

A A R O N B E T S K Y

# Projekt

## MODERNIZMA

Koji je projekt modernizma? To je istraživanje mogućnosti stvorenih tehnologijom koje daju vodeću strukturu njegovu transformacijskom potencijalu. Budući da je tehnologija, ako je definiramo kao put do cilja, zasnovana na transformaciji svijeta svjesnim djelovanjem čovjeka, ovaj cilj je, dakako, prastar. Modernizam, međutim, je svijest da su se čovjek i priroda zaista razdvojili. Čovjek sada djeluje na prirodu, potencijalom mijenjanja prirode novim i potpunim svijetom. Ironično, ovaj proces može konačno postići uništenje čovjeka, budući da svaki aspekt njegove realnosti koja nije pod kontrolom, racionalizacijom i promjenom može biti uništena. Ovo je Faustova i Mefistova pogodba, realizirana u svim revolucionarnim snovima novog čovjeka. To je utopija koju čovjek konstantno preobrće logikom i racionalizacijom iz bazične dijalektike između proizvodnje i potrošnje - one u kojoj čovjek i svijet na poslijetku postaju sinonimi same tehnologije.

Cilj modernizma maštovita je organizacija procesa modernizacije - veoma realnih procesa kao što su promjene u načinu izrade stvari, ali također i one neopipljivije promjene kao one koje utječu na socijalne odnose ili kako stvaramo slike samih sebe. Arhitektura je centrirana u ovim procesima kao fizička činjenica, sila koja organizira i metafora. Ovaj tekst će se baviti načinom na koji je cilj modernizma odredio arhitektonsku formu i praksu u ovom stoljeću. U posljednjih sto godina, usprkos nostalgičnim pokušajima da se uskrсну takvi zadaci, čini se da je arhitektura potpuno izgubila svaku vezu s izgradnjom kao posrednikom između čovjeka i pri-

rode ili kao ritualna reprezentacija ljudskog društva i umjesto toga postala je racionalizirani pokretač svoje vlastite promjene. Arhitektura se priklanja situaciji u kojoj više neće samo kontrolirati ili sadržavati modernizam, već će biti modernizam, ili točnije, njegov cilj. Pitanje tada može biti postavljeno: ako dođe do ovog identificiranja, zar tada arhitektura ne gubi svoju autonomiju i svrhu? Postoji li još nešto što se zove arhitektura? Postoji li alternativa definiciji arhitekture? Osnovno u diskusiji ovih pitanja je spoznaja da je arhitektura imala svoj izbor, bar do kraja devetnaestog stoljeća, suočavanja s ovom situacijom ili izbjegavanjem iste. Ova dilema podjednako postoji u socijalnim sferama. Iako je ovaj izbor u početku bio definiran pitanjem vlasništva nad sredstvima za proizvodnju, sada postaje jasnije da je osnovna stvar ona koja se odnosi na ovlasti: tko kontrolira modernizam, odnosno, tko kontrolira i definira cilj modernizma? Uloga arhitekture je bila da zadrži, održi fizički, i na taj način skriva tu kontrolu. Može li arhitektura, naprotiv, raditi na atomizaciji takove kontrole i na taj način promijeniti prirodu samog modernizma? Da bi se ovo postiglo, ne smije kontrolirati, sadržavati ili skrivati, već predstavljati "zvijer" modernizma u punom obliku. Ironično, mora najprije ispuniti cilj modernizma, i, na taj način, učiniti ga vidljivim sredstvom koji tada njegovi korisnici, stanovnici i optuženici mogu kritično preinačiti. Postoje dakle dva arhitektonska modela dvadesetog stoljeća: onaj koji kontrolira, sadrži i skriva procese modernizma lažnim slikama reda, a

koji je prošlost proglasila valjanom i koji postoji izvan ovih procesa, i onaj koji bezglavo ulijeće u cilj modernizma tražeći da izgradi i postane "ta zvijer". Ta zvijer poprima oblik i velike metropole, razdoblja modernizma i strojeva koji su njezin mehanizam djelovanja i obilježje slika ponavljanja. Godine 1901. Frank Lloyd Wright suočio se s gradom na predavanju u Hull Houseu u Chicagu, pod naslovom "Umjetnost i zanat Stroja":

*U sumrak se popnite na vrh velike poslovne zgrade u centru grada i možda ćete vidjeti kako čovjek u ulozi materijalista, njegova slava i prijetnja, smjestaju postaju stvar koju nazivamo gradom.*

*Ondje dolje, izrasla u mraku, grdosija se rasteže jutrima u daljinu...Deset tisuća jutara staničnog tkiva, sloj po sloj, širi se meso grada, prošarano mrežama vena i arterija, isijavajući u tami, i tamo s prigušenim, konstantnim urlikanjem, pulsira i cirkulira kao krv u vašim žilama, neprestan ritam aktivnosti čijim se potrebama sve prilagođava...*

*Njegine ganglije bez premca - Corlissovi tandemi kovitajući stotonske zamašnjake, hranjene gorućim uljem kroz divovske redove vodovodnih cijevi... neprestanim škljocanjem, kapanjem, čekanjem, mijenjanjem brzina kontrolira ove moderne Golijate...*

*A kakvoća tkiva ove velike stvari, ovog preteče demokracije, stroja, deponirana je česticu po česticu, slijepom poslušnošću organskog zakona, zakona prema kojem je veliki solarni sistem samo poslušan stroj. To je stvar u koju snage Umjetnosti moraju udahnuti uzbuđenje idealizma! DUŠU!<sup>1</sup>*

U ovoj zastrašujućoj i strahovitoj viziji, Wright obuhvaća modernizaciju u svoj njezinoj moći.

Kao što se i Karl Marx pozivao na snagu ovog stroja u svojoj prirodnoj logici<sup>2</sup> i trijumfalno proklamirao da *“sve što je solidno topi se u zraku...”*<sup>3</sup>; tako da Wright prihvaća agresivan, protuljudski aspekt stroja, njegovo izazivanje prostora i vremena, racionalizirajući i zanemarujući potencijal kao navjestitelj ne tako novog svijeta, već novog organizma, grada, tijela i stroja istodobno, proizvodeći nov tekst za samog sebe.

Wrightova teza je da mehanizirana masovna proizvodnja preuzima sve aspekte našeg postojanja, od proizvodnje jezika do stvaranja onog što se u početku smatralo umjetničkim predmetima. Umjesto da žali ili da se bori protiv ovih procesa, Wright predlaže da se arhitekti prilagode razvoju. Zanat i mehanička proizvodnja nisu bili, po njegovu tadašnjem mišljenju, u suprotnosti. Točnije, onaj kasniji je bio prirodan nastavak prethodnog. Dizajner je mogao postati ekvivalent modernom menadžeru koji organizira napore zanatlija radeći zajedno u kooperativama kako bi stvarali predmete svakodnevne upotrebe koji bi bili “poetičniji”: *“Novi će istkati za potrebe čovječanstva...halje idealne poetičnosti, racionalne slobode omogućene strojem.”*<sup>4</sup> Wright ovdje obuhvaća ideju preoblikovanja svijeta i stvara svijet koji je stvorio čovjek tehnologijom kao zastrašujućom činjenicom, ali i kao pozivom na utopiju. Razlika je u ulozi dizajna, u svijesti ove činjenice, u procesu. Kao takvom, Wright je ponudio osuvremenjenu verziju mišljenja Johna Ruskina, Williama Morrisa i njihovih sljedbenika, prema kojima je upravo u tom upletanju u izradi predmeta za svakodnevnu upotrebu i u

dizajniranju tih predmeta predstavljena formalizirana verzija jednog drugačije shvaćenog svijeta gdje bi model i blokovi izgradnje novog društva bili kreirani.

Wright je tražio da ponovno uvede zamisao ove umjetničke i zanatske zajednice obuhvaćajući mehaničku proizvodnju i, što je važnije, njezine posljedice. Arhitektura je trebala biti čin rezbarenja i otkrivanja čovjekove verzije prirode. Ovo reduktivno djelovanje trebalo je biti dio ukupnog kretanja prema apstraktnom i minimalističkom koja bi oponašala logiku stroja i racionaliziranog (to jest, tekstom temeljenog) društva<sup>6</sup>. Proizvodnja ovih predmeta bila bi, kao što je gore navedeno, slično racionalizirana u djelotvornim grupama specijaliziranih radnika pod vodstvom arhitekta/rukovoditelja<sup>7</sup>. I kao što su proces i predmet proizvodnje postali apstraktni, prkoseći prirodi predmeta ili njegovoj proizvodnji, tako i arhitektura koja definira, predstavlja i objedinjuje ove aktivnosti mora postati otvorenija i apstraktnija - jednostavan kostur čiste strukture<sup>8</sup>.

Ono što je Wright predložio bilo je aktivno uništenje svega što stoji između realnosti svijeta i naše sposobnosti da poradimo na tom svijetu. Želio je ponovno napraviti naš svijet zanatski, na jedan kooperativan, komunalni način<sup>9</sup>. Na kraju, ne bi bilo više arhitekture ili umjetnosti koja bi se gledala, ostali bi samo ostaci rezbarenja i strukture ljudskog djelovanja. Ono što bi bilo vidljivo bio bi mehanizirani grad koji bismo tada priznali kao same sebe i kao naše produženje, kao stroj. Konačna slika je ta slika grada, stroj i čovjek kao jedan. Arhitektura bi tada postala

stroj, stroj o (našoj vlastitoj) mehanizaciji.

U izlaganju ove vizije, Frank Lloyd Wright reagirao je protiv dominacije američkog klasicizma i njegova upornog ignoriranja realnosti modernizma. Protivio se njegovoj čovjek/stroj/zgrada arhitekturi kao odvojenom predmetu između čovjeka i prirode, oruđu za upotrebu prirode. Wright se protivio zamisli da je arhitektura oruđe određivanja kulture. Takva arhitektura je bila način poimanja svijeta koji nadzire arhitekt i njegov klijent. Predstavljao je mit o tome da je sjedinjena kontrola procesa modernizacije moguća. Ovo je bilo ono što je Henry Adams pomislio kad je 1893. g. posjetio kolumbijsku Svjetsku Izložbu. Izjavio je:

*Chicago je 1893. godine prvi put postavio pitanje znaju li Amerikanci kamo idu. Adams je odgovorio, on ne zna, ali će pokušati otkriti. Duboko razmislivši, u sjeni arhitekture Richarda Hunta, zaključio je da Amerikanci najvjerojatnije ne znaju mnogo više od njega; ali da se još kreću ili lutaju nesvjesno prema nekoj točki u mislima, kao što je rečeno da njihov solarni sistem luta prema nekoj točki u svemiru; i da, najvjerojatnije, ako se odnosi budu mogli promatrati, ova bi se točka mogla fiksirati. Chicago je bio prvi izraz jedinstvene američke misli; ovdje moramo započeti<sup>10</sup>.*

Ono što je Adams ugledao bila je slika sjedinjenja američke kulture u uvjetima modernizacije upotrebom arhitekture kao medija. Kolumbijska svjetska izložba nije trebala biti zrcalo ili predstavljati američko društvo općenito, već izraziti jednu njezinu verziju iz fiksne perspektive onih koji je kontroliraju. Kao što je Alan Trachten-

berg divno opisao u svom eseju "Bijeli Grad"<sup>11</sup>, izložba je doslovno trebala izgraditi ideju manifesta sudbine američkog industrijskog društva<sup>12</sup>. Centralni dio sajma bio je prekriven tankom krinkom kulture klasičnih elemenata od kartona zvanih staff. Preko premoćnog trijema koji je umanjivao ljudsku figuru i uvodio nas u drugo kraljevstvo, časni sud je pokazivao prema neidentificiranom i do tada neokupiranom obzoru jezera Michigan prema kojem se Columbia kretala djelotvornim skupom alegoričkih veslača<sup>13</sup>. Zgrade oko ovog suda bile su pojedinačni objekti izolirani vodenim putevima. Bile su povezane jedino zajedničkim odijelom od bijele boje i Beaux-Arts ukrasima. Svaki je objekt sadržavao, doslovno i figurativno, jedan aspekt velikog motora modernizacije koji je pretvorio ono što se u to vrijeme smatralo nepresušnim izvorom u potrošne proizvode: poljoprivredu, industriju, prijevoz, strojeve, rudnike i struju.

Zgrada Struje Henrya Van Brunta primjer je svih ovih hramova progressa. Prostor oko zgrade određen je korintskim stupovima i određivao je granicu, moglo se ući tuda ili kroz apsidalni ulaz definiran ogromnim nadsvođenim prolazom ili kroz kolonadu čiji su dvostruki tornjevi i popločena centralna sekcija predstavljali crkvenu alternativu carskom ulazu. Svijet na taj način opisan svom težinom ispravnog i inventivno kombiniranog, inventara arhitektonskih oblika (i dakle dvije tisuće godina aluzija o moći) odjednom otvara jedno novo kraljevstvo. Umjesto centralne i pomoćne osi koja bi vodila do prvog glavne, a zatim i do sekundarnih prostorija, unu-

trašnjost je, gotovo u potpunosti sadržavala dva hodnika koja su se križala, a u kojima se izlagala mašinerija i električni aparati. Ovdje je udobnost klasicizma prepustila mjesto mreži metalnih članova koji su se uzdizali formirajući nježne lukove koji su bili postavljeni cijelom širinom dvorane. Sam svod izgledao je kao da lebdi iznad svjetala. Postavljen unutar ovog eteričnog, bez smjera i potpuno modernog prostora nalazili su se strojevi: enigmatični i čudno formirani predmeti koji ponekad iskaču ispod pokrivača primjenjene dekoracije<sup>14</sup>.

Zgrada Struje sadržavala je novi svijet, svijet bez hijerarhije ili jasnog značaja, izrađen od novih materijala i po novim vrijednostima. Ali sadržavao je unutar sebe arhitekturu koja je ponovno nametala kontrolu nad ovim svijetom: kontrolu vrijednosti, poznatih oblika, ritma i hijerarhije, ali i kontrolu nad redom, čitljivosti i jedinstvenosti. Nov svijet slobode i neizrečenih mogućnosti morao se kontrolirati dogovorenim građanskom vlašću. Ova kulturna kontrola bila je Adamsova "djeвица", kultura povezana s progresivnom i racionalnom politikom, obrazovanjem i drugim vrijednostima kojima je vladajuća klasa Amerike s kraja devetnaestog i s početka dvadesetog stoljeća opravdavala sebe i svoju kontrolu<sup>15</sup>. Što se nije moglo kontrolirati, prognano je: prognano iz arhitekture, kulture i centra sajma. Iza peristila bilo je ono što se moralo operirati, nova i kaotična priroda koja se morala osvojiti i pokoriti tehnologiji i prekriti kulturom: grad Chicago do kojeg je dosegala duga pupčana vrpca ne-arhitektonskih koliba za zabavu i potrošnju mašte,

Midwaya. Midway je bilo mjesto potpune slobode gdje su mase mogle skakutati. Ironično, to je također bilo mjesto potpune jasnoće. U centru Midwaya možete se voziti na prvom velikom kolu i uzdignuti se iznad cjelokupne konstrukcije sajma i sagledati je. U bazi ovog "kola za bijeg" Edward Muybridge izlagao je svoje vremeplovne fotografije, prototip kinematografa koji je donosio predmete i slike dalekih mjesta i vremena, svima, a ne samo privilegiranim. Ovi izumi nisu bili sputavani granicama finoće i arhitekture. Ovo je bilo mjesto kaosa, nelinearnosti, tehnologije i beskraja proširenog i trenutačnim mogućnostima. Ovo je bila metropola F. L. Wrighta, ali graditeljima sajma to nije bila ni kultura ni arhitektura.

Sajam je dakle formalizirao jedinstvo američke misli, krinka svrhe i kontrole koja je pronašla svoj izraz i mjesto u američkom klasicizmu<sup>16</sup>, koji su zastupali oni koji su ga kontrolirali zajedno s manjom grupom muškaraca koja ga je osmislila, a to su bili bijeli stručnjaci poznati kao arhitekti<sup>17</sup>. Adamsova pokretačka snaga, muževna realnost američke modernizacije i Wrightova vizija o upotrebi te snage, bili su ili sadržani ili prognani iz društveno prihvaćene definicije našeg društva. Izložba i obrazovanje za niz vrijednosti koje bi opravdavale tu centralnu kontrolu kulture postali su glavni otvoreni zadatak samozvane elite dok se kontrola realnosti produžavala još više.

Još od 1893. godine, dok je Kolumbijska Svjetska izložba samo formalizirala procese koji su se odvijali, većina američke arhitekture, kao i arhi-

tekture gotovo svugdje u svijetu, odvijala se po principu represije i proganjanja modernizma<sup>18</sup>. Možemo, u biti, svesti većinu javne arhitekture ovog stoljeća, bez obzira na njezin stil, na nekočinu karakteristika izloženih i formaliziranih na tom sajmu.

To su sve objekti koji sadrže tu masku manje ili više kompliciranih aktivnosti kako bi dobili jedinstveni značaj. Kontroliraju ih povjerenici, a posreduje općenita aktivnost arhitekta (muškarca, bijelca) tražeći da se ovaj svojevrsni izraz smatra konsenzusom kulture. Ovi su objekti stavljeni unutar koordinata grada, prihvaćajući njegov apstraktni i racionalni red. Uključeni su u gradske strukture koje sežu od javnog jezika arhitektonske denotacije do nevidljive strukture struje i kanalizacijskih sistema. Dizajnirani su kao dio birokratskog procesa i pripreme njihova funkcionalnog plana, ogledavaju se u ovom procesu: racionalizacija aktivnosti u pojedinačna kraljevstva, organizirana oko njih i skrivena praznim kraljevstvom simboličnih predvorja, veža, stubišta i dvorišta. To su zamršeni strojevi koji se bave posredovanjem tehnologije putem kulture. Ovo je "američka jedinstvena misao", i 1908. godine Daniel Burnham sanjao je o proširenju ove vizije na doslovno prekrivanje cijeloga grada. Ovaj se san djelomice ostvario u Chicagu, San Franciscu, Clevelandu i Washingtonu, da spomenemo samo neke od gradova u kojima se Burnham uključio, i odabrali su ga oni urbanistički arhitekti koji su tražili uklanjanje kaosa iz siromašnih četvrti - za svaku osudu, zbog stravičnih uvjeta i također zbog toga što su još

pokazivale neke znakove komunalnih aktivnosti - otkrivajući jasnoću praznih zgrada s rešetkama u centru, a iz 50-ih i 60-ih godina.

Wrightovo odupiranje ovakvom razvoju ostalo je izolirano. S obzirom na njegovu kasniju karijeru, govor u Hull Houseu izgleda kao izolirano svjetlo u životu posvećenom građenju spomenika.

U ovom stoljeću činilo se da će Amerika biti nacija u prvim redovima modernizma; ali je ideja o arhitekturi iznutra prema van eksplodirala u Europi gdje su arhitekti bili fascinirani herojskim realizmom Američkog modernizma, gdje je tradicija rođena u pokretima umjetnosti i zanata. Europski arhitekti počeli su kontekstom koji je aktivno blokirao novo i kaotično kako posebnim tako i opće prihvaćenim formama, i redom aludirajući na prošlu grandioznost. Okrenuli su se tradiciji umjetnosti i obrta kao smislu oslobođenja stroja od tiranije povijesno određenog statusa quo i mehaničke, ljudski stvorene zvijeri, sebi samima. Dva velika laboratorija za moderni dizajn, Staatliche Bauhaus u Njemačkoj i Vkhutemas u Rusiji, bili su izrodi iste vrste romantične umjetnosti i zanata koji su toliko nadahnjivali Frank Lloyd Wrighta.

1 Wright, Frank Lloyd. "Umjetnost i Obrt Stroja." Predavanje u Društvu Umjetnosti i zanata u Chicagu, 06. Ožujka 1901. U: Kaufmann, Edgar i Ben Raeburn (Izd.) Frank Lloyd Wright: Pisanja i Zgrade. New York: New American Library, 1974 (1960), str. 55-73, str. 72-73.

2 Marxovi prisilni izvještaj o razvoju od oruda do tvornice, iako ne potpuno originalno, ostali su jezgroviti temelji za bezbroj kasnijih opisa, uzbudljivih čak i najostrijim kritičarima.

Marx, Karl. Kritika Političke Ekonomije. Izd. Friedrich Engels. Prijevod Samuel Moore i Edward Aveling. New York: The Modern Library, 1906 (1876), str. 405.

3 Marx, Karl, i Friedrich Engels. "Manifest Komunističke Partije" Feuer, Lewis S. (Izd.) Marx & Engels, Osnove Politike i Filozofije. New York: Anchor Books, 1959, str.6-41, str. 10. Također, za jasnije kritike povijesti takvog mišljenja u Zapadnoj civilizaciji, pogledati: Berman, Marshall. Sve što je solidno topi se na zraku. Iskustvo modernizma, New York: Penguin Books, 1982.

4 Wright, str. 62.

5 Ruskin, John.

6 Wright se ovdje prisjeća predskazanja Victora Hugoa, u Zvonar crkve Notre Dame, kako "ovo (ova knjiga) će ubiti to (katedralu)". Vidi tekstom vođeno društvo koje se protivi onom slikom vođenom. Wright, str. 58.

7 Wright, str. 69.

8 Wright, str. 61.

9 Za Wrighta, stroj je kako razarač konvencionalnih ideja tako i stvaralac novog, i demokratskog svijeta. Wright, str. 58.

10 Adams, Henry. Edukacija henrya Adamsa. Autobiografija. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961 (1918), str. 343.

11 Trachtenberg, Alan. Uvođenje Amerike. Kultura & Društvo pozlaćenog doba. New York: Hill and Wang, 1982. str. 208-234.

12 Za opis rasta korporativnog sistema kontrole u Americi, vidi: Chandler, Alfred D. Vidljiva ruka: Rukovodstvena revolucija u Američkom poslovanju. Cambridge, MA: harvard University Press, 1977.

13 Časni Sud je dizajniran od strane selektivne grupe vodećih arhitekata pod vodstvom Richarda Morrisa Hunta. Figura Columbie je rad Fredericka Williama MacMonniesa. Za slike sajma,

vidi: Applebaum, Stanley. Svjetska Izložba u Chicagu 1893. Slikovni zapis. New York: Dover Publications, Inc. 1980.

14 Van Brunt je bio bivši Predsjednik Američkog Instituta Arhitekata i vođa u raspravama o tome što bi trebalo sačinjavati Američki stil arhitekture (bunio se protiv modernističkog klasicizma). Coles, William A. Arhitektura i Društvo. Odabrani eseji Henrya Van Brunta. Cambridge, MA: The Belknap Press of harvard University Press, 1969.

15 Cf. T.J. Jackson Lears. Nema mjesta milosti. Antimodernizam i Transformacija Američke Kulture 1880-1920. New York: Pantheon Books, 1981.

16 Za sažetke o razvoju svojevrstnih vrsta klasicizma, vidi ili: Wilson, Richard Guy. "Velika Civilizacija" Wilson, Richard Guy (Izd.) Američka renesansa 1876-1917. New York: Pantheon Books, 1979. str. 11-74; ili: Stern, Robert A.M. "Razdoblja metropolitizma" Stern, Robert M.A., Gregory Gilmartin i John Montague Massangale. New York 1900. Metropolitanska Arhitektura i Urbanizam 1890-1915. New York: Rizzoli International Publications, 1983, str. 10-25.

17 Američki Institut Arhitekture osnovan 1851., posebno definira profesiju do izdvajanja samoodržavajućih ljudi, imigrantima stolarima/zidarima i ženama dizajnerima. Ovi napori doveli su do postavljanja graničnih prijelaza arhitekture i proklamiranju nacionalne legislature definirajući profesiju 1897. Vidi: Wright, Gwendolyn. Moral y Model Kuće: Kućna arhitektura i kulturološki konflikt u Chicagu, 1873-1913. Chicago: The University of Chicago press, 1980.

objavljeno u A. Betsky, Violated Perfection, New York, Rizzoli, 1990., str. 15-35