou; jeho interiér je propojen s okolím (zahradou), často důležitou roli hraje voda (dům je postaven u vody nebo částečně nad ní). Součástí této tradice je čajový dům, přesněji místnost pro čajový obřad. V čajovém domě je rovněž přítomna příroda, ale nikoliv reálně (v místnosti čajového domu není zahrada ani potok), nýbrž abstraktně, v symbolech, které k ní odkazují. Zřejmě tento moment byl rozhodující pro Andóovo „zabstraktnění přírody“, pomocí kterého zůstáváme s přírodou spojení a objevujeme k ní nový vztah. Srov. Tadao ANDO, „From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 447–448.

jakousi minimalistickou verzí domu ve stylu *sukija* a jako takový není určen k bydlení, nýbrž k čajovému obřadu; je v něm kladen důraz na jednoduchost, proporcionalitu, smysl pro detail a zejména na symbolické aspekty.

Andó ponechává napětí mezi vnitřkem a vnějškem prostřednictvím specifické artikulace zdí, které jsou redukovány na plochu, resp. stávají se kontinuálním povrchem. Andóovy zdi nemají nic společného s masivností a tíží klasických zdí západní architektury (proti kterým brojila moderna) ani s expresivností a objemy *béton brut* Le Corbusiera.³⁴ Zdi tím, jaké jsou, „evokují prostor“;³⁵ jsou však odkazovány na samou hranici materiality: stávají se abstraktními.³⁶ Zdi svojí pozitivní rolí ustanovující vnitřek negují vnějšek, a zároveň jsou negovány. Můžeme tedy říci, že zeď se svojí podvojnou rolí je rozhodující pro charakter architektonického prostoru.

Díky tomu, že Andó umísťuje zdi v určitých intervalech, je prostor osvobozen od vytváření prosté uzavřenosti. Na druhé straně Andóovo koncipování architektonického prostoru je závislé na přiznaném povrchu betonových zdí a na jejich materialitě, a to konkrétně na způsobu, jakým Andó používá beton. Záleží na povrchu – ploše, nikoliv na objemu a hmotnosti, které jsou tradičně spojeny se zdmi v západní stavební kultuře. Beton přechází nepřerušeně z povrchu k hmotě (tělu) a z hmoty k povrchu.³⁷ Povrch je zároveň tělem vymezujících stěn. Kontinuita jejich povrchu je přerušena pouze opakujícím se rytmem stop bednění v jinak hladkém a precizním povrchu betonu. Jak poznamenává Heneghan, jako by byl „beton a Andóův beton“.³⁸ Právě fotografie zdí Andóových staveb zprostředkovávají spíše preciznost dokonalého povrchu, který ale v realitě nese i stopy nedokonalosti, podobně jako tomu je u přírodních materiálů.

Andóova zeď je především dvojdimenzionálním plošným prvkem, jehož hlavní charakteristikou je právě jeho plošnost. Je „prostou zdí“, „holou zdí“, která fascinovala Kandinského. I přesto, že jejím hlavním rysem je plošnost, není abstraktní plochou s „trpěnou materialitou“ moderní architektury; její plošnost je zprostředkována nezaměnitelnou charakteristikou jejího povrchu. Jak Andó říká, „zeď vyzývá k pokreslení, právě proto, že je plochá. Tomuto pokušení musíme odolat. Pokreslená (dekorovaná) zeď je zbavena své materiality jako něčeho svrchovaného a významného. Tím, že se stává znakem, ztrácí svou vlastní přítomnost.“³⁹

14

³⁴ Srov. Vittorio Magnano LAMPUGNANI, „Three Houses by Tadao Ando“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 503.

³⁵ ANDO, „From Self-Enclosed Modern Architecture“, s. 447.

³⁶ *Ibid.*, s. 448.

³⁷ „Concrete is a kind of plaster that has become stone.“ JAMESON, „Tadao Ando“, s. 501.

³⁸ HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 10.

³⁹ Tadao ANDO, „Mutual Independence, Mutual Interpenetration“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 452.

Prostá fyzická přítomnost zdí ve své holosti je důležitá pro Andóovo vymezení prostoru. Andó definuje prostor prostřednictvím zdánlivě imateriálních povrchů betonových zdí, avšak jeho pohled na materiál není abstraktní, ale vnímá ho jako „obyčejný“, který ukazuje mistrovskou řemeslnou práci, jež ho formuje.⁴⁰ Absence vizuálních podnětů, ona holost zdi, je konstitutivní pro vnímání architektonického prostoru. Architektonický důraz se tak přesouvá od zdí k prostoru samému. Dochází k určité negaci zdi, ale i geometrických forem (geometrického rozvrhu) architektury.

Andóova architektura je vytvářena minimálními prostředky, jak co se týče materiálu, tak po formální stránce. Je definována „formami v užším smyslu slova“: pouze plochami (zdí) a prostorem.⁴¹ Nezůstává však u těchto dvou minimálních prostředků spojujících jeho tvorbu s modernismem. Andó rozšiřuje modernistický abstraktní slovník o přírodní prvky, které jsou úzce spjaty s tradiční japonskou architekturou, která nikdy stavby nechápala jako opozitum k přírodě, nýbrž jako její součást. Možná právě pro tento aspekt, kterým Andó navazuje na japonskou kulturní tradici, jsou jeho stavby tak zajímavé pro západního člověka. Přírodní prvky, především světlo, vítr, voda, zeď, Andó chápe jako určitý architektonický materiál, i když není stejně snadno uchopitelný jako beton. Přírodní prvky dávají možnost smyslové (proměnlivé) manifestaci povrchu a jsou rozhodující pro naše vnímání architektonického prostoru. Příroda je pro Andóa prvkem, který vstupuje do dialogu se základní geometrickou formou stavby, „osciluje mezi abstrakcí a reprezentací a činí architekturu obojím“.⁴² Lze dokonce tvrdit, že „čím větší je distance mezi abstraktním a konkrétním, tím více je příroda vtažena do domu a činí ho více dynamickým.“⁴³ Otázku vztahu architektury a přírody Andó spojuje s časem. Přírodní prvky umožňují vtažení architektury do časového rámce.⁴⁴

Někteří současní teoretici architektury vyzývají k tomu, aby architektura konečně opustila svoji klasickou statickou podobu a nahradila pevnost tekutostí a primát udělila času, nikoliv prostoru.⁴⁵ V tomto ohledu se Andóova architektura drží modernistického kánonu, který je rovněž klasifikován jako statický a který především pracuje s prostorem. Čas a proměnlivost vstupuje do

⁴⁰ Srov. HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 11.

⁴¹ Kandinskij rozlišuje mezi formami v užším a širším slova smyslu; první je plocha a prostor, druhá je barva ve vztahu k předešlým dvěma. Viz WINGLER, *Bauhaus*, s. 74.

⁴² ANDO, „From the Periphery“, s. 463.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Srov. ANDO, „How to Deal“, s. 24.

⁴⁵ Srov. Ignasi de SOLÀ-MORALES, „Tekutá architektura“, in: Jana TICHÁ (ed.), *Architektura na prahu informačního věku. Texty o moderní a současné architektuře*, Praha: Zlatý řez 2001, s. 64.

jeho architektury skrze přírodní prvky, což je daleko reálnější způsob zacházení s „tekutostí“ v architektuře než některé současné návrhy teorie architektury.

Světlo

Mezi přírodními prvky má klíčovou úlohu světlo. Potlačěním vizuálních aspektů zdí prostřednictvím monochromatickosti jejich povrchů, za současného zdůraznění jejich materiality, opět skrze jejich povrch, jsou zdi redukovány na jakési demarkační linie „zviditelňující“ prostor. Světlo pak je tím, co tomuto prostoru dává život. Absence vizuálních podnětů ale neznamená nedostatek podnětů pro vnímání prostoru. Andóovo pojetí betonových zdí nabízí určitou haptickou kvalitu jejich povrchu, která v součinnosti se světlem vyjevuje architektonický prostor.

Světlo je podle Andóa zásadní pro formování prostoru.**46** K onomu fyzicky vymezenému prostoru musí přistoupit oživující prvky, a světlo je jedním z nich. Proto je pro Andóovy stavby charakteristická monochromatickost betonových zdí prostá barevností, která dovoluje ukázat „primitivní“ prostor, onu prostorovou formu, „nahý prostor“.**47** Světlo dává prostoru formu, oživuje statickou strukturu zdí a vnáší do ní dynamický prvek svojí proměnlivostí.**48** Objekty jsou dány tvarem zformovaným na hranici světla a stínu.**49** Zároveň světlo samo není objektivizováno a nemá žádnou formu, dokud není izolováno a přijato nějakým fyzickým objektem. Existuje zde tedy vzájemná podmíněnost. Světlo spojující prostor a formu, danou zdí jakožto vymežujícím prvkem, je rozhodujícím činitelem pro utváření (zviditelnění) prostoru.**50**

Andó v několika svých textech, v souvislosti se schopností světla činit prostor viditelným a zakoušet ho, odkazuje k římskému Pantheonu.**51** Takovýto osobní prožitek, který striktně odlišuje od konceptuálního prostoru, spojuje právě s Pantheonem, kdy světlo z okulu ozáří zdi stavby: architektonický prostor je učiněn viditelným, fyzicky přítomným. Právě o toto zpřítomnění a zviditelnění Andó usiluje. Zdi se „stávají abstraktními, negativními, a vstupují na nejzazší hranice prostoru; ztrácejí se, a prostor, který obklopují, se stává hmatatelným“.**52**

16

46 Srov. Tadao ANDO, „Light, Shadow and Form“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 458.

47 Tadao ANDO, „A Wedge in Circumstances“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 444.

48 Srov. ANDO, „Light, Shadow and Form“, s. 458.

49 Srov. *ibid.*

50 Srov. ANDO, „Wedge in Circumstances“, s. 444.

51 „I first experienced space in architecture inside the Pantheon in Rome. It's often said that Roman architecture generally has a more spatial character than Greek architecture, but what I experienced was not space in a conceptual sense. It was truly space made manifest.“ Tadao ANDO, „Materials, Geometry and Nature“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 456.

52 ANDO, „Wedge in Circumstances“, s. 444.

Homogenita betonových zdí a monotonalita jejich povrchů jsou předpokladem, aby světlo mohlo dávat prostoru formu, proměňovat a oživovat ho podle změn času a ročního období. Právě díky tomuto vstupu přírody, především světla, se Andóova architektura ocitá mezi realitou a fikcí.**53**

Ve své eseji „Reprezentace a abstrakce“ Andó přirovnává svoji práci se světlem při komponování architektonického prostoru k Albersově práci s barvou, jmenovitě v souboru maleb *Pocta čtverci*.**54** Oběma, ač pracují se základními geometrickými tvary, nejde o čistou geometrii (očistění smyslového vnímání), ale právě o ambivalenci percepce. Andó v tomto postupu vidí transformaci rigidní geometrie – proměnění abstrakce v to, co nazývá reprezentace, tedy ve smyslově vnímatelný, konkrétní, fyzicky hmatatelný prostor, ve fyzickou manifestaci prostoru.

Na hranici mezi světlem a temnotou jsou artikulovány individuální objekty a je jim dáván tvar;**55** a prostřednictvím těchto objektů (zdí) i prostoru samotnému. Právě prostřednictvím úspornosti prostředků, jak z hlediska geometrie forem, tak z hlediska nebarevné monotónnosti povrchů, se dostáváme k onomu obnaženému prostoru, k čisté formě prostoru, na samou jeho dřev, kde se převrací posloupnost fyzického vymezení a toho, co je vnímáno v daném okamžiku (světlo). To, co je hmotné a hmatatelné (zdi), ustupuje, stává se druhotným, a vystupuje prostor jako původní prázdno. Pro toto prázdno má japonština výraz „*ma*“.**56**

Architektonické dílo se snaží obsáhnout prázdno, zároveň však prázdno vládne domům.**57** Nejen budova musí mít svůj charakter a řád, ale rovněž prázdno musí mít svou vlastní logiku.**58** Andó v této souvislosti odkazuje na zen-buddhistické pojetí: prostor vstupuje do svého bytí právě tam, kde mizí individuální objekty (stěny), je nepřítomností, prázdnotou, která vstupuje do svého bytí právě na hranici, kde materiální věci mizí.**59** Andó dává prázdny prostor, který je příznačný strohostí typickou pro jeho architekturu, do souvislosti s tradiční místností pro

53 Tom HENEGHAN, „Architecture and Ethics“, in: Richard PARE (ed.), *The Colours of Light. Tadao Ando Architecture*, Londýn: Phaidon 1996, s. 23.

54 Tadao ANDO, „Reprezentace a abstrakce“, *Stavba*, roč. 16, 2009, č. 6, s. 50.

55 Srov. *ibid.*, s. 458.

56 „*Ma*“ sice v japonštině znamená (prázdny) „prostor“, evropské jazyky však pro „*ma*“ nemají zcela odpovídající ekvivalent; zpravidla bývá tento výraz překládán termíny „mezera“, „přestávka“, „pauza“, „trhlina“, „prázdne místo“, „prázdny prostor“ či jednoduše „prostor“. Je třeba podotknout, že *ma* není něčím utvořeným pomocí architektonické kompozice, ale spíše je vnitřní zkušeností toho, kdo vnímá tuto kompozici; *ma* není trojdimenzionálním prostorem, ale zakoušením prostoru jako „mezery“. Koncept *ma* velmi ovlivnil Andóovo myšlení. Viz Tadao ANDO, „Thinking in Ma, Opening Ma“, *El Croquis*, 1993, č. 58, *Tadao Ando 1989–1992*, s. 4–7.

57 Srov. ANDO, „Mutual Independence, Mutual Interpenetration“, s. 452.

58 Srov. *ibid.*, s. 452.

59 Srov. ANDO, „Light, Shadow and Form“, s. 458.

čajový obřad, v níž se mikrokosmos zjevuje právě na hranici, kde materiální věci (v tomto případě stěny) mizí.⁶⁰ Na této hranici vstupuje do svého bytí i prostor.

Architektonický prostor

Dominantním prvkem Andóova prostorového plánu je vnitřní nezastřešený prostor (jakási forma dvoru), který nechává proudit světlo do domu: přírodní světlo je zde změkčeno, domestikováno obvodem zdí.⁶¹ Tento „vnitřní-vnější“ prostor zdomácňuje i další přírodní prvky jako vítr, vodu, zeleň, které ve formě fragmentů jsou vpuštěny do vnitřního prostoru, zástupně za celou přírodu.⁶² Ve svých realizacích rodinných domů Andó buduje mikrokosmos uvnitř domu, který je i jeho centrem. Do vnitřního prostoru domu umísťuje jakousi minimalistickou verzi zenové zahrady, reprezentující přírodu. Pro Andóa právě přítomnost vnějšího prostoru uvnitř domu ruší koncept prostoru moderní architektury, která ho chápe jako kontinuum. Andó ruší otevřenost domu vůči vnějšku a otevírá ho uvnitř.⁶³ V této souvislosti mluví o „diskontinuitě prostoru“.⁶⁴ Svou koncepci architektonického prostoru rozvinul na počátku své architektonické tvorby právě u rodinných domů, kterými vstoupil i do povědomí architektonické veřejnosti.

Andó klade důraz na pocit bezpečí a ochrany. Pro jeho rané realizace domů je typická semknutost a uzavřenost vůči okolí.⁶⁵ Dům se naopak otevírá do vnitřního-vnějšího prostoru (dvora), který je jeho centrem.⁶⁶ Tato strategie je prostorovou inverzí, jež jde proti běžnému očekávání a vytváří diskontinuitu prostoru umožňující přítomnost přírody v domě, a zároveň eliminuje městské chaotické prostředí.⁶⁷ Je třeba poznamenat, že pocit bezpečí, který Andó vyzdvihuje v souvislosti se svým pojetím domu, je daleko spíše izolovaností a monastickou odděleností od vnějšího světa. V této souvislosti sice Andó hovoří o jiném obývání, ale jeho domy jsou spíše místem ke spočinutí, zastavení se a oddělení od ruchu světa, než vlídným místem k životu – a to i v japonském kontextu. Charakter jejich prostoru lze spíše spojovat v naší západní tradici s určitým typem sakrálních prostor či asketicky pojatých klášterních staveb,⁶⁸ v japonské tradici pak s již zmíněnými čajovými domy.

18

⁶⁰ Srov. *ibid.*

⁶¹ Srov. LAMPUGNANI, „Three Houses“, s. 504.

⁶² Srov. ANDO, „From Self-Enclosed Modern Architecture“, s. 446.

⁶³ ANDO, „From the Periphery“, s. 463.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 463.

⁶⁵ Srov. FURUYAMA, „Architecture of Tadao Ando“, s. 12–16.

⁶⁶ ANDO, „From the Periphery“, s. 463.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 463.

⁶⁸ Charakteristickou prací s prostorem a architektonickými prvky posléze uplatnil i u sakrálních staveb (např. kostel světla v Ósace nebo kaple na hoře Rokko), kde rozvíjí svou typickou práci se světlem a prostorem – hru světelných paprsků skrze úzké otvory ve vertikálních plochách v kombinaci s velkým bočním prosklením. Ona charakteristická stříhlost i prázdnota je u těchto staveb daleko přijatelnější i pro západního člověka.

Prostory Andóovy architektury tedy nejsou zcela dány ani vztyčením zdí, ani prázdňem mezi nimi. Architektura v jeho pojetí je určitým prostředníkem, pomocí něhož můžeme vnímat přírodu způsobem, který ale v přírodě není možný; vytváří situace, v nichž člověk a příroda mohou komunikovat.⁶⁹ Andó spojuje humanizaci prostoru s přítomností přírodních prvků uvnitř domu. Dům je sice „modernistickou jednoduchou krabicí“, ale Andó věří, že právě příroda a lidský pohyb v něm ho proměňuje.⁷⁰ Do Andóovy striktní prostorové geometrické organizace je vnášena neustálá proměnlivost a iracionalita, která narušuje onu geometrickou přísnost a strohost, jak díky přírodním prvkům, zvláště pak světlu, tak i díky materialitě a „fyzičnosti architektury“, tedy její „tělesné kvalitě“.⁷¹

Andó rovněž spojuje fyzičnost stavby s tělesností člověka a mluví o otisku lidského těla.⁷² Věří v transformaci geometrické abstrakce skrze tělesnost a používá v této souvislosti termín „kvalita labyrintu“ architektonického díla.⁷³ Tuto kvalitu můžeme spojovat i s Andóovým typickým pojetím betonových zdí – které jsou příznačné jak svojí materialitou (tělesností), tak jejím potlačením – coby demarkačních linií prostoru.⁷⁴ Druhým významem, který můžeme spojit s termínem „kvalita labyrintu“, jsou architektonické prvky spojené s pohybem, jako jsou schodiště či průchody mezi zdmi, které Andó ve své architektuře používá. Spojovat ale toto Andóovo pojetí s motivem Le Corbusierovy architektonické promenády (*promenade architecturale*), která je spjata s modernistickou fascinací pohybem a volností pohybu v kontinuálním prostoru, jak to činí François Chaslin, je proto neadekvátní.⁷⁵ Naopak Andóovi jde o pohyb a prožitek prostoru (prázdná) mezi zdmi – tedy zkušenost prostoru jako mezery (viz koncept *ma* v pozn. 56). Daleko spíše můžeme věřit samotnému Andóovi, který v této souvislosti odkazuje na Piranesiho cyklus rytin *Le Carceri*, které jsou pro Andóa vedle Pantheonu druhým referenčním bodem a zároveň velkou inspirací ze západní kulturní oblasti. Andó sám přiznává tuto podvojnou inspiraci: „Statická geometrická forma Pantheonu a dynamika vertikální orientace Piranesiho prostoru se mi jeví jako velkolepý protiklad k prostorovému konceptu japonské architektury.“⁷⁶ Interiéry na Piranesiho rytinách zobrazují labyrint schodišť, můstků, průchodů a fragmentů zdí; zmíněné prvky Andóových vnitřních prostor tedy

⁶⁹ ANDO, „How to Deal“, s. 23.

⁷⁰ ANDO, „From the Periphery“, s. 463.

⁷¹ ANDO, „Reprezentace a abstrakce“, s. 50.

⁷² *Ibid.*

⁷³ ANDO, „From the Periphery“, s. 463: „Labyrinthine quality“; ANDO, „Reprezentace a abstrakce“, s. 50: „Labyrintická kvalita těla“.

⁷⁴ ANDO, „The Wall“, s. 445.

⁷⁵ Srov. François CHASLIN, „Brutalizing History and the Earth“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 499.

⁷⁶ ANDO, „Materials, Geometry and Nature“, s. 456.

nemohou být chápány jako promenáda v Le Corbusierově smyslu v rámci volného prostorového plánu (*le plan libre*), ale spíše jsou architektonickým vyjádřením rituálního pohybu těla v labyrintu zdí v izolaci od vnějšího světa.

Jak kriticky poznamenává Francesco Dal Co, Andó se zde vztahuje pouze k temnějším stránkám Piranesiho rytin.⁷⁷ To souvisí s Andóovou snahou striktně oddělit vnitřní prostor od okolního světa i s jeho koncentrací na pohyb těla ve zdmi sekvencionálně vymezeném prostoru, resp. prostorech.⁷⁸ Andó zdůrazňuje tělesnost i ve vztahu k artikulaci prostoru. V této souvislosti uvádí koncept *shintai*, který ale chápe jako jednotu těla a ducha.⁷⁹ Jeho architektura, která se vyznačuje eliminací znakovosti a omezením vizuálnosti, nechává promlouvat pouze materialitu architektonických prvků (především stěn). Tělo s jeho smyslovostí je v kontrastu s chladem a tvrdostí betonových zdí.⁸⁰ Prostřednictvím stylizace zdí a minimalizování vizuální složky je člověk umístěn do prostoru (prázdna), ve kterém se pohybuje jeho tělo. Prostor jakožto prázdnou je statický, proměňuje se jen v závislosti na světle, které jím prochází a oživuje ho. Světlo prostupující prostorem do něho vnáší čas a pohyb. Tím, že příroda a lidský pohyb jsou uvedeny do jednoduchých geometrických forem, je vytvářen prostor, který Andó označuje za „komplexní“.⁸¹ V této souvislosti připomíná, že Japonci vnímají prostor dvojdimenzionálně: jako výsledek kumulativních vztahů mezi vnímajícím a objektem.⁸² Tedy nikoliv jako trojdimenzionální apriorní entitu (prostor jako „nádoba“ pro věci), ale jako prostorovou mezeru (*ma*) danou vymezeními prvky a prázdňem, která je daleko více spojena s percepcí, je zakoušeným prázdňem.⁸³ Takto chápaný prostor nejenže překračuje fyzické vymezení, ale je přirozeně spojen s žitým prostorem člověka včetně jeho spirituální dimenze.

20

⁷⁷ Viz Francesco DAL CO, „The Architecture of Betrayal“, in: DAL CO, *Tadao Ando*, s. 8.

⁷⁸ Andó ve své úvaze o zdech začíná negativním aspektem (odsunutím), který spojuje s násilím a negativními konotacemi, jako je vězení coby symbol naprosté oddělenosti. Srov. ANDO, „Interiér, exteriér“, s. 68. Andóovy úvahy připomínají modernistické texty o zdech tradiční evropské architektury (a pojetí prostoru jako ohrazení) s důrazem právě na jejich negativní aspekty. V jeho případě mohou být tyto úvahy jen pohledem z jiného kulturního prostoru, kde zdi – pokud v této souvislosti lze vůbec mluvit o zdech – nikdy striktně neoddělovaly interiér a exteriér.

⁷⁹ Japonský termín „*shintai*“ znamená „tělo ducha“, přitom duchem (*kami*) může být míněn jednak duch, ale i přírodní síly nebo božstvo. *Šintai* tedy může být jak přírodní útvar (v tomto smyslu nejznámější *shintai* je hora Fudži), tak artefakt jako třeba dům. *Šintai* také může být označením pro (tělo) člověka. Specifickým *shintai* je artefakt *gošintai* (chrám ducha) jakožto sakrální stavba. Termínem *shintai* Andó míní člověka v jeho celosti, tj. jak tělo, tak ducha – jejich jednotu. Tadao ANDO, „Shintai and Space“, in: DAL CO (ed.), *Tadao Ando*, s. 453.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Srov. ANDO, „How to Deal“, s. 24.

⁸³ Jak poznamenává Šui Takašina, „Západ vnímá prostor jako jednotný a konvergentní, ve smyslu samostatných částí organizujících celek, Japonci vnímají prostor jako pluralistický a divergentní, ve smyslu četných spojujících se fragmentů“. Takašinu cituje HENEGHAN, „Architecture of Tadao Ando“, s. 15.

V Andóově uspořádání domu krom dominance vymezujících zdí jsou zdůrazněny komunikační prvky odkazující k pohybu těla a skrze něj i ke konceptu *shintai*, ale také k oné fúzi západního a východního pojetí prostoru, horizontality japonského prostoru a vertikality prostoru evropské tradice s komunikačním prvkem schodiště, tak jak jej Andó našel v Piranesiho „labyrintu“.

Konkrétní a abstraktní

Andóovo architektonické pojetí je možné chápat jako protipól jak k moderní západní, tak k tradiční japonské architektuře.⁸⁴ Proti nahodilému, negeometrickému, horizontálnímu a asymetrickému charakteru tradiční japonské architektury *sukija* klade Andó řád, a proti geometrickému striktnímu řádu modernismu klade nahodilost, zejména skrze práci s přírodními prvky, především se světlem.⁸⁵ Podobně můžeme uvažovat i o jeho koncepci architektonického prostoru: je zfúzováním evropské geometričnosti („čistého prostoru eukleidovské geometrie“)⁸⁶ s „čistým prostorem“ japonské tradice a s jejím sklonem k asymetričnosti.⁸⁷ Tyto dvě tradice rovněž souvisejí s rozdílným vnímáním prostoru, na které Andó odkazoval v souvislosti se svou koncepcí „komplexního prostoru“.

Andó pracuje se sekvencionalitou prostoru, typickou pro japonskou tradici, takže prostor domu není nikdy dán najednou, ale je skládán ze sekvencí mezer (*ma*), a zároveň z oné labyrintické kvality dané zdmi. Takto vymezené prostory vždy překračují svoje fyzické vymezení. V odkazu na Bachelarda Andó říká: „Fundamentální struktura prostoru nemůže být dána jeho fyzickou manifestací.“⁸⁸ Fenomenálně daný prostor je sice závislý na fyzicky vymezeném prostoru, je ale od něj vždy odlišný a závisí na mnoha dalších faktorech, které nám zprostředkovávají architektonický prostor jako určitou kvalitu. Můžeme mluvit o dialektice prostoru a jeho vymezení. Logika toho, co je uchopitelné prvotně fyzicky, se převrací: primárním se stává to, co je uchopitelné fenomenálně, a čistě fyzické vymezení, které může být převedeno na geometrickou formu či na materialitu zdí, se stává druhotným.

Architektura je pro Andóa „uměním artikulace světa skrze geometrii“,⁸⁹ což je formulace velmi blízká Le Corbusierovi. Andó navazuje na dědictví evropské architektury, v němž pokračují někteří představitelé modernismu, kde geometrie

⁸⁴ HENEGHAN, „Architecture and Ethics“, s. 18.

⁸⁵ Srov. *ibid.*

⁸⁶ LAMPUGNANI, „Three Houses“, s. 503.

⁸⁷ Srov. *ibid.*

⁸⁸ ANDO, „Wedge in Circumstances“, s. 444. Srov. Gaston BACHELARD, *Poetika prostoru*, Praha: Malvern 2009.

⁸⁹ ANDO, „Shintai and Space“, s. 453.

hrála důležitou roli prostředníka mezi smyslovým světem a věčným řádem.⁹⁰ Tak lze do jisté míry chápat i Andóovu náklonnost ke geometrii, která hledá esencialitu. Andó však tuto západní geometričnost převrací: nejde mu o geometrii formy (proporcionalitu povrchů a objemů, jako např. Le Corbusierovi), ale o geometrii prostoru. To odráží i jeho komentář, když říká, že mu nejde o formy jako takové, ale o „prostorovost forem“.⁹¹ Řád je vtisknut nejen architektuře domu, ale i prázdnou mezi zdmi. V Andóově architektonické intenci je úběžníkem prostor – „nahý prostor“, resp. prázdno.

Jak podotýká Masao Furujama, Andóovým „objevem“ je strategie „negace forem“, prostřednictvím které generuje architektonický prostor.⁹² Tato Andóova strategie je spojena s přísnou askezí a omezením na nejjednodušší formy, které primárně neposkytují vizuální uspokojení, ale hloubku a s ní spojenou emotivní sílu. Tento aspekt Andóovy tvorby je spojen právě s prostorem.⁹³ Jednoduché geometrické formy sice u Andóa definují architektonický prostor, ale v posledku jde právě o jejich negaci. Takto definovaný prostor je transformován do „nahého prostoru“ se symbolickým (duchovním) významem.

Andó vyzdvihuje důležitost a jasnost konceptu. Architektura je podle něj daleko více dána jasností myšlení skrytého za architektonickou kompozicí než detaily.⁹⁴ Primárností konceptu u Andóa je třeba rozumět jasnou architektonickou koncepci, která je od začátku determinována silnou prostorovou vizí.⁹⁵ Na druhé straně Andó klade důraz na fyzickou manifestaci (obnaženého) prostoru a na jeho zakoušení skrze tělo – to, co v posledku odpovídá konceptu *shintai*. Kolísání mezi na jedné straně silným konceptem, spojeným se striktní geometrií (s „architektonickým rozumem“), kterou bezprostředně navazuje na formální slovník „radikálního modernismu“, a na druhé straně vyzdvihováním aspektů neuchopitelných touto architektonickou metodologií, dokumentuje Andóem často používaná dvojice „abstraktní“ a „konkrétní“.

22

⁹⁰ Role geometrie jako prostředníka mezi smyslovým světem a věčným řádem odkazuje v rámci evropského kulturního prostoru k platónské tradici; v souvislosti s Andóem je třeba zmínit především Le Corbusiera.

⁹¹ ANDO, „Shintai and Space“, s. 453.

⁹² „[T]he generation of space through the negation of form, has been Ando's great discovery because form is generally held to be architecture's most essential element. [...] His architecture pursues the spiritual, inward nature of space while negating figure-play and ostentation. It does not pursue visual pleasure, in other words. His is architecture emphasizing inner depth over outer beauty. [...] And by reducing architecture to simple geometric form, he produces architecture of powerful visual impact. When architecture has only beauty, it has no strength. When architecture has no strength, it has no emotive power.“ FURUYAMA, „Architecture of Tadao Ando“, s. 27.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ ANDO, „From the Periphery“, s. 462.

⁹⁵ Viz Masato KAWAMUKAI, „Tadao Ando. A Dialogue Between Architecture and Nature“, in: Mirko ZARDINI (ed.), *Tadao Ando*, Londýn: Academy Edition – New York: St. Martin's Press 1990, s. 7.

Podle Andóa problémem moderní architektury nebyly její formy, ale celkové pojetí architektury, její myšlenkové přístupy, a především její racionalismus a univerzalizmus se svými antihumánními aspekty. U Andóa je sice přítomen určitý univerzalizmus, ale ten se týká formální stránky, nikoli architektonického pojetí. Na rozdíl od univerzalistického přístupu moderny, která chápala prostor jako homogenní entitu, Andóova architektura vykazuje většinou přesvědčivou práci jak s topografií místa – jako je tomu například u obytného komplexu v Rokko nebo u muzea Čikacu-Asuka (*earth work*) – tak i s daným místem v rámci města, jako je tomu například u obchodního centra v Kjótu. Andó právě v souvislosti s touto stavbou odkazuje na *genia loci*.⁹⁶

Jeho tvorbu Kenneth Frampton řadí ke kritickému regionalismu,⁹⁷ ale Andó sám spíše odkazuje ke konceptu místa (*genius loci*).⁹⁸ Jeho kritika moderní architektury se týká právě abstraktního a homogenního charakteru jejího prostoru, jenž je vlastně důsledkem racionalistického přístupu,⁹⁹ který eliminuje ostatní potřeby člověka, stejně jako stírá rozdílnost kultur a míst. Pro moderní architekturu bylo charakteristické rozpuštění míst v prostoru: „Prostor se rozšiřuje nedefinovatelně, lidé jsou vtahováni do velkých struktur a rozlišující prvky prostoru jsou smazávány. Místa jsou abstraktní a neurčitá svým charakterem.“¹⁰⁰

Vzájemné prolínání prostoru vnitřku a vnějšku je právě to, co charakterizuje pojetí prostoru v moderní architektuře, spojené s konceptem transparence. Když Anthony Vidler pojednává o transparenzi, odkazuje k často citované části z dnes již kanonického textu Sigfrieda Giediona:

Domy [...] nejsou definovány ani prostorem, ani formami:
vzduch prochází přímo skrze ně! Vzduch se stává konstitutivním faktorem! Člověk se proto nemůže spoléhat ani na prostor, ani na formy, ale pouze na jejich souvztažnost a vzájemné prolínání!

23

⁹⁶ Tadao ANDO, „Genius místa vychází ven“, *Architekt*, roč. 42, 1996, č. 20, s. 11.

⁹⁷ Srov. Kenneth FRAMPTON, „Prospects for a Critical Regionalism“, *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, roč. 20, 1983, s. 147–162.

⁹⁸ „Framptonův koncept kritického regionalismu je například *geniu loci* blízký. [...] Premisou kritického regionalismu se stala jednotlivá lokace nebo region, a pak, když kritický regionalismus pátrá po správném uplatnění, uvažuje o tom, jaký vztah má k takovému jednotlivostem otázka materiálu coby reprezentace. Třebaže se kritický regionalismus rozpoznává i u mne, moje práce obsahuje podstatnější tázání. Divám se na to tak, že pokud architekt nezamýšlí do daného místa dát novou inspiraci, *genius loci* se nikdy nevyvoří. Mnozí vzývají *genia loci*, aby krajinu/topos ‚přečetli‘, zatímco já naopak kladu důraz na to, jak topos vytvořit. Vidím to tak, že krajina/topos se netýká jen gestaltu krajiny, ale i její vnitřní povahy, která se musí vykopat.“ ANDO, „Genius místa“, s. 11.

⁹⁹ Srov. ANDO, „Shintai and Space“, s. 453.

¹⁰⁰ ANDO, „Interiér, exteriér“, s. 68.

Existuje pouze jeden nedělitelný prostor. Hranice mezi interiérem a exteriérem mizí.**101**

Andóův komentář je explicitní kritikou této koncepce prostoru jako homogenního kontinua: pokud všemu je dovoleno pronikat do interiéru, vnitřní svět se dezintegruje a jeho centrálnost se rozpadá.**102** Důsledkem tohoto pojetí je podle Andóa rozpad vnitřního světa (vnitřního architektonického prostoru) a naprostá absence napětí.**103** Ale nejen to: v podstatě mizí i architektonický prostor, který je podle Andóa, a nejen podle něho, spojen s dualitou vnitřku a vnějšku, jež nemusí být striktní, ale pokud se překročí určitá mez, zmizí ono vymezení, a pak se prostor stává oním kontinuem, které prochází domem. Moderní architektura zdůrazňovala dostatek světla a tento akcent byl spojován právě s prolínáním exteriéru a interiéru, což mělo za následek přesvětlený vnitřní prostor. Andó s určitou nadsázkou v této souvislosti mluví o smrti prostoru (měli bychom dodat o smrti *architektonického* prostoru).**104** Mizí ono napětí, které je podle Andóa konstitutivní pro architektonický prostor. Světlo přestává činit prostor viditelným a fyzicky přítomným, jako je tomu například u Pantheonu, k němuž Andó odkazuje.

Konstitutivními prvky Andóova architektonického prostoru jsou právě zeď a světlo: na hranici světla a stínu se utváří architektonický prostor. Zdi charakteristické monochromatickou kompaktností jsou spolu se světlem a dalšími přírodními prvky tím, co činí jeho architekturu jedinečnou tam, kde se Andó drží svého pojetí „uzavřené moderní architektury“ a pracuje s lidským měřítkem.

24

101 Anthony VIDLER cituje Giediona (Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich*, Berlin: Klinkhardt und Biermann 1928, s. 85) v kapitole „Transparency“ ve své knize *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press 1992, s. 217. Český citát je z Anthony VIDLER, „Transparence“, in: Jana TICHÁ (ed.), *Architektura na prahu informačního věku. Texty o moderní a současné architektuře*, Praha: Zlatý řez 2001, s. 17.

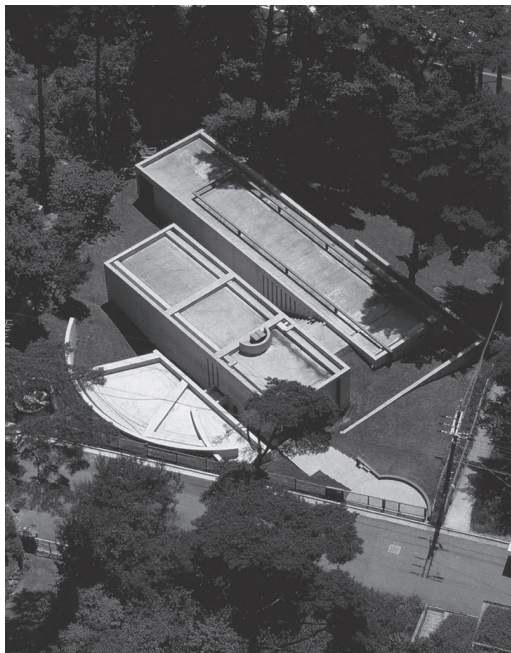
102 ANDO, „Interiér, exteriér“, s. 68.

103 *Ibid.*

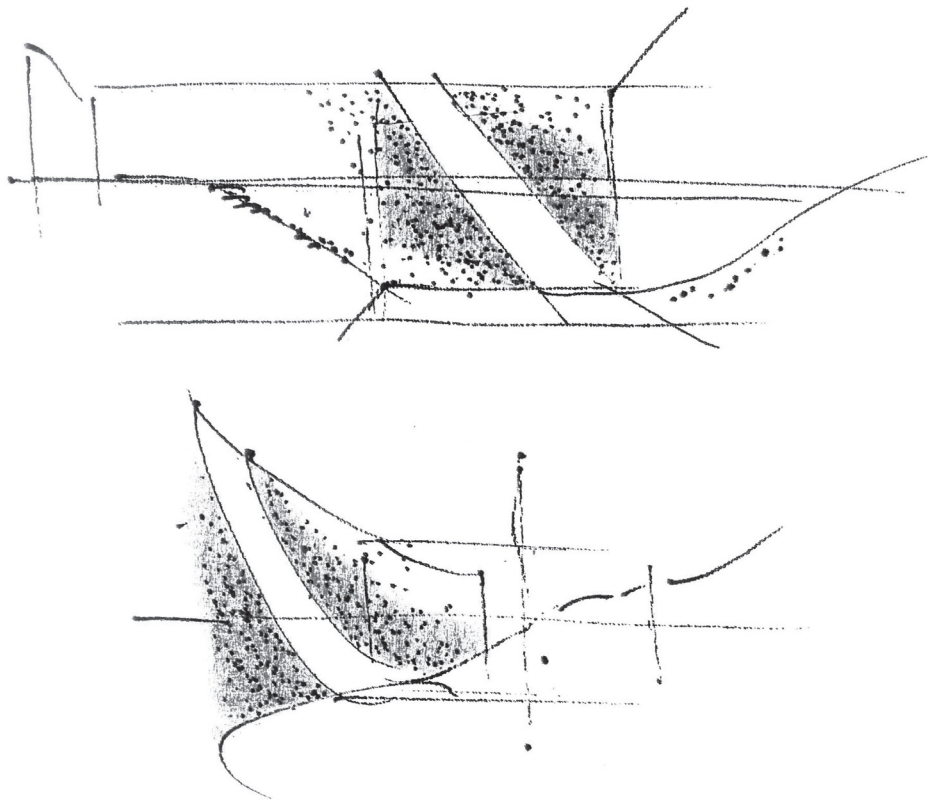
104 „The exaggerated light of the Modern Movement has resulted in the death of space, the selfsame death absolute darkness would bring about.“ Citováno dle ZABALBEASCOA, „Tadao Ando“, s. 59.



Tadao ANDÓ, *Chrám Kasugaoka Kjókaï (Chrám světla)*, Ibaraki, prefektura Saka, 1989, foto: Attila Bujdosó, Wikimedia Commons



Tadao ANDÓ, *Dům Košino*, Ašija, prefektura Hjógo, 1981, foto: archiv redakce



Tadao ANDÓ, *Skica k domu Košino*, Ašija, prefektura Hjógo, 1979–1981, foto: archiv autorky

„Prvky jako světlo a vítr mají význam pouze tehdy, když jsou vtaženy do vnitřku domu ve formě, která je odděluje od vnějšího světa. Izolovaný fragment světla a vzduchu zastupuje celý svět přírody. [...] Podle tradiční japonské interpretace je architektura vždy v jednotě s přírodou a snaží se izolovat a uchovat v jediném časovém okamžiku její organické metamorfózy. Jinak řečeno, architektura je redukována do extrému jednoduchosti a estetiky postrádající aktuálnost a určitelnost, takže se přibližuje konceptu *ma* (nic). Navíc spojení s přírodou je následkem jemných přeměn částečně zapříčiněných delikátním kontrastem světla a stínu. Ve všech těchto souvislostech se ocitá stěna lehká a tenká, jak je to jen možné, která umožňuje – nebo spíše evokuje – prostor.“ Tadao ANDO, „From Self-Enclosed Modern Architecture towards Universality“, in: Francesco DAL CO (ed.), *Tadao Ando. Completed Works*, Londýn: Phaidon 1995, s. 446–447.



Tadao ANDÓ, *Komplex Time's*, Kjóto, 1984, foto: Raphael Azevedo Franca, Wikimedia Commons



Giovanni Battista PIRANESI, *Bez názvu (Padací most)*, z cyklu *Imaginární vězení (Le Carceri d'Invenzione)*, 1761, lept, foto: Wikimedia Commons