

LECȚIA „LECȚIEI”

„*The principal manifesto of postmodern architecture*”¹, cel mai important manifest al arhitecturii postmoderne. Hal Foster, unul dintre cei mai influenți critici și istorici de artă contemporani, se referă astfel la provocatoarea carte a lui Robert Venturi, Denise Scott Brown și Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, apărută în 1972, apoi revizuită și republicată în 1977, cu subtitlul adăugat *The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Pe lângă numeroase imagini, diagrame și tabele, cartea include un text concis, dar de o surprinzătoare densitate și complexitate - în același timp o critică viguroasă la adresa unui modernism „academic” sec și distant, închistat în propriile dogme, o pledoarie pentru redefinirea arhitecturii ca limbaj, în paralel cu reconsiderarea simbolismului și a ornamentului arhitectural, un model și o metodă de analiză morfologică urbană, o schiță a unui posibil tratat de arhitectură și de teorie urbană pentru finele secolului XX.

În avangarda ofensivei postmoderniste a anilor 1960-1970, *Learning from Las Vegas* se situează cronologic după alte două cărți notorii, ambele publicate în 1966: *Architettura della città* (Aldo Rossi) și *Complexity and Contradiction in Architecture* (Robert Venturi din nou), dar se bazează pe o serie de articole și studii anterioare ale soților Venturi și Scott Brown, și în principal pe „A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas” (*Architectural Forum*, March 1968), articol scris împreună cu Steven Izenour și urmat de un proiect de cercetare desfășurat la Yale School of Art and Architecture.

Learning from Las Vegas a avut însă un ecou mult mai puternic decât aparițiile precedente datorită deschiderii spre alte domenii decât arhitectura și urbanismul. A fost întâmpinat cu entuziasm de contestatarii elitismului modernist datorită interesului pentru vernacularul urban, pentru Pop Art și cultura de masă (RLV147), dar a atras oprobriul atât al adeptilor modernismului, cât și al criticilor culturii capitaliste și ai kitschului consumist.

Climatul perioadei este marcat de apariția unei noi ordini internaționale, cunoscute sub diverse denumiri precum: capitalism târziu, capitalism multi-național, societate consumistă, eră a informației sau post-industrială². Noua ordine corespunde etapei de criză a modernității târzii, care, epuizându-și etosul revoluționar, se îndepărtează de idealurile sale originare și se subordonează sistemului. În particular, modernismul, apogeu și totodată stadiu final al modernității arhitecturale, își pierde vocația progresistă și devine stilul oficial al

1 Hal Foster, “Master Builder”, în *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Verso, London – New York, 2002, p. 33.

2 V. Kate Nesbitt (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, p. 21. Nesbitt îl citează pe Frederic Jameson, conform căruia neocolonialismul, Revoluția Verde și informatizarea sunt manifestări ale unei noi ordini internaționale, care este instituită și în același timp slăbită de propriile sale contradicții interne și de rezistența externă.

POSTFAȚĂ

establishment-ului și al culturii corporatiste³. Dar criza modernității poate fi considerată în același timp, prin reacțiile și mutațiile pe care le suscită, începutul unei noi ere: postmodernitatea, a cărei primă etapă a primit denumirea convențională de postmodernism.

Dacă definirea postmodernității și a condiției postmoderne face încă obiectul unor dezbateri spinoase, postmodernismul este teoretizat mai clar ca mișcare artistică și de idei a sfârșitului secolului XX, în opoziție cu modernismul și chiar cu modernitatea în ansamblul ei – deși pentru o parte a comentatorilor nu reprezintă decât o ipostază a modernității târzii. Termenii de „post-modern” și „postmodernism” au fost vehiculați încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar au prins contur numai în contextul elanurilor revoluționare ale anilor 1960, ajungând să desemneze o atitudine pluralistă, relativistă și în același timp sceptică față de sistemul de valori și de postulatele modernității occidentale.

În mod neașteptat, arhitectura, și nu filozofia sau literatura, a oferit cele mai pertinente definiții ale postmodernismului, după cum observa Matei Călinescu:

Abia odată cu dezbaterea pe tema direcțiilor din arhitectura contemporană, termenul a devenit accesibil intuiției unui public mai larg. Arhitectura, cea mai deschisă publicului dintre artele vizuale, a oferit o bază mai concretă (chiar dacă, în cele din urmă, la fel de controversată) de testare a afirmațiilor făcute de teoreticienii postmodernismului nu numai în arhitectură, ci și în alte domenii. Metaforic vorbind, arhitectura a fost aceea care a coborât problematica postmodernismului din nori, aducând-o cu picioarele pe pământ, pe tărîmul vizibilului.⁴

Criticând autoritarismul, sterilitatea și golirea de conținut a modernismului postbelic, precum și înstrăinarea de idealurile generoase ale începuturilor, diversele orientări ale postmodernismului arhitectural propun recuperarea dimensiunii semnificante a arhitecturii și a spațiului urban, responsabilă pentru relația de simpatie între om și cadrul construit, atribuită epocilor premoderne. Istoria, tradiția, memoria și identitatea colectivă, ornamentul ca vehi-

3 Confuzia frecventă dintre termenii „modernitate” și „modernism” impune o clarificare a sensului care le este atribuit. Modernitatea ca epocă istorică se cristalizează în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și debutează cu etapa revoluționară iluminist-romantică de constituire a societății burgheze (etapă reprezentată în artele plastice și arhitectură de neoclasicism și romantism), urmată de etapa pragmatică a formării și consolidării statului liberal (ilustrată de filozofia pozitivistă, de realism în literatură și artele plastice și de eclectism în arhitectură). Sfârșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea corespund unei a treia etape, în care modernismul reprezintă răspunsul literaturii, artelor și arhitecturii la importante mutații social-politice, economice și culturale ale perioadei.

Modernismul (cunoscut în arhitectură și sub denumirea echivalentă de „Mișcare Modernă”) reprezintă stadiul de maturitate și expresia cea mai coerentă a modernității estetice, echilibrul deplin între formă și conținut. Spiritul modernității nu se mai întrupează în forme ale trecutului, reinterpretate sau resemantizate precum în cazul etapelor anterioare, ci își descoperă forme proprii, cu adevărat originale. În arhitectură, modernismul (Mișcarea Modernă) apare odată cu demersurile înnoitoare ale mișcării Arts & Crafts, continuate de „Artele 1900”, pentru a se manifesta în forță prin explozia avangardelor și discursul sistematic al funcționalismului.

4 Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p. 234.

POSTFAȚĂ

cul de semnificații devin cuvinte-cheie ale discursului postmodern(ist). Valori „slabe”, în terminologia lui Gianni Vattimo - tipic postmoderne, în opoziție cu “valorile tari”, absolute, dominatoare ale metafizicii occidentale și în particular cu cele ale modernității (progres, libertate, emancipare, raționalitate, revoluție). Atitudinea arhitecturii postmoderne față de nevoile umane este cea descrisă de Hans Georg Gadamer, mentorul lui Vattimo, și identificată de acesta ca expresie a gândirii „slabe”. După Gadamer, atitudinea „dreaptă” a celui care interpretează un obiect constă în „atenție și solitudine față de cerințele interne ale obiectului interpretării”, „disponibilitate de a asculta ce are acesta de spus înainte de a îi pune întrebări și efortul de a nu îi impune propria ‘raționalitate’ sau propriile convingeri”⁵. Deci, în totală opoziție cu atitudinea de forță specifică modernismului radical, care impune societății propria viziune despre nevoile umane, considerată infailibilă, postmodernismul dă dovadă de „slăbiciune metodică”, alegând să înțeleagă și să respecte valorile împărtășite de comunitățile și indivizii cărora li se adresează.

Este linia în care se înscrie și pe care o promovează *Lecția Las Vegas*, declarându-și încă din subtitlul celei de-a doua ediții și din prefața acesteia, semnată de Denise Scott Brown, intenția de a re-evalua „rolul simbolismului în arhitectură” și de a dobândi astfel „o nouă receptivitate față de gusturile și valorile celorlalți și o nouă modestie în proiectele noastre și în percepția rolului nostru de arhitecți în societate” (*supra*, p. xvii).

Lecția se compune din două secțiuni, care se completează reciproc în pleoara pentru o arhitectură comunicativă, asociată cu simboluri și convenții în care oamenii se pot recunoaște și pot recunoaște un spațiu al convivialității.

Prima secțiune, „O semnificație pentru parcurile A&P sau lecția Las Vegas”, propune un model de analiză a fenomenului arhitectural-urbanistic reprezentat de „fâșia” comercială din Las Vegas, așa-numitul Strip. Studiul, rezultat al unui respectabil program de cercetare academică, propune ostentativ, în locul lecției sacrosancte (pentru arhitecți) a Romei și a tradiționalei Piazza, revelația unui spațiu non-urban al unui non-orăș, experiența tipic americană a marilor spații deschise, a automobilului și a vitezei.

Analiza detaliată a formelor urbane se bazează pe multiple moduri de reprezentare (hărți, planuri, secțiuni și elevații, schițe și diagrame, tabele și liste, fotografii aeriene și instantanee, secvențe de film care captează mișcarea), pentru a genera o imagine completă și complexă a realității și pentru a pune în valoare calitățile comunicative ale formelor prin intermediul unor semne la fel de eficiente sub aspectul comunicării.

După un motto preluat din critica literară și anunțând atașamentul autorilor față de realitățile existente, primul paragraf al textului (p. 1) definește

5 V. *idem*, p. 228. Comentariul lui Matei Călinescu despre atitudinea hermeneutică „dreaptă”, descrisă de Gadamer în *Adevăr și metodă*, și interpretată de Vattimo ca expresia cea mai potrivită a gândirii „slabe”.

POSTFAȚĂ

orientarea, tipică pentru postmodernism, spre continuitatea cu trecutul și prezentul concret, și nu spre ruptură, asemenea modernismului radical. Inovația arhitecturală este înțeleasă nu drept o revoluție totală, demolatoare, de factura planului Voisin al lui Le Corbusier din anii 1920, ci ca o abordare lipsită de orgoliu elitist, comprehensivă și tolerantă a peisajului existent, pe care o observă și în arta contemporană.

Autorii recunosc din start influența artei Pop, de la care au preluat ideea unei priviri tolerante față de peisajul existent și a folosirii obiectelor familiare, a vechilor clișee, într-un context nou pentru a obține o nouă semnificație. După cum artistul creează noul din ceva vechi sau existent, tot așa arhitectul poate lua act de „arhitectura existentă, comercială, la scara autostrăzii” (*supra*, pp. 72 și 6). De altfel, Scott Brown publicase în 1971, în numărul din decembrie al revistei *Casabella*, un articol intitulat - sugestiv și nu întâmplător – „Learning from Pop”, în care arată că artiștii Pop, celebrând „peisajul pop” format din supermarketuri, parcuri, standuri de hot-dog, bulevarde, alei ș.a.m.d., scot în evidență contextul în care vor interveni arhitectul sau urbanistul, și le furnizează informații vitale despre aspectele simbolice și comunicative ale arhitecturii⁶. Pop Art-ul american nu este o simplă reflectare pasivă a realităților societății consumiste. Dincolo de observarea supraabundenței produselor de consum și a importanței crescânde a mass-media, artiștii Pop nu sunt interesați atât de materialitatea concretă a obiectului ready-made, cât de imaginea publicitară a acestuia, transformată în semn și destinată comunicării.

La fel, în cazul Strip-ului, semnul este mai important decât arhitectura, iar arhitectura (de fapt, în opinia generală, non-arhitectura) este „antispațială” (*supra*, p. 8). Exemplul este ales nu pentru calitățile estetice ale formelor și ansamblului sau pentru valorile morale pe care ar putea să le reprezinte, ci pentru caracterul comunicativ și potențialul semnificant, datorat în primul rând valențelor ornamentale ale semnelor. Să nu uităm că ornamentica, generată de un impuls primar spre simbolizare, și nu de o simplă plăcere a decorației, este o vocație care precede cu câteva zeci de mii de ani modelarea și amenajarea spațiului existențial. Iar „lecția” Las Vegas propune o revenire la primatul semnificației prin intermediul vernacularului comercial și al culturii de masă, declarând că paradigma modernistă a spațiului este înlocuită cu paradigma [postmodernistă?] a semnului, de fapt a comunicării.

A doua secțiune, „Arhitectura urâtă și banală sau despre hala decorată”, introduce memorabila clasificare a clădirilor pe criterii semantice în „rațe” (*ducks*) și „hale decorate” (*decorated sheds*), identificate mai târziu de Charles Jencks în *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) ca semne iconice

⁶ V. Michael J. Golec, “Format and Layout in Learning from Las Vegas”, în Aron Vinegar, Michael J. Golec (ed.), *Relearning from Las Vegas*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2009, p. 36.

POSTFAȚĂ

(metafore) și respectiv semne simbolice (simboluri), pe baza categoriilor introduse de Charles W. Morris în *Foundation of the Theory of Signs*.

Chiar și fără suportul științific al teoriei semnelor, intuiția autorilor cărții în privința celor două moduri de semnificare în arhitectură, cu recunoașterea lor în exemple istorice sau contemporane, este perfect valabilă. De altfel, în vorbirea curentă nu se face distincția din semiotică între „simbol” și „semn”, iar actul „simbolizării” se consideră echivalent cu „semnificarea” și nu se referă strict la reprezentarea prin semne simbolice a realității sau a unei părți din realitate.

Conform clasificării lui Charles W. Morris, semnele semantice pot fi indexice, iconice sau simbolice. Semnele indexice anunță o realitate cu care au o relație directă (de exemplu de proximitate) - semnele de circulație; în carte, deși nu sunt identificate ca o categorie aparte, apar sub forma panourilor de afișaj și al semnului EAT din fața halei decorate (fig. 76). Semnele iconice au proprietăți comune cu realitatea pe care o denotă (cazul metaforei antropomorfe a ordinelor clasice sau al raței, care devine ea însăși o clădire-semn), în timp ce semnele simbolice reprezintă prin convenție, în virtutea unui cod cultural comun unui grup uman, o realitate cu care se identifică (cazul cupolei ca simbol cosmic sau al halei decorate ca simbol identitar).

Deși ambele tipuri analizate în carte sunt considerate valabile ca forme semnificante și pot fi regăsite de-a lungul istoriei, ele operează diferit: rața, semnul-clădire - prin forma tridimensională spectaculoasă, care exprimă funcțiunea sculptural și adesea distorsionează spațiul, structura și programul în favoarea efectului monumental; hala decorată, o clădire simplă cu ornamente aplicate pe fațadă - prin semnul bidimensional al frontului agrementat cu simboluri consacrate și care răspunde cerințelor contextului, în timp ce spațiul interior și structura se află direct în serviciul programului. Opoziția de conținut dintre rață și hala decorată se traduce în termenii imaginii prin „eroic și original” *versus* „urât și banal” și este ilustrată prin comparația bine regizată între o mostră de modernism sculptural (Crawford Manor, o lucrare a lui Paul Rudolph) și una de postmodernism convențional (Guild House, datorată firmei Venturi & Rauch) – două soluții total diferite pentru același program, locuințe pentru vârstnici.

Dacă hala decorată cu ornamente simbolice constituie tipologia dominantă a perioadelor premoderne, rața-icon, chiar dacă a putut coexista cu hala decorată sub forma anumitor monumente (de exemplu catedrala din Chartres), se generalizează în epoca modernă, cu precădere după al doilea război mondial. În schimb, arhitectura comercială a Strip-ului, posibil prototip pentru o arhitectură postmodernă, revine la modelul halei decorate.

În completarea „lecției” se poate preciza că fenomenul iconicizării formei arhitecturale este caracteristic pentru epoca modernă, în care se pierde treptat

POSTFAȚĂ

tradiționala semnificație transcendentă a arhitecturii – aceea de a reprezenta simbolic ordinea universală, sacră, și reflectarea ei în ordinea socială -, iar edificiile, chiar și cele reprezentative, ajung să materializeze o ordine laică, determinată de rațiuni practice și interese imediate. Ca atare, arhitectura modernă încearcă să compenseze pierderea dimensiunii simbolice prin retorica metaforelor arhitecturale, forme frapante/spectaculoase, cu semnificații explicite legate în principal de funcțiune. Este ceea ce încearcă așa-numita *architecture parlante* a unor Boullée sau Ledoux la sfârșitul secolului al XVIII-lea - prin eliminarea convențiilor unanim acceptate în favoarea unei expresii directe a conținutului și funcțiunii -, dar se pune în operă mai ales odată cu modernismul postbelic, care conștientizează nevoia de monumentalitate (de fapt nevoia de simbol) obliterated în deceniile anterioare de ascetismul autoimpus și de rigoarea abstractă a Stilului Internațional⁷. Le Corbusier, Louis Kahn, Jørn Utzon sau Eero Saarinen dau răspunsuri remarcabile acestui imperativ, dar numeroase exemple de monumentalism postbelic (sedii de companii, bănci sau clădiri administrative) sunt „rațe” pretențioase, ale căror forme sculpturale rămân gratuite și autoreferențiale, indiferente sau chiar agresive față de context.

Preluând terminologia din *Lecția Las Vegas* și astfel continuând-o, Hal Foster introduce pentru epoca actuală o nouă categorie de clădiri, „rața decorată” (*the decorated duck*), care combină iconicitatea și monumentalitatea voită a arhitecturii moderne cu ornamentalismul simbolic fals populist al designului postmodern - primul exemplar și cap de serie fiind Muzeul Guggenheim din Bilbao al lui Frank Gehry⁸. Rațele decorate devin cele mai multe ori imagini hipertrofiate ale succesului comanditarilor sau, după cum observa Christian Norberg-Schulz, „monumente închinat arhitectului care le-a proiectat, mai curând decât expresii ale unor consensuri și valori comune”⁹.

Revenind la *Lecția Las Vegas*, Venturi, Scott Brown și Izenour își îndreaptă critica spre supralicitarea formală a clădirii-rață care, fie apare ca un mare ornament sculptural ce se comunică numai pe sine, fie înlocuiește ornamentul tradițional cu exprimarea exagerată a structurii, a programului sau a echipamentelor tehnice (*supra*, p. 135). Prefigurând problematica socială a arhitecturii contemporane, autorii recomandă renunțarea la costisitoarele rațe și adoptarea soluției „banale” a halei decorate, observând că, de regulă, lipsa mijloacelor financiare suscită imaginația arhitecților, iar inspirația pentru noile forme simbolice poate veni „din orașul cotidian care ne înconjoară, dinspre clădirile modeste cu apanaje simbolice” (*supra*, p. 152). Este nevoie, deci, de găsirea unui

7 Cerința pentru „o nouă monumentalitate” a fost formulată explicit de Siegfried Giedion încă din 1944 în „The Need for a New Monumentality”, în Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, și ulterior în *Architecture, You and Me*, Cambridge, Mass., 1958.

8 V. Hal Foster, *op. cit.*, pp. 33-34.

9 Christian Norberg-Schulz, *Principles of Modern architecture*, Andreas Papadakis Publisher, London, 2000, p. 111.

POSTFAȚĂ

nou limbaj formal, adecvat cerințelor societății, care să recupereze dimensiunea semnificantă și comunicativă a arhitecturii – este îndemnul și mesajul final al "lecției".

Pentru că retorica și comunicativitatea reprezintă temele majore ale cărții, „stilistica” joacă un rol important în argumentație, iar conținutul este intim legat de modalitățile de expresie – text, imagine, layout, într-o mixtură tipic postmodernă. Eficiența mesajelor este susținută prin jocuri de cuvinte (*less is a bore*) și prin dezinvoltura conexiunilor, adesea ironice și oximoronicе („tendința arhitectului modern de a glorifica originalitatea copiind-o”), iar uneori scandaloase (Roma și Las Vegas, *piazza* italiană și Strip-ul ca modele). Textul, vioi și amuzant, se citește ușor datorită exprimării succinte, cu fraze scurte, dar și cu capitole de asemenea scurte, care rareori depășesc o pagină. Paginile de text punctate de titlurile sugestive, scrise cu majuscule, ale capitolelor alternează cu pagini de ilustrații care etalează o mare diversitate de reprezentări, inducând împreună un ritm alert și evocând rapiditatea cu care se succed semnele peisajului urban al Strip-ului, percepute din viteza automobilului.

Un gest demonstrativ ca cel al *Lecției Las Vegas* nu putea să nu provoace reacții polemice, unele din partea unor personalități de prestigiu precum Kenneth Frampton, Hal Foster sau Tomás Maldonado. Cele mai multe critici au vizat promovarea ca model a unui fenomen arhitectural-urban discutabil sub raport moral și estetic, un produs de vârf al consumismului – de unde acuzația că „lecția” deservește de fapt „societatea spectacolului” și face apologia industriei culturale, a producțiilor facile destinate consumului de masă, cu alte cuvinte a kitschului. A fost sancționat, de asemenea, faptul că autorii s-au concentrat asupra formei, ignorând deliberat problemele social-economice și culturale cu aspectele morale subiacente, care nu pot fi separate de cele estetice, cu atât mai mult cu cât tema centrală a cărții este semnificația. Din perspectiva elitistă a mării culturi, valorizarea unui fenomen minor, aparținând culturii de masă, a fost criticată pentru populismul și relativismul atitudinii – reproșuri de altfel valabile pentru întreaga cultură postmodernă, pentru care *Lecția Las Vegas* reprezintă un fenomen exemplar.

O altă categorie de reacții critice se referă la o anumită lipsă de rigoare metodologică, în special legată de interpretarea mult prea liberă a referințelor istorice – cazul parcărilor A&P care ar proveni din evoluția marilor spații începând cu Versailles (deși ostentația afirmației poate fi parte a unei strategii polemice de inflamare a conlocutorilor). Se pot adăuga și observații privind unele confuzii terminologice, care însă constituie probleme comune celor mai mulți autori din domeniul teoriei și istoriei de arhitectură: distincția între modernitate și modernism în arhitectură, între metaforă și simbol sau între simbol și semn.

POSTFAȚĂ

Pe de altă parte, *Lecția Las Vegas* rămâne un reper major al istoriei arhitecturii, al teoriei de arhitectură și de urbanism, cum și al istoriei teoriei - în primul rând prin pledoaria, relevantă pentru momentul istoric al apariției cărții, pentru o arhitectură semnificantă și pentru o relație cordială între om și cadrul construit. Corolarele sunt reabilitarea ornamentului ca vehicul de semnificații și dimensiunea comunicativă a formei arhitecturale.

Mai mult, este o carte care ne învață să privim realitatea binevoitor și fără discriminare, să refuzăm dogmele și prejudecățile, să extragem lecțiile pe care ni le poate da cotidianul, universul familiar.

Ca atare, versiunea română a cărții, parte a unui program de traduceri de texte fundamentale pentru istoria și teoria arhitecturii, reprezintă un act cultural necesar pentru cunoașterea, difuzarea în cercuri mai largi și reevaluarea unei lucrări teoretice de referință. Trebuie semnalate, de asemenea, preocuparea specială pentru respectarea layoutului original al ediției din 1977, care are un aport esențial în transmiterea mesajului, ca și faptul că traducătorii au dat dovadă nu numai de familiaritate cu jargonul arhitectural și cu tot ce înseamnă cultură (arhitecturală) de masă și savantă, dar și de talent literar pentru a transpune cât mai fidel spiritul și verva argumentației din *Lecția Las Vegas*.

Mihaela Criticos