

Regionalismul critic: arhitectura modernă și identitatea culturală

[...] fenomenul de universalitate constituie un fel de subtilă acțiune distructivă, nu doar a culturilor tradiționale, ceea ce nu ar fi poate un rău ireparabil, dar și a ceea ce voi numi provizoriu, înainte de a da mai pe îndelete unele lămuriri pe această temă, nucleul creator al marilor civilizații, al marilor culturi, acel nucleu începând de la care interpretăm noi viața, și pe care îl numesc cu anticipație nucleul etic și mitic al umanității. Conflictul se naște de aici; vedem bine că această unică civilizație mondială exercită în același timp un gen de acțiune de uzură sau de erodare în detrimentul fondului cultural care a făcut marile civilizații ale trecutului. Riscul acesta se traduce – printre alte efecte care ne pot neliniști – prin faptul că sub ochii noștri se răspândește o civilizație ieftină, contrariul derizoriu a ceea ce numeam înainte cultura elementară. Peste tot, în întreaga lume, același film prost, aceleași zornăitoare jocuri mecanice, aceleași orori de plastic sau de aluminiu, aceeași răsucire a limbajului prin propagandă etc ...; totul se petrece ca și cum umanitatea, croindu-și acces în masă la o primă cultură de consum, s-ar bloca, tot la nivel de mase, la pragul de subcultură. Ajungem astfel la problema crucială pe care o ridică popoarele abia ieșite din subdezvoltare. Pentru a păși pe calea modernizării, trebuie oare să se renunțe la trecutul cultural care a fost rațiunea de a fi a unui popor? ... De aici și paradoxul: e nevoie pe de o parte de reînfrământarea în propriul trecut, de refacearea unui suflet național și de a impune totodată această revendicare spirituală și culturală față de personalitatea colonizatorului. Dar, în același timp, pentru a păși în civilizația modernă e nevoie de a pătrunde în raționalitatea științifică, tehnică, politică care deseori pretinde pur și simplu abandonarea unui întreg trecut cultural. Se știe că nu orice cultură poate suporta și absorbi șocul

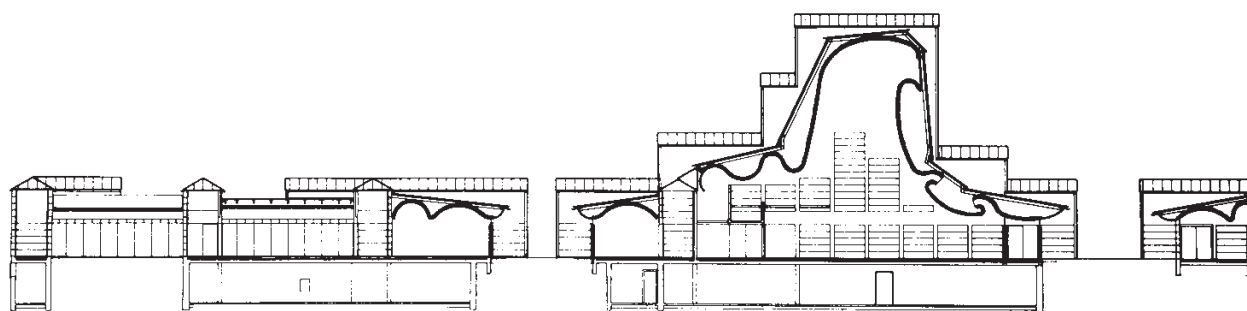
civilizației mondiale. Acesta este paradoxul: cum poate avea loc simultan și modernizare, dar și întoarcerea la izvoare? Cum să trezești o veche cultură intrată în adormire și, în același timp, să intri în civilizația universală? ... Nimeni nu poate spune ce se va întâmpla cu civilizația noastră când ea va fi întâlnit cu adevărat alte civilizații, altcumva decât prin șocul cuceririi sau al dominației. Dar trebuie desigur să mărturisim că această întâlnire nu a avut loc la nivelul unui adevărat dialog. De aceea ne aflăm într-un fel de intermediu sau interregnum în care nu suntem încă capabili să învingem scepticismul în care am intrat. Ne aflăm în tunel, în amurgul dogmatismului, în pragul adevăratelor dialoguri.

Paul Ricoeur
„Civilizație universală și culturi naționale”,
1961¹

Termenul de „regionalism critic” nu este folosit pentru a denota înadins vernacularul, așa cum acesta a fost acesta produs spontan cândva prin interacțiunea combinată a climei, culturii, mitului și meșteșugului, ci mai curând pentru a identifica acele „școli” regionale recente al căror scop primar a fost de a reflecta și de a servi teritoriile limitate de unde provin. Printre alți factori care contribuie la emergența unui astfel de regionalism nu se află doar o anumită prosperitate, ci și un anume gen de consens anti-centrist – cel puțin o aspirație la o formă de independență culturală, economică și politică.

Conceptul de cultură locală sau națională este o expresie paradoxală nu doar din cauza antitezei actuale evidente dintre cultura înrădăcinată și civilizația universală, dar și din cauză

¹ În Paul Ricoeur, *Istorie și Adevăr*. Traducere din limba franceză și prefață: Elisabeta Niculescu. Editura Anastasia – C.E.U. Press, 1996, pp. 316-317, p. 325.



320 Utzon, Biserica Bagsvaerd, în apropiere de Copenhaga, 1976: secțiune longitudinală.

că toate culturile, vechi și moderne, se pare că au depins pentru evoluția lor intrinsecă de o anumită fertilizare încrucișată cu alte culturi. După cum pare că vrea să spună Ricoeur în fragmentul citat mai sus, astăzi cultura regională sau națională trebuie mai mult ca oricând să se constituie, până la urmă, în manifestări nuanțate local ale „culturii mondiale”. Fără îndoială că nu este o întâmplare că această afirmație paradoxală apare într-o vreme în care modernizarea globală continuă să submineze, cu o forță tot mai puternică, toate formele de cultură tradițională, agrară și autohtonă. Din punctul de vedere al teoriei critice (vezi Introducerea, p. 13), nu trebuie să privim cultura regională ca pe ceva dat și relativ imuabil, ci drept un lucru care, cel puțin astăzi, trebuie să fie cultivat în mod conștient. Ricoeur sugerează că susținerea oricărui fel de cultură autentică în viitor va depinde, în final, de capacitatea noastră de a produce forme vitale de cultură regională, apropiindu-ne în același timp influențe străine la nivelul culturii și civilizației.

Un astfel de proces de asimilare și reinterpretare pare să fie evident în lucrările maestrului danez Jørn Utzon și, mai mult ca oriunde, în biserica Bagsvaerd, terminată într-o suburbie a orașului Copenhaga în 1976, în care elemente de umplutură din beton prefabricat cu dimensiuni standardizate sunt combinate, într-un mod deosebit de expresiv, cu carcase de bolți din beton armat turnate in situ, care se întind peste volumele publice principale. Și, deși această combinație de asamblare modulară și turnare in situ poate părea la prima vedere că nu e nimic mai mult decât o integrare adecvată a gamei largi de tehnici ale betonului pe care le avem azi la dispoziție, putem specula că modul în care sunt

combinate aceste tehnici face aluzie la mai multe perechi de valori opuse dialogic.

La un nivel, am putea pretinde că ansamblul modular prefabricat nu este doar conform cu valorile civilizației universale, dar și „reprezintă” capacitatea sa de aplicare normativă, pe când bolta turnată in situ este o invenție structurală „de unică folosință”, realizată într-un sit singular. Am putea susține, pe urmele lui Ricoeur, că acolo unde prima afirmă normele civilizației universale, cea de-a doua proclamă valorile culturii idiosincratic. La fel, am putea concepe aceste forme diferite de construcții din beton ca fixând raționalitatea tehnicii normative împotriva a-raționalității clădirii simbolice.

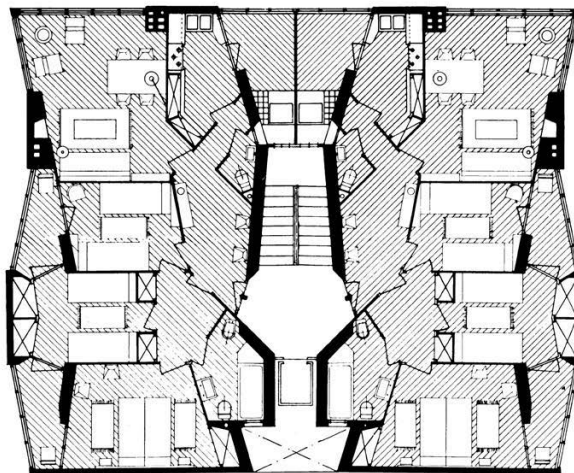
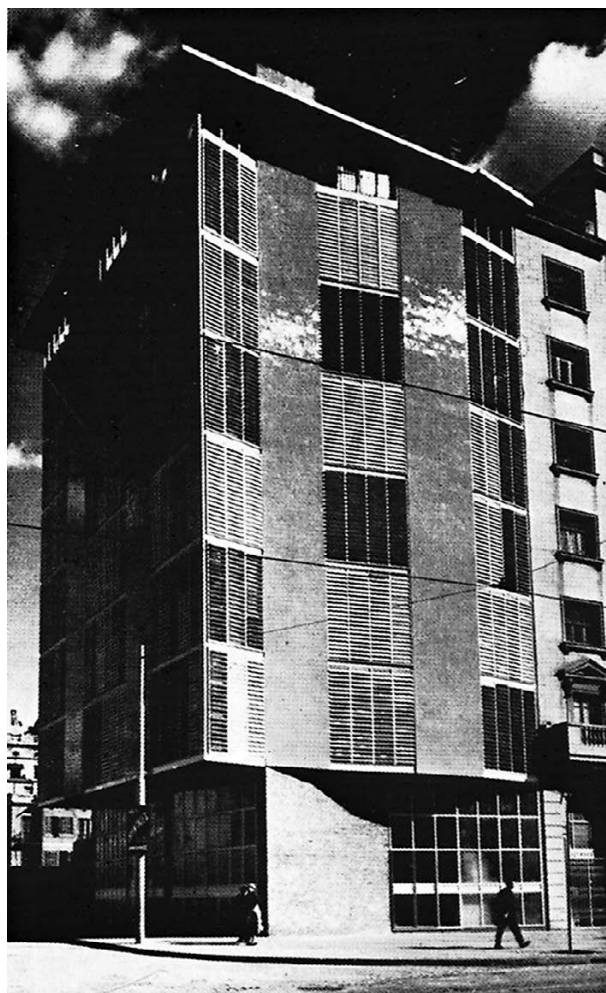
Un alt dialog ia naștere imediat ce se trece de la anvelopanta modulară, optimă economic, a exteriorului (fie ea din panouri de beton, fie prin vitrarea din acoperiș) la cadrul și carcasa bolții care acoperă nava, și care sunt departe de a fi optime. O asemenea boltă, un mod relativ neeconomic de construire atunci când îl comparăm, să zicem, cu grinzile din oțel, a fost selectată în mod deliberat din cauza capacității sale simbolice: bolta semnifică sacral în cultura occidentală. Și totuși, secțiunea ultra-complexă adoptată în acest caz nu poate fi considerată occidentală. Singurul precedent pentru o astfel de secțiune într-un context sacru este cel răsăritean – acoperișul pagodei chineze, citat de Utzon în importantul său eseu din 1962, „Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect” (Platforme și planșee: Ideile unui arhitect danez, *n.t.*).

Aluziile subtile și contrare incorporate în această carcasă ondulată de beton au efecte mult mai importante decât perversitatea aparentă de a reinterpretare prin tehnologia betonului o formă de lemn orientală căci, dacă prin dimensiunea și luminarea zenitală, bolta principală de

deasupra navei sugerează prezența unui spațiu religios, o face într-un mod care împiedică o lectură exclusiv occidentală sau orientală a formei prin care se ajunge la ea. O interpenetrare occidentală/orientală similară are loc și la fenestrație, și la partițiile din plăci subțiri din lemn care par că fac aluzie la vernacularul nordic al bisericii cu schelet de lemn și la structura traforată din China și Japonia. Intenția din spatele acestor procedee de deconstrucție și re-sinteză pare să fie următoarea: în primul rând, să revitalizeze anumite forme occidentale *devalorizate* printr-o re-modelare a naturii lor fundamentale și, în al doilea rând, să marcheze secularizarea instituțiilor reprezentate de aceste forme. Aceasta este fără dar și poate o modalitate mult mai adecvată de a da expresivitate unei biserici într-o epocă seculară, în care iconografia ecleziastică tradițională riscă întotdeauna să degenereze în kitsch.

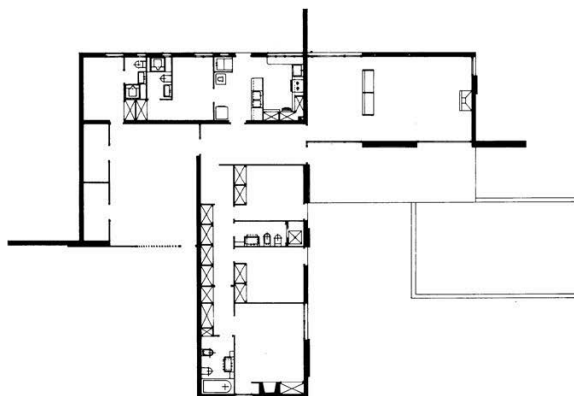
Revitalizarea elementelor occidentale cu profiluri orientale și vice-versa nu epuizează deloc manierele în care biserica Bagsvaerd este nuanțată în raport cu situarea ei în timp și spațiu. Utzon i-a mai dat și o formă de hambar, apelând la o metaforă agricolă ca modalitate de a conferi o expresie publică unei instituții sacre. Dar această metaforă oarecum criptică, ce asociază religia și cultura agrară, s-ar putea foarte bine schimba odată cu trecerea timpului, căci după ce puietii din jur se vor fi maturizat, biserica va apărea pentru prima oară în propria ei incintă. Acest *temenos* natural, fixat printr-un vâl de copaci, va încuraja fără îndoială o citire viitoare a clădirii ca templu, și nu ca hambar.

Exemplară pentru un regionalism anti-centrist explicit a fost mișcarea naționalistă catalană, care a apărut prima oară odată cu înființarea, în 1952, a Grup R în Barcelona. Încă de la început, acest grup condus de J.M. Sostres și Oriol Bohigas s-a văzut prins într-o situație culturală complexă. Pe de o parte, era obligat să reînvie valorile și procedeele raționaliste, anti-fasciste ale GATEPAC (filiala spaniolă antebelică a CIAM), pe de alta, era conștient de responsabilitatea politică de a evoca un regionalism realist, accesibil publicului larg. Acest program bicefal a fost anunțat public pentru prima oară de Bohigas în eseu său „Posibilități pentru o arhitectură a Barcelonei”, publicat în 1951. Diversele impul-



321, 322 Coderch, blocul de apartamente ISM, Barcelona, 1951: vedere și planul etajului curent.

323 Coderch, Casa Catasus, Sitges, 1956: plan parter.



suri culturale care alcătuiau acest regionalism eterogen au tendința de a confirma conținutul inevitabil hibrid al culturii regionaliste moderne. În primul rând, exista tradiția catalană a cărămizii care data din perioada „Modernismo”, apoi mai era și influența lui Neutra și a neoplasticismului – cea din urmă stimulată fără îndoială de cartea lui Bruno Zevi, *La Poetica dell'architettura neoplasticista*, din 1953. A urmat apoi influentul stil neo-realist al arhitectului italian Ignazio Gardella, care a folosit obloane tradiționale, ferestre înguste și acoperișuri largi în consolă în proiectul său Casa Borsalino din Alessandria, Italia (1951-1953). La acestea trebuie adăugată, în special pentru firma de proiectare a lui Mackay, Bohigas și Martorell, influența Noului brutalism britanic (vezi proiectul lor pentru apartamentele Paseo de la Bonanova, Barcelona, 1973).

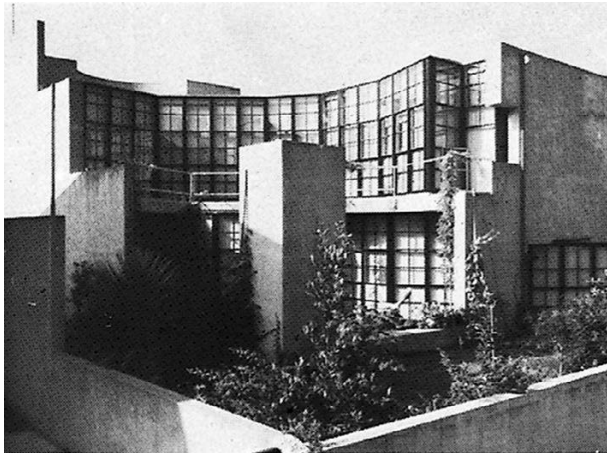
Cariera arhitectului barcelonez J.A. Coderch a fost una tipic *regionalistă* în măsura în care a oscilat până de curând între un vernacular modern de tip mediteranean, care folosește cărămida, formulat pentru prima oară în imobilul cu opt niveluri ISM, construit la Barcelona în Paseo Nacional în 1951 (modulat „tradițional” precum Casa Borsalino, cu obloane pe toată înălțimea și cornișe subțiri în consolă), și în compoziția avangardistă, neoplastico-miesiană, a proiectului pentru Casa Catasus, terminată la Sitges în 1956.

Disoluția de dată mai recentă a regionalismului catalan se vede poate cel mai clar în lucrările lui Ricardo Bofill și ale celor de la Taller de Arquitectura. Căci deși imobilul din Calle Nicaragua al lui Bofill din 1964 demonstra o afinitate cu vernacularul care folosea cărămida al lui Codrech, biroul Taller va adopta o abordare fățiș *Gesamtkunstwerk* la sfârșitul anilor 1960. Odată cu complexul lor Xanadu, construit la Calpe în 1967, ei au dat frâu liber unei forme de romantism kitsch. Această obsesie față de imaginile de castele a devenit apoteotică în complexul Walden 7, eroic dar ostentativ, fățuit cu plăci ceramice, din Sant Just Desvern, Barcelona (1970-1975). Cu golurile sale pe douăsprezece niveluri, livingurile prost luminate, balcoanele minuscule și placările care se dezintegrează acum, Walden 7 marchează acea graniță nefericită de unde ceea ce inițial a fost un impuls critic dege-

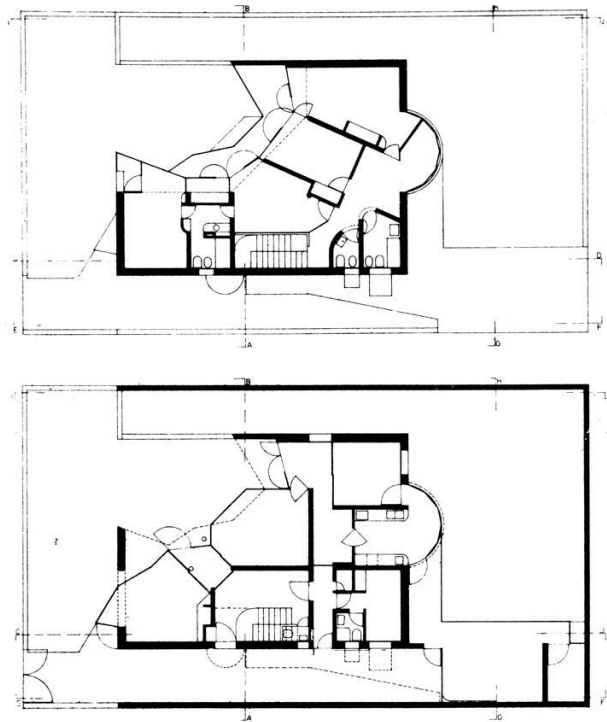
nerează într-o scenografie extrem de fotogenică. În ultimă instanță, în ciuda omagiului superficial adus lui Gaudí, Walden 7 demonstrează o afinitate pentru seducția nocivă a reclamelor de masă. Este o arhitectură narcisistă *par excellence*, căci retorica formală se adresează modei de marcă și misticii personalității flamboiante a lui Bofill. Utopia mediteraneană hedonistă la care aspiră Walden 7 se prăbușește la o examinare mai atentă, și mai mult ca oriunde la nivelul terasei acoperișului, unde nu s-a reușit concretizarea în fapt a unui mediu cu potențial senzorial (cf. Unité d'Habitation din Marsilia, a lui Le Corbusier).

Nimic nu poate fi mai departe de intențiile lui Bofill decât arhitectura maestrului portughez Alvaro Siza Vieira, a cărui carieră, începând cu proiectul său pentru piscina din Quinta da Conceição, Matosinhos (1958-1965), a fost și este orice, numai fotogenică nu. Cel puțin aceasta se poate discerne nu doar din conținutul fragmentar și evaziv al imaginilor publicate, dar și dintr-un text scris în 1979:

Majoritatea lucrărilor mele nu a fost publicată niciodată; unele dintre lucrurile pe care le-am făcut au fost doar parțial terminate, altele cu fost schimbate semnificativ sau distruse. Asta era de așteptat. O propunere arhitectonică a cărei țintă este de a pătrunde mai adânc ... o propunere care se vrea mai mult decât o materializare pasivă și refuză să reducă realitatea însăși, analizându-i aspectele unul câte unul – ei bine, acea propunere nu se poate sprijini pe o imagine fixă, nu poate avea o evoluție liniară. ... Fiecare proiect trebuie să surprindă cu cea mai mare rigoare un moment precis al imaginii schimbătoare, cu toate nuanțele sale, și cu cât recunoști mai bine calitatea schimbătoare a realității, cu atât mai clar îți va fi proiectul. ... Probabil că acesta a fost motivul pentru care doar lucrările marginale (o locuință liniștită, o casă de vacanță, undeva departe) au fost menținute cum au fost proiectate inițial. Dar ceva rămâne. Fragmentele sunt păstrate ici și colo, în sinea noastră, probabil zămislite de cineva, lăsând semne în spațiu și în oameni, topindu-se într-un proces de transformare totală.



324-326 Siza, Casa Beires, Póvoa de Varzim, 1973 - 1977: vedere și planuri ale etajului superior (mai jos) și parterului (în josul imaginii).



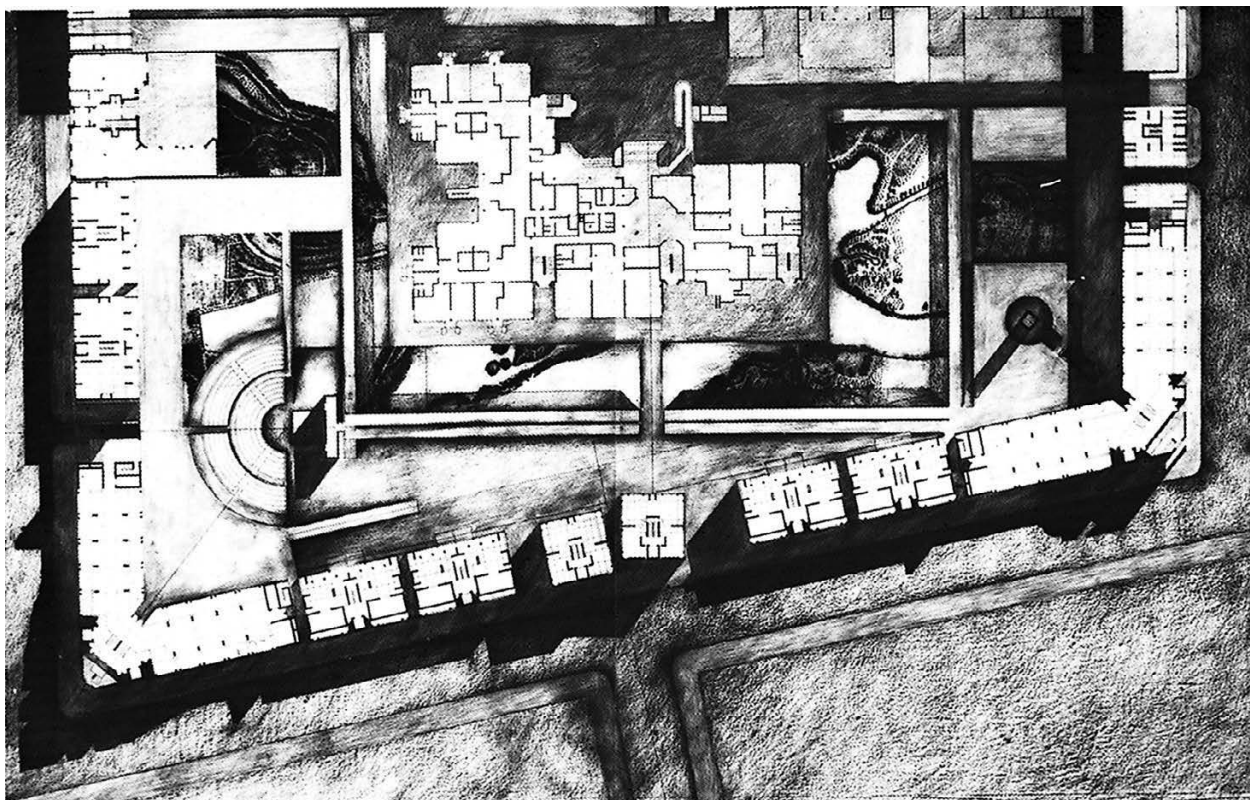
Această hipersensibilitate la transformarea unei realități fluide și totuși particulare face ca lucrările lui Siza să fie mai stratificate și mai bine înrădăcinate decât tendințele eclectice ale Școlii de la Barcelona pentru că el, luându-și-l ca punct de plecare pe Aalto, și-a întemeiat clădirile în configurația unei topografii specifice și în textura micro-granulată a țesutului local. În acest scop, lucrările sale sunt răspunsuri solide la peisajele urbane, terestre și marine ale regiunii Porto. Alți factori importanți sunt deferența lui față de materialul local, de lucrătura artizanală și față

de subtilitatea luminii locale, deferență care este susținută fără să alunece în sentimentalismul de a exclude forma rațională și tehnica modernă. Ca în cazul Primăriei din Săynätsalo a lui Aalto, toate clădirile lui Siza se așază delicat în topografia siturilor lor. Abordarea sa este fără echivoc mai curând tactică și tectonică decât vizuală și grafică, de la Casa Beires construită la Póvoa de Varzim între 1973-1977, până la complexul rezidențial al Asociației Bouça din Porto (1973-1977). Chiar și clădirile lui urbane mici, dintre care cea mai bună este, probabil, filiala băncii Pinto construită la Oliveira de Azemeis în 1974, sunt structurate topografic.

Proiectele arhitectului austriac Raimund Abraham, ce locuiește în New York, par să fie pătrunse de preocupări similare, în măsura în care acest arhitect a pus întotdeauna accent pe crearea locului și pe aspectele topografice ale formei construite. Casa cu trei pereți (1972) și Casa cu pereți de flori (1973) sunt exemple tipice pentru lucrările lui de la începutul anilor 1970, în care proiectul evocă o imagine onirică, insistând în același timp asupra materialității inevitabile a construirii. Această preocupare pentru forma tectonică și pentru capacitatea ei de a transforma suprafața pământului a fost transmisă și proiectelor recente ale lui Abraham făcute pentru Expoziția Internațională de Construcții din Berlin și, mai mult decât oriunde, în recentul său proiect pentru Friedrichstadt Sud, proiectat în 1981.

O atitudine la fel de tactică este obținută și în lucrările arhitectului mexican veteran Luis Barragán, ale cărui case foarte reușite (multe dintre acestea au fost ridicate în Mexico City, în suburbia Pedregal) asumă o formă topografică. Fiind în egală măsură peisagist și arhitect, Barragán a căutat mereu să realizeze o arhitectură senzorială și legată de pământ, o arhitectură compusă din împrejurimi, stele, fântâni și cursuri de apă, o arhitectură ancorată în roca vulcanică și vegetația luxuriantă, o arhitectură care se referă indirect la *estancia* mexicană. În legătură cu sentimentele lui Barragán față de începuturile mitice și bine înrădăcinate, este suficient să cităm din amintirile sale despre un *pueblo* apocrif din tinerețe:

Cele mai timpurii amintiri din copilărie sunt legate de o fermă pe care o deținea familia mea



327 Abraham, proiect pentru Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981: detaliu cu jumătate din sit.

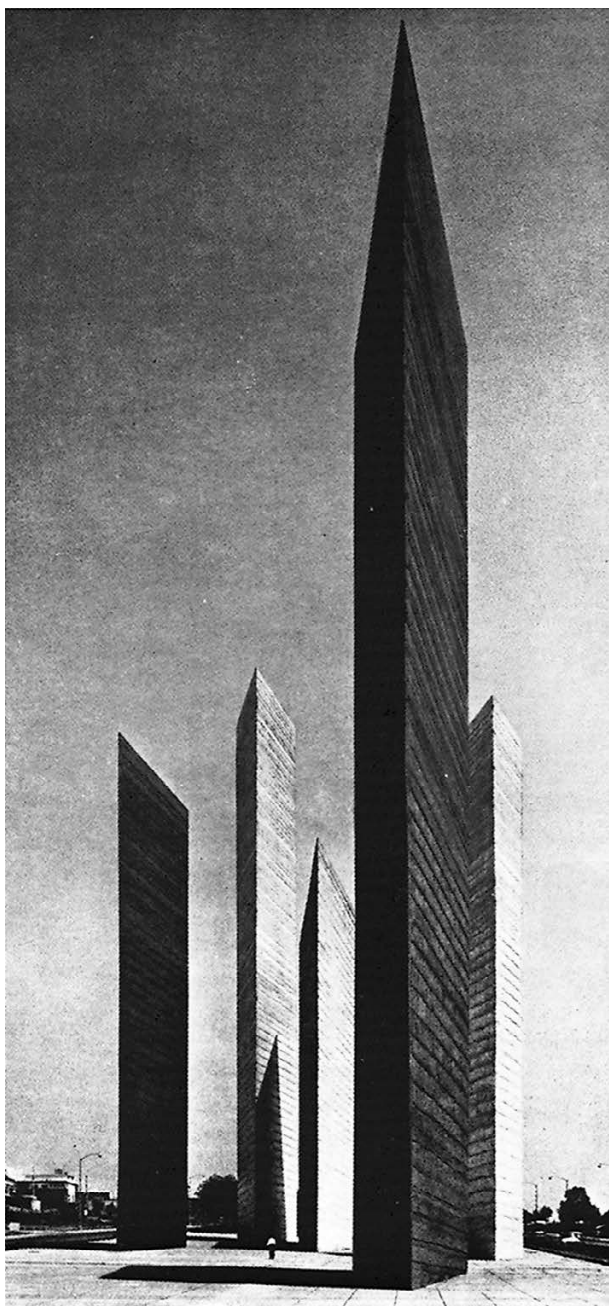
lângă satul Mazamitla. Era un *pueblo* cu dealuri, format din case cu acoperișuri din țiglă și streșini imense pentru a adăposti trecătorul de rafalele de ploaie care cad în acea zonă. Chiar și culoarea pământului era interesantă, pentru că era un pământ roșu. În acest sat, sistemul de distribuire a apei consta din bușteni scobiți sub formă de albi, care stăteau pe niște suporturi din copaci bifurcați, la o înălțime de 5 metri deasupra acoperișurilor. Acest apeduct traversa orașul, ajungând la curțile interioare unde se aflau fântânile care primeau apa. În curțile acestea se aflau grajdurile cu vaci și pui de-a valma. Afară, pe stradă, erau inele din fier de care să priponești caii. Buștenii găuriți acoperiți cu mușchi picurau apă în tot orașul, desigur. Aceasta conferea o atmosferă de basm satului. Nu, nu există fotografii. Nu am decât amintirea acestui loc.

Această amintire era influențată cu siguranță de legătura de-o viață a lui Barragán cu arhitectura islamică. Sentimente și preocupări similare sunt vizibile și în opoziția sa la invadarea modernă a vieții private și în critica la adresa ero-

ziunii subtile a naturii care însoțește civilizația postbelică:

Viața devine mult prea publică pe zi ce trece. Radioul, televiziunea, telefonul, toate invadează viața privată. De aceea grădinile trebuie împrejmuite, nu deschise privirilor publicului. ... Arhitecții uită nevoia ființelor umane de penumbra, de acea lumină care impune calmul în livinguri și, de asemenea, în dormitoare. Cam o jumătate din sticla folosită în atâtea clădiri – case și birouri – ar trebui eliminată pentru a obține calitatea de lumină ce ne permite să locuim și să muncim mult mai intens ...

Înainte de epoca mașinii, chiar în mijlocul orașelor, Natura era tovarășul credincios al omului. ... Astăzi, situația este pe dos. Omul nu se întâlnește cu Natura nici măcar atunci când pleacă din oraș pentru a intra în comuniune cu ea. Închis în automobilul său strălucitor, cu spiritul marcat cu semnul lumii din care a apărut automobilul, omul este un corp străin în cadrul Naturii. Un panou de reclame este suficient să înăbușe vocea Naturii. Natura devine o fărâma de Natură iar omul o fărâma de om.



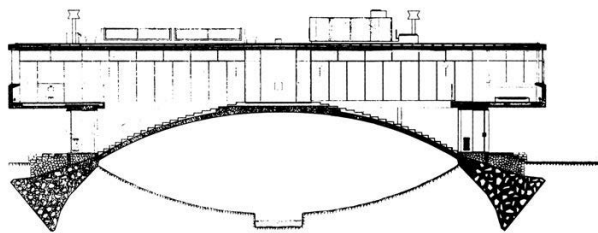
328 Barragán și Goeritz, Turnurile orașului Satélite, México City, 1957.

La vremea primelor sale proiecte de casă și atelier construite în jurul unei curți închise în Tacubaya, Mexico D.F., în 1947, Barragán se depărtase deja de sintaxa Stilului Internațional. Și totuși, lucrările sale au rămas tot timpul fidele acelei forme abstracte care a caracterizat arta epocii noastre. Predilecția lui Barragán pentru planuri ample, aproape impenetrabile și abstracte, plasate în peisaj, se vedește poate cel mai bine în grădinile sale pentru cartierele reziden-

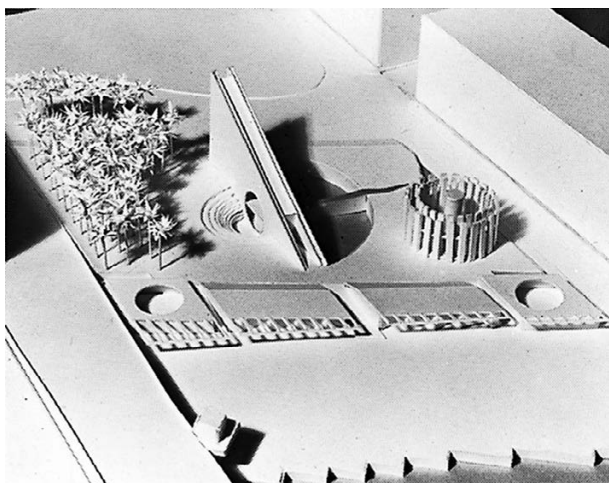
țiale Las Arboledas (1958-1961) și Los Clubes (1961-1964) și în monumentul de pe autostradă, Turnurile orașului Satélite, proiectat împreună cu Mathias Goeritz în 1957.

Regionalismul s-a manifestat, desigur, și în alte părți ale celor două Americi; în Brazilia în anii 1940, în lucrările timpurii ale lui Oscar Niemeyer și Alfonso Reidy; în Argentina, în lucrările lui Amancio Williams, mai mult ca oriunde în casa-pod din Mar del Plata, din 1943-1945, și mai recent în proiectul lui Clorindo Testa pentru Bank of London and South America, Buenos Aires (1959); în Venezuela, în Ciudad Universitaria, construit după proiectul lui Carlos Raúl Villanueva între 1945 și 1960; pe coasta de vest a Statelor Unite, mai întâi în Los Angeles, la sfârșitul anilor 1920 în lucrările lui Neutra, Schindler, Weber și Gill, și apoi în școala Bay Area înființată de William Wurster, și în lucrările din sudul Californiei ale lui Harwell Hamilton Harris. Probabil că nimeni nu a exprimat mai pregnant ideea regionalismului critic decât Harris, în „Regionalism and Nationalism”, o alocuțiune ținută la North West Regional Council al AIA în Eugene, Oregon, în 1954. Cu această ocazie el a promovat pentru prima oară distincția nimerită dintre regionalism restricționat și eliberat:

Opus regionalismului restricționat este un alt tip de regionalism, regionalismul eliberat. Acesta reprezintă manifestarea unei regiuni care se află într-o *armonie specială cu gândirea emergentă a timpului*. Numim o astfel de manifestare „regională” doar pentru că nu a apărut încă în altă parte. Aici lucrează spiritul acestei regiuni, care este mai alert decât în mod obișnuit și mult mai liber decât în mod obișnuit. Calitatea acestui spirit regional este că se manifestă *cu semnificație pentru lumea din afară*. Pentru a exprima acest regionalism din punct de vedere arhitectural



329 Williams, casa-pod, Mar del Plata, 1943-1945.



330 Wolf, macheta complexului Fort Lauderdale Riverfront Plaza, 1982.

este necesar să se construiască – preferabil, să se construiască mult – într-o perioadă. Numai în acest mod poate expresia să fie suficient de generală, suficient de variată, suficient de puternică pentru a captiva imaginația oamenilor și pentru a oferi un climat prietenos suficient de îndelungat pentru ca o școală nouă de design să se dezvolte.

San Francisco a fost făcut pentru Maybeck, Pasadena a fost făcută pentru Greene and Greene. Nici unul, nici ceilalți nu ar fi putut realiza ceea ce au făcut într-un alt loc sau timp. Fiecare dintre ei a folosit materialele locului, dar nu materialele sunt cele care fac diferența dintre lucrări. ... O regiune poate dezvolta idei. O regiune poate accepta idei. Imaginația și inteligența sunt necesare ambelor. În California, la sfârșitul anilor douăzeci și în anii treizeci, ideile europene moderne s-au întâlnit cu un regionalism încă în dezvoltare. În New England, în altă ordine de idei, modernismul european s-a întâlnit cu un regionalism rigid și restrictiv, care mai întâi a rezistat, apoi a capitulat. New England a acceptat modernismul integral pentru că propriul ei regionalism se redusese la o colecție de restricții.

În ciuda libertății aparente de expresie, este dificil să obții astăzi un regionalism atât de eliberator în America de Nord. În contextul proliferării actuale a formelor ultra-individualiste de expresie (lucrări care deseori se manifestă cu superioritate și sunt mai curând auto-gratifiante decât critice), doar câteva firme își demonstrează devotamentul profund față de cultivarea

nesentimentală a unei culturi americane bine înrădăcinată. Exemple atipice de lucrări „regionale” actuale în America de Nord sunt acelea ale caselor proiectate de Andrew Batey și Mark Mack, amplasate cu sensibilitate față de sit în zona Napa Valley din California; altele sunt lucrările arhitectului Harry Wolf, a cărui activitate este restrânsă în general la Carolina de Nord. Abordarea metaforică a lui Wolf față de crearea locului a fost demonstrată polemic cu ocazia proiectului său de concurs din 1982 pentru Fort Lauderdale Riverfront Plaza. După cum reiese din descrierea sa, intenția a fost de a înscrie istoria orașului în sit prin incidența luminii:

Cultul soarelui și măsurarea timpului după lumina sa sunt atestate în cele mai vechi mărturii ale istoriei omului. Pentru cazul orașului Fort Lauderdale, este interesant de știut că, dacă am urmări latitudinea de 26° în jurul globului, am găsi Fort Lauderdale în compania vechii Tebe – tronul lui Ra, zeul soarelui la egipteni. Mai departe înspre răsărit, am găsi orașul Jaipur, India, unde a fost construit cel mai mare cadran solar pentru echinocțiu din lume, cu 100 de ani înainte de înființarea Fort Lauderdale.

Fiind conștienți de aceste precedente istorice magnifice, am căutat un simbol care să dea glas trecutului, prezentului și viitorului orașului Fort Lauderdale. ... Pentru a prinde simbolic soarele, un mare cadran solar este incizat în pavajul pieței, și gnomonul cadranelui solar taie în două situl pe axa nord-sud. Lamele duble ale gnomonului se ridică dinspre sud cu o înclinație de $26^\circ 5'$, aceeași cu latitudinea orașului Fort Lauderdale. ...

Toate datele semnificative din istoria Fort Lauderdale sunt înregistrate pe marea lamă a



331 Valle, Casa Quaglia, Sutrio, 1954 - 1956.



332 Scarpa, Galeria Querini Stampalia, Veneția, 1961 - 1963.

cadranului solar. Prin calcule atente, unghiurile soarelui se aliniază perfect cu perforațiile celor două lame pentru a arunca cercuri strălucitoare de lumină, ce poposesc pe latura altminteri umbroasă a cadranului solar. Aceste fascicule iluminează un indicator istoric ce servește drept memento anual.

În Europa, lucrările arhitectului Gino Valle ar putea fi considerate regionale în măsura în care cariera sa s-a concentrat întotdeauna asupra



333 Schnebli, Casa Castioli, Campione d'Italia, 1960.

orașului Udine. În afară de preocuparea lui față de oraș, Valle a fost autorul uneia dintre primele reinterpretări postbelice ale vernacularului din Lombardia în a sa Casa Quaglia, construită la Sutrio între 1954-1956.

Este de înțeles, desigur, ca în Europa, unde orașul-stat remanent era încă foarte viu, un astfel de impuls regionalist să apară spontan după cel de-al Doilea Război Mondial, atunci când un număr important de arhitecți au putut contribui la cultura orașelor lor natale. Printre arhitecții generației postbelice care a rămas devotată unei nuanțe regionale i-am putea numi pe Ernst Gisell în Zürich, Jørn Utzon în Copenhaga, Vittorio Gregotti în Milano, Sverre Fehn în Oslo, Aris Konstantinidis în Atena și ultimul, dar nu cel din urmă, Carlo Scarpa în Veneția.

Elveția, cu granițele sale lingvistice complicate și tradiția sa de țară cosmopolită, a demonstrat întotdeauna tendințe regionaliste pronunțate. Principiul cantonal de acceptare și excludere a favorizat mereu forme foarte dense de expresie, în contextul cărora cantonul a preferat cultura locală, iar Confederația a facilitat pătrunderea și asimilarea ideilor străine. Vila neo-corbusiană a lui Schnebli, cu bolți, construită la Campione d'Italia, pe frontiera italo-elvețiană (1960) poate fi văzută ca moment de inițiere a rezistenței arhitecturii din Ticino la modernismul comercializant. Această rezistență a reverberat imediat în alte părți ale Elveției, în la fel de corbusiana Casa Rotalinti din Bellinzona (1961) a lui Aurelio Galfetti și în asumarea celor de la Atelier 5 a manierei corbusiene de *béton brut*, așa cum apare aceasta în Siedlung Halen, construite în împrejurimile Bernei în 1960 (fig. 362).

Regionalismul ticinez de azi își are rădăcinile prime în opera protagoniștilor din Elveția ai mișcării raționaliste italiene, și mai mult decât oriunde, în lucrările italianului Alberto Sartoris și ale ticinezului Rino Tami. Cele mai importante realizări ale lui Sartoris au fost în Valais, în special o biserică la Lourtier (1932) și două case mici pe cadre de beton, pe domenii viticole, construite între 1934 și 1939, dintre care cea mai renumită este reședința Morand-Pateur din Saillon (1935). Despre compatibilitatea dintre raționalism și arhitectura rurală, Sartoris a scris următoarele: „Arhitectura rurală, cu trăsăturile sale funda-

mental regionale, se simte perfect acasă cu raționalismul de astăzi. De fapt, întruchipează în practică toate acele criterii funcționale pe care se bazează esențialmente metodele moderne de construire”. Dacă Sartoris s-a manifestat în primul rând polemic, menținând vii preceptele raționaliste în perioada celui de-al Doilea Război Mondial și după aceea, Tami a fost în primul rând constructor, iar arhitecții ticinezi din anii 1960 au putut lua proiectul său pentru Biblioteca Cantonală din Lugano (1936-1940) drept o lucrare raționalistă exemplară.

Practica ticineză de la mijlocul anilor 1950, cu excepția lui Galfetti, s-a orientat mai curând spre opera lui Frank Lloyd Wright decât spre cea a raționaliștilor italieni antebelici. Tita Carloni a scris următoarele despre această perioadă: „Noi ne-am fixat în mod naiv obiectivul unui Ticino «organic», în care valorile culturii moderne urmau să se întrețească într-un mod natural cu tradiția locală”. Despre neo-raționalismul ticinez de la începutul anilor 1970, vedem că scrie:

Vechile scheme wrightiene erau depășite, capitolul „comenzilor mari” pentru stat, cu bune intenții reformiste, era închis. Totul trebuia să fie început de la capăt, de jos în sus: locuințe, școli, restaurări didactice minore, proiecte pentru concursuri ca prilej de a investiga și evalua critic conținutul și formele arhitecturii. În același timp, lupta culturală în Italia, angajările politice și confruntarea severă cu propriii noștri intelectuali, în special cu Virgilio Gilardoni, a avut ca efect reapariția pe băncile noastre a cărților de istorie și, mai mult ca orice, ne-a pus în fața provocării de a re-evalua critic întreaga evoluție a modernismului, în special aceea din anii 1920 și 1930.

După cum sugerează Carloni, forța culturii provinciale rezidă în capacitatea ei de a condensa potențialul artistic și critic al regiunii, asimilând și reinterpretând în același timp influențele din afară. Lucrările celui mai bun elev al lui Carloni, Mario Botta, sunt reprezentative în acest sens; ele se concentrează asupra problemelor care se leagă direct de locul specific, adaptând în același timp metode și abordări extrase din exterior. Fiind format de Scarpa, Botta a avut norocul de a lucra, puțin timp totuși, atât pentru Kahn,

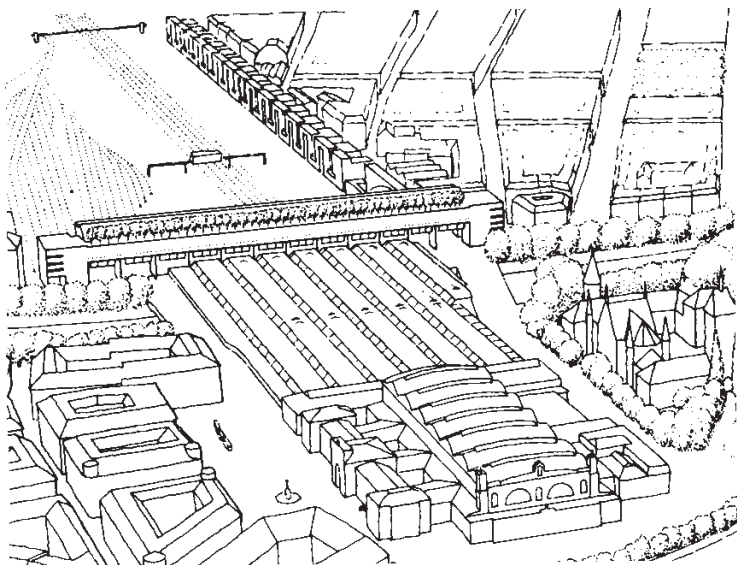


334 Botta, casă în Riva San Vitale, 1972 - 1973.

cât și pentru Le Corbusier, în scurta perioadă în care cei doi au proiectat lucrări publice pentru Veneția. Vizibil influențat de aceștia, Botta a continuat să-și aproprieze metodologia neo-raționalistă italiană, conservând simultan, prin Scarpa, o capacitate neobișnuită de a-și îmbogăți forma prin înțelegerea unor practici meșteșugărești. Unul dintre exemplele cele mai exotice apare în aplicarea tehnicii *intonaco lucido* (tencuială șlefuită) la ancadramele șemineelor dintr-o fermă pe care a remodelat-o în Ligrignano, în 1979.

Alte două trăsături ale lucrărilor lui Botta ar putea fi considerate drept importante: pe de o parte, preocuparea lui constantă față de ceea ce el numește „construirea locului”, și pe de alta, convingerea sa că pierderea orașului istoric poate fi compensată doar prin „orașe în miniatură”. Astfel, școala lui Botta din Morbio Inferiore este citită ca un domeniu micro-urban – o compensare culturală pentru pierderea evidentă a vieții civice din Chiasso, orașul mare din imediata apropiere. Referințe elementare la cultura peisajului din Ticino sunt evocate de Botta la nivel tipologic, așa cum apar în casa din Riva San Vitale, care trimite indirect la „rocoli”, casele de vacanță tradiționale asemănătoare turnurilor, care populau cândva din plin regiunea.

În afară de aceste referințe, casele lui Botta servesc drept semne în peisaj – ca indicatori ai limitelor sau granițelor. De exemplu, casa din Lignornetto fixează frontiera dintre sat și sistemul agricol: apertura ei principală (o deschidere mare de tip „decupaj”) evită câmpul agricol și se îndreaptă spre sat. Casele lui Botta sunt deseori



335 Botta și Snozzi, proiect pentru modificarea Gării din Zürich, 1978: clădirea inițială a gării (jos) și podul deasupra liniilor ferate.

tratate ca buncăre/belvedere, în care golurile ferestrelor sunt orientate spre priveliști atent selectate, ascunzând dezvoltarea suburbană rapace care are loc în Ticino din 1960 încoace. În loc să se înscrie în pantele locului, ele „construiesc locul”, după teza lui Vittorio Gregotti propusă în *// territorio dell'architettura* (1966). Ele se auto-declară forme primare, plasate într-o anume topografie și având cerul drept fundal. Capacitatea lor de a fi în armonie cu natura parțial agricolă a regiunii izvorăște direct din forma și finisajul lor *analogic*, adică, din blocul de beton structural cu suprafață netedă și din forma carcaselor ca de siloz sau de hambar care le găzduiesc, cele din urmă fiind o aluzie la clădirile tradiționale agricole din care derivă.

În ciuda acestei atitudini față de o anume sensibilitate domestică, în același timp modernă și tradițională, aspectul cel mai important al realizărilor lui Botta rezidă în proiectele sale publice, în special în cele două propuneri de mare anvergură pe care le-a creat în colaborare cu Luigi Snozzi. Ambele sunt clădiri „viaduct” și, astfel, datorează ceva proiectului lui Kahn pentru Palatul Congreselor din Veneția, din 1968, și primelor schițe ale lui Rossi pentru Gallarate. Proiectul din 1971 al lui Botta/Snozzi pentru Centro Direzionale, Perugia, este gândit ca un „oraș într-un oraș”, iar implicațiile mai ample ale acestui proiect derivă clar din potențiala sa

aplicabilitate la multe cazuri megalopolitane din toată lumea. Dacă ar fi fost construit, acest centru, conceput ca o „megastructură viaduct”, și-a fi putut fixa prezența în regiunea urbană fără să compromită orașul istoric sau să fuzioneze cu haosul dezvoltării suburbane înconjurătoare. O claritate și o adecvare similară au fost obținute în propunerea din 1978 pentru Gara din Zürich, unde o structură de pod cu platforme multietajate nu numai că ar fi găzduit magazine, birouri, restaurante și parcuri, dar ar fi fost și noua clădire feroviară principală, în vreme ce unele dintre funcțiunile inițiale ar fi fost păstrate în terminalul existent.

Nu este o întâmplare că Tadao Ando, unul dintre arhitecții cei mai sensibili la regionalism din Japonia, lucrează în Osaka și nu în Tokyo, și că în scrierile sale teoretice formulează mai clar decât orice arhitect al generației sale un set de precepte care se apropie de ideea regionalismului critic. Acest lucru apare cu pregnanță în tensiunea pe care el o percepe la întâlnirea dintre modernizarea universală și idiosincrazia culturii bine înrădăcinată. Astfel, într-un eseu intitulat „From Self-Enclosed Modern Architecture toward Universality” (De la arhitectura modernă enclavizată spre universalitate, *n.t.*), vedem că scrie:

Născut și crescut în Japonia, îmi desfășor activitatea în arhitectură aici. Și cred că n-ar fi ceva imposibil să afirm că metoda pe care am ales-o este aceea de a aplica vocabularul și tehnicile dezvoltate de un modernism deschis și universalist într-un domeniu închis al stilurilor de viață individuale și diferențierii regionale. Dar mi se pare dificil să încerc să exprim sensibilitățile, obiceiurile, preferințele estetice, cultura specifică și tradițiile sociale ale unei rase date prin intermediul unui vocabular modernist deschis și internaționalist.

Prin „arhitectură modernă enclavizată” Ando lasă să se înțeleagă crearea, practic, a unor enclave cu ziduri pe baza cărora omul poate recupera și sprijini unele dintre vestigiile fostei sale legături intime cu natura și cultura. Astfel, el notează:

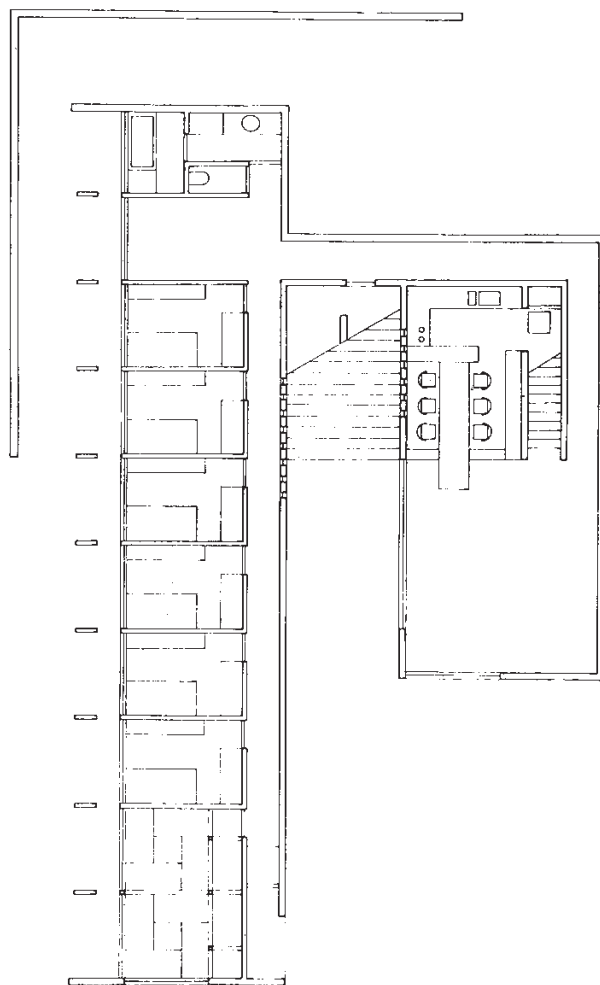
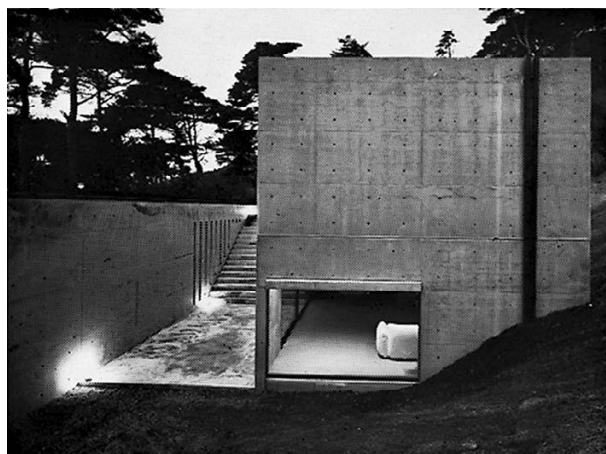
După cel de-al Doilea Război Mondial, când Japonia s-a lansat pe un drum al creșterii eco-

nomice rapide, criteriile valorice ale oamenilor s-au schimbat. Vechiul sistem al familiei, esențialmente feudal, s-a prăbușit. Schimbări sociale cum ar fi concentrarea informațiilor și a locurilor de muncă în orașe au dus la suprapopularea satelor și a orașelor cu economie agrară și de pescuit (cum s-a întâmplat probabil și în alte părți ale lumii). Densitățile mari de populație urbană și suburbană au făcut imposibilă conservarea unei trăsături a arhitecturii rezidențiale japoneze, atât de caracteristice anterior – legătura intimă cu natura și deschiderea față de lumea naturală. Ceea ce numesc arhitectură modernă enclavizată este o restaurare a unității dintre locuință și natură pe care japonezii au pierdut-o în procesul modernizării.

În casele sale cu dimensiuni reduse și cu curte, amplasate de regulă într-un țesut urban dens, Ando folosește betonul pentru a accentua omogenitatea strânsă mai curând a suprafeței decât a greutateii, căci betonul este pentru el materialul cel mai potrivit „pentru a realiza suprafețele materializate de razele soarelui ... [în care] zidurile se abstractizează, sunt negate, și ating limita ultimă a spațiului. Palpabilitatea lor se pierde, și doar spațiul pe care îl închid conferă un simțământ a ceva care există cu adevărat”.

Dacă importanța cardinală a luminii este subliniată în scrierile teoretice ale lui Kahn și Le Corbusier, Ando percepe paradoxul limpidității spațiale care apare din lumină ca fiind deosebit de pertinent pentru natura arhitecturii japoneze, și prin aceasta clarifică sensul mai larg pe care îl atribuie conceptului unei modernități auto-enclavizate:

Spațiile de acest fel sunt trecute cu vederea în afacerile utilitare cotidiene și rareori dau semne că există. Cu toate acestea, ele sunt capabile să stimuleze amintirea formelor proprii celor mai profunde și să stimuleze descoperiri noi. Aceasta este ceea ce numesc arhitectură modernă enclavizată. Arhitectura de acest gen are toate șansele să se schimbe odată cu locul în care își trimite rădăcinile, și să se dezvolte în felurite modalități distinctive și individuale. Deși enclavizată, eu simt totuși că ea, ca metodologie, este deschisă spre universalitate.



336, 337 Ando, Casa Koshino, Osaka, 1981: vedere și planul parterului.

Ando are în minte dezvoltarea unei arhitecturi în care tactilitatea lucrării transcende percepția inițială a ordinii sale geometrice. Precizia și densitatea detaliului sunt cruciale pentru această calitate revelatoare a formelor sale supuse lu-



338 Pikionis, pavajul aleilor de pe colina Philopappus, Atena, 1957.

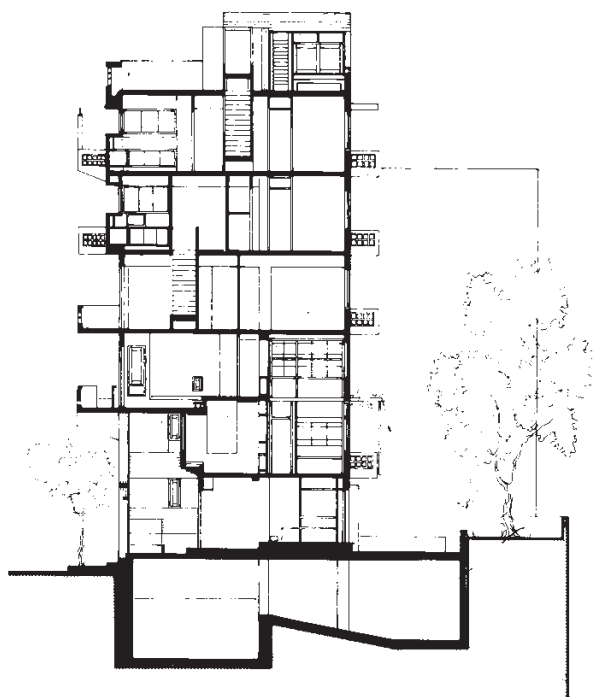
minii. Astfel, Ando a scris despre Casa Koshino, din 1981, următoarele:

Lumina schimbă expresiile odată cu timpul. Eu cred că materialele arhitecturale nu se termină cu lemnul și betonul, care au forme tangibile, ci merg dincolo de ele pentru a include lumina și vântul care ne impresionează simțurile. ... Detaliul există ca elementul cel mai important de exprimare a identității. ... Astfel, pentru mine detaliul este un element care împlinește compoziția fizică a arhitecturii, dar în același timp este și un generator al unei imagini arhitecturale.

În articolul despre regionalismul critic al arhitecților greci Dimitris și Susana Antonakakis, denumit „The Grid and the Pathway” (*Architecture in Greece*, 1981) (Trama și calea, *n.t.*), Alex Tzonis și Liane Lefaivre demonstrează rolul ambiguu jucat de *Schinkelschüler* în edificarea Atenei și fondarea statului grec:

În Grecia, regionalismul istoric în varianta sa neoclasică întâmpinase deja rezistență înainte de instalarea statului asistențial și a arhitecturii moderne. Acest lucru se datorează unei crize foarte speciale care explodează aproximativ la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea. Regionalismul istoric nu se dezvoltase aici doar din cauza unui război de eliberare, răsărise din interesul de a crește o elită urbană despărțită de lumea țărănească și de „înapoierea” ei și de a crea dominația orașului asupra satului; de aici provine și atractivitatea regionalismului istoric, bazat mai curând pe manual decât pe experiență, cu monumentalitatea lui ce amin-

tea o altă elită depărtată și lăsată pradă uitării. Regionalismul istoric îi unise dar, în același timp, îi separase pe oameni.



339, 340 Antonakakis, imobil de apartamente pe strada Benaki, Atena, 1975. Secțiune transversală și vedere.



Diversele reacții care au urmat proliferării stilului neoclasic naționalist grec de secol XIX au variat de la istorismul vernacular al anilor 1920 la modernismul angajat al anilor 1930, așa cum s-a manifestat acesta în lucrărilor unor arhitecți ca Stamo Papadaki și J.G. Despotopoulos. După cum subliniază Tzonis, un modernism raționalist conștient de sine a apărut în Grecia odată cu primele lucrări ale lui Aris Konstantinidis (casa sa Eleusis din 1938 și expoziția sa florală Kifissia din 1940); această direcție a fost dezvoltată în continuare de Konstantinidis în anii 1950 prin diverse scheme de locuințe sociale și prin hotelurile pe care le-a proiectat pentru agenția de turism Xenia între 1956 și 1966. În toate lucrările publice ale lui Konstantinidis apare o tensiune între raționalitatea universală a cadrului trilitic din beton și tactilitatea autohtonă a lucrului cu piatra locală și cu zidăria folosită drept umplutură. Un spirit regionalist mai puțin echivoc străbate parcul și promenada pe care Dimitris Pikionis le-a proiectat pentru dealul Philopappus în 1957, într-un loc adiacent Acropolei din Atena. În acest peisaj arhaic, după cum subliniază Tzonis și Lefavre,

Pikionis a continuat să creeze o lucrare de arhitectură eliberată de exhibiționismul tehnologic și exagerările compoziționale (atât de caracteristice curentului principal din arhitectura anilor 1950), un obiect total nud, aproape dematerializat, o ordonare a «locurilor special create», unul care se desfășoară și împrejmuiește dealul pentru contemplare solitară, discuții intime, pentru mici adunări, pentru întruniri imense. ... Pentru a întrețese aceste nișe, pasaje și situații extraordinare, Pikionis identifică acele componente adecvate din spațiile locuite ale arhitecturii rurale, dar în acest proiect legătura cu regionalul nu rezultă dintr-o emoție tandră. Abordând o atitudine total diferită, aceste anvelopante de evenimente concrete sunt studiate printr-o metodă empirică detașată, ca și cum s-ar baza pe documentele unui arheolog. Nici selectarea și nici poziționarea lor nu este făcută pentru a trezi emoții facile. Sunt platforme care urmează să fie folosite într-un sens cotidian, dar să și furnizeze ceea ce, în contextul arhitecturii contemporane, existența cotidiană nu reușește. Investigarea dimensiunii locale este condiția care determină

atingerea concretului și realului și care este necesară re-umanizării arhitecturii.

Tzonis consideră că lucrările biroului Antonakakis combină calea topografică a lui Pikionis cu rețeaua universală a lui Konstantinidis. Această opoziție dialectică pare să reflecte încă o dată acea ruptură dintre cultură și civilizație observată de Ricoeur. Probabil că nicio lucrare nu exprimă mai direct această dualitate decât imobilul din strada Benaki, construit la Atena în 1975 – o clădire stratificată în care o rută labirintică derivată din vernacularul insular grecesc este țesută în rețeaua regulată a structurii de cadre de beton.

La fel ca în cazul categoriilor din capitolul anterior, care se suprapun în mare parte, regionalismul critic nu este atât un stil, cât o categorie critică orientată către anumite trăsături comune, care poate că nu sunt totdeauna prezente în exemplele citate aici. Aceste trăsături, sau mai curând atitudini, ar putea fi cel mai bine rezumate după cum urmează:

(1) Regionalismul critic trebuie înțeles ca o practică marginală, una care, deși este critică la adresa modernizării, refuză totuși să abandoneze aspectele emancipatoare și progresiste ale moștenirii arhitecturale moderne. În același timp, conținutul fragmentar și marginal al regionalismului critic ajută la distanțarea sa atât de optimizarea normativă, cât și de utopismul naiv al Mișcării Moderne timpurii. Prin contrast cu linia care merge de la Haussmann la Le Corbusier, este mai curând în favoarea planului mic decât a celui mare.

(2) În această privință, regionalismul critic se manifestă ca o arhitectură limitată în mod conștient, una care, mai curând decât să sublinieze clădirea ca obiect de sine stătător, pune accent pe teritoriul ce va fi stabilit de clădirea ridicată în sit. Această „formă-loc” înseamnă că arhitectul trebuie să recunoască granița fizică a lucrării sale ca pe un fel de limită temporară – punctul în care actul prezent al construirii încetează.

(3) Regionalismul critic preferă realizarea arhitecturii mai curând ca fapt *tectonic* decât ca reducere a mediului construit la o serie de episoade scenografice discordante.

(4) Se poate pretinde că regionalismul critic este regional în măsura în care pune întotdeauna accent pe anumiți factori specifici ai sitului, variind de la topografie, gândită ca o matrice tridimensională în care este fixată clădirea, la jocul variabil al luminii prin clădire. Lumina este invariabil înțeleasă ca agent primar prin care volumul și valoarea tectonică a lucrării sunt revelate. Un răspuns clar la condițiile climatice este un corolar necesar la aceasta. De aici rezultă că regionalismul critic se opune tendinței „civilizației universale” de a optimiza utilizarea aerului condiționat etc. Regionalismul critic tinde să trateze toate deschiderile ca pe zone de tranziție delicate, cu capacitatea de a reacționa la condițiile specifice impuse de sit, climă și lumină.

(5) Regionalismul critic pune accent în egală măsură pe tactil și pe vizual. Este conștient de faptul că poți avea experiența mediului altfel decât doar prin vedere. Este sensibil la percepții complementare cum sunt nivelurile variate de iluminare, senzațiile ambientale de căldură, frig, umiditate și mișcare a aerului, la diverse mirosuri și sunete emise de materiale diferite conținute de volume diferite, și chiar la senzațiile variate induse de finisajele pardoselilor, care de-

termină schimbările corporale de postură, mers etc. Într-o epocă dominată de media, regionalismul critic se opune tendinței de înlocuire a experienței cu informația.

(6) Deși se opune simulării sentimentale a vernacularului local, regionalismul critic, dacă este cazul, va introduce în întreg, ca episoade disjuncte, elemente vernaculare reinterpretate. Mai mult, va extrage uneori aceste elemente din surse străine. Cu alte cuvinte, se va strădui să cultive o cultură contemporană orientată spre loc fără să devină excesiv de ermetic, fie la nivelul referinței formale, fie la nivelul tehnologiei. În această privință, tinde către o creare paradoxală a unei „culturi mondiale” cu bază regională, aproape ca și când aceasta ar fi o precondiție a atingerii unei forme relevante a practicii contemporane.

(7) Regionalismul critic are tendința de a înflori în acele intersticii culturale care sunt capabile, într-un fel sau altul, să evite atacul optimizant al civilizației universale. Apariția sa sugerează că noțiunea acceptată de centru cultural dominant înconjurat de sateliți dependenți, dominați, este, la urma urmei, un model inadecvat de evaluare a condiției actuale a arhitecturii.