

Cuprins

Notă asupra bibliografiei	9
INTRODUCERE. Practici teoretice	11
PARTEA I. Problema semnificației în arhitectură ...	21
Capitolul 1. Arhitectura ca inginerie	23
Capitolul 2. Arhitectura ca artă.....	60
PARTEA a II-a. Modele de interpretare	107
Capitolul 3. Regăsirea trupului	109
Capitolul 4. Sisteme de comunicare	151
Capitolul 5. Politică și arhitectură	191
CONCLUZIE. Către o hermeneutică „critică”	238
Bibliografie	253

Capitolul 1

Arhitectura ca inginerie

Revoluția tehnologică

Atunci când s-a definitivat construcția clădirii noului sediu pentru compania Lloyds din Londra, în 1986, reacția publică a fost confuză, așa după cum era de așteptat. În locul imaginii tradiționale de templu clasic, tipică pentru o instituție orășenească, simbolizând permanența și stabilitatea, agenții de asigurări – o profesiune care nu e deloc faimoasă pentru asumarea de riscuri inutile – au ales să ridice o mașinărie gigantică și pulsatilă. Asociațiile vizuale erau clare pentru toți: structura expusă ca o instalație de foraj cu barele și platformele ei, scările strălucitoare metalice și spațiile de servicii stocate ca niște containere de marfă și agățate la exterior, întregul obiect acoperit cu o mică armată de macarele pe terasă – aflate acolo nu doar pentru a ajuta la construcția propriu-zisă, ci și pentru a sprijini de asemenea *reconstrucția* clădirii, atunci când componentele se uzează, iar cele noi sunt agățate în loc. În ciuda înfățișării improbabile a clădirii, arhitectul ei, Sir Richard Rogers, își prezintă ideile proprii ca și cel mai logic răspuns la

cererea de flexibilitate – așa cum le-a descris chiar el însuși într-o carte intitulată *Arhitectura: o perspectivă modernă* [*Architecture: A Modern View*]:

„Dacă cineva poate să aibă acces la părțile clădirii cu viață scurtă și să le schimbe, durata acesteia de viață totală se poate extinde. Lloyds este în mod evident divizată între viața durabilă a zonei centrale care găzduiește oameni și viața efemeră a unei zone exterioare ce conține tehnologie”.¹

După încheierea proiectului clădirii Lloyds (fig. 1), Rogers a continuat să definitiveze și alte proiecte mari într-un idiom similar, precum sediul Channel 4 din Londra (1994), din sticlă și oțel, cu un aspect tăios, Curtea Drepturilor Omului de la Strasbourg (1995) și Tribunalul din Bordeaux (1998), caracterizate de forme curbilinii. El este acum angajat în proiectul unei noi clădiri de birouri pentru gigantul german al automobilelor, Daimler-Benz, în centrul Berlinului. Partenerul inițial al lui Rogers, Norman Foster (de asemenea posesor al titlului nobiliar dobândit pentru contribuția lui la arhitectura britanică), a acumulat într-un mod asemănător un portofoliu impresionant de comenzi internaționale, între care se remarcă mai ales sediul din Hong Kong al Shanghai Bank, terminat în același an cu birourile companiei Lloyds, întruchipând o serie similară de preocupări arhitecturale. De-atunci, Foster a definitivat sediul Commerzbank în Frankfurt (1997), aeroportul internațional din Hong Kong (1998) și, mai recent, renovarea clădirii Reichstag în Berlin, care a devenit, la terminarea lucrărilor de modificare și reparații, în 1999, sediul guvernului unificat german. Cu

¹ Richard Rogers, *Architecture: A Modern View*, Thames & Hudson, London, 1990, p. 53.

privire la facilitățile culturale, Foster a avut de asemenea succes cu extinderea clădirilor Academiei Regale din Londra (1991), construcția Carré d'Art în Nîmes, Franța (1993) și Muzeul de Artă Joslyn în Omaha, Nebraska (1994). El remodelează acum curtea și Sala de Lectură din cadrul British Museum din Londra.

Indiferent de etalon, ceea ce a devenit cunoscut drept tradiție britanică „*high-tech*” (cu toate că și alți aderenți, precum Jean Nouvel în Franța și Rafael Viñoly în Statele Unite, s-au bucurat de un succes oarecum similar) constituie o forță puternică în arhitectura contemporană și merită o analiză atentă și critică deoarece temeliile ei teoretice au astăzi o influență mult mai largă asupra producției clădirilor, dincolo de cei care se declară la originea acestei direcții în mod explicit, ca în exemplele menționate până acum. Pentru a începe această analiză, va fi necesar să realizăm o „excavare” arheologică pentru a curăța straturile acumulate de practică recentă ca să descoperim „terenul” ei conceptual (fig. 2).

Arhitectura secolului XX – dominația mașinii

Primul strat e reprezentat de clădirile care alcătuiesc tiparul relației strânse dintre instituțiile mondiale comerciale sau civice și ideea clădirii ca mașină – precum Centrul Pompidou din Paris, finalizat în 1977. Proiectat de Richard Rogers și Renzo Piano împreună cu inginerul Ted Happold, clădirea a răspuns cererilor dosarului de concurs pentru ceea ce numim astăzi „mediatecă”, conținând galerii de artă, expoziții temporare, o bibliotecă, cafenele și un centru de cercetare pentru muzică și acustică. Desenele de concurs ne prezintă mai puțin imaginea convențională a unei clădiri instituționale, și mai pregnant o structură

imensă de tipul unei grile de oțel pe care sunt agățate și orientate către o piață escalatoare și ecrane de cinema gigantice. Funcțiunea pare să fi migrat de asemenea spre spațiul exterior, împreună cu osatura și măruntaiele clădirii. În memoriul de concurs, arhitecții descriu structura ca un „centru viu de informații” conectat la o rețea cu alte centre precum universități și primării din întreaga țară. Cu piața ca loc de întâlnire și fațada ca un panou de afișaj, clădirea este concepută mai curând ca mijloc de angajare față de informație, decât ca obiect propriu-zis de contemplare. Cu pardoselile lui demontabile și spațiile cu deschidere mare, întregul obiect a fost ridicat ca un instrument mecanic în vederea executării eficiente a schimbului cultural.

Popularitatea ulterioară a Centrului Pompidou printre vizitatorii capitalei franceze are de-a face mai mult cu valoarea lui de șoc, în calitate de noutate arhitectonică, precum și cu folosirea lui ca platformă de vedere panoramică urbană, mai curând decât cu intenția proiectanților de a asigura un container „neutru” pentru activități culturale (fig. 3, 4). În timp ce continuă să apară în percepția publică ca o intervenție spectaculoasă pe o scenă pariziană altminteri cumpătată, clădirea nu a fost primită atât de amabil în cercurile criticii arhitecturale și culturale, așa după cum se va dovedi mai târziu în această discuție. Motivele acestei receptări lipsite de entuziasm, în unele cercuri, s-au datorat parțial istoriei ideilor din spatele ei și faptului că, la nivel de concept, a fost anticipat cu câțiva ani mai înainte în opera grupului britanic Archigram, într-o serie de proiecte neconstruite, dar publicate intensiv. La sfârșitul anilor '60, până în momentul când a fost stabilită echipa lui Rogers, Team 4, (împreună cu Su Rogers, Norman Foster și Wendy Foster), grupul Archigram a expus ceea ce avea să devină o serie de

modele anticipatoare stranii pentru o arhitectură bazată pe o infrastructură deschisă și pe înalta tehnologie, imitate și parțial realizate în anii următori de diverși alți arhitecți. Printre cele mai semnificative, s-au numărat proiectul lui Michael Webb pentru sediul *Furniture Manufacturers Association*, în 1958, reprezentativ prin gruparea expresivă de circulații și turnuri de servicii; *Fun Pallace* al lui Cedric Price, între 1961–1964, cu colecția sa risipită de cutii de servicii și escalatoare sub o membrană de acoperire; și *Capsule Tower* al lui Warren Chalk, din 1964, cu catargul central ridicat, ce susține un vast sortiment de „containere” anonime de locuire.

Deși multe dintre aceste idei sunt similare cu preocupările grupului metabilist japonez, care investiga posibilități asemănătoare în aceeași perioadă, presupunerile ideologice din spatele acestei grupări de proiecte sunt de fapt distincte. Pentru japonezi, interesați de problema acută a congestiei demografice a centrelor urbane și a presiunilor cronice asupra utilizării terenurilor în întreaga țară, unitățile minimale de locuit grupate în blocuri turn s-au sprijinit în mod necesar pe o anumită logică. Lucrările britanice, pe de altă parte, au avut un aer mult mai ludic, declarat pe baza dorinței de stimulare senzorială și a preocupării caracteristice începutului anilor '60 de a căuta gratificarea și de a aborda un stil de viață liber. Proiectele care au însumat cu acuratețe preocupările grupului, precum *Cushicle* sau dispozitivul *Suitaloon*, realizate de Michael Webb, asigurau o închidere portabilă pentru o singură persoană, cu un echipament tehnologic suficient pentru a produce un mediu total independent. Această indulgență, extrem de seducătoare, cu privire la imageria noilor tehnologii spațiale demonstrează o negare a nevoii de arhitectură în calitatea ei de suport al tărâmului

public – cu toate că retorica grupului se adresa în mod excepțional unor astfel de preocupări cotidiene. Așa după cum a remarcat criticul Reyner Banham, marele propagator al esteticii mașiniste, într-o carte din 1972 dedicată activității grupului, Archigram au fost „superficiali în teorie și prodigioși în măiestria grafică...”²

Faptul că Banham a trebuit să sublinieze paradoxul aplicării aparent raționale a produselor noilor tehnologii – forțate în acest caz să capete niște utilizări cât se poate de iraționale – scoate în evidență forțele conflictuale angrenate în climatul teoretic al timpului. Același istoric a scos în evidență o preocupare similară asupra altui antecedent evident pentru *high-tech*, și anume mișcarea britanică din anii '50 cunoscută sub numele de *neo-brutalism*. În subtitlul cărții lui Banham din 1966, intitulată *Noul brutalism: etică sau estetică?* [*The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*], se ascunde nesiguranța obositoare asupra motivațiilor reale din spatele ecranului onest de beton aparent, țevi de apă și pachete de conductoare electrice, care au devenit în scurt timp semnul distinctiv a ceea ce se transforma într-un stil. Mențiunea „stilului” în acest context pregătește sunetul clopotului de alarmă în cercurile criticii „raționale” moderniste, în mod special datorită faptului că intențiile declarate ale celor mai vehemenți avocați ai noii mișcări, Alison și Peter Smithson, se doreau a fi „obiective” față de realitate într-un mod revelator.

Soții Smithson au făcut parte dintr-un cerc îngust de arhitecți și artiști grupați în jurul *Architectural Association* și *Institute of Contemporary Arts* din Londra anilor '50 și, printr-o

² Reyner Banham, citat în Peter Cook (editor) *Archigram*, Studio Vista, London, 1972, p. 5.

serie de proiecte construite sau nerealizate, au avut o influență majoră asupra operei grupului Archigram. Școala din Hunstanton, în Norfolk (1949–1954), realizată din cărămidă, oțel și sticlă, compoziția megastructurală a Universității Sheffield din proiectul de concurs din 1953 și forma curbă din fibră de sticlă a „Casei viitorului”, din 1956, conțin laolaltă o serie de idei deosebit de influente. Expresia „brutală” a tehnologiei și „onestitatea materialelor”, alături de infrastructurile și sistemele de circulație la scară metropolitană, erau pe cale de a deveni principii fundamentale pentru o mare parte din arhitectura care a urmat, incluzând opera grupului *Team X* (*Team 10*) coordonată de asemenea de către soții Smithson. Arhitectul britanic James Stirling și americanul Louis Kahn, participanți invitați la conferințele *Team X* în jurul anilor '60, au produs alte două clădiri semnificative, cu un impact uriaș asupra arhitecturii motivată de tehnologie, din deceniile următoare. Atât clădirea Facultății de Inginerie a Universității din Leicester, din 1959 (fig. 5, 6), a lui Stirling și Gowan, cât și Laboratoarele Richards ale lui Louis Kahn, la Universitatea din Pennsylvania (1957–1964) (fig. 7, 8), au afișat articularea dramatică a formei funcționale și structurale, caracteristice activității ulterioare a grupului Archigram. În cazul lui Kahn, proiectul a întruchipat chiar distincția dintre spațiile „servite” și cele „servante”, devenită mai târziu un principiu cheie *high-tech*, cu un ecou în separația dintre elementele cu viață scurtă și cele cu viață lungă de la clădirea Lloyds.

În scrierile lor ulterioare, soții Smithson au dat impresia că acceptă paradoxul latent cu privire la rolul intrinsec al arhitectului ca inginer și artist, din punctul de vedere al importanței translatării „uneltelor” asigurate de tehnologie

într-un limbaj vizual și spațial. Odată cu cartea intitulată *Fără retorică: o estetică arhitecturală* [*Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic*], publicată în 1973, ei au conștientizat necesitatea puterii de inspirație creativă a arhitectului în procesul proiectării, dincolo de simpla aplicare a soluțiilor tehnologice asupra problemelor legate de asigurarea închiderii protective.

Campionul tehnologiei – Buckminster Fuller

Între timp, în anii '50, atmosfera era încă încărcată cu promisiunea unei utopii tehnologice pe cale să sosească, după ce visele moderniștilor interbelici, întrerupte de anii conflictului, reînviau acum cu făgăduiala unei reconstrucții rapide. Starea de optimism din anii imediat următori războiului a fost rezumată poate cel mai bine în reacția lumii teoretice de arhitectură față de opera arhitectului, inginerului și inventatorului american Richard Buckminster Fuller. Probabil, singurul arhitect după numele căruia a fost numită o particulă moleculară („fullerena”, o moleculă de carbon care are structura similară cu cea a „domului geodezic” proiectat de acesta), Fuller este poate cel mai bine cunoscut pentru domul pe care l-a construit pentru Expoziția din Montréal, Canada, bazat pe principiul geodezic, care mai rezistă și astăzi, deși lipsit de învelitoarea lui originală din plexiglas (fig. 9). Ca inovator permanent de noi materiale și tehnologii, Fuller a devenit faimos pentru o serie de prototipuri destinate producției în masă, precum seria „Dymaxion” de băi, automobile și în cele din urmă de case, din anii '20 și până în anii '40, care și-au găsit doar limitat aplicația practică, cu excepția interesului teoretic semnificativ. Unul dintre apologeții cei mai importanți ai lui Fuller din această perioadă de agitație a anilor '50 a fost criticul englez Reyner Banham care și-a

asumat cauza tehnologică și i-a dat o respectabilitate „academică”. În mare măsură datorită promovării entuziaste a lui Banham, ideile lui Fuller asupra unei arhitecturi moderne, dominate de tehnologie, au alimentat opera grupului Archigram, deși Banham a fost, de asemenea, preocupat să stabilească un sens al continuității istorice între aceste noi inovații tehnologice și spiritul arhitecturii interbelice – având acum nevoie de reconsiderare. Potrivit lui Banham, „arhitectura albă” a anilor ’20 și ’30 a eșuat în satisfacerea mării promisiuni de regrupare a forțelor modernismului timpuriu – faimoasa pretenție ridicată de Le Corbusier în 1923, potrivit căreia o casă este o „mașină de locuit”³ –, teoreticianul britanic considerându-l pe Fuller, în final, ca pe vestitorul unei adevărate arhitecturi a epocii mașinii. În cea mai cunoscută carte a lui, numită *Teoria și proiectarea în prima epocă mașinistă* [*Theory and Design in the First Machine Age*] (1960), Banham a comparat inovațiile lui Fuller din proiectul *Dymaxion House*, de la sfârșitul anilor ’20, cu presupus „demodată” (din punct de vedere tehnic) Vilă Savoye a lui Le Corbusier, cu toate că a fost proiectată și construită cam în aceeași perioadă și considerată de mulți critici arhitecturali ca un exemplu clasic al noii arhitecturi pe care modernștii se străduiau să o realizeze. Oricum, *Dymaxion*, cu tamburul ei circular de spațiu locuibil, suspendat de un pilon central din duraluminu, care găzduiește toate serviciile tehnice, a fost pentru Banham adevărata concretizare a conceptului lui Le Corbusier de „casă destinată producției în masă”. Era pentru el un exemplu de pionierat, de felul unui „transfer tehnologic” pur, asemănător aranjamentului de „spații servite și servante”

³ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trad. Frederick Etchells, Architectural Press, London, 1946, pp. 12–13.