

Krešimir Rogina Strategija arhitektonskog »fudurizma«

Kako je nezahvalno pročitati budućnost, ma koliko se ona činila izvjesnom, zbog npr. relativno male vremenske distance, ili momentalne »čvrste« konstelacije određenih okolnosti, ilustrira slučaj Charlesa Jencksa, koji bi danas vrlo vjerojatno i sam rado zaboravio, a čitateljstvo »odteretio« svoje rane knjige »Arhitektura 2000 – predviđanja i metode«,¹ koju je napisao potkraj šezdesetih godina a objavio 1971. posvetivši je svojim roditeljima. Ne, ta knjiga nije uopće loša; naprotiv, veoma je važna u svojoj indikativnosti, jer autoru pridaje jednu drukčiju, ponešto kontaminiraniju, nepurificiranu teoretičarsku dimenziju, iako se čini da ona ipak na žalost nepovratno tone u jednu od tzv. »zona tišine«² protiv kojih se onako smjerno od sredine pedesetih borio njegov sjajni mentor Reyner Banham. Adhokistički preuzevši od učite-

lja ulogu »povjesničara budućnosti«, Jencks propušta priliku da jednu od najinteresantnijih teza te knjige, prenijetu iz Karla Poppera, tzv. »Edipov efekt«, pokaže i u realitetu. Naime, ona kaže da »proročanstvo može imati utjecaja na prorečeni događaj«,³ no Jencksovu tada predviđanu »biomorfnu školu – najznačajniji arhitektonski pokret stoljeća kao rezultat velikih bioloških otkrića u osamdesetim i devedesetim«⁴ – teško možemo suvislo komparirati s nekim od recentnih arhitektonskih strujanja, npr. »dekonstruktivizmom«, iako još nije kasno, zbog toga što bi on svoju kulminaciju, prema proročanstvu, tek imao doživjeti na sredini devedesetih. Nikad se ne zna, i zato bolje sačekajmo. No mnogo je interesantnija činjenica da Jencks tada uopće ne uviđa vlastitu povijesnu ulogu koja započinje samo nekoliko godina kasnije, doslovnijim shvaćanjem »Edipova efekta«: »ubojstvo« vlastitog »oca«. Jencks se naime vrlo brzo transformira u sve ono što Banham nije nikada bio, »reže« i odbacuje dio dijagrama svojih poznatih šest tradicija moderne arhitekture, negdje nakon sredine sedamdesetih, za potrebe knjige »Moderni pokreti u arhitekturi«⁵ objavljene 1973, te koncipira i novi nastavak priče u kojoj se prvi put rađa vizija postmo-

rano. Vidi: Reyner Banham, »History and Psychiatry«, časopis »Architectural Review«, svibanj 1960, u knjizi »Design by Choice« istog autora, Academy Editions, London 1981.

3

Karl Popper, »The Poverty of Historicism«, Routledge and Kegan Paul, London 1957, str. 13, i isto kao bilj. 1.

4

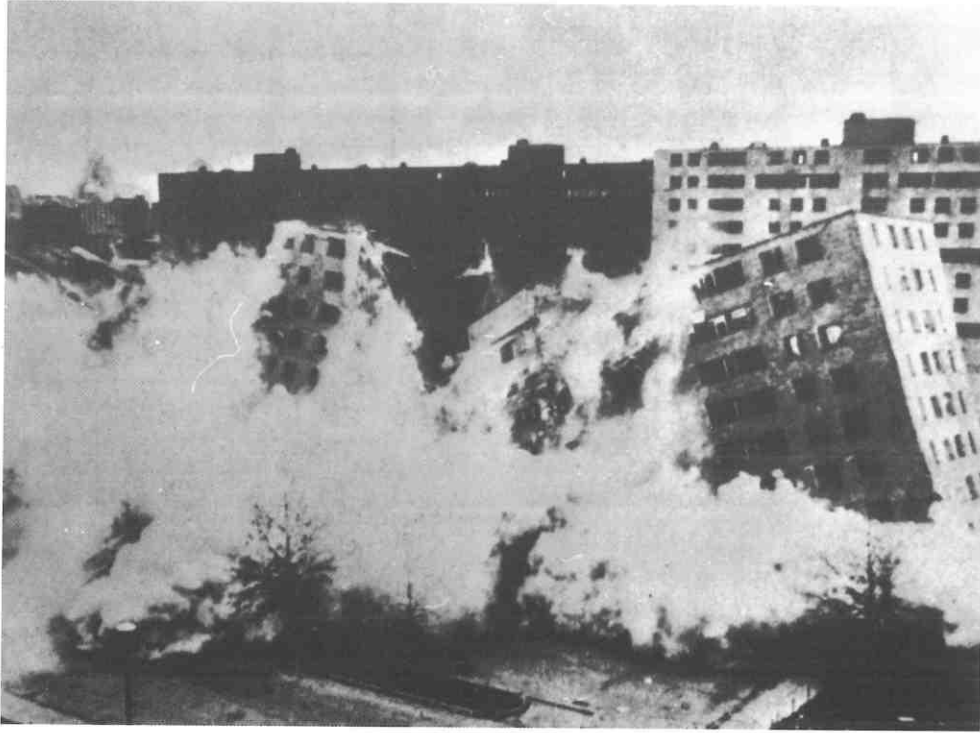
Isto kao 1, str. 7.

5

Charles Jencks, »Modern Movements in Architecture«, Penguin, Harmondsworth 1983, prev. IRO »Građevinska knjiga«, Beograd 1988.

1 Charles Jencks, »Architecture 2000 predictions and methods«, Studio Vista, London 1971.

2 Zonom tišine Banham naziva prvenstveno razdoblje u evropskoj arhitekturi između 1910. i 1926. godine kada još nisu potpuno konsolidirane modernističke strategije, te iz tih razloga ona kasnije nije dovoljno i na pravi način valorizi-



derne arhitekture. Taj sretan događaj simbolički označuje mjestom i vremenom: smrću modernizma »15. srpnja 1972. u 15 sati i 32 min. (ili tu negdje) u St. Luisu«, kada bivaju porušene stambene zgrade arhitekta Yamasakija.⁶ Tako je promućurni Jencks nesigurna proročanstva zamijenio mnogo sigurnijim programom okupivši oko sebe snažnu kozmopolitsku »armiju« koja je u tom novom »manifestu« iz 1977. godine, jednoj od najbrže i najčešće dopisivanih knjiga u povijesti: »Jeziku postmoderne arhitekture«, vidjela svoju historijsku šansu. Razumljivo je da je danas mnogima mrska neskrivena institucionalizirana moć glavnih ličnosti pokreta koje uživaju sve blagodati konvertiranog ukusa arhitektonskog tržišta, ali su isto tako vrlo opasne marginalizirajuće tendencije nekih cijenjenih teoretičara koji, kao npr. Bruno Zevi, o postmodernističkom lobiju govore kao o »grupici ljudi koji samo dižu veliku prašinu«. ⁷ Od takvih su pristupa mnogo značajnije najnovije teorije, npr. Whiteleyeva,⁸ koje višeznačnost, hibridnost, simboličke i asocijativne vrijednosti, adhokizam, doslovnost, humor, metaforu, govor, figuraciju itd. klasificiraju više kao jedan od mogućih izričaja pluralizma visokomodernističkog htijenja negoli kao reakciju na njega. »Archigramovci«⁹ su npr. to isto šezdesetih godina nazivali »kontrolom i izborom« individuuma obitavaoca »globalnog mas-medijjskog sela« i

konzumenta »druge prirode«, fabulirajući svoje pretpostavke građevina sasvim drugim arhitektonskim jezikom, pretežno apstraktnim, ili još bolje rečeno nefigurativnim.

Pedesetih je naime postajalo jasno da se s modernom arhitekturom događa nešto »anomalno«, kako to kaže Colin Rowe, koji se već 1947. usuđuje heretički uspostavljati strukturalne paralele između Palladijeve vile Malcontenta (Foscari) iz oko 1550–1560. i Le Corbusierove vile Stein u Garschesu iz 1927 / 28.¹⁰ te nešto kasnije napisati esej »Manirizam i moderna arhitektura« koji je, što nimalo ne čudi, za autora bio »bolan čak već i prije samog objavljivanja« u »Architectural Review« 1950. Ovdje baš kao i u dvama do 1973. neobjavljenim esejima pod zajedničkim indikativnim naslovom »Neoklasicizam i moderna arhitektura« I i II iz 1956/57. Rowe fragmentarno elaborira bit modernističke nefigurativne arhitektonske strategije te ukazuje na njezinu nedosljednu, fragmentarnu i teorijski nedovoljno razrađenu primjenu kao temeljni razlog divergencije poslijeratnog razdoblja. Prvi dio teze (nezavisno od Rowea?) maestralno sintetizira Giulio Carlo Argan u svom eseju »Arhitektura i nefigurativna umjetnost« iz 1958,¹¹ dok problematiku dihotomije futurističkih htijenja i akademiziranih rezultata,

9

»Archigram« je naziv časopisa poistovjećenog s grupom britanskih arhitekata koji su ga osmislili te prvi broj izdali u svibnju 1961: Peter Cook, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb.

10

Vidi: Colin Rowe, »The mathematics of the ideal Villa and Other Essays«, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1976.

11

Giulio Carlo Argan, »Studije o modernoj umetnosti«, Nolit, Beograd 1982, str. 174–185.

6

Vidi: Charles Jencks, »The Language of Post-Modern Architecture, Academy Editions, London 1977, 4. izdanje 1984, str. 9.

7

Vidi: Razgovor s Brunom Zevijem: »Pejzažna arhitektura na mogućoj raskrsnici«, u časopisu »Čovjek i prostor« br. 12/88, str. 6–7.

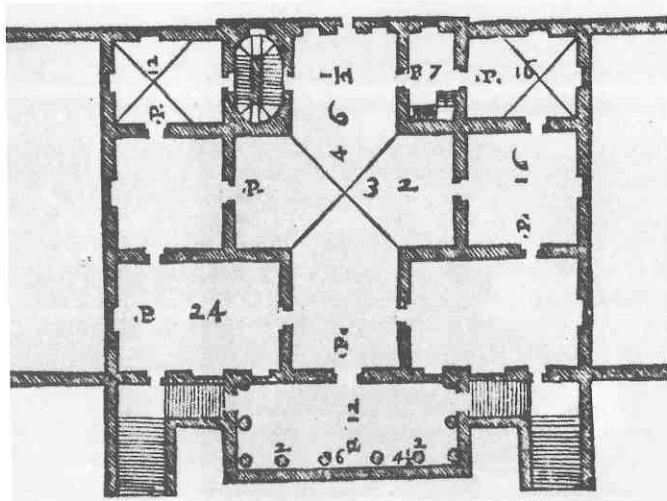
8

Vidi: Nigel Whiteley, »Pop Design: From Modernism to Mod«, The Design Council, London 1987.

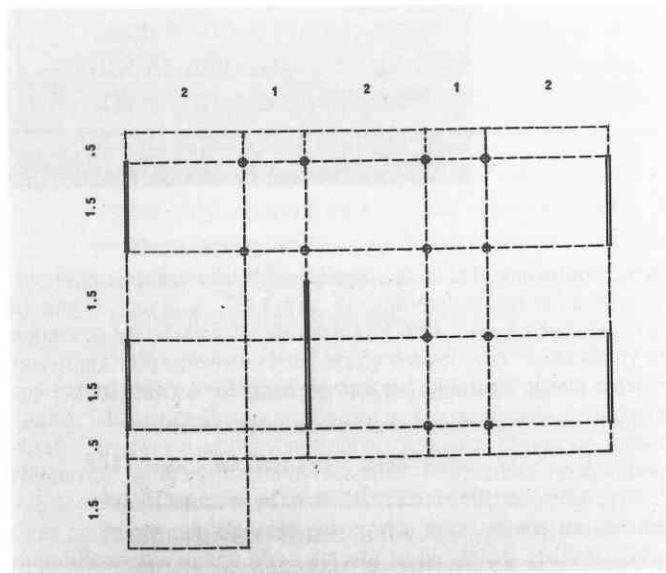
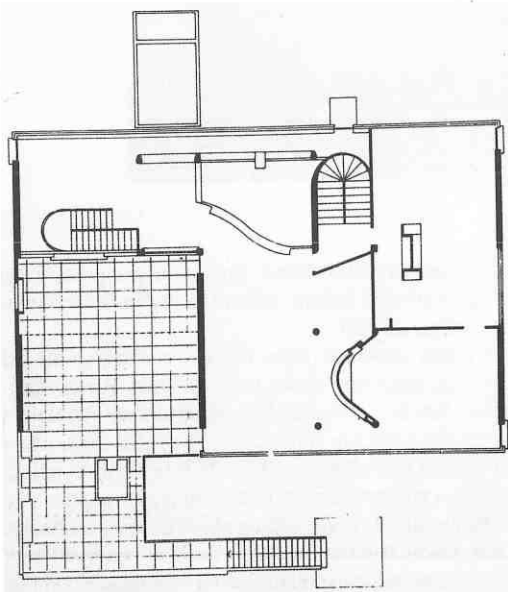
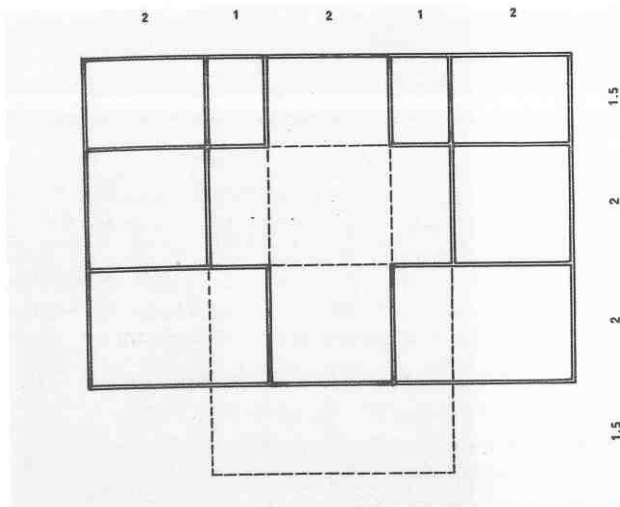
Andrea Palladio:
Vila Malcontenta, cca 1550–1560. Tlocrt.

Le Corbusier:
Vila Stein u Garchesu, 1927–28. Tlocrt.

122



Colin Rowe:
Analitički dijagram Vile Malcontenta i Vile u Garchesu, 1947.



kao okosnicu svojih razmatranja, izlaže Reyner Banham zaokružujući ih nezaobilaznom studijom »Teorija i oblikovanje u Prvoj mašinskoj eri«¹² iz 1960. Kroz sva ta razmatranja »cirkuliraju« uvijek gotovo iste građevine kao ilustrativni primjeri: spomenuta vila Stein Le Corbusiera, ili još češće njegova vila Les Heures Claires (poznatija kao vila Savoye) iz 1929/30, zatim njemački paviljon za svjetsku izložbu u Barceloni 1929. Ludwiga Miesa van der Rohea te zgrada Bauhauusa u Dessau iz 1926. Waltera Gropiusa (i Hannesa Meyera). Banham u zaključku svoje knjige dotiče i projekt Richarda Buckinstera Fullera iz 1927–1930. pod nazivom »kuća Dymaxion« kako bi dokazao već vrlo rano suštinsko shvaćanje »mašinske estetike« nasuprot modernistički uvriježenoj upotrebi stroja u simboličnom smislu, dok će u ovom raz-

matranju ono biti prošireno dvjema Banhamovim teorijsko-eksperimentalnim pretpostavkama građevina iz 1965. koje vizualizira François Dallegret pod zajedničkim nazivnikom: »ne mora biti kuća da bi bio dom«. Riječ je naime o sasvim sigurno najvišem stupnju nefigurativnosti imanentne jednom arhitektonskom djelu, nultoj točki, svojevrsnom arhitektonskom »bijelom kvadratu na bijeloj podlozi« u dvije varijante. Prva »Un – House«, ne kuća, protumačena je ovako: »Kad vam kuća sadrži takav složeni sistem cijevi, kanala, vodova, žica, svjetala, uključaka, priključaka, pećnica, praonika, odvoda za smeće, hi-fi zvučnika, antena, provodnika, hladnjaka, grijača – kad sadrži toliko raznih uređaja i instalacija da hardware može stajati i sam za sebe, bez ikakve pomoći kuće, čemu onda treba sama kuća da ga pridržava?«¹³ Ta

12

Reyner Banham, »Theory and Design in the First Machine Age«, The Architectural Press, London 1960.

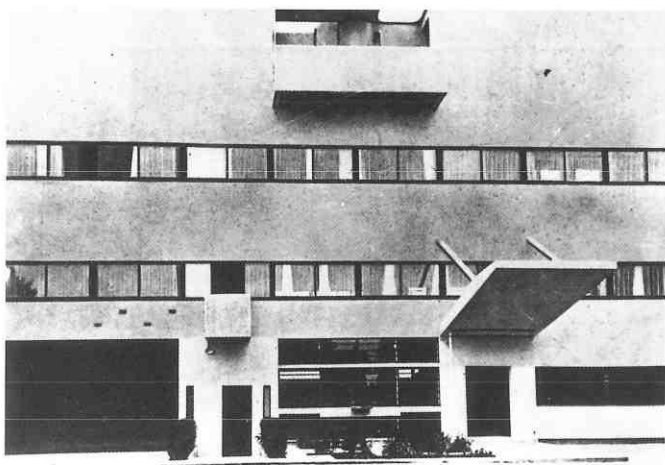
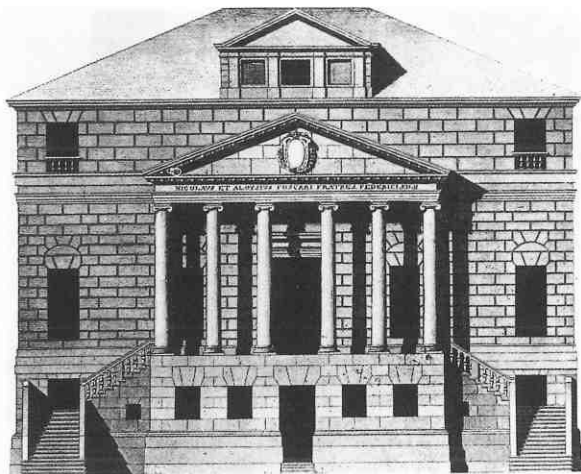
13

Reyner Banham, »A Home is not a House«, časopis »Art in America«, travanj 1965, u knjizi »Design by Choice« istog autora; vidi bilj. 2.

Andrea Palladio:
Vila Malcontenta, cca 1550–1560. Pročelje.

Le Corbusier:
Vila Stein u Garchesu, 1927–1928. Pročelje.

123



je pretpostavka očigledno implicirala npr. nastanak kulturne tvornice sutrašnjice, pariškog centra Georges Pompidou arhitekata Piana i Rogersa, što suvereno trijumfira na natječaju 1971, a koji se nepogrešivo uklapa u navedeni opis. Druga je pretpostavka pokretljivi, tj. prenosivi komad opreme, portabl naprava koja preobražava »neki bezlični sklop okolnosti u jedno stanje bliže ljudskim željama«, nazvana »The Environmental Bubble«, te opisana ovako: »Odgovarajuće opremljeni standardizirani životni paket u kojem topao zrak puše s poda, za razliku od logorske vatre koja usisava hladan zrak s tla, iz koga se širi meko svjetlo i srcegrijući glas Dianne Warwick u stereotehnici s jednim meraklijski odabranim proteinom što se vrti u infracrvenom usijanju pećnice, i s posudom za led koja diskretno iskašljucava kockice u čaše poredane na okruglom baru – to bi bila prava stvar na jednom šumskom proplanku ili nekoj stijeni kraj potoka, a to Playboy nikad ne bi mogao pružiti u nekom svom klubu. Iz toplog suhog 'Lebensraum'

Maniristička faza moderne arhitekture. Skulpturalna forma ili tzv. »Patka« (po Venturiju): Eero Saarinen: TWA terminal na Aerodromu »J.F. Kennedy«, NY, 1956–1962.

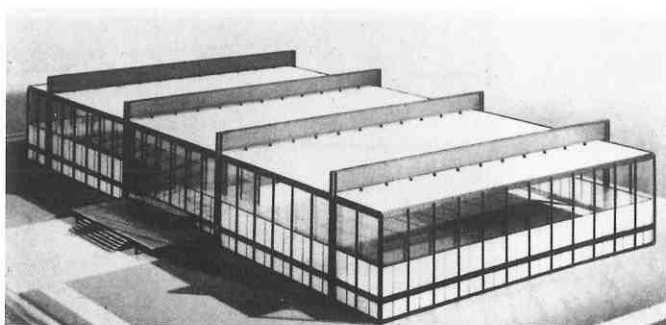
Modernistički neoklasicizam:
Ludwig Mies van der Rohe – Crown Hall u Chicagu, 1956. Maketa.

vaše hemisfere od trideset stopa otvara vam se raskošan pogled unao-kolo, možete promatrati kako vjetar povija drveće, kako se snijeg kovitla po proplanku, kako šumski požar liže uz brdo ili kako Constance Chatterley trči zadihana k vama poznatoj osobi kroz pljusak.«¹⁴ Tako je »tatica« pop-arhitektonske ere dao i svoje konkretne teorijske predloške za razvoj programatsko-eksperimentalne faze šezdesetih, i kontekstualno realizacije faze visokomodernističke nefigurativne arhitekture sedamdesetih, obilježene nastupom tzv. »druge generacije«, i to u obje varijante hardware i software. Dakle, očigledno je da se napredna arhitektonska misao u šezdesetim razvijala kao reakcija na devijantne procese modernističkog poslijeratnog akademizma, manirizma ili neoklasicizma, te vraćajući vjeru u futuristički utemeljeni visokotehnoški ideal tražila svoje putove u minorizaciji i dalje dominantne preokupacije formalnim, na račun koncentracije na sadržajnu problematiku, koja je vrhunskom mogućnošću prilagodbi imala riješiti probleme novih, do tada nepoznatih, brzo promjenljivih, nestalnih potreba. Sadržajni pluralizam te formalna univerzalnost, impersonalnost i nefigurativnost postizana putem demokratskog procesa efemerizacije monumentalnog neke su od temeljnih karakteristika visoko modernističkog, odnosno prvog postmodernističkog razdoblja, dok se drugo, kako znamo, kreće u sasvim suprotnom pravcu.

Osnovna je pretpostavka nefigurativnosti općenito činjenica da se ona prvenstveno ne postvaruje predstavljanjem bilo prepoznatljivih predmeta, u ovom slučaju tradicionalnih arhitektonskih elemenata, bez obzira na njihov pojedinačni visoki stupanj purifikacije, ogoljenosti ili nefigurativnosti, bilo objektiviziranih pojmova kao npr. prostora. Vrlo je, naime, teško odrediti granično stanje tzv. »preformalnog izvora« kao

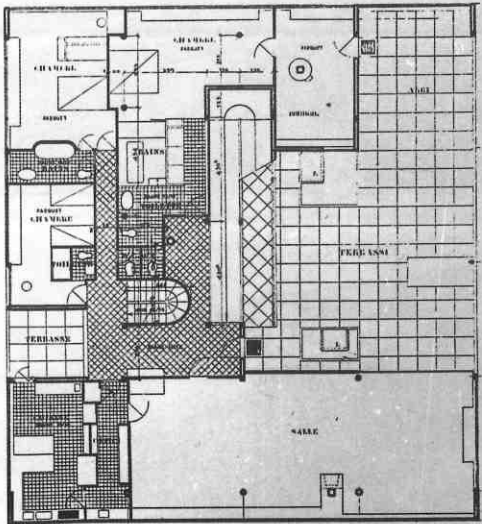
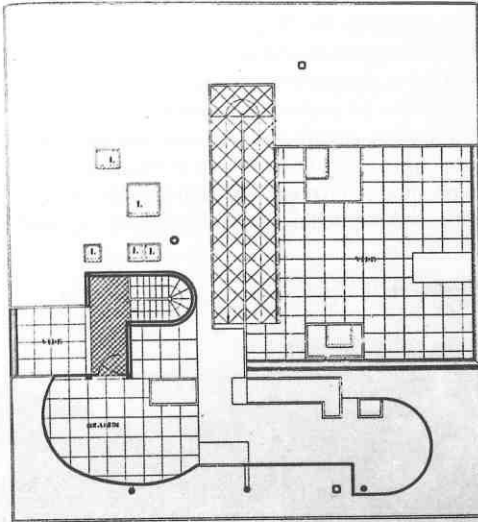
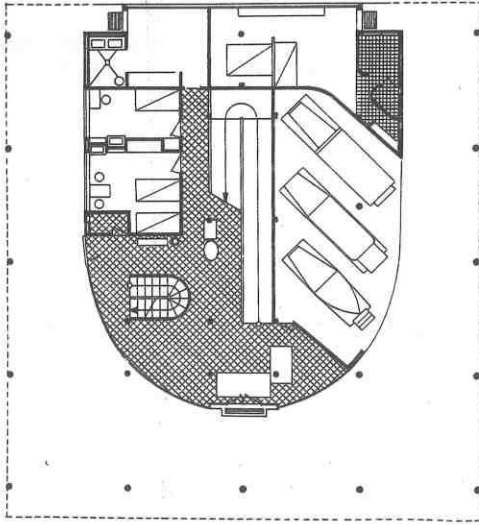
14

Isto kao bilj. 13.



La Corbusier
Vila Savoye, 1929–30. Tlocrt prizemlja.

Le Corbusier:
Vila Savoye, 1929–30. Tlocrti bel etagea i solarija.

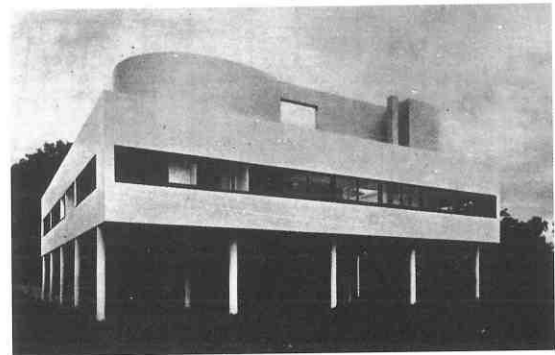
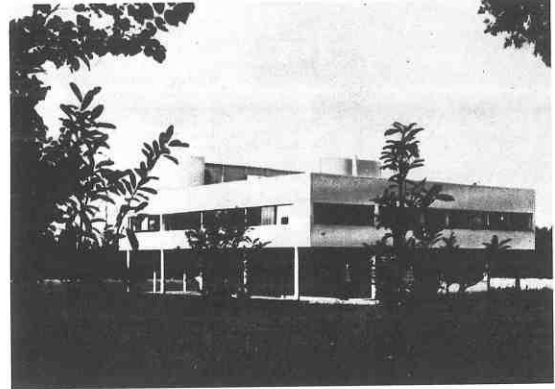


Le Corbusier:
vila Savoye, 1929–30.
Idealna parcela.

Tripartitna podjela pročelja.

Pogled iz dnevne sobe na terasu.
Nepromijenjeni format prozora.

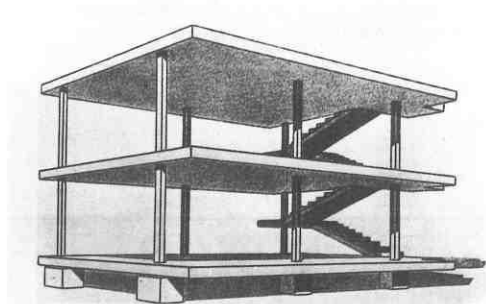
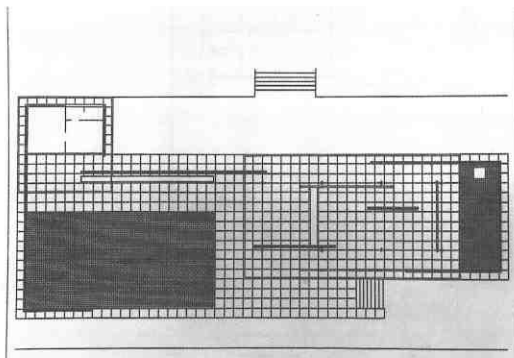
Vila Savoye, 1929–30. Pogled s terase prema dnevnoj sobi i solariju.



Mies van der Rohe:
Njemački paviljon u Barceloni, 1929. Tlocrt.

Le Corbusier:
Domino sistem, 1914. Prostor obuhvaćen u »sendvič«
postao je Miesova omiljena tema.

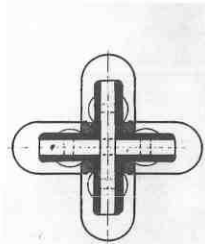
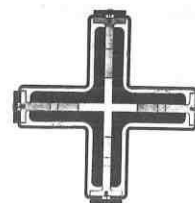
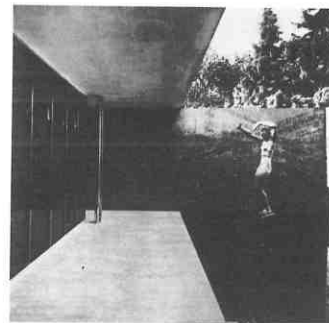
125



Mies van der Rohe:
Njemački paviljon u Barceloni, 1929. Tripartitna podjela.

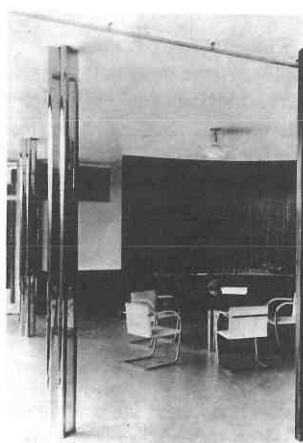
Nenosivi kameni zid.

Mies van der Rohe:
Kuća Tugendhat u Brnu, 1930. Stupovi.



predispozicije prepoznavanja stupnja figurativnosti nekog djela, odnosno trenutka kada ga množina njegove upotrebe svrstava u registar takvih izvora. Naime, sasvim je izvjesno da npr. Miesov kompozitni »retorički« stup u paviljonu u Barceloni nije ni bio projektiran s namjerom da bude isključivi i stvarni »kondenzat funkcija nošenja« kako se to pogrešno interpretiralo i još i sada katkada čini, već možda više da svojom dekorativnom opnom od kromiranog mesinga samo simbolizira tu svoju funkciju. Ta se funkcija doduše k tome i vrlo teško čita, zbog toga što krovna ploha naliježe direktno na segmente »nenosivih« zidova (koji imaju stabilizirati isključivo sami sebe) ispod nje, koji se svojom relativnom masivnošću, potenciranom izborom materijala (puni kamenerni blokovi), pretpostavljaju »krhkim« stupovima kao vizuelno i psihološki osnovna nosiva supstanca građevine. Tako se putem predodžbe dolazi do najlakše čitljivog, čisto dekorativnog efekta stupa koji skriva svoju funkcionalnu, tehnološku ali i »ružnu« unutrašnjost, kako bi se promatraču ponudila lažna naslućena ali i harmonična, platonski idealizirana i »lijepa« slika.

Izbjegnuti su nemir i napetost za račun »opuštene kontemplacije«, što je prema Arganu izraziti prilog figurativnom prosedeu. No konzultirajmo još i Josepha Rykwerta, koji u svom »odgovoru« Adolfu Loosu (»Ornament nije zločin« iz 1975¹⁵) kaže da »politehničari« 19. stoljeća nisu mogli dopustiti da se »konstrukcija građevine pojavi besramno naga«, već ju je naravno trebalo prekriti ornamentom koji najčešće nije dekodirao konstruktivnu esenciju, baš kao što ni opna Miesova stupa ne odaje konstruktivnu dematerijaliziranost njegove jezgre, svoju

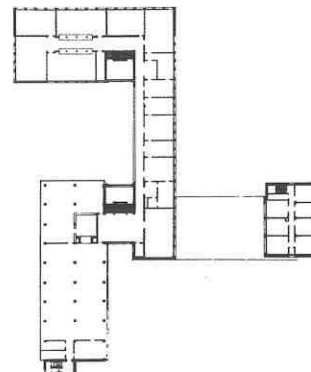
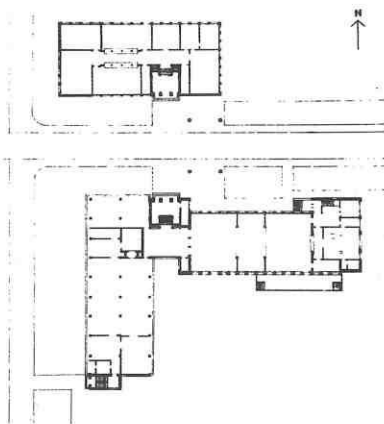
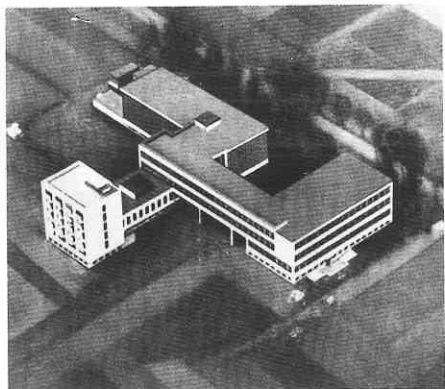


Kolbeova figurativna skulptura i »apstraktni« arhitektonski vokabular.

Presjek nosivog stupa.

Presjek nosivog stupa.

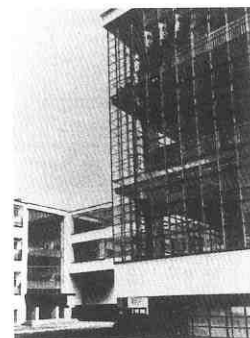
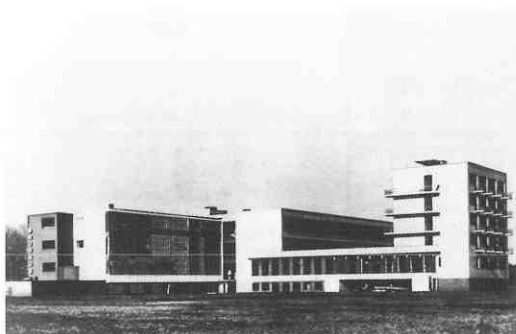
Upotreba kamena.



Kompilacija izdvojenih dijelova bez snažnog centra.

Dekodiranje funkcija oblikovanjem zasebnih elemenata – »staklenih zavjesa« na radničkom dijelu

Kopleksne »individualne epizode«.



najznačajniju karakteristiku, već naprotiv asocira njegovu punoću. Osim toga, dekorativni sloj nema ni svoju funkcionalnu justifikaciju kao npr. »objekt-type« optimalnog pričvršćenja i sl., već mijenja svoju estetsku senzacionalnost od prilike do prilike pa se već u kući Tugendhat istog autora iz 1930. u Brnu pojavljuje u drugom obliku, zaobljen i oslobođen napadno vidljivih vijaka, dakle »poljepšan«. Već je dokazano da pojedini materijali i arhitektonski elementi, po svojoj upotrebi a ne po načinu obradenosti, obliku i sl., postaju ornamentalni, a Miesova je upotreba perfektno obrađenih kamenih blokova, te njihovih rafinirano odabranih kvaliteta, boja, šara i kombinacija, upravo loosovski ornamentalna.

Drukčije je npr. s ranim Le Corbusierovim tipiziranim kućama gdje je on zaista kretao od nefigurativnih pretpostavki, no, kako Banham uočava, i dalje je riječ o istom starom i dobro poznatom repertoaru arhitektonskih elemenata: zid je i dalje zid, stup i dalje stup, itd., a nova mehanička pomagala unose se u prostorije »koje se i dalje zovu kuhinjama, praonicama i muzičkim sobama«. ¹⁶ Većina autora uočava opsjednutost tradicionalnim sistemom proporcija kojim se materijalizira klasična ideja lijepog, pa stoga Argan zaključuje: »To je klasicizam

bez ukrasa, bez stubova ali i pored toga klasicizam izvesnih suštinskih vrednosti, u izvesnom smislu isto tako naturalistički... njegov ideal je red, ali formalni red: koji prelazi preko problema umesto da se sa njima suočava u njihovoj konkretnosti.« ¹⁷ Riječ je o više nego očitom koncentraciji na formalno reprezentiranje koje tendira k predstavljanju funkcionalnosti, koja se pojavljuje najčešće kao jednokratna »okamenjena« varijanta »dekoriranog dijagrama«, ¹⁸ ali katkada ni to, baš kao u slučaju vile Savoye koja npr. čistoću svoga »belletagea« ne želi narušiti dekodiranjem funkcija (promjenom formata prozora npr.), pa se tako i spavaća soba i dnevni boravak i kupaonica i terasa istovjetno »lijepe« na pretpostavljenu kubičnu elevaciju, određenu sustavom proporcija koji proizlazi iz konstruktivnog rastera, generirajući iluziju strukturalnog jedinstva, koje se uz iluziju lebdenja pojavljuje kao jedna od najsnažnijih formalnih strategija modernističkog htijenja. Time postignuta uniformnost implicira stanovit stupanj apstrakcije, koji je u vrijeme nastanka građevine bez sumnje bio mnogo intenzivniji no danas. Naime, naglašena retorička upotreba upravo tog, te sličnog ranomo-

17

Isto kao bilj. 11, esej: »Moderna arhitektura« iz 1958, str. 169.

18

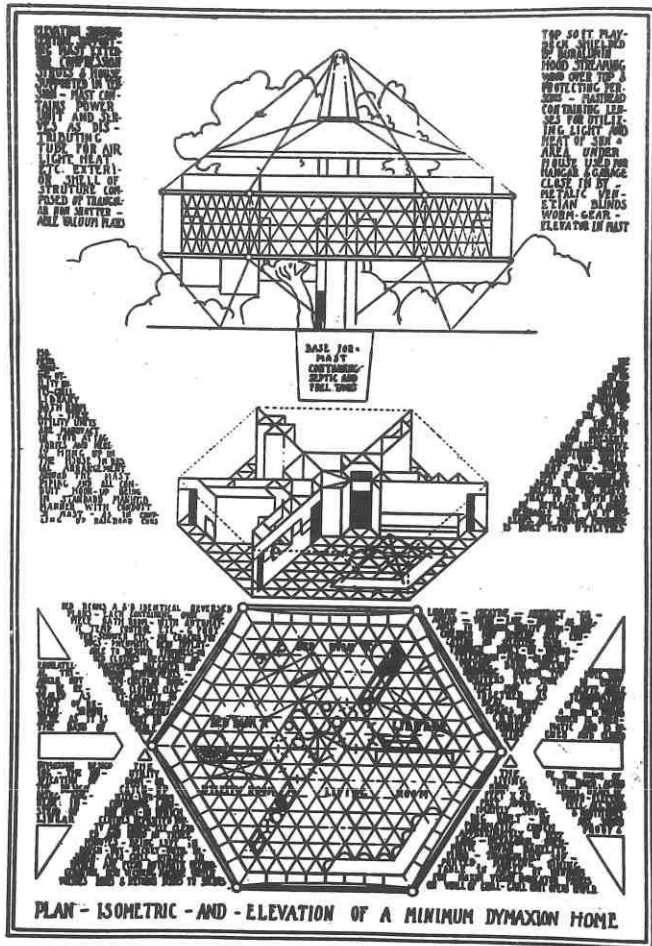
Kovanica Klaus Herdega, vidi autorov »The Decorated Diagram«, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1983.

16

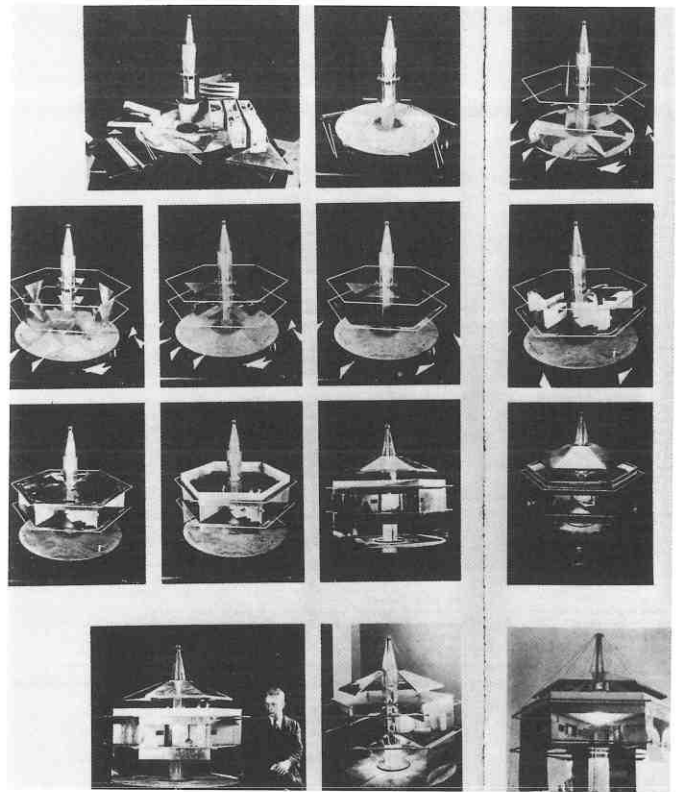
Isto kao bilj. 12, str. 327.

Buckminster Fuller:
 Kuća Dymaxion, 1927–30.
 Kuća kao oprema za stanovanje.

127



Buckminster Fuller:
 Kuća Dymaxion, 1927–30.
 Standardizirani sklopivo-rasklopivi paket.



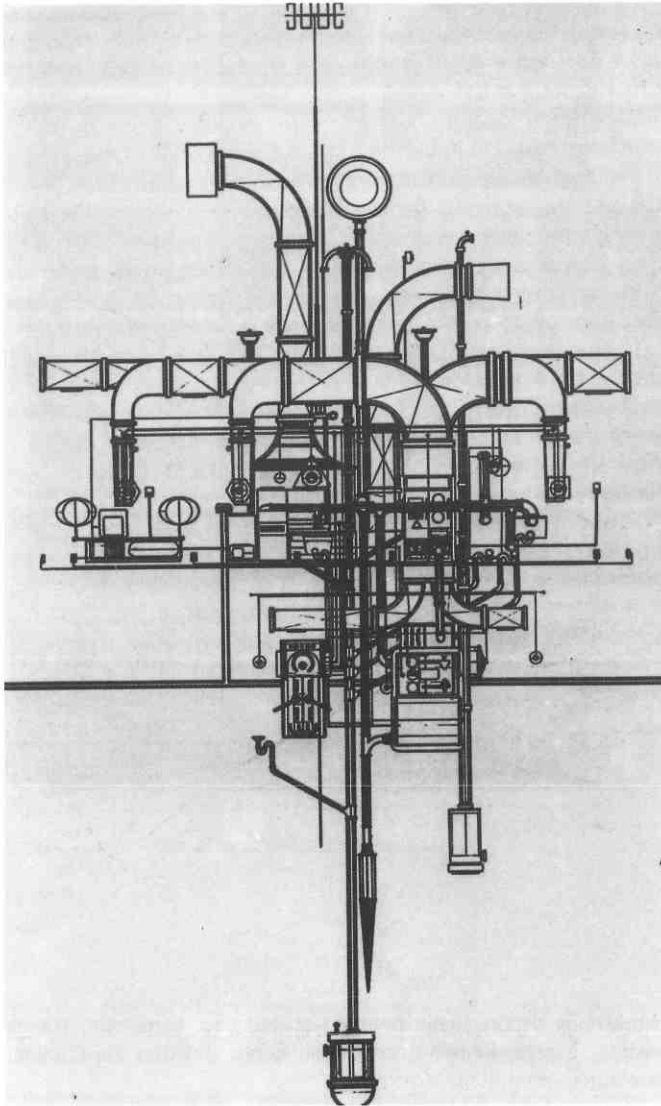
dermističkog vokabulara, sačinjenog od ograničenog repertoara arhitektonskih elemenata, u djelima grupe »New York Five«¹⁹ s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih npr., definitivno ih je svrstala u preformalne registre. Upravo je vila Savoye od svih triju analiziranih građevina, karakterističnih za razvijeni stadij modernizma, najklasičnija u svojoj formalnoj »savršenosti i prema tome dovršenosti i okončanosti«, odnosno u svojoj mogućnosti egzistencije »izvan gledalaca«, kao idealizirani oblik, s vrlo naglašenom, jasnom i tradicionalnom tripartitnom podjelom na: dematerijalizirani, »negativni«, uvučen crno obojen bazis, zatim čisti, jasan i nedvosmisleno dominantni bijeli korpus, te ponešto razigraniji, formalno najslobodniji, asimetrični »vijenac«. Ona stoga prvenstveno biva predmetom »divljenja«, što je uz prije navedene karakteristike, po Arganu, imanentno arhitektonskoj figurativnosti, jer »nefigurativna umetnost ne pokazuje težnju da stvarnost obuhvati u sebi; ona je stvarna i postoji samo u iskustvu koje određuje.«²⁰ To znači da se postvaruje jedino u prisutnosti čovjeka, promatrača, korisnika, kojega, od sebe ne distancira u njemu generiranim strahom od

¹⁹ Vidi npr.: Manfredo Tafuri, »Five architects N. Y.«, Officina Edizioni, Napoli 1981.

²⁰ Isto kao bilj. 11, str. 176.

narušavanja uspostavljene božanski univerzalne, harmonije, već ga »uvlači« u sebe zahtijevajući aktivan odnos direktno impliciranim osjećanjem neopuštene napetosti.

U Miesovju slučaju još je čitljivija ta klasična podjela na tri osnovna elementa, gdje dominantan, naglašen i u svojoj biti kontekstualni (jer svladava blagi nagib zatečenog terena) element spoja kuće s tlom, te konzistentno, dvodimenzionalno geometrizirani lebdeći spoj s nebom, ostvaruju tzv. »sendvič«, odnosno okvir za nestalan, nedosljedni, izmičući i ne potpuno materijalizirani korpus. Paralela s Le Corbusierovim »Do-mi-no« sistemom iz 1914. nezaobilazna je samim tim što je Mies takav pristup, posebice u svojim poslijeratnim zdanjima, razvijao mnogo dosljednije i od samoga njegovog tvorca. Njegov bi se paviljon sasvim sigurno nametnuo kao »najdekadentnija« među analiziranim građevinama da ne eksplicira možda najdosljednije provedenu koncepciju nefigurativne prostornosti u nekom izvedenom djelu arhitekture internacionalnog stila. To mu je »omogućila« i njegova do apsurda apstrahirana funkcija, koja se svodi na izlaganje samoga sebe (uz nešto malo od samog autora specijalno za tu priliku dizajniranog »namještaja«, te Kolbeovu naglašeno figurativnu skulpturu), što donekle može biti »opravdanje« za nagomilano bogatstvo odabranih materijala, koji su svojom perfekcijom imali simbolizirati (opet figuracija) moć nje-mačkog visokoindustrijaliziranog društva. U prilog tezi da je funk-

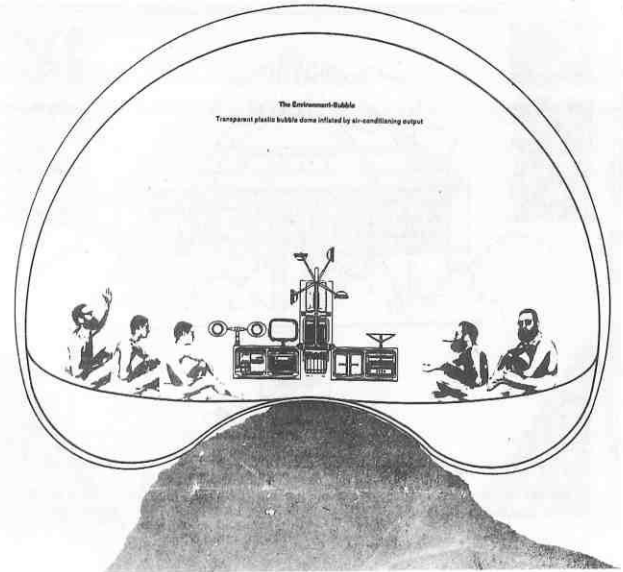


cionalizam »umjetno« kasnije nametnut, prvenstveno od oficijelnih teoretičara modernog pokreta, kao njegova primarna operativna strategija, ide i ova konstatacija Waltera Gropiusa u »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar« iz 1923: »Njegova je odgovornost (Bauhausa, nap. p.) u edukaciji muškaraca i žena za razumijevanje svijeta u kome žive, te za izmišljanje i stvaranje oblika koji će simbolizirati taj svijet.«²¹ Dakle, nije riječ o oblicima koji će stvarnost samo sačinjavati, već koji će biti njezino predstavljanje, putem reprezentativnog i novouspostavljenog sistema kodova, pa stoga nikako ne može biti riječ o često spominjanoj »čistoj strukturalnosti«, tj. ogoljenom arhitektonskom »praxisu«.

No usprkos tome nepodijeljeno je oduševljenje kritičara upravo zgradom Bauhausa, koja je u svom vanjskom oblikovanju isto tako dosljed-

21

Isto kao bilj. 12, str. 283.



na kao i uvjetno rečeno »nutrina« Miesova paviljona. Ona ne samo da na račun svoje »ljepote« eksplicitno dekodira funkcije pojedinih dijelova kompozicije cjelovitog sustava, već također apstrahira trodjelnu podjelu u svakom pojedinačno, postvarujući se njihovom međusobnom napetošću, relativnom neuravnoteženosti i cjelovitim nesagledivošću. Građevina je shvaćena više kao kompilacija izdvojenih dijelova koji kao jedinstvo postoje jedino u iskustvu promatrača, što je postignuto cerebralnim sintetiziranjem postupno, »putovanjem« kroz vrijeme, percipiranih fragmenata. Odnosno, »individualne epizode postaju koherentne samo kao rezultat mentalnog akta rekonstrukcije.«²² Operativna strategija koju Colin Rowe, izvodeći je iz Gropiusa i Van Doesburga, pretpostavlja ostalima kao primarnu, upravo je »poništenje centra«, odnosno »periferna kompozicija«, čime se klasično zgušnjavanje, te uspostavljanje hijerarhije po osima (najčešće simetrije), zamjenjuje ekvibriranjem (pretežno asimetričnih) dijelova cjelovite kompozicije. Uvjetni centar zgrade Bauhausa postaje tako najnemasniji »tanak«, lebdeći element mosta, po svojoj funkciji efemeran njezinim drugim »reprezentativnijim« dijelovima, kao demonumentalizirajući ekspanzioni nukleus koji upućuje prema van, od sebe, a ne obratno, kao monumentalizirajući i sažimajući sintetički fokus što privlači k sebi. Kao što nam ovdje cjelovita percepcija građevine neprestano izmiče, tako nam se čini da i prostor u Miesovu paviljonu uvijek teče od nas, bilo da smo unutar ili izvan zgrade, jer njome nije potpuno obuhvaćen već »ulazi« i »izlazi« slobodno.

On je nesumnjivo apstraktan, i kao takav ne može imati svoju stalnu formu izvan vremena i individualne percepcije, pa nas naše »moderno iskustvo navodi da ga shvatimo pre kao usmerenost nego kao meru, pre kao kontinuitet nego kao granicu.«²³ Jer on nije arhitektonikom »zabrobljeni« dio sveobuhvatnog prostornog kontinuuma, nego prostorni kontinuum sam. A upravo je njega možda najimpresivnije opisao jedan »običan« vojnik, neki William Lawrence, član posade koja je

22

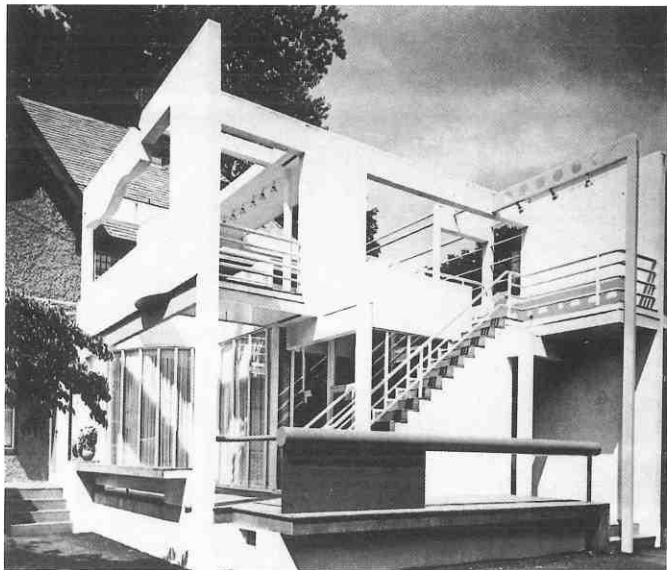
Isto kao bilj. 10, esej: »Mannerism and Modern Architecture«, str. 45.

23

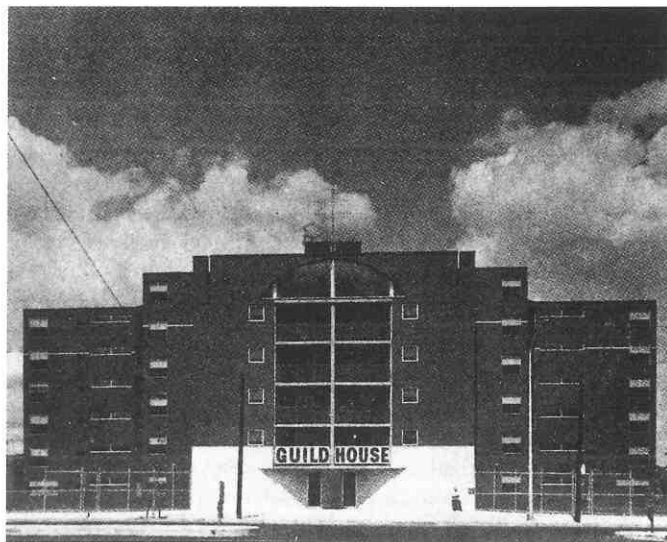
Isto kao bilj. 11, str. 177.

Michael Graves:
Aneks kuće Banaceraef, Princeton, New Jersey, 1969.
Retorička upotreba distordiranog ranomodernističkog vokabulara.

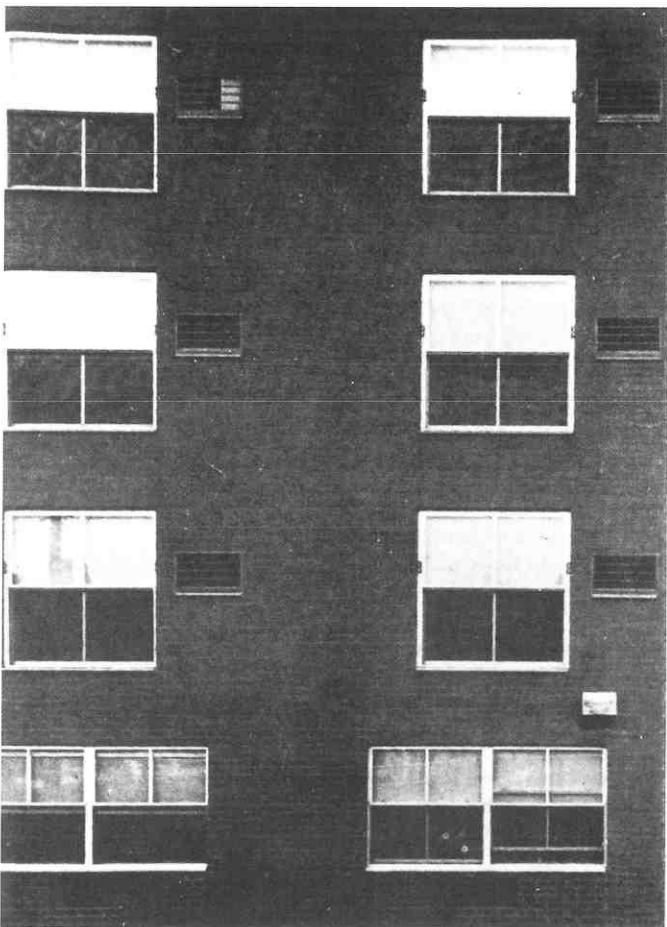
129



Robert Venturi: Kuća Guild



(uspješno!) izvršila misiju bacanja atomske bombe na japanski grad Nagasaki 9. rujna 1945. On je, naime, sjedeći u prozirnom »nosu« letjelice doživio ovo: »S te nadmoćne točke prostornosti, sedamnaest tisuća stopa iznad Pacifika, čovjek može vidjeti stotine milja unaokolo, na sve strane, horizontalno i vertikalno. Na toj se visini čini kao da se prostrani ocean ispod i nebo iznad stapaju u veliku kuglu. Ja sam bio u samoj unutrašnjosti nebeskog svoda, vozeći se iznad golemih planina bijelih kumulusa i prepuštajući se uronjenosti u beskonačni prostor.«²⁴ Jasnno je da svaki njegov dio može postati figurativan prema nametnutom mu obliku, ali to nije i ultimativna karakteristika njegove »nastanjivosti«, tj. onoga što Heidegger naziva »Raum« za razliku od apstraktnog »spatiuma.«²⁵ Upravo takvo, aktivno, stanovište elaborira Banham svojim negacijama kuća po sebi, koje kao krajnji dometi arhitektonske nefigurativnosti ne mogu nikako egzistirati izvan iskustava svojih mogućih obitavalaca što ih jedino i mogu »pretvoriti« u nastambe. Fuller se npr. u svojoj kući Dymaxion još uvijek ne može potpuno osloboditi uvjetovanosti oblikom, koji je sveden, harmoničan i centralno uravnotežen, no ipak sasvim nov po jednoj drugoj, novoj operativnoj strategiji koja se posebice razvojem avangardne nefigurativne arhitekture šezdesetih nametnula u prvi plan kao najefikasnija: eliminaciji preformalnog izvora, primjenom repertoara elemenata izvan registara uvriježenog i poznatog, znači tradicionalnog arhitektonskog vokabulara. Ta je metodologija upravo suprotna od retrogradne figurativne strategije razdoblja visokog modernizma (postmodernističke) koju Robert Venturi objašnjava na primjeru arhitektonskog elementa prozora na »vlastitoj« kući »Guild«: »Prozori deluju poznato, oni liče na prozore, kao što i *jesu*, i u tom smislu je njihova primena izrazito



Robert Venturi: Kuća Guild. Prozori koji »liče na prozore«

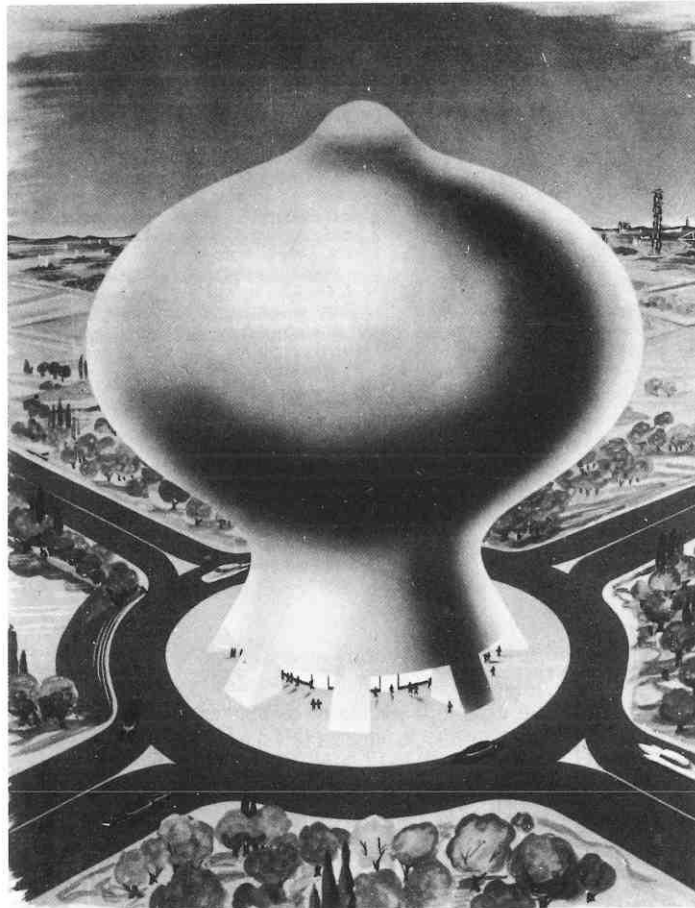
²⁴ Dick Hebdige, »Hiding in the Light: on images and things«, Routledge, London 1988, str. 227–228.

²⁵ Martin Heidegger, »Building, Dwelling and Thinking«, 1954, u Kenneth Frampton »Modern Architecture: A Critical History«, Thames and Hudson, London 1980.

simbolička.²⁶ Stoga bismo nefigurativnu strategiju po analogiji mogli formulirati ovako: Elementi oblikovanja okoliša tog prosedea ne samo da »ne bi htjeli« biti nalik na poznate arhitektonske elemente, već kao takvi uopće »ne žele« egzistirati. U tri navedene tipične modernističke građevine vidljive su rezultante pristupa koji se u većini slučajeva može referirati samo na prvi dio konstatacije, jer, kako smo ustvrdili, repertoar elemenata ostao je gotovo nepromijenjen, iako su oni najčešće (po klasičnim predodžbama) »izobličavani« da ne bi bili prepoznavani kao tradicionalni, a izvori im u pravilu nisu bili čisto tehnološki već i dalje prvenstveno formalni. Zato je Fullerov pristup temeljno drukčiji: tehnološka je efikasnost ovdje nedvosmisleno nadređena oblicima koje implicira, pa su stoga oni zaista istinski rezultat mašinske estetike, koja je po Banhamu, uz novi koncept prostora, najizvorniji modernistički doprinos povijesti arhitekture. Po prvi put je jasno izražen i razlučen princip služećeg i služenog dijela »opreme za život« te oni čine logični nadomjestak uvriježenim arhitektonskim elementima; stoga se nije ni javila potreba da se primjenom bilo koje (u svojoj biti formalne) strategije prikriva njihova eventualna tradicionalnost, tj. stvara iluzija njihove izvornosti. No nesumnjivo je da je ipak i dalje riječ o, po svom obliku, »dovršenoj« kući što nije, kako smo već istakli, isključiva predispozicija za dom. Banhamov je »Un-House« zapravo Dymaxion oslobođen tih »opterećenja« kućom, što i samo ime govori, no potpuna sloboda još nije postignuta zbog faktora vezanosti za mjesto, što ga »The Environmental Bubble« trijumfalno eliminira predviđenom visokotehnološkim mogućnošću efikasne prilagodbe »egzistencijalnom prostoru« svoga, ili svojih korisnika. Tu je »plan« potpuno zamijenjen »procesima kao suštinskim momentom ne samo funkcionalnosti već estetske vrednosti građevine.«²⁷ Ta je estetika lišena pravog preformalnog izvora, koji može biti sada jedino metaforički iskonstruiran, pa smo suočeni s »arhitektonskim« djelom koje je, poput radova konceptualnih umjetnika, čitavo »postalo« sadržaj, kao ultimativni aspekt visokomodernističkog htijenja i njegovih strategija.

Zato futurističke, teorijski utemeljene, premise nisu u šezdesetima tako često kao prethodnih godina degenerirale k akademiziranim konkluzijama, pa je i sam Jencks, u kojem je tada vjerojatno već »tinjao« elitizirani tradicionalist, podlegao atmosferi sveopćeg tehnofilskog optimizma, predviđajući, uz biomorfnu školu, i npr. svemirsku kolonijalnu arhitekturu sa recimo (ograđujući se ovdje ipak znakom pitanja) nevidljivim građevinama, negdje oko dvijetisućite. No uza sve te neizvjesnosti knjiga već na početku nenamjerno ukazuje na jednu konstantu: mušku opsesiju golemom sisom promoviranu već Wilendorfskom Venerom, protiv koje se negdje u isto vrijeme bori i Woody Allen u svom filmu »Sve što ste željeli znati o seksu a niste se usudili pitati.«²⁸

Nicolas Schöffer:
»Le Centre de loisirs sexuelles«



26

Robert Venturi, Denise Scot Brown, Steven Izenour, »Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form«, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts 1972, prev. IRO »Građevinska knjiga«, Beograd 1988, str. 96.

27

Isto kao bilj, 11, str. 177.

28

Prva je ilustracija u Jencksovoj knjizi »Architecture 2000« na str. 8, naime, siso-liki »Le Centre de Loisirs Sexuelles« Nicolasa Schöffera.