

Loc, producție și scenografie: teoria și practica internațională după 1962

Vechea semnificație a lui *Raum* spune ce denumește acest cuvânt. *Raum*, *Rum* înseamnă zona făcută liberă pentru așezarea unei colonii sau a unei tabere. Un spațiu este ceva rînduit, cedat, eliberat, și anume în vederea unei limite, în greacă *peras*. Limita nu este locul în care încetează un lucru, ci, așa cum au observat grecii, limita este locul din care un lucru își începe esența sa. De aceea conceptul se cheamă *horismos*, adică „limita”. Spațiul este, prin esența sa, ceea ce este rînduit, ceea ce este introdus în limita sa. Ceea ce este rînduit este de fiecare dată îngăduit și în felul acesta rostuit (*gefügt*), adică strîns laolaltă prin intermediul unui loc, adică prin intermediu unui lucru de tipul podului, de pildă. *Prin urmare, spațiile își capătă esența din locuri și nu din așa-numitul spațiu.*

Martin Heidegger
„Construire, locuire, gândire”, 1954¹

Nicio apreciere a evoluțiilor recente din arhitectură nu poate să nu menționeze rolul ambivalent jucat de profesie începând cu mijlocul anilor 1960 – ambivalent nu doar în sensul că, în timp ce afirma că acționează în interes public, asista uneori necritic la extinderea domeniului unei tehnologii optimizate, ci și în sensul că mulți dintre membrii săi mai inteligenți au abandonat practica tradițională, fie pentru a se îndrepta spre acțiunea socială directă, fie pentru a se lăsa în voia unor proiecții ale arhitecturii ca formă de artă. În ce privește acest din urmă aspect, nu poți să nu îl vezi ca pe o revenire a unei creativități reprimată, ca pe o implozie a utopiei înșeși. Desigur, arhitecții s-au dedat unor

asemenea proiecții și înainte dar, cu excepția clasică a lui Piranesi sau, mai recent, cu fantasmagoria Lanțului de sticlă al lui Bruno Taut, rar și-au mai proiectat imaginile în termeni atât de inaccesibili. Atât înainte, cât și după trauma Primului Război Mondial, aspirațiile pozitive ale Iluminismului aveau încă puterea să fie purtătoare ale unei asemenea convingeri. Înainte, în prag de secol XIX, chiar și cele mai grandioase dintre viziunile lui Boullée ar fi putut fi construite, ne putem imagina, dacă ar fi existat suficiente resurse, și evident că Ledoux a fost în aceeași măsură un constructor și un vizionar. Ceea ce a fost valabil pentru Ledoux, nu a fost mai puțin valabil pentru Le Corbusier, ale cărui proiecții urbane vaste ar fi putut fără îndoială să fie realizate dacă i s-ar fi dat suficientă putere. World Trade Center, New York, două turnuri gemene de 412 metri, cu structură tubulară, terminate în 1972 după proiectul lui Minoru Yamasaki, sau Sears Tower, Chicago, cu 30 de metri mai înalt, proiectat în 1971 de Bruce Graham și Fazlur Khan de la firma Skidmore, Owings and Merrill, au demonstrat că nici chiar zgârie-nori-ul înalt de o milă al lui Wright din 1956 nu era neapărat nefeabil. Dar asemenea mega-clădiri sunt prea neobișnuite pentru a se constitui drept modele pentru practica generală. Între timp, după cum a sugerat Manfredo Tafuri, scopul avangardei de ultimă oră este fie acela de a se auto-valida prin media, fie de a-și spăla vina printr-un ritual de exorcizare creativă în solitudine. Măsura în care aceasta din urmă ar putea servi ca o tactică subversivă (tactica de „injectare a zgomotului în sistem” a grupului Archigram) sau ca o metaforă sofisticată cu implicații critice depinde, desigur, de complexitatea ideilor conținute și de intenția ce subîntinde întreaga întreprindere.

În cazul grupului englez Archigram, care a început să proiecteze imagini neo-futuris-

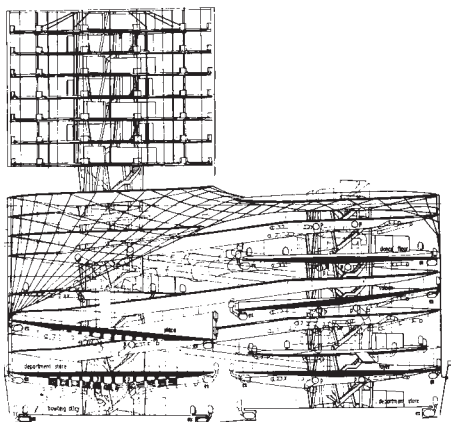
¹ În Martin Heidegger, *Originea operei de artă*. Traducere și note Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de Constantin Noica. București: Humanitas, 1995, p. 185.

te chiar înainte de primul număr al revistei *Archigram* din 1961, e limpede că atitudinea lor era strâns legată de ideologia tehnocratică a designerului american Buckminster Fuller și de aceea a apologetilor săi britanici, John McHale și Reyner Banham. În 1960, la sugestia lui McHale, Banham îl desemnase deja pe Fuller drept cavalerul alb al mântuirii în ultimul capitol al cărții sale, *Theory and Design in the First Machine Age*. Angajamentul ulterior al grupului *Archigram* într-o abordare „high-tech”, ușoară, infrastructurală (acel gen de nedeterminare implicită din opera lui Fuller și chiar mai evidentă în *L'Architecture mobile* a lui Yona Friedman, din 1958), i-a adus, oarecum paradoxal, la condiția de a se lăsa mai curând în voia unor forme ironice de științifico-fantastic, decât de a proiecta soluții care să fie ori cu adevărat nedeterminate, ori capabile de a fi realizate și apropiate de societate. Această latură, mai mult ca orice, îi diferențiază de celălalt discipol de vază al lui Fuller de pe scena britanică, Cedric Price, ale cărui *Fun Palace* din 1961 și *Potteries Thinkbelt* din 1964 erau cât se poate de realizabile și, în teorie cel puțin, deopotrivă de nedeterminate și capabile, fiecare în felul ei, să răspundă unei cerințe evidente pentru divertisment popular și pentru un sistem ușor accesibil de învățământ superior.

În afară de o anumită doză de erotism subversiv (trimiterea evidentă din parodia biologic funcționalistă din *Sin Centre*¹ al lui Michael Webb din 1962), *Archigram* era interesat mai curând de seducția imagisticii erei spațiale și, după Fuller, de accentele armageddonice ale

tehnologiei supraviețuirii, decât de procesele de producție sau de relevanța pentru problemele momentului a unei tehnici sofisticate. Cu toată ironia lor de suprafață, „*Walking Cities*”² ale lui Ron Herron din 1964 erau proiectate să bântuie amenințător de-a lungul și de-a latul unei lumi ruinate după un război nuclear. La fel ca „*Glomar Explorer*” al lui Howard Hughes, ele sugerează un fel de mântuire de coșmar, care salvează atât oamenii, cât și artefactele după un cataclism. Acești levitani pot fi priviți ca o paralelă a propunerii din 1962 a lui Fuller de a ridica o cupolă gigantică peste centrul Manhattan-ului. Acest plămân urban din fier era proiectat ca un scut geodezic contra smogului, un mecanism care ar

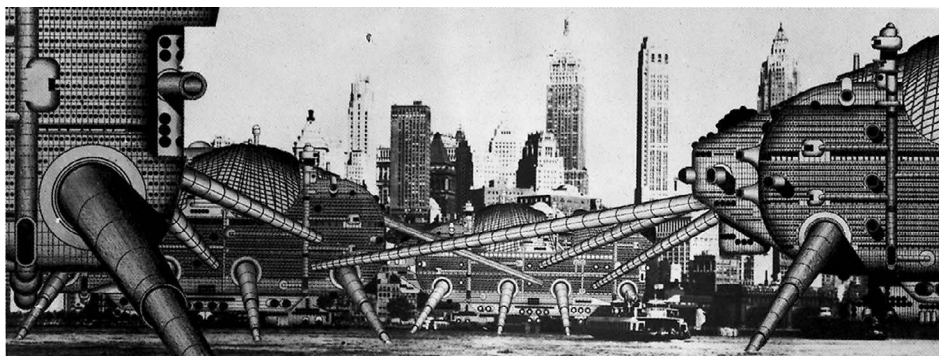
2 „Orașele mobile”.



278 Webb, proiectul „Sin Centre”, 1962.

279 Herron, proiectul „Walking City”, 1964.

1 „Centrul păcatului”.





280 Fuller, proiect pentru un dom geodezic deasupra centrului Manhattanului (zona dintre râuri, străzile 64-22), 1962.

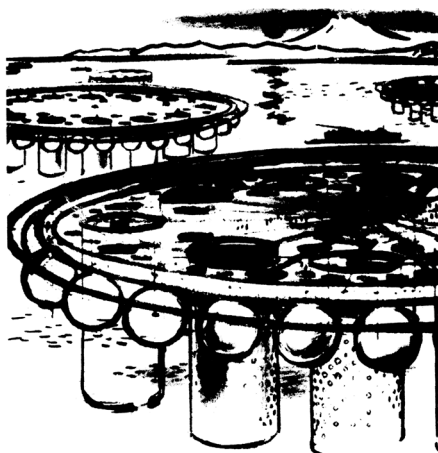
fi putut fi făcut, fără îndoială, să se transforme în adăpost contra radiațiilor nucleare în cazul impropriabil al unui atac atomic ratat. Cu o nonșalanță similară, Archigram nu s-a deranjat să se preocupe de consecințele sociale și ecologice ale proiectelor lor mega-structurale, dintre care „Plug-In City” al lui Peter Cook, din 1964, este un exemplu tipic. La fel, fiind obsedați de capsule cosmice suspendate, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk și David Greene nu s-au simțit obligați să explice de ce ar alege cineva să locuiască în asemenea dispozitive scumpe și sofisticate și, în același timp, într-o înghesuială sălbatică. La fel ca Banham mimând gesturile narcisiste ale lui Vishnu în bula sa solipsistă, gonflabilă, echipată cu un hi-fi și cu alte articole ale confortului (probabil ca omagiu adus etosului filistin din poezia lui Fuller, „Roam Home to a Dome” – vezi p. 247), cu toții au propus standarde spațiale care erau mult sub *Existenzminimum* stabilite de funcționalismul antebelic, pe care se presupunea că-i disprețuiesc.

Dacă era într-adevăr ceva menit să reducă arhitectura „la nivelul activităților unor anumite specii de insecte și mamifere” – pentru a cita din atacul din 1956 al lui Berthold Lubetkin împotriva reductivismului arhitecților constructiviști sovietici (ținta lui era grupul OSA al lui Ginzburg) – acesta era proiectul celulelor rezidențiale ale grupului Archigram. Proiectate după mode-

lul Dymaxion House a lui Fuller din 1927, sau după acela al Dymaxion Bathroom creată peste un deceniu (vezi p. 247), aceste unități aspirau la statutul de „pachete autonome”, în sensul că erau în principal proiectate pentru persoane singure și cupluri. Deși probabil că această preocupare față de unitățile pentru cei fără copii implica o critică la adresa familiei burgheze, poziția fundamentală a grupului Archigram nu era deloc critică, după cum se subliniază în acest fragment din cartea lui Peter Cook din 1967, *Architecture: Action and Plan*:

Adesea va apărea în tema proiectului unui arhitect investigarea „posibilităților” unui sit, cu alte cuvinte, folosirea inventivității conceptului de arhitectură pentru a extrage profitul maxim de pe o bucată de pământ. În trecut, asta ar fi fost considerată o utilizare imorală a talentului unui artist. Acum este pur și simplu parte a sofisticării întregului proces de amenajare și de construire, în care finanțarea poate fi transformată într-un element creator de design.

Lucrările celor de la Archigram erau surprinzător de apropiate de cele ale metaboliștilor japonezi, care, ca reacție la supra-popularea din Japonia, au început la sfârșitul anilor 1950 să propună mega-structuri „plug-in” tot mai mari și din ce în ce mai adaptate, structuri în care celule de locuit, precum în lucrările lui Noriaki Kurokawa, ar fi reduse la capsule prefabricate prinse de imenși zgârie-nori elicoidali. În alte variante, cum se întâmplă în proiectele lui Kiyonori Kikutake, acestea ar fi atașate ca niște melci de suprafețele interioare sau exterioare ale unor cilindri mari care pluteau sau erau scufundați în mare. Cu siguranță, orașele plutitoare ale lui Kikutake se numără printre cele mai poetice viziuni ale mișcării metabolistice. Totuși, în ciuda proliferării platformelor extractive marine, cu echipajul dedicat exploatarei zăcămintelor, orașele marine ale lui Kikutake par chiar mai îndepărtate și mai inaplicabile la viața cotidiană decât mega-structurile Archigram-ului. Faptul că majoritatea metaboliștilor și-au înființat ateliere destul de convenționale dovedește caracterul retoric al avangardismului mișcării. Cu excepția Sky House, din 1968, a lui Kikutake și a turnului cu capsule pentru celibatari al lui Kurokawa,

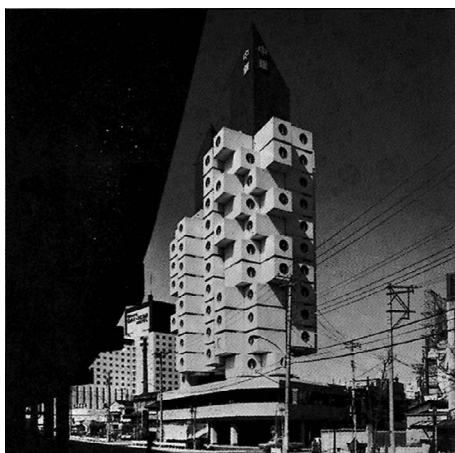


281 Kikutake, proiectul „Marine City”, 1958.

Nakagin, construit în Ginza, Tokyo, în 1971 (cf. apartamentele capsulă ale lui Kurokawa, din 1962), foarte puține dintre conceptele metabolice au fost puse în practică. Deși trebuie să facem o distincție între acest futurism fanatic și propunerile inteligente pentru forme urbane aditive avansate de spiritele moderate ale unora ca Fumihiko Maki și Masato Otaka, în 1966, când Gunther Nitschke a făcut o evaluare a mișcării metaboliste, a afirmat că:

Atâta vreme cât clădirile în sine devin mai grele, mai dure, cu o scară din ce în ce mai monstruoasă, atâta vreme cât arhitectura este luată ca mijloc de expresie a puterii, fie a uneia personale, fie a oricărei instituții vulgare, care ar trebui să sprijine, nu să conducă societatea, discuția despre o flexibilitate mai mare și despre structuri iubitoare de schimbare este doar o agitație inutilă. Comparând această clădire [proiectul pentru Orașul Metabolic al lui Akira Shibuya din 1966] cu oricare dintre clădirile tradiționale japoneze sau dintre metodele moderne sugerate de Wachsmann, Fuller sau Ekuian în Japonia, trebuie să o considerăm un simplu anacronism, cu o mie și ceva de ani demodată, sau, cel puțin, nu un progres al arhitecturii moderne în termeni de teorie și practică.

Declinul viziunii metaboliştilor japonezi a apărut odată cu vidul ideologic evident al Expoziției



282 Kurokawa, Turnul cu capsule Nakagin, Tokyo, 1971.

din Osaka din 1970. După aceea, inițiativa majoră în arhitectura japoneză a trecut de la vechii metabolişti la membrii așa-numitului Nou Val japonez, ale căror lucrări au devenit cunoscute în mare parte datorită sprijinului a doi arhitecți ai generației mature, Arata Isozaki și Kazuo Shinohara. În vreme ce lucrările lui Shinohara s-au cantonat aproape exclusiv la domeniul locuințelor, statura lui Isozaki izvorăște din dubla sa reputație, în primul rând în calitate de intelectual critic și, în al doilea rând, de arhitect public, a cărei carieră independentă a început cu proiectul pentru filiala Oita a băncii Fukuoka Sogo, construită la Kyushu în 1966. Această lucrare de succes a atras o serie întreagă de clădiri publice majore, inclusiv Muzeul de Arte Frumoase al Prefecturii Gunma, Takasaki, datând din 1974.

Isozaki s-a impus pe scena internațională în 1968, când a contribuit cu un exponat major, intitulat „Labirint Electric”, la cea de-a 14-a Trienală de la Milano. Conceput ca o prezentare multimedia a semnificației apocaliptice a dezastrului de la Hiroshima, acest *tour de force* cuprinzând ecrane rotative manevrate aleatoriu și imagini proiectate din spate i-a asigurat lui Isozaki o poziție importantă în avangarda europeană. Trienala de la Milano l-a pus în contact cu Archigram și Hans Hollein, pentru ca mai apoi lucrările sale să indice anumite aspecte ale acestei influențe. De la Archigram a preluat exuberanța „high-tech”



283 Isozaki, Muzeul de Arte Frumoase al Prefecturii Gunma, Takasaki, 1974.

a robotului proiectat pentru Festival Plaza a lui Kenzo Tange, prezentată la Expoziția din Osaka din 1970, iar de la Hollein, gustul acestuia pentru amestecul de materiale și obiecte extrem de bine meșteșugite și imagini artistice ironice, cele din urmă apărând pentru prima oară la sediul băncii Fukuoka Sogo din Kitakyushu (1968-1971). În afară de predilecția lui pentru finisaje interioare sofisticate, Isozaki a fost inspirat, precum Kahn, de *architecture parlante* a lui Ledoux. Luând ca punct de plecare geometria neoplatonică emblematică a lui Ledoux, Isozaki a ales să urmeze calea unei arhitecturi high-tech pe trame riguroase, într-o serie de filiale de bănci proiectate la începutul anilor 1970, manieră care a culminat cu *magnum opus*, Muzeul Gunma. Cu această arhitectură ca un miraj scânteietor, Isozaki a încercat să compenseze pierderea tradiționalului „spațiu al întinericului” japonez – interiorul familial puțin luminat, regresiv, pierdere pe care Junichiro Tanizaki a deplâns-o primul, în eseuul său „Laudă umbrelor” (1933). Rezonând cu evaluarea lui Tanizaki în ce privește interioarele puțin luminate din clădirile tradiționale japoneze, dar incapabil să accepte implicațiile reacționare ale nostalgiei sale culturale, Isozaki a încercat să dezvolte un corespondent modern al acestui spațiu tradițional al iluziilor. Această dezvoltare a atins punctul culminant în Nagamsami Home Bank (1971), despre care a scris:

Această clădire aproape că nu are formă; este o simplă întindere cenușie. Trama multietajată direcționează ochiul, dar nu-l focalizează

pe ceva anume. La un prim contact, voga întindere cenușie pare imposibil de descifrat și este peste măsură de ciudată. Grilajul multietajat dispersează vederea peste tot în spațiu, ca și cum imagini diverse ar fi risipite de jur împrejur de un proiector plasat în centru. Absoarbe toate spațiile individuale care stabilesc o ordine strictă. Le ascunde, și atunci când acest proces de ascundere se încheie, rămâne doar întinderea cenușie.

Încă de la începutul anilor 1970, lucrările lui Isozaki au oscilat constant între asamblările atectonice de trame (întinderile cenușii) controlate de suprapunerea formelor cubice, ca la Muzeul Gunma și la clădirea Shukosha din Fukuoka (1974-1975), și seria de structuri tectonice cu boltă semicilindrică, ca la Fujimi Country Clubhouse, din împrejurimile orașului Oita (1972-1975) și la Biblioteca Centrală din Kitakyushu (1972-1975). Varianta latentă a acestei ultime paradigme este Museum of Contemporary Art din Los Angeles, care se construia în 1984, și care este probabil cea mai frumoasă dintre lucrările sale recente.

Spre deosebire de metaboliști, Isozaki, Shinohara și alți membri ai Noului Val japonez acceptă faptul că astăzi nu poți spera să realizezi o relație între clădirea singulară și țesutul urban ca întreg. Această atitudine critică a fost exprimată într-o serie de locuințe extrem de formale și introspective proiectate de arhitecți ca Tadao Ando, Hiromi Fujii, Hiroshi Hara, Itsuko Hasegawa și Toyo Ito, pe lângă lucrările la fel de introvertite ale lui Isozaki și Shinohara (vezi și mai jos, pp. 333-35 și 349-52).

Putem spune că Ito, care a fost influențat în egală măsură de Isozaki și Shinohara, condensează linia generală a Noului Val japonez; adică, opera sa este în egală măsură extrem de rafinată estetic și extrem de critică din perspectivă ideologică. La fel ca Isozaki și Shinohara, și-a asumat o atitudine fatalistă față de megalopolis, pe care îl consideră manifestarea unui delir al mediului înconjurător, lipsit de sens. El crede că singura posibilitate de a dobândi semnificație culturală rezidă în crearea unor domenii poetice închise, în contrast cu „Tărâmul ne-locului urban” (vezi mai jos). Cea mai mare lucrare urbană a lui de până acum, clădirea PMT din Nagoya, ridică-

tă în 1978, este o intervenție structurală „subțire ca o hârtie” a cărei formă ermetică, luminată zentral în mare parte, este de o frumusețe stoică și dură. Aici avem de a face mai curând cu o contra-formă aristocrată (Isozaki) decât cu masca unui populism ce-și dă importanță (Venturi). Cel puțin acest lucru reiese din eseu lui Ito din 1978, „Collage and Superficiality in Architecture” (Colaj și superficialitate în arhitectură, *n.t.*):

Bogăția de suprafață a orașului japonez nu provine dintr-o acumulare istorică de clădiri, ci mai curând dintr-o nostalgie a trecutului nostru arhitectural pierdut, care se amestecă de-a valma cu embleme superficiale ale prezentului. În spatele unei dorințe infinite de satisfacție nostalgică se găsește un gol fără substanță. Ceea ce doresc eu să obțin în arhitectura mea nu este un alt obiect nostalgic, ci mai curând o anume superficialitate a expresiei pentru a revela natura golului ascuns în spate.

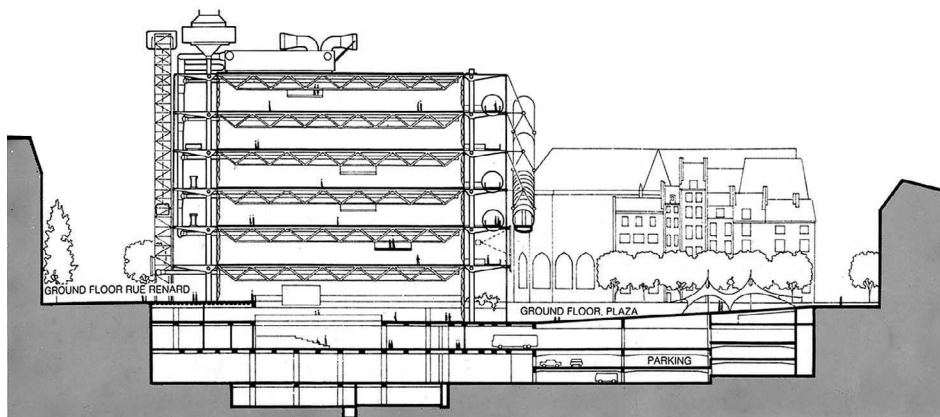
După cum am văzut, în afară de contra-cultura domului geodezic din vestul american, cea mai mare influență a lui Buckminster Fuller a fost în Japonia și, mai mult ca oriunde, în Anglia, unde se poate detecta o continuă dezvoltare a „Dymaxion”-ului, de la primele proiecte cu cadru spațial și cupolă ale lui Cedric Price și Peter Cook, până la cele mai recente lucrări ale Foster Associates.

Paradigma acestei mișcări este Centre Pompidou din Paris, construit în 1977 după proiectele scurtului parteneriat anglo-italian dintre

Richard Rogers și Renzo Piano. Clădirea este în mod evident o realizare a retoricii tehnologice și infrastructurale a grupului Archigram; și dacă consecințele depline ale acestei abordări devin tot mai evidente prin utilizare zilnică, este clar că ea este responsabilă și de anumite reușite. În primul rând, Centrul este un succes popular remarcabil – atât prin natura lui senzationalistă, cât și în toate celelalte privințe. În al doilea rând, este un strălucit *tour de force* în tehnica avansată, arătând exact de parcă ar fi o rafinărie de petrol, a cărei tehnologie încearcă să o emuleze. Totuși, se pare că a fost creat cu o atenție minimă acordată specificității temei – adică, bunurile artistice și cărțile pe care era chemat să le găzduiască. Centrul reprezintă abordarea de proiectare dusă la extrem a nedereminării și a unei flexibilități optime. Nu numai că a fost necesară construirea unei alte „clădiri” în interi-



284, 285 Piano și Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1972 - 1977.



286 Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker și Bor, plan de dezvoltare pentru orașul nou Milton Keynes, Buckinghamshire, 1972. Caroiajul schematic al străzilor mulat pe forma reliefului. Zonele de locuire (gri deschis) și zonele de muncă (gri închis) se îmbină în mod neregulat.



orul carcasei pentru a oferi o suprafață suficientă de perete și închidere pentru expunerea de tablouri, dar și crearea unor deschideri de 50 de metri de grinzi cu zăbrele pentru a asigura flexibilitatea optimă pare să se fi dovedit excesivă. În primul caz, avem de-a face cu o sub-dimensionare a suprafeței zidurilor, în al doilea, cu o supra-flexibilitate. La aceasta se adaugă faptul că scara clădirii este destul de indiferentă față de contextul ei urban, și că nu este capabilă să-și reprezinte statutul instituțional, ceea ce îi arată consecvența ideologică, pentru că asemenea preocupări au fost mereu străine de școala de proiectare a Dymaxion-ului englez. Una dintre ironiile neintenționate ale acestei lucrări pare să derive din panorama spectaculoasă a orașului pe care o poți avea din tuburile de acces vitrate ale scării rulante, suspendate pe latura vestică a clădirii. Aceste căi de acces abia fac față acum unei prezențe medii zilnice de peste 20.000 de vizitatori, dintre care mulți nu vin pentru dotările culturale oferite, ci pentru clădire și panoramă.

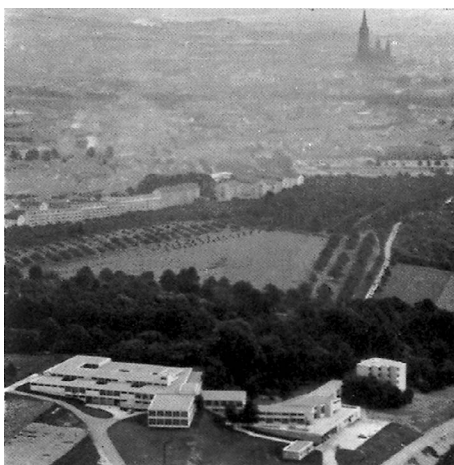
O abordare la fel de nedeterminată a fost adoptată în proiectul din 1972 pentru noul oraș englezesc Milton Keynes. Acest oraș, cu o tramă stradală oarecum neregulată, a fost conceput după cât se pare ca un Los Angeles precipitat, planificat peste peisajul agricol al Buckinghamshire. Rețeaua neregulată goală, configurată după datele topografice, a fost un alt

exercițiu întru nedeterminare împins la absurd. În ciuda neoclasicismului centrului de cumpărături miesian, capacitatea de a reprezenta o identitate municipală este practic inexistentă. Nu ai nici un indiciu că ai ajuns aici dacă nu ar exista indicația grafică a graniței legale, iar pentru un vizitator întâmplător, Milton Keynes nu pare mai mult decât o colecție de cartiere de locuințe mai mult sau mai puțin de bine proiectate. Te gândești prin comparație la precizia ortogonală a Broadacre City al lui Wright, unde, în ciuda dispersării asidue a țesutului urban, locurile ar fi dobândit o anume definire datorită granițelor ortogonale. Este de la sine înțeles, totuși, că la Milton Keynes puținele granițe care există nu corespund niciunei ordini perceptibile, iar acest lucru nu este deloc surprinzător, dat fiind faptul că structura orașului a fost influențată de teoriile de planificare ale lui Melvin Webber, al cărui slogan, „Tărâmul ne-locului urban” pare să fi fost adoptat ca un crez de arhitecții oficiali ai planului, Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker și Bor. Faptul că acest slogan își are originea în încrederea pe care Webber o avea în teoria amplasării centrului a lui Kristaller-Losch – atunci, ca și acum, cel mai dinamic model la îndemână pentru crearea condițiilor optime de promovare comercială – nu putea să fi scăpat nici arhitecților, și nici administrației publice a orașului. Selectarea unui model de planificare deschis,

în acord cu interesele ipotetice ale societății de consum, a fost o alegere conștientă.

În cadrul Hochschule für Gestaltung (HfG) din Ulm, Germania, concepută inițial în 1951 de arhitectul elvețian Max Bill ca succesoare instituțională a școlii Bauhaus, strădania de a concepe o abordare riguroasă a designului și tehnologiei a ajuns, după un deceniu, în situația de a se confrunța cu contradicțiile fundamentale ale designului pentru o societate de consum. După ce Bill și-a dat demisia din poziția de director în 1956, HfG a îmbrățișat o formă de „cercetare operațională” cu ajutorul căreia intenționa să dezvolte o euristică a designului, prin care formele obiectelor ar fi determinate conform unor metode precise de analiză a felului lor de producție și întrebuințare. Din păcate, această metodă a degenerat rapid într-o formă idolatrică a metodei în care „puristul” metodologic era invariabil pregătit mai degrabă să treacă cu vederea o soluție, decât să ajungă la un design care nu fusese determinat ergonomic. În ce privește Departamentul de Construcție Industrializată al lui Herbert Ohl, aceasta a dus la privilegierea designului componentelor industriale și la excluderea oricărei analize comprehensive a sarcinilor specifice de construire. Nevoile reale erau deseori trecute cu vederea, și totul pentru a produce componente prototip extrem de sofisticate, chiar dacă relativ simple, pentru producția raționalizată a formei construite. Până la mijlocul anilor 1960, membrii cheie ai corpului profesoral, Tomás Maldonado, Claude Schnaidt și Gui Bonsiepe, recunoscuseră deja cu toții că această idealizare a designului de produs era o fundătură, căci trecea convenabil cu vederea, în numele metodei științifice și esteticii funcționale, contradicțiile fundamentale inerente societății neo-capitaliste. În privința arhitecturii, acest aspect nu a fost niciodată exprimat mai convingător decât de Schnaidt, care scria în eseuul său „Architecture and Political Commitment” (1967) (Arhitectură și angajare politică, *n.t.*):

În acele zile, în care pionierii arhitecturii moderne erau tineri, ei credeau, ca William Morris, că arhitectura trebuie să fie „o artă a poporului pentru popor”. În loc de a încuraja gusturile celor câțiva privilegiați, ei doreau să satisfacă acele cerințe ale comunității. Doreau să con-

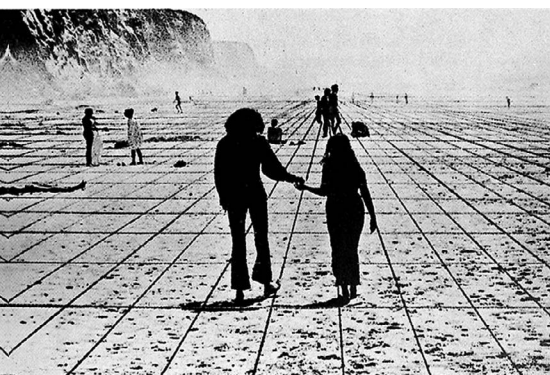


287 Bill, Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1953 - 1955, în imagine (de la stânga la dreapta) corpul atelierelor, biblioteca, clădirea administrației și căminele studențești. În depărtare, Catedrala din Ulm.

struiască locuințe potrivite nevoilor umane, să ridice o Cité Radieuse. Dar nu au luat în considerare instinctele comerciale ale burgheziei, care și-a atribuit repede și cu de la sine putere teoriile lor și le-a folosit în scopul de a face bani. Utilitatea a devenit repede sinonimă cu profitabilitatea. Formele anti-academice au devenit noul decor al claselor conducătoare. Locuința rațională a fost transformată în locuința minimă, Cité Radieuse în conglomerat urban și austeritatea liniei în sărăcia formei. Arhitecții sindicatelor, cooperativelor și municipalităților socialiste au fost cu toții înregimentați în serviciul distilatorilor de whisky, producătorilor de detergenți, bancherilor și Vaticanului. Arhitectura modernă, care a dorit să-și joace rolul în eliberarea umanității prin crearea unui mediu nou de locuit, s-a transformat într-o întreprindere gigantică de degradare a habitatului uman.

Mai departe, în același articol, Schnaidt a criticat realizările avangardei „alternative” a anilor 1960:

Este în natura filosofiei lor că până și cele mai îndrăznețe concepte de arhitectură și planificare urbană sunt realizabile cu ajutoare tehnologice moderne. Acest lucru se află în spatele încercării lor de a găsi ceva care să semene



288 Superstudio, „Călătorie de la A la B”, 1969. „Nu vor mai exista motive pentru străzi sau piețe”.

navelor spațiale, cutiilor de ambalaj, sistemelor de fișiere, rafinăriilor sau insulelor artificiale. ...

Acești arhitecți pot foarte bine să aibă meritul de a duce tehnologia la concluzia sa logică, dar cel mai adesea atitudinea lor sfârșește prin a deveni tehnolatrie. Rafinăria și capsula spațială pot servi ca modele de perfecțiune tehnică și formală, dar dacă devin obiecte de cult, lecția pe care o pot preda va rata complet ținta. Încrederea nelimitată în potențialul tehnologiei merge mână în mână cu un grad surprinzător de lipsă de inventivitate în ce privește viitorul omului. ... Asemenea viziuni sunt liniștitoare pentru mulți arhitecți: susținuți de atâta tehnologie, de atâta încredere în viitor, aceștia se simt acoperiți și justificați în abdicarea lor socială și politică.

Deși eficacitatea sa ar putea fi contestată, avangarda arhitecturală din anii 1960 nu a abdicat total de la responsabilitatea ei socială. Au existat multe facțiuni a căror orientare era pe deplin politică și a căror atitudine față de tehnologia avansată nu era cătuși de puțin necritică. Dintre acestea trebuie menționat grupul italian Superstudio, care a fost, în această privință, printre cele mai poetice. Influențat de conceptele „planificării urbane unitare” ale situaționistului internațional Constant Nieuwenhuys care, în al său Nou Babilon din 1960, propusese un țesut urban în continuă schimbare, ce ar corespunde tendinței „ludice” a omului, grupul Superstudio, condus de Adolfo Natalini, a început în 1966

să producă lucrări care erau mai mult sau mai puțin împărțite între reprezentarea formei unui „monument continuu” ca semn urban mut și producerea unei serii de vignete ilustrând o lume din care bunurile de consum au fost eliminate. Lucrările lor variau de la proiecția unor mega-liți imenși și impenetrabili, plăcați cu oglindă, la descrierea unui peisaj științifico-fantastic în care natura fusese transformată și devenise binevoitoare – pe scurt, utopia tipic anti-arhitecturală. În 1969 ei scriau:

Dincolo de convulsiile supraproducției, se poate naște o stare de calm în care o lume prinde formă fără produse sau deșeuri, o zonă în care mintea este și energie, și materie brută, și produs final, singurul obiect de consum intangibil.

Și din nou, în 1972:

Obiectele de care vom avea nevoie vor fi doar steagurile sau talismanele, semnale ale unei existențe continue sau ustensile simple pentru operații simple. Astfel, pe de o parte, vor rămâne ustensilele ... pe de alta, obiectele simbolice ca monumentele sau insignele ... obiecte care pot fi purtate ușor dacă va fi să devenim nomazi, sau grele și de nemișcat, dacă vom hotărî să rămânem într-un loc pentru totdeauna.

Dincolo de regula dată de principiul performativ, pe care filosoful Herbert Marcuse îl caracterizase deja ca definitoriu pentru viață în ceea ce privește instrumentele și bunurile de consum, Superstudio a proiectat o utopie tăcută, anti-futuristă și tehnologic optimistă în care, cu cuvintele lui Marcuse din *Eros and Civilization* (1962):

[...] nivelul de viață ar fi măsurat prin alte criterii: satisfacerea universală a nevoilor umane fundamentale și eliberarea de vinovăție și teamă – atât internalizată, cât și externă, atât instinctuală, cât și „rațională”. ... În acest caz, cantitatea de energie instinctuală ce trebuie deviată către munca necesară ... ar fi atât de mică, încât o mare parte a constrângerilor și modificărilor represive, nesuținute de forme externe, s-ar prăbuși.¹

¹ În Herbert Marcuse, *Eros și civilizație*. O cercetare filosofică asupra lui Freud. Traducere din engle-

Semnificativ este că Superstudio a ales să reprezinte o lume atât de nerepresivă în termenii unei arhitecturi care este practic invizibilă sau, atunci când este vizibilă, este total inutilă și autodestructivă prin design (vezi barajul din sticlă oglindă pentru cascada Niagara). Cu toate că au redat contradicția „monumentului continuu” ca pe un volum impenetrabil ce amintește de Boullée, acesta era, totuși, o imagine metafizică la fel de pasageră și de criptică precum monumentele suprematiste ale lui Malevici sau clădirile „împachetate” ale lui Christo, un artist care, după ce a împachetat Kunsthalle din Berna în 1968, a continuat să împacheteze și, prin asta, „să aducă la tăcere” majoritatea monumentelor instituționale ale lumii occidentale.

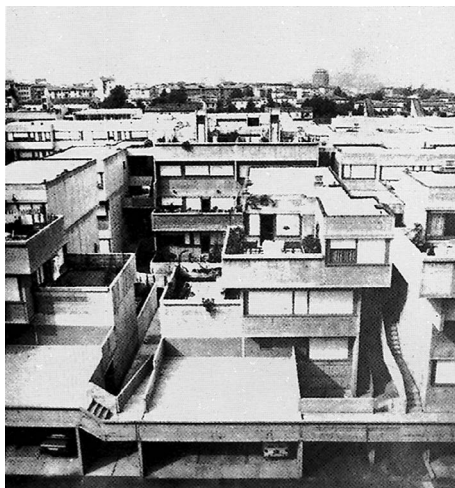
La începutul anilor 1960, conștientizarea din ce în ce mai mare a faptului că în practica obișnuită exista o lipsă fundamentală de corespondență între valorile arhitectului și nevoile și moravurile utilizatorului a dus la o întreagă serie de mutări reformiste care căutau, printr-o diversitate de modalități contra-utopice, să depășească acest divorț al designerului de cotidian. Aceste facțiuni nu numai că au atacat inaccesibilitatea sintaxei abstracte a arhitecturii contemporane, dar au și încercat să nască o modalitate prin care arhitecții să poată ajuta acele sectoare sărmene ale societății de care profesia nu se ocupa în mod normal. N.J. Habraken, în cartea sa *Supports: An Alternative to Mass Housing* (1972) (Suporturi: O alternativă la locuințele de masă, *n.t.*), a abordat pentru prima oară problema construirii unui fond de locuințe care să poată îndeplini nevoile variabile ale utilizatorilor, iar John Turner și William Mangin au început în 1963 să-și consemneze experiența dobândită în calitate de consultanți ai celor „squatter cities” care apăreau atunci la marginile marilor orașe sud-americane. Așa cum o descria Mangin la acea vreme, următoarea situație ar putea fi considerată drept tipică pentru multe alte orașe de pe continent:

Enormă creștere a populației în Peru, împreună cu centralizarea recompenselor politice, economice și culturale în capitala Lima au dus

la migrația recent intensificată dinspre provinciile spre Lima. Se poate afirma categoric că un milion cel puțin din cele două milioane de locuitori ai Limei s-au născut în afara orașului. Creșterea numerică a migranților înspre oraș și apoi relocarea bruscă a multora în așezări de tip „autoajutorare fără ajutor” ale squatterilor, în „barriadas”, au atras în mod considerabil atenția în plan local și în străinătate, și pentru prima oară mulți peruani au devenit conștienți de această situație. Probabil că și în trecut orașul se dezvoltase în mare parte în același mod, dar magnitudinea și vizibilitatea influxului recent au făcut să pară un fenomen nou. Migranții provin din toate regiunile și din toate clasele sociale și grupurile etnice ale țării.

Probleme de o asemenea magnitudine sunt, desigur, dincolo de domeniul arhitecturii ca disciplină autonomă și chiar în afara procesului de urbanizare și construire așa cum este înțeles în mod obișnuit. Chiar și așa, dimensiunea problemei, vizibilitatea și nevoia de a o înfrunța într-un mod care să-i ajute pe acești squatterii să construiască într-un mod mai eficient (dotarea cu infrastructuri pentru apă și canalizare, în majoritatea cazurilor) au creat un climat general în care formula *Neue Sachlichkeit* de lichidare a cartierelor mizere, veche de patruzeci de ani, urmată

289 De Carlo, satul Mateotti, Terni, 1974 - 1977.



de reconstruiri masive, a fost pentru prima dată supusă unei reconsiderări radicale. Habraken a susținut că întreaga abordare trebuia să fie regândită, nu doar în ce privește Lumea a Treia, dar și față de creșterea nemulțumirilor utilizatorului din economiile industrializate.

Stabilirea unor modalități alternative de practică pentru a face față acestei situații, atât în lumea subdezvoltată, cât și în cea dezvoltată, s-a dovedit eluzivă, iar panaceul numit „participarea utilizatorului” (greu de definit corespunzător, și chiar și mai dificil de realizat) nu ne-a ajutat decât să devenim și mai conștienți de insolubilitatea problemei și de faptul că nu poate fi abordată decât fragmentar, printr-un răspuns adecvat la situații specifice. Cu toate acestea, *advocacy planning* rămâne ca moștenire radicală a anilor 1960, deși rezultatele aplicării sale au variat enorm, de la manipularea politică a celor defavorizați, la realizarea recentă a unei zone de locuințe *low-rise* în Terni, la nord de Roma, proiectate de Giancarlo de Carlo conform unei teme dezvoltate ca rezultat al unor discuții îndelungi cu sindicatele locale. Fără îndoială că întreaga întreprindere a avut drept rezultat locuințe de o calitate și varietate remarcabile, deși modul în care dorințele utilizatorilor au fost până la urmă interpretate rămâne o chestiune controversată.

În privința transformării practicii Neue Sachlichkeit, Habraken și Fundația sa pentru Cercetare în Arhitectură (SAR) din Eindhoven au făcut tot posibilul, din punct de vedere tehnocratic, să ducă la o concluzie logică promisiunea lui Yona Friedman în ce privește abordarea infrastructurală deschisă și „arhitectura mobilă”. În acest sens, ei au propus o structură *support*, multietajată și *low-rise*, a cărei organizare era nedeterminată, cu excepția accesului fix și a zonelor de bucătărie și baie. În afară de aceste zone, ocupantul ar fi fost liber să aranjeze planul volumului alocat oricum ar dori. Din păcate, Habraken avea intenția să doteze această matrice spațială cu componente modulare fabricate similar industriei auto și să le aducă la un nivel de sofisticare tehnică și toleranță structurală care nu au fost încă atinse nici măcar de programele de construire integrală cu prefabricate din Uniunea Sovietică. În plus, la fel ca Friedman, el avea tendința să neglijeze faptul că mult din

„libertatea” inherentă a sistemului ar dispărea automat în momentul în care s-ar fi plasat sub auspiciile capitalului monopolist. La urma urmelor, locuințele nu au devenit nici acum un articol cu adevărat consumabil. Din fericire, conceptul SAR nu stă în picioare și nici nu se prăbușește doar prin tehnologie, iar Habraken a deschis o linie de cercetare din care a mai rămas mult de explorat. O lucrare destul de notabilă, influențată după cât se pare de gândirea lui Habraken, sunt remarcabilele case înșiruite „expandabile”, construite în Genterstrasse din München în 1971, de Otto Steidle și Doris și Ralph Thut.

POPULISMUL

Recunoașterea loosiană a pierderii identității culturale pe care urbanizarea o adusese cu sine încă de la începuturi a revenit și mai în forță la mijlocul anilor 1960, căci arhitecții au început să-și dea seama că acele coduri reductive ale arhitecturii contemporane conduseseră la o sărăcire a mediului urban. Totuși, maniera precisă în care s-a produs această sărăcire – adică, măsura în care este cauzată de tendințele abstracte prezente în chiar substanța raționalismului cartezian sau, alternativ, de exploatarea economică nemiloasă – este o problemă majoră și complexă, care își așteaptă o soluție judicioasă. Nu se poate nega că reducționismul tabula rasa al Mișcării Moderne a jucat un rol proeminent în distrugerea culturii urbane; astfel, accentul pus de critica „post-modernistă” pe respectarea contextului urban existent nu poate fi discreditat în niciun chip. Această critică anti-utopie, „contextualistă”, era deja prezentă în anii 1960, la început în abordarea formei urbane în spirit neo-sittesc a lui Colin Rowe (așa cum era predată la Universitatea Cornell și cum apare în cartea sa din 1979, *Collage City*), și apoi în cartea lui Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, din 1966, în care acesta scria:

Justificarea majoră a elementelor de duzină în ordinea arhitecturală este însăși existența lor. Ele sunt ceea ce avem. Arhitecții pot să le depîlîngă, să încerce să le ignore sau chiar să le abolească, dar ele nu vor dispărea. Sau nu vor dispărea pentru multă vreme, pentru că arhitecții nu au puterea să le înlocuiască (și nici nu știu

cu ce să le înlocuiască), și pentru că aceste elemente banale acoperă nevoile existente de varietate și comunicare. Vechile clișee care implică banalitatea și dezordinea încă vor rămâne conținutul noii noastre arhitecturi, și noua noastră arhitectură va fi, în mod semnificativ, contextul pentru ele. Recunosc, vorbesc dintr-un punct de vedere limitat, dar acest punct, pe care arhitecții au avut și au tendința de a-l minimaliza, este la fel de important ca acela vizionar, pe care au avut tendința să-l glorifice dar nu l-au înfăptuit. Planul pe termen scurt, care combină expeditiv vechiul și noul, trebuie să însoțească planul pe termen lung. Arhitectura este în egală măsură evoluționistă și revoluționară. Ca artă, va recunoaște ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, imediatul și speculativul.

Odată cu publicarea în 1972 a cărții *Learning from Las Vegas*, scrisă de Venturi, Denise Scott-Brown și Steve Izenour, evaluarea sensibilă și sănătoasă a lui Venturi a realităților culturale cu care se confruntă practica de zi cu zi – nevoia de a face ordine pe fondul de dezordine și vice-versa – a trecut de la o acceptare a obiectelor de duzină la glorificarea lor; de la o laudă modestă a Main Street ca fiind „aproape în regulă”, la o citire a panoului de reclame ca o utopie a Iluminismului, transformată magic, una desfășurată acolo, ca o transpunere științifico-fantastică în plin deșert!

Acest gen de retorică, una care ne obligă să vedem parcurile A & P ca pe niște *tapis verts* de la Versailles, sau Cesar's Palace din Las Vegas ca pe echivalentul modern al Vilei lui Hadrian, este ideologie în forma ei cea mai pură. Ambivalența cu care Venturi și Scott-Brown exploatează această ideologie ca mod de a ne convinge să scuzăm kitsch-ul nemilos al orașului Las Vegas ca pe o mască exemplară care ascunde brutalitatea mediului nostru, este o dovadă a intenției estetizante a tezei lor. Și, în vreme ce distanța lor critică le permite luxul de a descrie cazinoul tipic ca pe un peisaj crud al seducției și controlului – cei doi subliniază oglinzile bidirecționale și interiorul său nelimitat, întunecat, dezorientant și atemporal –, au grijă să se disocieze de valorile sale. Totuși, aceasta nu-i împiedică să-l propună ca pe un model de restructurare a formei urbane:

Dincolo de oraș, singura trecere dintre Strip¹ și deșertul Mojave este o zonă cu cutii de bere care ruginesc. În oraș, trecerea este la fel de nemilos de bruscă. Cazinourile ale căror fronturi se relaționează atât de sensibil cu autostrada își întorc spatele prost întreținut spre mediul local, expunând forme și spații reziduale cu echipamente mecanice și zone de serviciu.

Ironia cu care arhitecții, de la Lutyens la Venturi, au căutat să transcendă prin glume spirituale circumstanțele contradictorii în care li se cere să construiască pare aici să degenereze într-o permisivitate totală; iar distanța dintre cultul „urâtului și banalului” și consecințele spațiale ale economiei de piață este insesizabilă. Printre rânduri, autorii ajung să accepte superfluitatea designului arhitectural într-o societate care este motivată exclusiv de impulsuri economice nemiloase, o societate care nu are ceva mai mareț de reprezentat decât cerul luminat de reclame gigantice de neon de pe o stradă comercială oarecare. La capătul analizei, sunt aproape forțați să admită că pierderea monumentului este o absență care nu poate fi compensată de sofisticăriile „halei decorate”:

Cazinoul din Las Vegas este un spațiu mare și jos. Este arhetipul tuturor spațiilor interioare publice ale căror înălțimi sunt reduse din motive de buget și aer condiționat. Astăzi e ușor să realizezi deschideri mari, iar volumul este guvernat de limitări mecanice și economice în ce privește înălțimea. Dar stațiile de cale ferată, restaurantele și galeriile de cumpărături de doar trei metri înălțime reflectă la fel de bine atitudinea noastră schimbată față de monumentalitate ... am înlocuit spațiul monumental al Pennsylvania Station cu metroul de suprafață, iar cel al Grand Central Terminal supraviețuiește îndeosebi prin conversația lui magnifică într-un vehicul al publicității.

Venturi este hotărât să prezinte Las Vegas ca pe o explozie autentică a fanteziei populare. Dar, așa cum susține Maldonado în cartea sa *La Speranza Progettuale* din 1970, realitatea ar indica contrariul, anume că Las Vegas este punctul culminant al pseudo-comunicării de „mai bine de jumătate de secol de violență manipulatorie

¹ Strada principală din Las Vegas.

mascată, îndreptată spre formarea unui cadru urban aparent liber și ludic în care oamenii sunt total lipsiți de voință de inovație”.

Oricum ar sta lucrurile, cei din facțiunea Venturi nu au fost singuri în susținerea punctului lor de vedere populist. Dimpotrivă, au câștigat curând adepți solidari atât în cercurile academice, cât și în cele profesionale – de la istoricul/criticul Vincent Scully, care inițial s-a raliat cauzei lor cu introducerea laudativă la cartea lui Venturi, *Complexity and Contradiction*, și care a continuat să-și confirme sprijinul cu polemica *The Shingle Style Revisited* (Stilul Shingle revizitat, n.t.), la arhitecți ca Charles Moore și Robert Stern care, adoptând atitudini ad hoc mai nuanțate în ce privește manipularea formei, au fost, totuși, la fel de deschiși să exploateze substanța fundamental atectonică a casei americane cu structură de lemn prefabricată.

Cel puțin în cercurile anglo-saxone, efectul final a fost acela de a stimula o reacție oarecum nediscriminată împotriva tuturor formelor de expresie modernistă în arhitectură, situație pe care criticul Charles Jencks a identificat-o neîntârziat drept „post-modernă” în cartea sa *Language of Post-Modern Architecture* (1977) (Limbajul arhitecturii post-moderne, n.t.). Jencks a caracterizat consistent post-modernismul ca pe o artă populist-pluralistă cu capacitate imediată de comunicare. La sfârșitul primei ediții a acestui text, el a salutat „pre-moderna” Casa Battló (1906) a lui Gaudí ca pe o operă exemplară, ușor accesibilă în măsura în care populația putea descifra și se putea identifica imediat cu iconografia separatismului catalan pe care îl încapsula (Jencks



291 Jahn, Bank of the South West, Houston, 1982, neconstruită.

referindu-se aici la turnul ca o lance și acoperișul ca spinarea unui dragon, reprezentând triumful final al eroului catalan, Sant Jordi, asupra „dragonului” Madridului). Mitologiile naționaliste nu pot fi inventate peste noapte, totuși, iar adevărul nedenaturat este că multe dintre așa-zisele lucrări populiste nu au altceva mai mult de transmis decât un confort agreabil sau un comentariu ironic despre absurditatea kitsch-ului suburban. Cel mai adesea, arhitecții postmoderni folosesc locuințele private ca pe o ocazie de a se lăsa în



290 Stern, Ehrman House, Armonk, New York, 1975.



292 Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1975 - 1979.

voia unor obsesii idiosincratiche, așa cum apare mult prea clar din trivialitatea caselor Hot Dog și Daisy ale lui Stanley Tigerman, de la mijlocul anilor 1970.

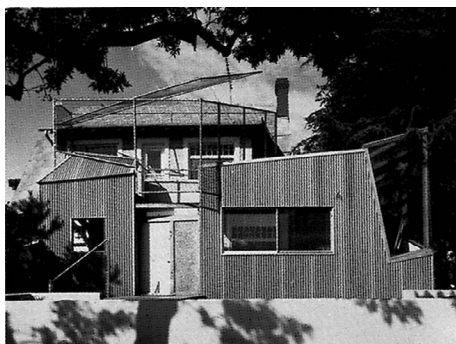
În fiecare an populismul american pare să devină tot mai difuz prin parodiile sale eclectice, de la fanteziile Art Deco ale, să zicem, Brant House a lui Venturi, din Greenwich, Connecticut (1971) și înrudită Ehrman House a lui Stern, din Armonk, New York (1975), până la auto-intitulatul „mașinism popular” (de fapt, neo-Art Deco) al tipicului zgârie-nori cristalin, clădirea înaltă cu pereți cortină a lui Helmut Jahn, concepută ca o orgă Wurlitzer gigantică. Acestea și alte divagații populiste sugerează că simplitatea epurantă a „inexpresivului și banalului” (după formula lui Venturi) fusese părăsită, împreună cu prea puțin elegantele case Trubeck și Wislocki pe care Venturi le-a realizat la Cape Cod în 1970.

Prin stimularea scenografică a profilurilor clasicului și vernacularului, și reducând astfel arhitectonica construcției la pură parodie, populismul tinde să submineze capacitatea societății de a duce mai departe o cultură semnificativă a formei construite. Consecința, pentru întregul domeniu, a fost alunecarea seducătoare dar decisivă spre un fel de „patos strident”, pentru a folosi evaluarea fericită și totuși ambivalentă a lui Jencks, când s-a referit la efectele teatrale create de Moore și Turnbull în proiectul lor pentru Kresge College din campusul Universității California, de la Santa Cruz (1974). Cinismul

care motivează în cele din urmă asemenea operații scenografice a fost recunoscut de-atunci deschis de Moore, mai mult ca oriunde în descrierea procesului de proiectare care a dus la Piazza d'Italia din New Orleans (1979). În 1981, acesta a scris:

Mi-am amintit că ordinele arhitecturale erau italiene, cu ceva sprijin din partea grecilor, și așa ne-a venit ideea să plasăm coloane toscane, doric, ionice și corintice deasupra fântânii, dar acestea o eclipsau, ascunzând forma Italiei. Așa că am adăugat în schimb un „ordin delicatessen”, despre care ne-am zis că ar putea semăna cu niște cârnați care atârnă în vitrina unui magazin, ilustrând astfel amplasamentul transalpin. Dar acum cred că acolo va fi un restaurant italian și niciun cârnaț ... au mai rămas ceva bani, așa că ne-am gândit că am putea să trântim un templu în față care să indice că piazza este în spatele lui. Mai erau suficienți bani și pentru o campanilă lângă templu, care să ne scoată în evidență existența și să creeze mai multe tipare împreună cu verticalele zgârie-norului din spate. Cândva vor fi magazine în jur, ca în Piața Ghirardelli, dar deocamdată piazza noastră este de una singură și puțin cam izolată.

În contrast cu eclectismul bicisnic al lui Moore (care a abandonat puritatea constructivă a complexului său Sea Ranch din districtul Sonoma, California (1964-1966) imediat după ce a fost terminat), lucrările domestice ale lui Frank Gehry, și mai presus de orice propria sa „anti-casă” deconstruită (cf. „anti-pictura” lui Marcel Duchamp)



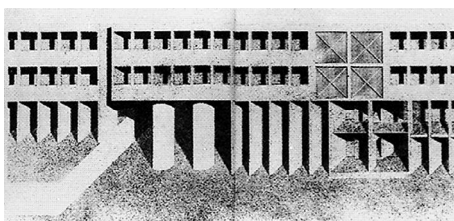
293 Gehry, casa proprie, Santa Monica, California, 1979.

realizată în Santa Monica în 1979, au introdus un element autentic subversiv în decadența multitudine de sine a arhitecturii americane populiste. Totuși, această rezistență creatoare a fost mai mult decât compensată prin absorbirea necritică a populismului american de către curentul general european, un transfer cultural realizat de secțiunea de arhitectură a Bienalei de la Veneția din 1980, coordonată de Paolo Portoghesi, care purta seducătorul titlu dublu „Prezența trecutului” și „Sfârșitul prohibiției”. Semnificativ este că fațadele în mărime naturală ale „Strada Novissima”, proiectată de Portoghesi, plasate în Arsenal (fig. 311), au fost realizate de scenografi din industria filmului italian. Singura excepție a fost proiectul lui Leon Krier care, fără îndoială din deferență „morală” față mult-iubitul Heinrich Tessenow (vezi *Handwerk und Kleinstadt* a celui din urmă, din 1910), a insistat să-și construiască fațada cu materiale reale.

RAȚIONALISMUL

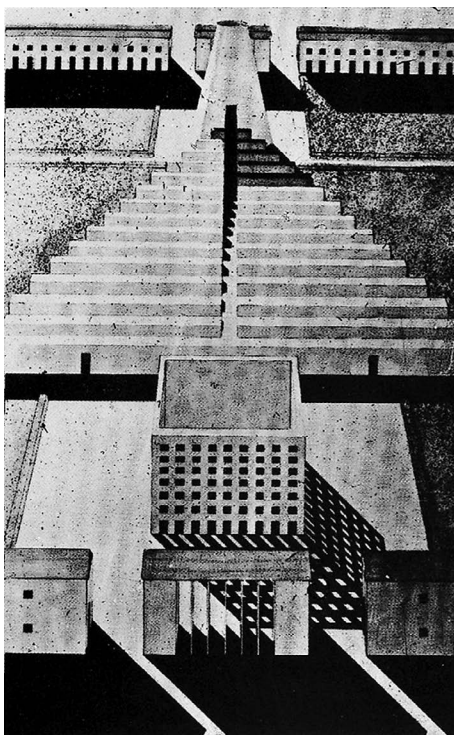
Nimic nu putea fi mai îndepărtat de programul populist, cel puțin la originile sale, decât mișcarea italiană neo-raționalistă, așa-numita „Tendenza”, care era în mod evident o încercare de a salva atât arhitectura, cât și orașul de a fi năpădite de forțele atotpenetrante ale consumismului megapolitan.

Această revenire la „limitele” arhitecturii a fost inițiată de publicarea a două texte deosebit de influente, *L'architettura della città* (1966) de Aldo Rossi, și *La costruzione logica dell'architettura* (1967) de Giorgio Grassi. Cea dintâi accentua rolul jucat de tipuri de construcție consacrate în determinarea structurii morfologice a formei urbane așa cum se dezvoltă aceasta în timp; cea de-a doua încerca să formuleze regulile necesare compoziționale sau combinatorice pentru arhitectură – logica intrinsecă prin care Grassi însuși ajunsese la propria expresie extrem de reținută. Deși insistau asupra faptului că nevoile cotidiene trebuie împlinite, ambii respingeau principiul după care forma ar trebui să urmeze funcția – ergonomia – și au afirmat, în schimb, autonomia *relativă* a ordinii arhitecturale. Fiind conștient de tendința raționalității interesate de a absorbi și deforma orice gest cultural semnificativ, Rossi și-a structurat lucrarea în jurul



294 Rossi, bloc de apartamente în districtul Gallarate din Milano, 1969 - 1973.

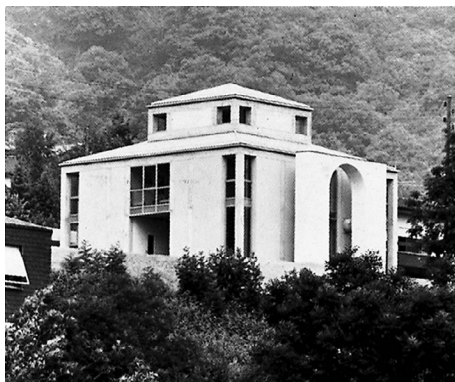
295 Rossi, proiect pentru Cimitirul din Modena, 1971. Perspectivă aeriană.



elementelor arhitectonice care puteau aminti și transcende, totuși, paradigmele raționale, chiar dacă arbitrar, ale Iluminismului, acea formă pură postulată în a doua jumătate a secolului XVIII de Piranesi, Ledoux, Boullée și Lequeu. Aspectul cel mai enigmatic, ca să nu spunem ermetic, al gândirii sale rezidă în preocuparea lui nedecarată față de Panopticon (cf. *Surveiller et punir* de Michel Foucault, din 1975), clasă în

care ar include cu siguranță – după *Contrasts*, cartea din 1843 a lui Pugin – școala, spitalul și închisoarea. Rossi pare că s-a întors obsesiv la aceste instituții normative, cvasi punitive, care pentru el, împreună cu monumentul și cimitirul, constituie singurele programe capabile să reprezinte valorile arhitecturii *per se*. Conform tezei pe care Loos a formulat-o în eseuul său din 1910, *Architektur*, Rossi a recunoscut că majoritatea programelor moderne sunt vehicule inadecvate pentru arhitectură, iar pentru el aceasta a însemnat să apeleze la așa-zisa arhitectură analogică, ai cărei referenți și elemente vor fi extrase din vernacular, în sensul cel mai larg posibil. În acest sens, imobilul Gallaratese, proiectat ca parte a complexului rezidențial al lui Carlo Aymonino de la marginea orașului Milano în 1973, a fost un prilej de a evoca arhitectura imobilului tradițional milanez. În mod asemănător, primăria pentru Trieste, proiectată sub formă de penitenciar în 1973, a fost atât un omagiu adus tradiției de construire locale de secol XIX, cât și un comentariu sardonice asupra naturii ultimei a birocrăției moderne. La fel ca Leon Krier, care a pornit de atunci pe un drum similar, Rossi încearcă să scape de cele două himere ale modernității – logica pozitivistă și încrederea oarbă în progres – prin revenirea la tipologia construirii și la formele constructive din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Despre contribuția sa la complexul Gallaratese, a scris:

În proiectul meu pentru imobilul rezidențial din districtul Gallarate din Milano (1969-1973) există o relație analogică cu anumite lucrări de inginerie care se combină liber atât cu tipologia coridorului, cât și cu impresia pe care am trăit-o în locuințele tradiționale milaneze, în care coridorul semnifică un stil de viață scâldat în întâmplările cotidiene, în intimitatea domestică și în diversele relații personale. Totuși, un alt aspect al acestui proiect mi-a fost clarificat de Fabio Reinhart pe când mergeam cu mașina prin trecătoarea San Bernadino, așa cum o făceam deseori pentru a ajunge la Zürich dinspre valea Ticino. Reinhart a observat elementul repetitiv în succesiunea de tuneluri deschise pe o latură și, în consecință, tiparul inherent. Am înțeles ... cât de conștient trebuie să fi fost de această struc-



296 Reichlin și Reinhart, Casa Tonini, Torricella, 1974.

tură particulară ... fără să intenționez să o exprim în mod expres într-o lucrare de arhitectură.

Această abordare analogică, suspendată, cum Rossi însuși a spus-o, între „inventar și memorie” pune stăpânire pe întreaga lui operă, de la monumentul în onoarea Rezistenței, similar unui bunker, proiectat pentru Cuneo în 1962, până la cimitirul din Modena din 1971, cu referințele sale nu doar la osuarul tradițional, dar și, prin asociere, la fabrică și la ferma tradițională din Lombardia.

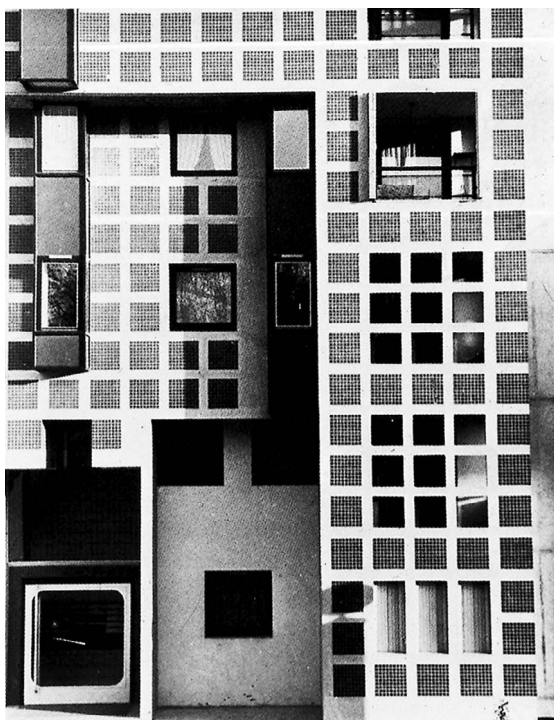
Alți italieni care și-au adus o contribuție importantă la Tendenza au fost Vittorio Gregotti, a cărui carte, *Il territorio dell'architettura* (1966), a avut o influență masivă, și Enzo Bonfanti, care împreună cu Massimo Scolari au editat revista neo-raționalistă *Contraspazio* în a doua jumătate a anilor 1960. În final, trebuie să-i recunoaștem meritul lui Manfredo Tafuri, ale cărui scrieri au avut o influență majoră asupra mișcării, și ale lui Franco Purini și Laura Thermes, ale căror proiecte teoretice au explorat gama potențială a sintaxei neo-raționaliste. În mod paradoxal, Tendenza a realizat foarte puține lucrări în Italia, deși a avut un impact asupra urbanismului italian și prezervării centrelor urbane, exemplul clasic fiind studiul analitic al lui Cervellati și Scannarini asupra orașului Bologna, care a influențat dezvoltarea aceluia oraș pe parcursul anilor 1970.

Concretizarea cea mai complexă a mișcării Tendenza în afara Italiei a fost indubitabil în zona elvețiană din Ticino, unde o școală „raționalistă” de o vigoare remarcabilă era deja înfloritoare în

anii 1960. În vreme ce Bruno Reichlin și Fabio Reinhart l-au urmat îndeaproape pe Rossi (vezi Casa Tonini din Torricella, 1974), școala din Ticino număra arhitecți ale căror lucrări au prins viață sub o influență raționalistă mult mai largă. Caracteristică în această privință este neo-corbuseriana Casa Rotalinti a lui Aurelio Galfetti, din Bellinzona (1961), care pre-datează cu aproape un deceniu apariția influenței mișcării Tendenza. Ar trebui remarcat faptul că arhitecții ticinezi erau privilegiați prin legăturile lor cu mișcarea raționalistă italiană antebelică, în special cu Alberto Sartoris și Rino Tami (vezi mai jos, p. 331).

Începând cu sfârșitul anilor 1960, neo-raționalismul a câștigat foarte mulți adepți în Europa continentală. În Franța, influența sa este evidentă în complexul de apartamente Noisy 2 al lui H.E. Ciriani din Marne-la-Vallée, în apropierea Parisului (1980). În Germania, neo-raționalismul s-a manifestat în principal în lucrările tipologice ale lui Mathias Ungers, Jürgen Sawade și J.P. Kleihues. Lucrări recente cu greutate în această privință sunt extinderea lui Ungers la Messehalle (1983) și Muzeul Arhitecturii, tot opera lui (1984), ambele în Frankfurt. La Berlin, o selecție a lucrărilor raționaliste ar include cu siguranță blocul perimetral de locuințe Vinetaplatz al lui Kleihues din Wedding (1978), și spitalul său mega-structural din Neukölln (1984).

Ceea ce este deosebit de semnificativ pentru evoluția germană este adoptarea de către Ungers a unei abordări neo-raționaliste modificate a formei urbane, după revenirea lui din Statele Unite în 1975. Teza lui de la acea vreme, anume că în viitor ne vom confrunta mai curând cu problema contracției metropolitane planificate decât cu expansiunea sau reînnoirea, a confe-



297 Ciriani, detaliu Noisy 2, Marne-la-Vallée, 1980.

rit un oarecare caracter presant abordării sale. Ungers recomandă o strategie urbană fragmentară care să cuprindă forme de dezvoltare limitate conform constrângerilor topografice și instituționale ale unei anume sarcini într-un context particular. Acest lucru apare în proiectele sale, cum ar fi Hotel Berlin din 1976 sau propunerea sa din 1978 pentru o clădire multifuncțională în



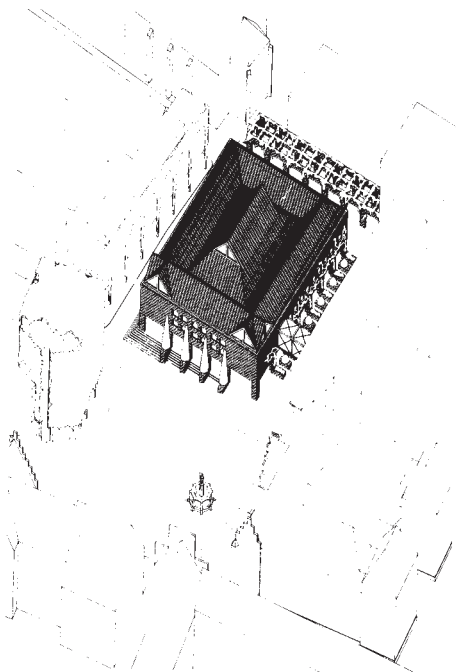
298 Kleihues, imobil de locuit care ocupă perimetral insula, Berlin-Wedding, 1978. Acest tip rezidențial generează atât curți, cât și străzi.

centrul oraşului Hildesheim. Dacă pentru Hotel Berlin a optat pentru un „oraş în miniatură” autonom, în apropierea peisajului urban devastat al istoricei Lutzowplatz, pentru Hildesheim a încercat să raționalizeze și să reinterpreteze tipul consacrat al halei comerciale medievale. Unica sa realizare cu adevărat contextuală de până astăzi este blocul perimetral Schillerstrasse din Berlin, finalizat în 1982.

Ungers a fost un teoretician și profesor neo-raționalist important, predând la început la Universitatea Tehnică din Berlin, apoi la Universitatea Cornell, unde timp de opt ani (1967-1974) a condus Departamentul de Arhitectură. Modul consecvent în care a aplicat principiul transformării tipologice atât în predare, cât și în practică a făcut ca metoda sa pedagogică să fie foarte convingătoare. În 1982 a explicat întreaga arie de manifestare a acestui precept transformațional:

Atunci când arhitectura este văzută ca un proces continuu, în care tezele și antitezele sunt integrate dialectic, sau ca un proces în care istoria este la fel de intim implicată ca și anticiparea istoriei, în care trecutul are aceeași greutate ca așteptarea viitorului, ei bine, atunci procesul de transformare nu este doar un instrument al proiectării, ci însuși obiectul proiectării. În același timp, aceasta îți dă posibilitatea să te raportezi la realitatea specifică a fiecărui sit în care arhitectura va fi construită – și, prin asta, la *genius loci* – și să descoperi poezia locului și să o exprimi. În acest mod, situl este folosit în propriul său avantaj.

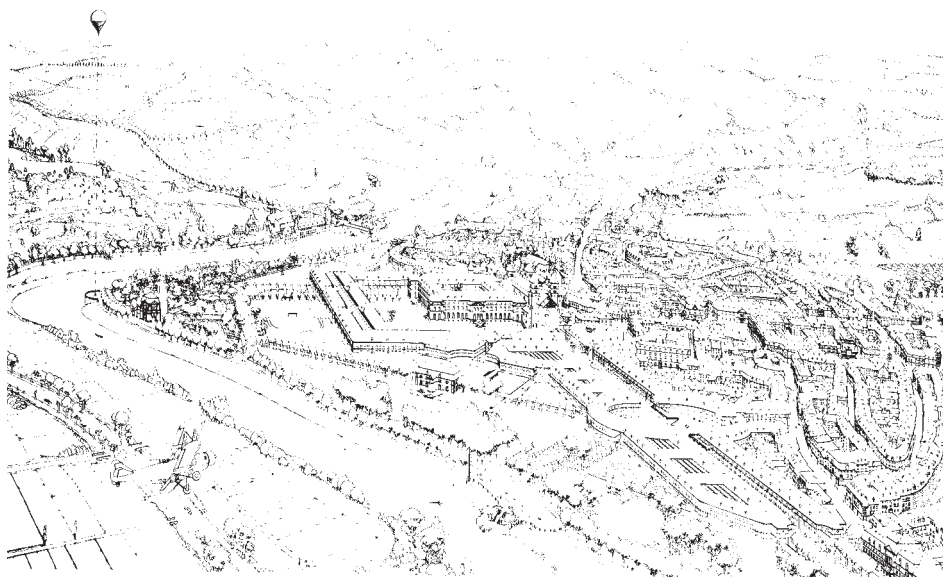
Principiul transformării se manifestă activ în toate domeniile naturii, vieții și artei. El este principiul formării (*Gestaltungsprinzip*) capabil să organizeze elemente divergente într-o totalitate planificată. Astfel, principiul transformării – așa cum poate fi sesizat, de exemplu, din transformările istorice ale planului orașului Trier – convertește o organizare stabilizată dată în haos și, în final, urmând legile hazardului, într-o nouă ordine. O organizare diferențiată și planificată este estompată în decursul timpului de hazard și spontaneitate, ceea ce va produce în cele din urmă o organizare ce este autentic diferită și opusă celei precedente: adică, o organizare a necesității imediate și pragmatice.



299 Ungers, proiect pentru o „Stadtloggia” în zona pieței din Hildesheim, 1980.

Acest gen de fundamentare a arhitecturii în dialectica transformării tipologice a exercitat o influență majoră asupra arhitectului luxemburghez Robert Krier, care și-a petrecut câțiva ani ca asistent în atelierul lui Ungers din Köln. Totuși, acolo unde Ungers va rămâne deschis la schimbul liber și la generarea atât a tipului, cât și a tehnicii, inclusiv a tehnicii industriale, Robert Krier și, în și mai mare măsură, fratele său Leon au adoptat o abordare exclusiv artizanală pentru generarea formei tectonice și urbane. Astfel, vedem ce scria Leon Krier în 1976:

Dezbateră pe care Robert Krier și cu mine dorim să o declanșăm odată cu proiectele noastre este aceea legată de morfologie urbană, prin opoziție cu conceptul de zonificare al urbanistilor. Restaurarea formelor precise ale spațiului urban, prin opoziție cu pustietatea creată prin zonificare. Proiectarea spațiilor urbane, atât pentru trafic, cât și pietonale, atât liniare, cât și focalizate este, pe de o parte, o metodă



300 L. Krier, proiect pentru orașul Echternach, Luxemburg, 1970. Acoperișul continuu (centru-dreapta jos) adăpostește magazine, apartamente și o școală.

suficient de generală pentru a permite flexibilitatea și schimbarea și, pe de altă, suficient de precisă pentru a crea continuitatea spațială și construită în oraș ... în proiectele noastre încercăm să restabilim dialectica spațiului public și a construcției, a plinului și golului, pe aceea a organismului construit și a spațiilor pe care le creează inevitabil în jur ... limbajul arhitectural pe care îl folosim pentru fragmente urbane destul de mari este în egală măsură simplu și ambiguu. În Echternach (1970) am folosit același meșteșug cu care după război s-au reconstruit orașul, abația și clădirile anexe.

STRUCTURALISMUL

Crezul fraților Krier, după care „funcțiunea urmează forma”, atitudinea lor anti-tehnocratică și insistența asupra importanței culturale a locului, toate își găsesc o paralelă în lucrările și gândirea arhitectului olandez Herman Hertzberger, care în orice altă privință nu ar putea fi mai îndepărtat de etosul mișcării Tendenza. Gândirea și practica lui Hertzberger au fost influențate fundamental de Aldo van Eyck, care este răspunzător pentru

cea mai argumentată și mai semnificativă critică a arhitecturii moderne ca parte inseparabilă a Iluminismului. În 1962 Van Eyck a susținut unul dintre cele mai acerbe atacuri împotriva europocentrismului și falimentului culturii imperialiste:

Civilizația occidentală se autoidentifică în mod obișnuit cu civilizația în sine, pornind de la premisa pontificală că tot ce nu este ea este o deviație, ceva mai puțin avansat, primitiv sau, în cazul cel mai fericit, un exotism care trebuie ținut la o distanță prudentă.

Cinci ani mai târziu, în revista sa *Forum*, Van Eyck anticipa multe dintre argumentele avansate de atunci de frații Krier, inclusiv un anume scepticism în ce privește noțiunea de progres:

Am impresia că trecutul, prezentul și viitorul ar trebui să fie cu necesitate active ca un continuum în lăuntrul gândirii. Dacă nu sunt, artefactele pe care le producem nu vor avea adâncime temporală sau perspectivă asociativă. ... La urma urmelor, omul a continuat să se adapteze fizic în lumea aceasta de mii de ani. Geniul său înăscut nu s-a mărit, dar nici nu s-a micșorat

În tot acest timp. Este limpede că dimensiunea deplină a acestei vaste experiențe de mediu nu este capabilă să producă asocieri dacă nu comprimăm trecutul. ... Astăzi, arhitecții sunt patologic dependenți de schimbare, o privesc ca pe un lucru pe care fie îl împiedici, fie alergi după el, fie, în cel mai bun caz, ții pasul cu el. Cred că acesta este motivul pentru care au tendința să separe trecutul de viitor, ceea ce duce la situația în care prezentul este înfățișat ca un lucru inaccesibil emoțional și lipsit de dimensiunea temporală. Eu detest în egală măsură atât atitudinea sentimentală de anticar față de trecut, cât și pe cea sentimental tehnocrată față de viitor. Ambele se bazează pe o noțiune a timpului statică, liniară (ceea ce anticarii și tehnocrații au în comun), așa că, de dragul variației, haideți să începem cu trecutul și să descoperim condiția imuabilă a omului.

Conceptul unificator cu care structuralismul olandez a sperat să depășească aspectul reductiv al funcționalismului a fost definit de Van Eyck drept claritate-de-labirint, concept care de atunci a fost dezvoltat pe deplin de elevii săi.

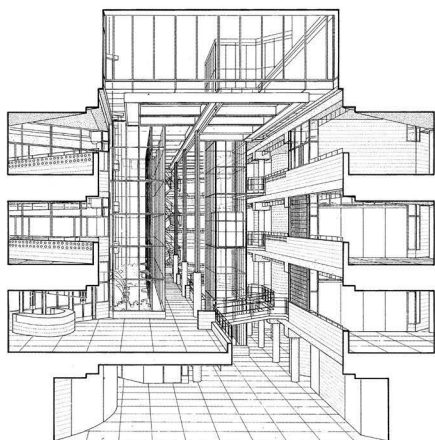


301 Hertzberger, Clădirea Centraal Beheer, Apeldoorn, Olanda, 1974.

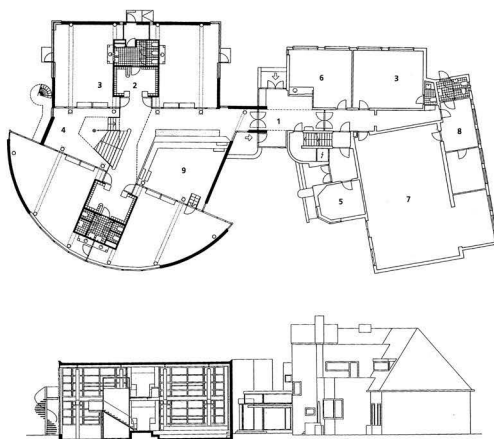
Astfel, despre noțiunea lor de „spațiu polivalent”, Hertzberger s-a exprimat în 1963 scriind:

În locul prototipurilor care sunt interpretări colective ale modelelor individuale de locuire, ceea ce trebuie să căutăm sunt prototipurile care fac posibile interpretările individuale ale modelelor colective; cu alte cuvinte, trebuie să facem casele să semene într-un anumit mod, astfel încât fiecare să poată să își creeze propria interpretare a modelului colectiv. ... Pentru că este imposibil (și așa a fost mereu) să produci cadrul individual care se potrivește exact fiecăruia, trebuie să creăm posibilitatea interpretării personale, făcând lucrurile astfel încât să dea într-adevăr puțința de a fi interpretabile.

Acest precept a fost punctul de plecare de unde Hertzberger și-a dezvoltat restul lucrărilor, culminând cu ridicarea în 1974 a birourilor de asigurări Centraal Beheer din Apeldoorn, construite după proiectul său sub forma unui „oraș în interiorul unui oraș”. Această clădire din cadre de beton armat și blocuri de beton se ordonează în jurul unor grupări neregulate de platforme de lucru plasate într-o rețea *regulată*, ca de tartan scoțian, ortogonală, și care conține planșee, coloane, fante de lumină și conducte de utilități. Galerii luminate zenital, cu înălțimi variate, separă aceste platforme pătrate cu latura de 7,5 metri și permit ca lumina naturală să se filtreze până la cel mai de jos nivel al spațiului public. Platformele suspendate oferă o rețea de spații de lucru care pot fi apropiate ca stații de lucru individuale sau de grup prin rearanjarea elementelor modulare ce conțin birouri, scaune, corpuri de iluminat, dulapuri, canapele, automate de cafea etc. După opinia lui Hertzberger, acest labirint-ca-un-bunker – ce amintește, prin interiorizarea lui, de Larkin Building a lui Wright din 1904 – a fost lăsat neterminat în mod deliberat pentru a încuraja apropierea „spontană” și decorarea spațiului de utilizatorii lui direcți. Antipatia lui Hertzberger față de furnizarea mecanicistă a flexibilității, așa cum se găsește aceasta în propunerile sofisticate de infrastructură ale lui Habraken și Friedman, pare să fi fost răzbunată aici prin aparenta spontaneitate și lejeritate cu care spațiile de lucru au fost preluate și modificate. Și, dacă avem toate motivele să fim cir-



302 Hertzberger, Ministerul Protecției Sociale și Muncii, Haga, 1990. Secțiune transversală cu reprezentarea în perspectivă a elementelor nesectionate.



303, 304 Hertzberger, extindere școală, Aerdenhout, 1989. Plan și secțiune.

cumspecți în legătură cu retorismul comparației lui Hertzberger dintre apropierea spațiului din Centraal Beheer și distincția lingvistică saussuri-ană dintre *langue* și *parole*, nu e nicio îndoială că abordarea sa a contribuit cu ceva la depășirea inaccesibilității cronice a discursului arhitectural al epocii tayloriste.

Arhitecții mișcării Tendenza ar fi cu siguranță de acord cu argumentul lui Hertzberger că organizarea funcționalistă a unităților rezidențiale subîmpărțite strict în zone de living, de luat masa, de bucătărie, pentru spălat și pentru dormit este în sine o tiranie, și că ar trebui să încercăm să revenim la norma pre-industrială a încăperilor interconectate, care oferă o adevărată libertate mult mai laxă între volum și activitate (cf. casele experimentale „Diagoon” ale lui Hertzberger, construite la Delft în 1971). Totuși, ar respinge categoric conceptul său de „casbah”, în special modul în care apare acesta în Centraal Beheer, pe motiv că o astfel de formă introvertită nu este capabilă să ofere spațiu public reprezentativ la scară urbană. Într-adevăr, Centraal Beheer se raportează cu indiferență la contextul urban. Faptul că aceste tipuri de „bazar” islamic sau clădiri cu „patio” nu-și pot permite, în mod firesc, niciun element arhitectural prin care să exprime statutul ierarhic al intrării este confirmat și de Centraal Beheer, unde compania a găsit nece-

sar să instaleze semne care să-i îndrume pe vizitatori spre intrare.

Începând cu mijlocul anilor 1970, Hertzberger și-a modificat paradigma structuralistă, nu doar în ce privește modelul labirintic introspectiv care de atunci a apărut în versiunea la fel de complexă, dar mai generoasă spațial a Ministerului Protecției Sociale și Muncii, realizat la Haga în 1990, dar și în privința formelor generale asumate de lucrările recente proiectate și realizate la Berlin – centrul cinematografic, neconstruit, pentru Esplanadă (1984) și complexul rezidențial din Lindenstrasse (1986), care sunt unificate prin forme perimetrale circulare sau semi-circulare. La fel, tipul de școală compus din patru pătrate cu curte interioară, dezvoltat în 1980 pentru prototipul școlii Apollo din Amsterdam, a evoluat, prin suprapunerea unor forme circulare, în școala Ambonplein, de asemenea din Amsterdam (1986), și apoi, printr-o adaptare mai liberă, în corpurile curbate și evazate cu săli de clasă ale extinderii școlii din Aerdenhout, terminate în 1989. Despre această ultimă clădire, înrudită de departe cu opera lui Duiker, Joseph Buch a scris:

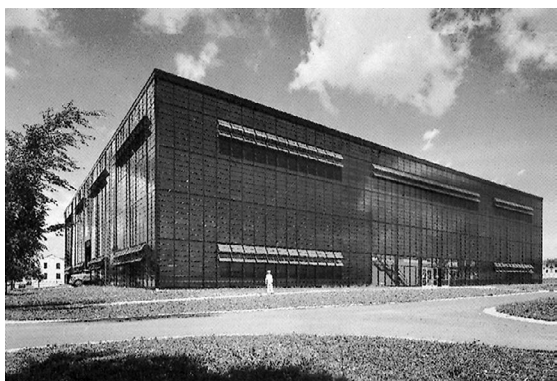
Vizibilitatea din clase spre spațiul central de interacțiune a fost mărită printr-o vitrare mai amplă: în loc de o singură scară masivă din zidărie, există o combinație de gradene și o scară ușoa-

ră din metal până la nivelul superior. La fel ca la scările exterioare de la școlile din Amsterdam, aceasta a fost gândită atent cu ajutorul machetelor de detaliu, compunând în final o sculptură sudată cu acoperișurile ca în *Smeedwerk* a lui Berlage. Scările metalice ale lui Hertzberger creează o legătură directă cu detaliile nautice; la urma urmelor, fascinația modernștilor față de transatlantice nu era legată doar de funcționalism, dar și de cerințele spațiale bogate și complexe ale organizării unui vapor. Iar aceasta este într-adevăr o experiență spațială bogată și complexă – în special într-o clădire atât de mică. Lucrările recente ale lui Hertzberger au completat baza solidă a structuralismului cu o conștiință tot mai mare a narațiunii.

PRODUCTIVISMUL

Nimic nu poate fi mai străin de Centraal Beheer decât clădirea vitrată de birouri de asigurări Willis-Faber and Dumas, cu trei niveluri, construită la Ipswich în 1974, după proiectul Foster Associates. Aceasta deoarece, în acest

305 Foster Associates, Clădirea Willis-Faber and Dumas, Ipswich.



306 Skidmore, Owings și Merrill, Școala de Artilerie Marină, Great Lakes, Illinois, 1954.

caz, accentul a fost pus cu totul pe eleganța producției înseși, pe atingerea a ceea ce Max Bill definea cândva drept *Produktform*. Este interesant de notat că Norman Foster citează chiar *Produktformen* ca antecedente ale lucrărilor sale, enumerând, de exemplu, Crystal Palace al lui Paxton, casa lui Charles și Ray Eames construită din componente „de-a gata” în Santa Monica, California (1949), Școala de Artilerie Marină a SOM, de la Great Lakes, Illinois (1954) și Pavilionul expozițional din Lausanne al lui Bill (1963). Mergând pe această linie, în opoziție cu populismul lui Venturi, Willis-Faber este hala nedecorată prin excelență, formă a cărei unică diferențiere, în afară de peretele cortină șerpuitor (fig. 245), rezidă în piscina de la parter și restaurantul de pe acoperișul-grădină.

Dacă Centraal Beheer este o clădire hibridă – derivată parțial din galeria comercială de secol XIX (cf. Noile Galerii Comerciale ale lui Pomeranțev, Moscova, 1893), parțial din casbah-ul din Orientul Mijlociu – Willis-Faber, cu scara sa rulantă centrală, se plasează undeva între turnurile de birouri de secol XX și magazinul universal de secol XIX. Se poate invoca, așa cum a propus G.C. Argan, că tipurile de clădiri încapsulează anumite valori care au fost inerente încă de la început și care supraviețuiesc oricăror transpuneri ulterioare. Din punctul de vedere al semnificației culturale a acestor clădiri este, desigur, pertinent faptul că în ambele cazuri industria terțiară a schimburilor de informații ajunge să fie găzduită în tipuri spațiale care,



307 Pelli, Pacific Design Center, Los Angeles, 1971.

parțial cel puțin, au fost cândva spații ale consumului: *casbah*-ul și magazinul universal. Tocmai pe acest fundal, clădirea Centraal Beheer poate fi văzută ca o încercare de a depăși diviziunea birocratică a muncii prin ocuparea „antropologică” a peisajului labirintic al birourilor. La fel ca în tradiționala *casbah*, *Bürolandschaft*-ul fragmentat al lui Hertzberger încurajează un model comportamental care oscilează constant între momente de muncă și de relaxare. În contrast, la Willis-Faber ne confruntăm cu un *Bürolandschaft* care este succesorul firesc al Panopticon-ului lui Bentham din 1791, o formă de plan deschis a cărei panoramă persistentă de ordine și control se presupune că este compensată de dotări centralizate, cum ar fi restaurantul personalului și piscina. Cum aceste dotări sunt la fel de supuse controlului companiei, aria domeniului panopticolui pare să fie totală.

Contrastul dintre aceste clădiri se extinde și la ambianța fixată de detaliile fiecăreia. Se presupune că partițiile din blocuri de beton aparente folosite în toată clădirea Centraal Beheer provoacă apropierea „anarhică” a spațiului, în vreme ce Willis-Faber postulează imaginea corporatistă a unei societăți ipotetic egalitariste și bogate prin impecabilitatea absolută a membranei și interiorului imaculate. Peretele cortină ondulat de la Willis-Faber evocă propunerile de zgârie-nori din sticlă ale lui Mies din anii 1920, deși tehnica folosită de fapt, anume foile de sticlă fără ramă agățate de acoperiș ca un colier și legate prin garnituri din neopren rezistente

la intemperii, atrage după sine comparația cu realizările acelor minimaliști americani care, după ce au fost formați de Eero Saarinen, au câpătat vizibilitate în anii 1970: Kevin Roche (Ford Foundation Building, New York, 1968 și United Nations Plaza Hotel, New York, 1973), Gunnar Birkerts (Banca Rezervelor Federale, Minneapolis, 1967), Cesar Pelli (Pacific Design Center, Los Angeles, 1971 și Primăria din San Bernardino, 1972) și talentatul, dar subapreciatul Anthony Lumsden, ale cărui proiecte strălucite rămân în mare parte neconstruite (de exemplu, proiectul pentru Beverly Wilshire Hotel, Los Angeles, 1973).

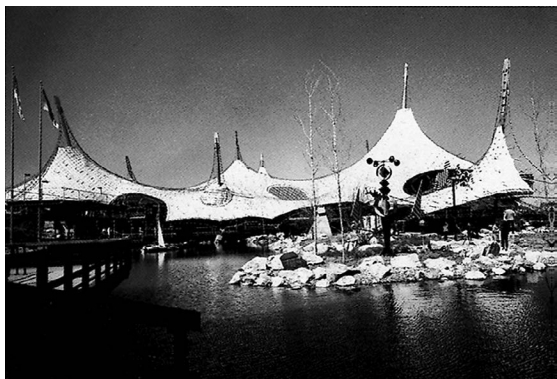
Clădirea Willis-Faber este acel „aproape nimic” al lui Mies van der Rohe, epurat de clasicismul său și pus, prin utilizarea sticlei-oglină, nu doar să răspundă imperativului contextual de relaționare cu scara și textura cadrului urban existent – în acest caz, doar prin simpla reflectare a lui –, dar să și reacționeze la impulsul modernist al pierderii totale a oricărui limbaj „acceptat”, general accesibil. Willis-Faber oferă în schimb o gamă de senzații kinestezice în continuă schimbare, opace și scilpitoare în lumina înnorată, reflectante la soare și transparente noaptea. Și totuși, în mod paradoxal, ea împarte cu corespondentul său olandez lipsa oricărei declinări sintactice firești, cu rezultatul că accesul este aproape la fel de invizibil ca intrarea în Centraal Beheer.

Ca poziție „modernistă”, productivismul, în sensul lui cel mai nealterat, este practic sinonim

cu opinia care susține că o arhitectură modernă autentică nu poate și nu trebuie să fie nimic mai mult decât o inginerie elegantă, sau măcar un produs al designului industrial la scară gigantică. După cum am sugerat deja, opinia aceasta are multe antecedente în istoria Mișcării Moderne, între care, nu în ultimul rând, lucrările de pionierat ale artizanului/inginerului francez Jean Prouvé, care merg de la detaliile peretelui cortină ale aero-clubului Roland Garros din Paris, din 1935, și de la modificabila sa Maison du Peuple din Clichy, Paris, construită în 1939, la proiectele elaborate în colaborare cu inginerul Vladimir Bodiansky și arhitecții Marcel Lods și Eugène Beaudouin.

Luând ad litteram cuvintele Mies (adică, acel cult al „aproape nimicului”), o aripă a productivismului s-a concentrat pe structuri pneumatice, pe perne de aer, exemplificate de Pavilionul Fuji al lui Yutaka Murata pentru Expo '70 de la Osaka, sau pe construcții de cort suspendate pe cabluri, pentru care exponentul de frunte este arhitectul/inginerul german Frei Otto. Deși primele astfel de construcții ale lui Otto datează de la mijlocul anilor 1950, el s-a remarcat prin corturile mari pe care le-a proiectat pentru Expoziția Internațională de Horticultură instalată la Hamburg în 1963 și prin Pavilionul German construit pentru Expoziția Internațională de la Montreal din 1967. Firește, întreaga abordare s-a limitat în mare parte la construcții temporare, cea mai mare până azi fiind proiectul lui Otto de acoperire a stadionului pentru Olimpiada de la München din 1972.

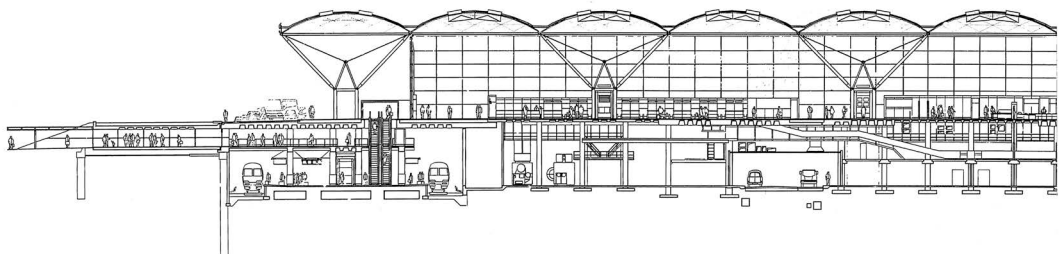
Preceptele de bază ale productivismului ar putea fi rezumate după cum urmează. În primul rând, „misiunea” clădirii trebuie adăpostită, pe cât posibil, într-o hală sau hangar nedecorat, iar această structură înaltă să fie lăsată cât se poate de deschisă și flexibilă (după modelul idealului postbelic de *bürolandschaft*). În al doilea rând, această adaptabilitate a volumului trebuie întreținută prin dotarea cu o rețea omogenă și integrată de servicii – energie, lumină, încălzire și ventilație (vezi conceptul lui Cedric Price de anonimitate bine-deservită). Cel de-a treilea precept se referă la necesitatea de articulare și exprimare atât a structurii, cât și a serviciilor, lucru realizat de obicei prin adoptarea celebrei sepa-



308 Otto, Pavilionul Germaniei la Expo '67, Montreal, 1967.

rări a lui Kahn dintre spațiile *servite* și *servante*. Acest ultim precept este demonstrat fără echivoc în lucrările mai mari ale lui Richard Rogers, în Centre Pompidou și, mai recent, în sediul Lloyd's din Londra, proiectat în 1976 și terminat aproximativ opt ani mai târziu. Aceeași idee de bază primește o expresie mai discretă (și, în cele din urmă, mai folosită) în Sainsbury Centre for Visual Arts al lui Foster, terminat la University of East Anglia din împrejurimile orașului Norwich în 1978. Aici, spațiul servant este găzduit cu precizie în adâncimea cadrelor tubulare de sprijin cu grinzi de oțel cu deschideri de 33 de metri (cf. Salk Institute al lui Kahn din La Jolla din 1935; fig. 243). Cel de-al patrulea, și preceptul vital al productivismului, este, desigur, manifestarea „neîmpiedicată” a producției înseși, care este expresia tuturor părților componente ca *Produktformen* – o regulă dură, care este rareori respectată în clădirile minimaliștilor americani (care nu sunt prea interesați de elementele de construcție aparente), deși atât productiviștii americani, cât și cei britanici se străduiesc să realizeze o membrană „consumeristă” lisă și atotcuprinzătoare. Așa cum a remarcat Andrew Peckham în legătură cu Sainsbury Centre, „Abilitatea lui [Foster] de a ne convinge nu atârână de limbajul tradițional al arhitecturii, ci mai curând de limbajul lumii materiale moderne – al producției industriale și al finisajelor consumabile”.

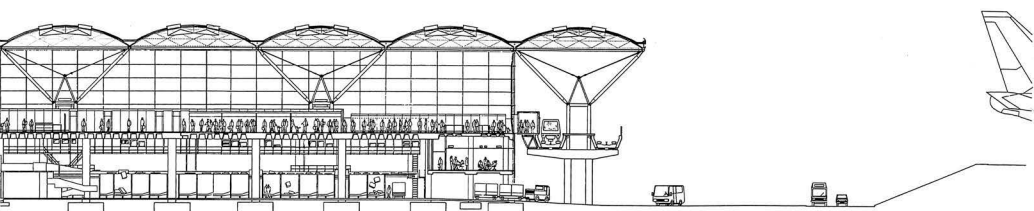
Una dintre puținele variabile fundamentale ale abordării productiviste este măsura în care membrana sau scheletul constituie modalitatea



309 Foster Associates, Hongkong and Shanghai Banking Corporation, 1979 - 1984 (machetă).

dominantă de expresie. Până deunăzi, această diferențiere îți permitea să distingi între atitudinile retorice adoptate de birourile de arhitectură ale lui Foster și Rogers, dintre care cel dintâi prefera membrana și cel din urmă punea în sarcina structurii povara expresivă fundamentală. Foster Associates și-au modificat de atunci abordarea, totuși, îndreptându-se tot mai mult în lucrările lor recente spre expresia extrinsecă a structurii, mai ales în fabrica Renault din Swindon, Wiltshire, terminată în 1983, și în clădirea sediului pentru Hongkong and Shanghai Banking Corporation din Hong Kong, proiectată în 1979. Mai mult ca oricare dintre structurile fantastice preconizate de Archigram sau Buckminster Fuller, acest zgârie-nori în straturi (conținând volume de 16,2 metri grosime cu 28, 35 și respectiv, 41 niveluri) atrage după sine comparația cu platformele de lansare a rachetelor de la Cape Canaveral – nu prin dimensiunea sa generală, ci prin scara colosală a componentelor articulate, și mai presus de orice, prin grinzile tubulare vizibile din oțel, duble, gigantice, cu deschidere de 38,4 metri, de care sunt suspendate etajele grupate în seturi, șapte jos, apoi șase, apoi cinci și, în cele din urmă patru etaje care încununează clădirea. Cuvintele lui Foster însuși sunt suficient de elocvente în a descrie amestecul straniu de realitate și tehnoromantism care a determinat forma acestei clădiri:

Dificultățile de a construi rapid și fără zgomot pe un sit înghesuit au fost rezolvate printr-o combinație de tehnologii variind de la tehnicile locale bazate pe meșteșug și puse în practică de familii indigene, la tehnici desprinse din industriile aerospațiale și alte industrii avansate. De exemplu, cel mai rapid mod de a forma



310 Foster Associates, Terminalul Aeroportului Stansted, 1991. Secțiune nord-sud. Accesul rutier este în stânga, pista de aterizare în dreapta.

chesoanele este să le sapi cu mâna – o tehnică locală care este și lipsită de zgomot pe deasupra. La fel, structurile cele mai elegant eficiente pe care le vezi în Hong Kong sunt schelele din bambus ca niște plase de păianjen, care marchează practic toate șantierele de construcții. Cu toate acestea, dată fiind cantitatea de dispozitive importate pe care o presupun clădirile și, de asemenea, conștientizarea relației foarte palpabile dintre greutate și performanță, proiectarea a fost puternic influențată de surse din afara industriei tradiționale de construcții. Acestea merg de la echipa de proiectare a avionului Concorde, până la unitățile militare care fac față construcției de poduri mobile gândite pentru a prelua greutatea unor tancuri, și la lumea furnizorilor intermediari din aviație, în mod particular din State.

Abordarea lui Foster a avut rezultatele cele mai bune în ultima perioadă, când unitatea structurală repetată și imaginea generală a clădirii devin complementare, ajungându-se astfel la o formă structural explicită dar autonomă, ca în cazul Renault Centre și al stadionului de atletism proiectat pentru Frankfurt în 1986. Cel din urmă este acoperit de un arc turtit de 70 de metri dintr-o rețea tubulară din oțel. Celulele hexagonale goale formate de această structură din două straturi permit o suprafață și un spațiu interstițial ample, atât pentru filtrarea luminii de zi, cât și pentru aranjarea sistemelor de ventilație și iluminare. Împingerile structurale ale acestui acoperiș metalic se descarcă prin îmbinări articulate montate pe o serie nervuri din beton turnate in situ, integrate cu terasamentul în trepte care creează șirurile de gradene.

Cel de-al treilea aeroport londonez de la Stansted, terminat în 1991, se structurează în același mod în jurul temei acoperire versus terasament, clădirea terminalului conținând un sigur volum postat deasupra unui subsol care găzduiește dotările pentru bagaje și conexiunile liniei ferate principale. Terminalul pătrat și cu fațade din sticlă, acoperit de un ansamblu ingenios de douăzeci și două de cupole turtite, împarte prin partiții joase fluxurile de plecări și sosiri, alăturate în interiorul hăii principale. Având ca model



311 Fragment din „Strada Novissima” la Bienala de la Veneția, 1980. De la dreapta la stânga, fațadele sunt realizate de Hollein, Kleihues, Leon Krier și Venturi, Rauch & Scott-Brown.

terminalul de cale ferată de secol XIX, s-au făcut toate eforturile ca pasagerii să aibă libertate de mișcare, iar accesul vizual spre mijloacele de transport să fie asigurat – în acest caz, o vedere clară a avioanelor. Dacă pentru extinderea în lungime a terminalului există rezerve ample, cele două fațade spre zonele de carosabil și de pistă sunt concepute ca planuri fixe, permițându-se astfel extinderea, dar cu menținerea, drept condiții fixe, a imaginii și abordării inițiale ale terminalului. Aici, precum și în alte lucrări high-tech, Foster Associates au fost ajutați într-o manieră strălucită de priceperile ingineriești ale Ove Arup and Partners.

POST-MODERNISMUL

Secțiunea de arhitectură a Bienalei de la Veneția din 1980, „Prezența trecutului”, anunța în diverse feluri emergența post-modernismului la nivel global. Deși nu poate fi definit conform unui set specific de trăsături stilistice și ideologice, tendința de a-și proclama legitimitatea în termeni exclusiv formali – ca să nu spunem superficiali – și nu sub aspecte constructive, organizatorice sau socioculturale (aspecte încă esențiale pentru revizionismul mișcării Team X) separă post-modernismul ca *modus operandi* de producția de arhitectură a celui de-al treilea pătrar al secolului. Indiferent de teza Bienalei lui Portoghesi, trecutul devenise deja o prezență în monumentele majore ale perioadei.

Este de la sine înțeles că arhitecții americani cei mai distinși ai deceniilor precedente, Mies van der Rohe și Louis Kahn, au continuat să se dedice unei deconstrucții a acestei moșteniri istorice și unei reasamblări a preceptelor și componentelor sale în concordanță cu capacitatea tehnologică a epocii; lucrările au purtat pecetea expresivității timpului lor, chiar dacă anumite elemente și componente tectonice erau determinate fără echivoc (și chiar la modul polemic) de precedente istorice. Neue Nationalgalerie din Berlin a lui Mies van der Rohe (comandată în 1961 și construită între 1965-1968) și Kimbell Art Museum din Fort Worth, Texas (1967-1972) al lui Kahn ilustrează acest lucru, una fiind legată de Schinkel și ingineria fero-vitroasă de secol XIX, celălalt de construcțiile boltite mediteraneene și de tectonica betonului armat. Desigur, utopismul

milenarist este în mare parte absent din lucrările târzii ale ambilor, accentul punându-se în schimb pe esența ireductibilă a construcției tectonice și pe interacțiunea sa sublimă cu lumina – cele două condiții trans-istorice ale arhitecturii – și, în cazul lui Kahn, pe o formă de misticism cosmologic, cabalistic. Atât Mies cât și Kahn ar fi considerat sosirea post-modernismului drept decadentă culturală; și într-adevăr, știm aforismul încărcat de reproș al lui Kahn adresat lui Venturi când a văzut propunerea „strip”-ului pentru Bicentenarul orașului Philadelphia: „culoarea nu-i arhitectură”.

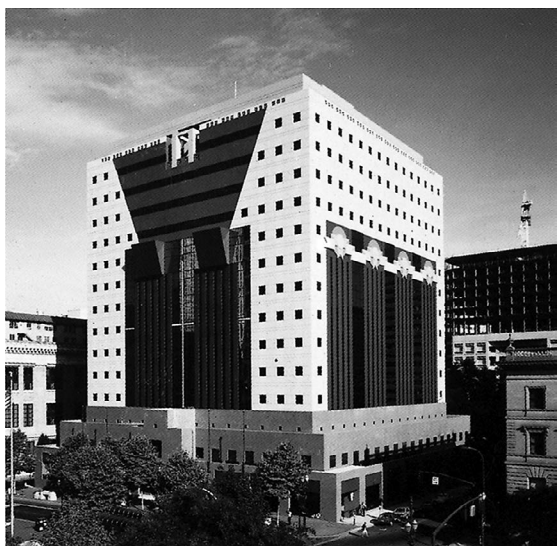
În această privință, am putea pretinde că niciunul dintre „maestrii” arhitecți din istorie nu a fost mai prost înțeles de elevii și moștenitorii lui direcți precum Mies și Kahn. Mies a fost clar răsplătit de succesul formulării normativului american pentru clădirea corporatistă între anii 1950 și 1975, formatul miesian devenind un standard pentru un anumit sector de dezvoltare al lumii postbelice (vezi „Buildings for Business and Government” de Arthur Drexler, MoMa, 1959), dar atât el, cât și Kahn începeau să remarce cum calitățile latente ale lucrărilor lor erau mai bine apreciate în Europa. Astfel, în vreme ce Școala de la Chicago, dominată de arhitecții de la Skidmore, Owings and Merrill, a reușit să meargă pe urmele lui Mies cu vervă și curaj, arhitecți ca Myron Goldsmith (United Airlines, Des Plaines, Illinois, 1962), Gene Summers (McCormick Place, Chicago, 1971) și Arthur Takeuchi (Wendell Smith Elementary School, Chicago, 1973) nu au reușit deloc să dea naștere unui nou început, poate pentru că erau incapabili să aprecieze suficient dimensiunea romantic-clasică și suprematistă ascunsă în lucrările lui Mies. La fel și Kahn, în ciuda discipolilor săi din Școala din Philadelphia (Moore, Venturi, Vreeland și Giurgola), și-a găsit în final adepți mai sensibili în neo-raționalismul italian și structuralismul olandez.

Eclipsa modernismului târziu în America, alături de respingerea „consensuală” a ceea ce Jürgen Habermas numea „proiectul modern ne-terminat”, așa cum a fost acesta integrat cu atât zel în mitul și realitatea evoluției americane din ultimul secol, nu este nicăieri mai evident decât în repudierea actuală a lui Frank Lloyd Wright,

În mod special atunci când se ia în considerare statutul lui indiscutabil de unul dintre cei mai fertili arhitecți ai acestui secol. În afară de piața rarităților de artă, este semnificativ cum Wright continuă să fie ignorat de protagoniștii americani ai post-modernismului, în ciuda eforturilor recente ale lui Charles Jencks de a-l valida pe Michael Graves prin Wright în cartea sa *Kings of Infinite Space* (Regi ai spațiului infinit, n.t.) (1983). Nu e greu să înțelegi motivul acestei amnezii, căci Wright trebuie să fie pus printre acei moderniști (Aalto ar fi un altul) ale căror lucrări nu pot fi respinse pentru că ar fi reductive sau inaccesibile. Se pot invoca drept probă contrară cele 200 de locuințe usoniene pe care Wright le-a construit în timpul vieții sale și pe care le putem considera ca încercare de a face din suburbia universală un domeniu cultivat.

Este dificil să depistezi trăsătura fundamentală a fenomenului post-modern, așa cum a apărut acesta în arhitectură și în aproape orice alt domeniu cultural. Dintr-un punct de vedere, trebuie să fie recunoscut ca o reacție logică la presiunile modernizării societale și, astfel, ca formă de evitare a tendinței vieții contemporane de a fi dominate complet de valorile binomului știință-industrie. Cu toate acestea, dacă scopurile emancipatoare utopice ale Iluminismului trebuie probabil să fie abandonate în numele unor forme mai eficiente și mai liniștitoare ale realismului, nu avem nicio dovadă că societatea modernă poate sau, până la urmă, dorește să renunțe la „beneficiile” fundamentale ale modernizării. În plus, așa cum a sugerat Habermas în discursul său cu ocazia acordării Premiului Theodor Adorno în 1980, mai curând viteza și rapacitatea dezvoltării moderne, și nu cultura avangardistă, sunt responsabile pentru distrugeri și dezamăgiri, împreună cu ce pare a fi respingerea foarte la modă a noului. În final, chiar și cei mai fermi neo-conservatori vor recunoaște că nu există nicio șansă de a rezista, în termeni reali, în fața progresului implacabil al modernizării.

Dacă e să găsim un principiu general care să caracterizeze arhitectura post-modernă, atunci acesta este ruinarea conștiinței a stilului și canalizarea forme arhitecturale, ca și cum nicio valoare, fie ea tradițională sau de alt gen, nu ar putea rezista multă vreme tendinței ciclului



312 Graves, Portland Building, Portland, Oregon, 1979 - 1982.

producție/consum de a reduce orice instituție civică la un anumit fel de consumerism și de a submina orice calitate tradițională. Astăzi, diviziunea muncii și imperativele economiei „monopolizate” sunt de natură să reducă practica arhitecturii la realizarea de pachete la scară mare; și cel puțin un arhitect post-modern, Helmut Jahn, a recunoscut cu franchețe că el așa își vede rolul. În ipostaza sa predeterminată la maxim, post-modernismul reduce arhitectura la o condiție în care „înțelegerea asupra pachetului” pusă la cale de constructor/dezvoltator hotărăște carcasa și conținutul esențial al lucrării, în timp ce rolul arhitectului se reduce la contribuția cu o mască adecvat seducătoare. Această situație predomină în cadrul operațiunilor din centrele orașelor americane de azi, unde turnurile sunt fie reduse la „tăcerea” anvelopantelor lor complet vitrate și reflectorizante fie, alternativ, învelite în accesorii ornamentale istorice devalorizate, de un gen sau altul. Și într-adevăr, mașinismul popular al lui Jahn trebuie privit ca o încercare de a combina ambele strategii. Indiferent dacă acest istorism dematerializat este făcut din piatră reală și, de aici, în mod necesar suspendată de schelete exagerate de oțel, cum este cazul clădirii sediului AT&T a



313 Stirling, Staatsgalerie, Stuttgart, 1980 - 1983.

lui Philip Johnson, New York (1978-1984) sau dacă, mai moderat fiind, este un perete cortină decorativ din sticlă prinsă de oțel, sau chiar dacă, așa cum se întâmplă cu Portland Building din Portland, Oregon (1979-1982) a lui Michael Graves, este un „avizier” din beton pictat care lărgeste la scară gargantuană imaginea unei folii „ruinate” și prin asta idealizate, rezultatul este fundamental același, cu alte cuvinte, este formatul populist al „halei decorate” a lui Venturi. Oricum ar fi, în toate aceste trei opțiuni impulsul este mai curând scenografic decât tectonic, așa încât nu numai că avem de-a face cu o schismă totală între conținutul interior și forma exterioară, dar forma însăși fie își repudiază originea constructivă, fie își risipește palpabilitatea. În arhitectura post-modernă, „citadele” clasice și vernaculare au tendința de a se interpenetra într-o manieră deconcertantă. Redate invariabil ca imagini nefocalizate, ele se dezintegrează și se combină ușor cu alte forme mai abstracte, de obicei cubiste, pe care arhitectul le respectă la fel de puțin cât își respectă aluziile istorice extrem de arbitrare.

În această evoluție generală, Michael Graves a fost o figură simptomatică. Metoda și conținutul colajelor sale post-cubiste (fie pictate, fie construite) s-au schimbat radical în jurul anului 1975, moment în care a început să fie influențat de „speculațiile” neoclasice ale lui Leon Krier și, la fel ca Krier însuși, s-a apucat să elimine toate urmele sintaxei moderniste din lucrările sale. (A se compara proiectul lui Krier pentru Royal Mint Square din 1974 cu școala sa liliputană din St Quentin-en-Yvelines, 1978, unde această expurgare și-a atins punctul culminant). În mod asemănător, Graves a trecut de la proiectul său încă „modernist”, Crooks House (1976), la „folia” neoclastică a Centrului Cultural Fargo-Moorhead, propus în 1977 pentru orașele gemene aflate pe de o parte și de alta a liniei care desparte statele Minnesota de North Dakota. De aici încolo, motivele „inversate” în genul lui Ledoux îi domină lucrările, combinate cu fragmente episodice extrase din Krier, Hoffmann, Gilly, Schinkel, din cubism și chiar din Art Deco.

Cea mai mare lucrare a lui Graves de la acea dată, Portland Building, l-a proiectat în centrul acelei furori post-moderniste cu o clădire în care aspectul cel mai controversat deriva din arbitrarul configurațiilor pictate ale fațadei. Pentru început, clienții au obiectat viguros la micimea străpungerilor predominant pătrate ale ferestrelor, pe motivul că în Oregon cerul este în general înorat, și drept rezultat, ferestrele au fost lărgite. Apoi, când a fost construită, clădirea a fost criticată pe temeuri arhitectonice pentru falsitatea completă a pretinselor ferestre mari, dintre care multe sunt din plăci de sticlă puternic colorate, „trase” înșelător peste ziduri pline din beton. În final, și poate cu argumentul cel mai serios, a fost atacată pentru atitudinea surprinzător de insensibilă față de loc. Spre deosebire de clădirile Beaux-Arts de pe ambele laturi – Primăria și Tribunalul –, nu recunoaște (în afară de o intrare de serviciu) existența dotării publice a parcului în sud, și prezintă, în ciuda galeriei de la parter, un front ciudat de neospitalier spre străzile înconjurătoare.

De atunci, Graves a obținut comenzi care par să se potrivească mai bine abordării sale imagistice, după cum se poate evalua din scara civică miniaturală a Bibliotecii Publice din San Juan Capistrano, California (1983), cu acoperișurile sale interpretate regional, în manieră spaniolă colonială. Chiar și aici, totuși, se strecoară senzația că, la fel ca Olbrich, cu care l-am putea compara talentul uimitor într-un mod mai revelator decât ca al lui Wright, Graves este mai mult un designer de *objets d'art* decât un arhitect. În cariera târzie, pentru Graves, așa cum a spus Peter Eisenman, „o casă, de exemplu, nu mai este concepută ca o casă (o entitate socială sau ideologică) sau ca un obiect (în sine) ci mai curând ca o pictură a unui obiect”.

Cazul lui Graves se repetă azi și în ce privește multe dintre personalitățile care ocupaseră până deunăzi poziții ale modernismului târziu – nu doar James Stirling, Philip Johnson și Hans Hollein, dar și alți convertiți de dată mai recentă la poziția post-modernistă, cum sunt Romaldo Giurgola, Moshe Safdie și Kevin Roche. În fiecare caz, și în grade diferite, discursul unui istorism „dematerializat” a fost îmbrățișat conștient și, de fapt, combinat la întâmplare cu fragmen-

te moderniste. De cele mai multe ori, rezultatul este o „cacofonie” neconcludentă și ostentativ fără noimă, în care arhitectul pierde controlul asupra materialului său. Această versiune de ultimă oră a „dispariției autorului” se manifestă în lucrările lui Stirling, în special la Staatsgalerie din Stuttgart. Deși aceasta este cea mai distinsă clădire publică din perioada târzie a lui Stirling – care decurge din trei proiecte „neoclasic” succesive pentru muzee germane în a doua jumătate a anilor 1970 –, este totodată o combinație stranie și un proiect conflictual. Cu un cadru din beton armat, cu detalii executate meticuloasă și placată cu piatră de talie finisată cu finețe, Staatsgalerie, deși departe de a fi scenografică, este fără îndoială atectonică prin expresia ei generală, cu alte cuvinte, este mai apropiată de Hoffmann și Asplund, și mai mult ca orice de crematoriul cimitirului Woodland, Stockholm, 1939, al lui Asplund, decât de preceptele avangardiste, constructiviste care l-au inspirat pe Stirling la începutul carierei. Și diferențele dintre Stirling și Asplund sunt la fel de semnificative, în special înlocuirea ideii liberale de *civitas* a lui Asplund – simpatia lui pentru o identitate civic egalitară – cu „populismul clasic” al lui Stirling. Mă refer aici la convingerea lui Stirling, fără îndoială derivată din administrarea muzeului modern, că astăzi muzeul nu este doar o instituție edificatoare, ci și un loc de distracție și amuzament. Această ultimă observație explică medierea monumentalității generale a Staatsgalerie prin anumite episoade influențate de constructivism, printr-un perete cortină care se ondulează spectaculos, prin mâini curente tubulare supradimensionate, prin edicule simbolice din oțel tubular ușor, de fapt, printr-o întreagă pletoră de elemente viu colorate, ca niște jucării, proiectate pentru atragerea omului de pe stradă.

O abordare similară a fost afirmată și în alte proiecte pentru muzee ale lui Stirling: extinderea Muzeului Fogg de la Harvard și extinderea Tate Gallery din Londra. În ce privește Tate Gallery, extinderea face să pară că tradiția culturii tectonice se consumă în fața noastră printr-o redescoperire la modă a aparenței arhitecturale.

O altă formă de „dispariție” este aceea de a elimina clădirea cu totul, de a o îngropa în pământ, astfel încât aceasta devine dintr-odată mai



314 Hollein, agenție de turism în Opernring, Viena, 1976 - 1978.

curând un interior introvertit decât o mărturie a virtuții civice. Muzeul din Mönchengladbach al lui Hollein (1983) și noua clădirea a Parlamentului Australian din Canberra (terminată în 1988), proiectată de Giurgola, sunt doar două exemple recente ale acestei abordări.

Hollein pare să fie singura figură printre post-moderniști care a avut capacitatea să combine răsfățul estetismului meșteșugăresc cu o distanță critică revelatoare. Această strălucire dihotomică a fost demonstrată fără echivoc în „anti-fațada” pentru Bienala de la Veneția din 1980, unde a declinat în jurul temei coloanei arhetipale modalitatea de exprimare de la „realitate” la „iluzie” și de la „artă” la „natură” (fig. 311). O ocazie mai bună pentru a fi spiritual și a folosi finisaje de calitate superioară i se arătase lui Hollein cu trei ani înainte, când a realizat o expoziție complicată de ceramică la muzeul din Teheran (1977). În mai multe privințe, acea comandă a servit la cristalizarea stilului metaforic superior pe care l-a demonstrat în birourile agențiilor de turism austriece și israeliene din Viena, realizate între 1976-1978. Așa cum Friedrich Achleitner a lăsat să se înțeleagă în eseu său „Vienese Positions” (1981), nu este o întâmplare că Hollein este la înălțime în designul de interioare. Strălucita analiză a lui Achleitner despre relația dintre Hollein și cultura vieneză merită să fie citată în întregime:

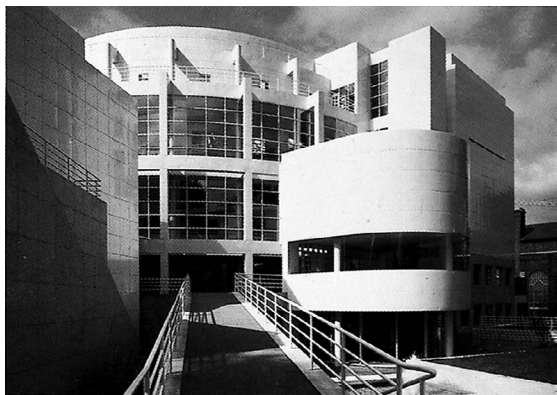
Pentru a-l aprecia cum se cuvine pe Hollein nu putem ignora realitatea vieneză, unde există o tradiție prea veche și o sensibilitate prea dezvoltată în ce privește cadrul arhitectural ca o contra-realitate sau o realitate substituit. Mergând îndărăt la baroc, și poate mai departe, ambivalența muzicii și arhitecturii (născându-se din reprimarea literaturii de către Habsburgi) a fost preferată în detrimentul prezentării realităților evidente și a ajuns să reflecte stări psihice colective și individuale. Procesiunile funerare și paradele Habsburgilor anunțaseră punerea în scenă a dispariției lumii aristocratice și a marii burghezii care a precedat primul război mondial și s-a reflectat la nivel estetic în cadrul Secession-ului vienez. Viena era posesoare a unei tradiții de potențare estetică a realității, a unei practici îndelungate de distanțare artificială. Tehnicile montajului, colajului, alienării, ale aluziilor percutante și citării dezarmante nu sunt cultivate doar la nivelul limbii.



315 Boffill și Taller de Arquitectura, „Le Palacio”, Les Espaces d'Abraxas, Marne-la-Vallée, 1979 - 1983.

Hans Hollein pare nu doar să încorporeze această tradiție, dar lucrările sale, văzute dintr-o perspectivă extremă, sunt pentru vienezi confirmarea nedorită a unei situații neschimbate. Fundalurile devin din nou vizibile – căci el posedă instrumentele pentru a le pune în evidență. Sau este agenția de turism poate ceva diferit față de tratarea vizuală a satisfacerii unor nevoi simple în sine, reprezentate de sarcina furnizării de informații și bilete de călătorie? Dar ceea ce mulți vor găsi deranjant este că manipularea estetică a subiectului nu ilustrează conținutul într-o manieră reductivă, ci subiectul însuși sub toate fațetele sale. Aici nu este vorba de informații și documente de călătorie, ci de iluzii, dorințe, visuri și chiar de clișee legate de scopurile călătoriei. Clientul intră într-o lume a referințelor și iluziilor, în care niciun obiect nu este doar ceea ce pare. Holul nu este lobby-ul unei agenții de turism, ci al unei gări, sau cel puțin creează această asociere. Aluziile posedă grade diferite de apropiere; ele variază de la banala lizibilitate a ghișeului cursei de avion (Adler), a companiilor navale (Reling), până la ghișeu pentru bilete de teatru (piesă mobilă de decor – studentul trebuie să ghicească singur motivul) și la cele mai subtile referințe la Egipt, Grecia, India. Iluzia și orientarea, informația și învățarea se contopesc în timp ce banii trec prin grilajul unui radiator de Rolls-Royce – un semn cu ochiul făcut clientului.

Nimic nu poate fi mai îndepărtat de acest joc durabil cu niveluri multiple de realitate decât *mega-clasicismul* neo-socialist-realist al firmei Taller de Arquitectura, executat în construcții din beton armat prefabricat. Puși față în față cu proiectele realizate de Bofill pentru mari ansambluri de locuit în mai multe orașe noi franceze – cartierul urban cunoscut ca Les Arcades du Lac din St Quentin-en-Yvelines (1974-1980) și teatralul bloc perimetral Abraxas din Marne-la Vallée (1979-1983) –, ar fi greu să ne imaginăm un alt practicant contemporan occidental care să se bucure de o relație atât de strânsă cu puterea statală sau unul care să fie într-adevăr atât de simplist identificat cu puterea la acest nivel. E de la sine înțeles că această identificare, alături de succesul material pe care inevitabil îl presupune, nu legitimează în niciun fel această „încarcerare” a unităților de locuire colectivă în interiorul unei carcase de un clasicism kitsch. Această parale-

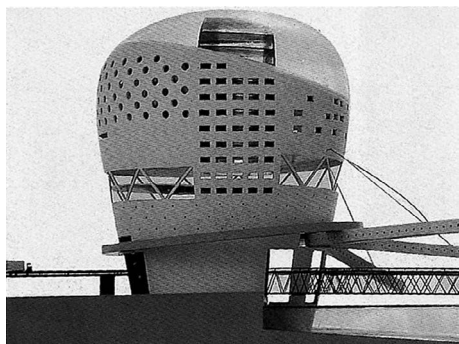


316 Meier, High Museum, Atlanta, 1980 - 1983.

lă, reușită din punct de vedere tehnic, cu mașinismul popular al lui Jahn, comportă desigur o negare totală a valorilor date monumentului de către mișcarea Tendenza, căci, deși aceasta nu este prima ocazie în care locuirii colective i se dă o formă monumentală (cf. Karl Marx Hof din 1927, Viena, a lui Karl Ehn, și Unité d'Habitation din 1952, Marsilia, a lui Le Corbusier), din vremea Ringstrasse – *Potemkinstadt* al lui Loos – nu se mai văzuse o redare atât de scenografică a unei agregări de unități de locuire. Este cu siguranță simptomatic pentru perioada reacționară în care ne găsim, atât din punct de vedere social cât și al arhitecturii, că acei „condensatori sociali” – grădinițe, săli de întâlnire, spălătorii și piscine – pe care locuințele publice îi cer cu necesitate sunt atât de puțin prezenți sau reprezentați în lucrarea lui Bofill. Absența unor astfel de dotări este la fel de reacționară ca și natura crudă a apartamentelor standard, care sunt voit încastrate în aceste arhitrave false și coloane goale. Lipsit de o terasă, pentru că ea nu ar fi fost conformă cu sintaxa asumată, rezidentul cu aspirații de ascensiune socială trebuie să se mulțumească cu iluzia de operetă că locuiește într-un palat.

NEO-AVANGARDISMUL

În ciuda unor adepți americani de care Aldo Rossi s-a bucurat, neo-raționalismul nu a exercitat o mare influență asupra evoluției arhitecturii în Statele Unite. Parțial, acest lucru poate fi atri-



317 Koolhaas (OMA), proiect pentru un terminal de feribot, Zeebrugge, 1990. Machetă.

buit lipsei de relevanță a orașului american, care nu posedă nicăieri aceeași complexitate tipologică și morfologică precum corespondentul său european tradițional. Teza grupului Tendenza despre „continuitatea monumentului” nu putea avea decât o credibilitate minoră într-o societate în care contextul urban însuși era atât de instabil. În altă ordine de idei, în a doua parte a anilor 1960 a existat încercarea de a dezvolta o producție teoretică și artistică la fel de riguroasă ca aceea realizată de avangarda europeană antebelică. Acest efort s-a cristalizat în jurul grupului New York Five, o asociere destul de liberă a unor arhitecți newyorkezi sub conducerea lui Peter Eisenman. Dacă doi dintre membrii acestui grup își vor fundamenta lucrările în practica estetică avangardistă, adică Eisenman și John

Hejduk, care i-au luat drept modele pe Giuseppe Terragni și Theo van Doesburg, ceilalți trei, Michael Graves, Charles Gwathmey și Richard Meier, și-au asumat ca punct de plecare perioada puristă a lui Le Corbusier. Devotamentul grupului New York Five față de ideea unei arhitecturi autonome, departe de ceea ce ei considerau a fi funcționalismul reductiv al *Neue Sachlichkeit*, a fost exprimat în termenii cei mai categorici în House VI, Frank House, construită în West Cornwall, Connecticut, 1972, după proiectele lui Eisenman, și în anumite proiecte polemice ale lui Hejduk – în seria lui Diamond House (1963-1967) și, mai mult ca oriunde, în Wall House (1970). Dacă Hejduk și-a părăsit între timp formalismul de început pentru a-și canaliza energiile în crearea unei serii de decoruri mitice, cum sunt Berlin Masques din 1981, iar Graves a lăsat în urmă neo-purismul său timpuriu în favoarea unei abordări post-moderniste mai decorative (de exemplu, Disney Hotel din Orlando, Florida, din 1991), Gwathmey și Meier au rămas credincioși rădăcinilor lor puriste, mai mult, probabil, Meier, ale cărui High Museum din Atlanta, Georgia (1980-1983) și Muzeu de Arte Aplicate din Frankfurt (1979-1984) i-au asigurat reputația unuia dintre cei mai orientați civic arhitecți din generația sa. De atunci el a devenit într-adevăr un arhitect cu renume mondial, cu lucrări publice majore în construcție în anii 1990, în orașe de o mare diversitate precum Los Angeles, Paris și Barcelona.



318 Eisenman, Centrul Wexner pentru Arte Vizuale, Columbus, Ohio, 1983 - 1989. Perspectivă aeriană asupra inserției clădirii noi în țesutul preexistent al campusului.

Grupul New York Five nu a fost singurul care și-a fundamentat lucrările de la sfârșitul anilor 1960 pe premisele estetice și ideologice ale avangardei de secol XX. Rolul pe care și l-au asumat în New York a avut ecou la Londra în lucrările celor de la OMA (Office for Metropolitan Architecture), din care făceau parte Rem Koolhaas, Elia și Zoe Zenghelis și Madelon Vriesendorp. La fel ca Hejduk, ale cărui lucrări de început au fost eclectic inspirate în aceeași măsură de neoplasticism și de opera târzie a lui Mies, proiectele urbane ale lui Koolhaas și Zenghelis s-au bazat pe arhitectura suprematistă a lui Ivan Leonidov, deși se orientau, în același timp, spre practica suprarealistă pentru a găsi modalități de a atinge ceea ce Roland Barthes a numit „*répétition différente*”.

În afară de a educa și a crește o altă generație de neo-supremațiști de ultimă oră, dintre care cei mai notabili sunt Laurinda Spear de la Arquitectonica (Spear House, Miami, 1979) și Zaha Hadid (Concursul Hong Kong Peak, 1983), OMA a creat proiecte majore de design civil la începutul anilor 1980, inclusiv o colonie de vile pentru insula grecească Antiparos și un cartier de locuințe pentru Kochstrasse din Berlin.

La acea dată Eisenman produsese deja proiectul său radical pentru Cannaregio din Veneția (1978), în care, în loc să intre în relație cu țesutul existent, a ales mai degrabă să suprapună o trâmă arbitrară în oraș, una voit derivată din proiectul nerealizat al lui Le Corbusier din 1964 pentru spitalul din Veneția. Variante la scări diferite ale proiectului său House Xla, creat în anul anterior, au fost instalate în locurile unde intersecțiile tramei coincideau cu spațiile deschise existente din districtul Cannaregio. Acest joc anti-umanist cu scări variabile, pentru care Eisenman va inventa mai târziu termenul de „scalare”, avea ca scop subminarea oricăror idei consacrate privitoare la scara antropomorfică adecvată sau la dimensiunea civică. Prin această lucrare ciudat de apocaliptică, Eisenman a introdus un *modus operandi* cvasi dadaist, de care se preocupă continuu de atunci – adică, derivarea formei din suprapuneri mai mult sau mai puțin arbitrar de trame, axe, scări, contururi diferite, fără să țină seama dacă acestea sunt legate sau nu de contextul real: vezi zona de locuințe din



319 Tschumi, Parc de la Villette, proiectat în 1984.

Friedrichstrasse, Berlin (1982-1986) și Centrul Wexner pentru Arte Vizuale din Columbus, Ohio (1983-1989).

Anul 1983 a fost unul decisiv pentru neo-avangardism, căci Rem Koolhaas și arhitectul elvețian stabilit în America, Bernard Tschumi, au concurat deschis pentru comanda de a realiza Parc de la Villette din Paris ca prototip de parc urban pentru secolul XXI. Este destul de semnificativ, dată fiind emergența ulterioară a „deconstructivismului” în arhitectură, că proiectul premiat în 1984 al lui Tschumi și-a extras partiul esențial din două paradigme de bază: din didacticul „punct, linie și plan” al lui Vasili Kandinsky așa cum a fost expus acesta în *Bauhausbücher No. 9*, și dintr-o atitudine față de fragmentarea narațiunii spațiale, așa cum derivă ea din tehnica non-secvențială de tăiere inițiată de producătorul sovietic avangardist de film Kuleșov. Fiind îndatorat în diverse moduri constructivismului rus, și chiar și celui *mariage de contour* care se găsește în peisajele de început ale lui Roberto Burle Marx și Oscar Niemeyer, Tschumi aspira la o arhitectură anti-clasică în care configurații și utilizări neașteptate ar izvorî din „foliile” roșii constructiviste care punctează parcul la intervale regulate. Tschumi face diferența dintre o folie și următoarea prin declinarea unei serii de prisme, cilindri, rampe, scări și copertine care reflectă într-o măsură limitată diferențele de bază din conținutul acestor structuri. Aceste potriviri și nepotriviri dintre program și formă apar din nou la pista de alergare proiectată incongruent în vo-

lumul principal al proiectului lui Tschumi pentru concursul Bibliothèque de France din 1990.

Strategii „deconstructiviste” similare, dar deloc identice, au fost utilizate de alți arhitecți în anii 1980, începând cu propria locuință a lui Frank Gehry din Los Angeles din 1978, și continuând cu un număr de lucrări de la sfârșitul anilor 1980, inclusiv Bio-Center a lui Eisenman, proiectat pentru Frankfurt, blocul de locuințe al OMA realizat la Checkpoint Charlie în Berlin, propunerea apocaliptică City Edge a lui Daniel Libeskind pentru același oraș și Teatrul de dans al lui Koolhaas terminat la Haga în 1987. Așa cum nota Mark Wigley în catalogul său pentru expoziția din 1988 de la Muzeul de Artă Modernă, New York, intitulat *Deconstructivist Architecture*:

Forma se deformează pe sine. Și totuși, această deformare interioară nu distruge forma. În mod ciudat, forma rămâne intactă. Această arhitectură este mai curând una a subminării, dislocării, a abaterii, devierii și deformării decât una a demolării, demantelării, decăderii, descompunerii și dezintegrării. Ea dislocă structura în loc să o distrugă.

În final, ceea ce este neliniștitor cu adevărat este tocmai faptul că forma nu numai că supraviețuiește felului în care este torturată, dar devine mult mai puternică. Poate că forma este chiar

produsă de tortură. Nu este clar care a fost prima, forma sau deformarea, gazda sau parazitul. ... Nicio tehnică chirurgicală nu poate elibera forma, nicio incizie curată nu poate fi făcută. A îndepărta parazitul ar însemna să ucizi gazda. Cei doi formează o entitate simbiotică.

Cu toată acuitatea sa critică, cea mai mare parte a discursului teoretic care însoțește aceste lucrări este elitistă și detașată, fiind mărturie a auto-alienării unei avangarde fără obiect; așa cum a remarcat criticul de artă olandez Arie Graafland, acolo unde constructivismul intenționa o sinteză – crearea unei noi arhitecturi pentru o societate nouă – anti-teza deconstructivismului derivă, cel puțin parțial, din recunoașterea faptului că modernizarea globală împinge așa-zisa ordine tehnocratică dincolo de limitele sale raționale. Acest impas își găsește reflectarea în gândirea părintelui fondator al deconstrucției, filosoful Jacques Derrida, care a colaborat cu Eisenman și Tschumi la proiectul pentru o mică grădină în Parc de la Villette. Dezvrăjit de moștenirea idealistă a Iluminismului și prins, cum este arhitectura prinsă, între cerințele conflictuale ale rațiunii practice și poetice, Derrida pare că aspiră la un teritoriu aporetic de mijloc, undeva între critica existențialistă a lui Heidegger și o formă de pragmatism social, vag înrudit cu ambiguitatea ireductibilă a limbajului.