



uvodnik
razstava
esej
zgodovina
akcija
teorija
predstavitev
intervju
filozofija
forum
prevodi

konec sanj?

roemer
van toorn

strast do realnosti v sodobni
nizozemski arhitekturi ... in njene omejitve



MVRDV, Hannoverski paviljon

Včasih se nam ni zdelo neumno sanjati velikih sanj. Predstave o novem, boljšem svetu so mislecom dajale energijo in jih silile k prizadevanju za spreminjanje statusa quo. Danes pa so utopične sanje redke. Namesto da bi se pehali za nedosegljivimi ideali, rajši deskamo po razburkanih valovih prostega trga globalnega kapitalizma. V našem divje cvetočem "razvitem" svetu (prenapolnjenem z računalniško vodenno proizvodnjo, tehnološkimi in genetskimi aplikacijami ter komercialno in kulturno zabavo) je realnost skoraj bolj razburljiva od sanj. Nekateri celo trdijo, da so ideali, po katerih smo tako hrepeneli v preteklosti, zdaj postali realnost – politika "tretje poti" je prepričana, da neoliberalistični ekonomski mehanizem potrebuje le še nekaj manjših popravkov, da je pozni kapitalizem edina možnost in da moramo, čeprav sicer potrebujemo socialne pravice in neko mero enakosti, z odprtimi rokami sprejeti globalizem.

Fundamentalizem prostega trga zagovarja tezo, da utopični poskusi spreminjanja družbe vodijo v diktature. Tako pa ne razmišljajo le konservativci. Neomarksista Michael Hardt in Antonio Negri trdita, da organiziranje upora na obrobju ni več potrebno, saj je zdaj upor že dejaven v samem osrčju družbe. Verjameta, da je pozni kapitalizem tako zapleten in dinamičen, da lahko samodejno preklaplja med stanjema odtujajočega ravnotežja nadzora in možnosti za množstvo različnih svobod. Zdaj se vse spreminja mnogo hitreje, kot smo si lahko kdaj koli predstavljali. Do osemdesetih let so kulturne institucije obsojale transgresivna dejanja avantgardnih umetnikov, danes pa taka transgresivna dela spodbujajo in podpirajo, saj jim tudi škandali prinašajo publiciteto. Globalni kapitalizem se vedno znova izkaže za zmogljivega spreminjati svoje začetne omejitve v izzive, ki svoj vrhunec doživijo v novih investicijah. Pomembna posledica tega je med drugim tudi zastarelost vseh zgodnejših oblik družbene kritike in družbene angažiranosti. Tako so tudi mnogi arhitekti prepričani, da ni več vredno zapravljati časa z zamišljanjem novih ideologij ali s kritiziranjem "sistema". Namesto v tej kritiki raje iščejo navdih v neskončnih mutacijah poznega kapitalizma.

Na simpoziju o temi "Stanje arhitekture na začetku 21. stoletja", organiziranem na Columbia University, je Sylvia Lavin (predstojnica dodiplomskega oddelka za arhitekturo na UCLA) tvegala provokativno izjavo, češ da arhitektura ni več "kul", če izhaja iz kritične tradicije. Njen glas pa ni osamljen, saj cela kohorta ameriških komentatorjev komaj čaka, da se premaknemo naprej od kritične arhitekture. Ena od oblik kritične arhitekture (vzorčni primeri zanj so dela Petra Eisenmana, Daniela Libeskinda, para Diller+Scofidio in Bernarda Tschumija) daje pojasnila znotraj arhitekturnega/družbenega diskurza in se izogiba iskanju ugodnejših alternativ v obstoječi realnosti. Eisenmanova Frank House denimo sili par, ki prebiva v njej, k razmišljanju o psihologiji njunega sobivanja z razpoko v tleh med njunima ležiščema. Ro-



bert Somol in Sarah Whiting pa provokativno zahtevata, naj se s takšno "vročo" arhitekturo, ki kliče po konfrontaciji, ne opečemo več. Whitingova in Somol nasprotujeta arhitekturi, porojeni iz trpljenja oziroma iz potrebe po sabotiranju obstoječih norm. Namesto tega bi morali arhitekti početi "projektivne" stvari, ki so "kul". (Zakaj sem tu uporabila besedo "projektivne"? "Ker vsebuje besedo projekt, ki nas bolj napeljuje k pristopu, strategiji kot k samemu proizvodu, usmerjena je v prihodnost (pro-jekt), v nasprotju s kritičnim, ki se vedno obrača v že preteklo," pravi Sarah Whiting v enem od svojih elektronskih sporočil.)

Medtem ko Whitingova in Somol obravnavata večinoma ameriško kritično arhitekturo, ki ji dajejo vrednost teorije dekonstrukcije, poskuša evropski, azijski in avstralski kritični regionalizem (predstavljen z deli Anda, Hertzbergerja, Size in Murcutta) zaradi občutja gnusa do sodobne družbe preseči od-tujenost, udobje in uničevanje narave. Kritični regionalizem ne stremi k zapletenim ali igrivim komentarjem družbe, ampak poskuša vlagati v alternativne prostore daleč od divjega mesta poznega kapitalizma. Upa na razmestitev momentov avtentičnosti, ki bi pomirili duha in telo ter nam pomagali, da bi v našem bežečem svetu sploh lahko preživel. Kritična arhitektura verjame, da v središču družbe ni mogoče ustvarjati osvobajajoče realnosti, in zato dekonstruira arhitekturni diskurz, demistificira status quo in/ali išče alternativne svetove na obrobju.

Kot nasprotje kritičnemu regionalizmu in dekonstruktivizmu pa Whitingova in Somol predlagata "projektivne prakse", usmerjene v vključevanje realnosti, ki jo najdemo v specifično lokalnih kontekstih. Namesto da bi se oklepal ideoloških predsodkov o obliki gradnje (ki so izpeljani iz utopičnih sanj oziroma kritizma), mora biti po njunem mnenju arhitekturni projekt sposoben delovati interaktivno. V projektivni praksi to pomeni, da je distanciranje kritične teorije nadomeščeno z bolj kuratorsko naravnanim odnosom. Če parafraziram nizozemskega avtorja Harma Tilmana, ta nova paradigma v arhitekturi predvideva, da svojo pozornost stalno usmerjamo na metodo ("kako"), kar pa pušča "kaj" in "zakaj" nedoločena. Projektivni arhitekti trdijo, da lahko na površje privedejo razne vrste skrite lepote, sil in možnosti, če sistematično raziskujejo obstoječo realnost s pomočjo diagramov in podobnih analitičnih pripomočkov.

Projektivni načrti obstoječo realnost ne le aktivirajo, temveč jo, kjer je to možno, tudi idealizirajo. Če uresničevanje projektivnega dizajna poteka po načrtih, potem inteligentna ekstrapolacija podatkov, uporaba estetske občutljivosti, preoblikovanje programa in primerna tehnologija spodbudijo tudi nastanek utopičnih momentov. Utopičnost pa pri tem ne postane osrednje gibalno, ampak ostaja naključna.

Medtem ko v Združenih državah potekajo diskusije o projektivnih načrtih, so na Nizozemskem ter drugih evropskih in azijskih državah ti že postali praksa. Preden se posvetimo primerom, se moramo ustaviti in razmisliti o naravi in razlogih za propad njihovega predhodnika – kritične arhitekture. Projektivne prakse po eni strani vodijo osebni in strateški motivi. Konec koncev, če želiš uspeti v naslednji generaciji, je logična ideja, da želiš svojo pozicijo postaviti v nasprotju s tisto, ki je pripadala prejšnji generaciji. Po drugi strani pa si je kritična tradicija sama nastavila argumente proti sanjanju celostnih sanj, proti oblikovanju spekulativnih sistemov, ki dajejo razumljivo sliko tega, kakšna bi morala biti realnost.

Razočaranje

Med koncem druge svetovne vojne in začetkom sedemdesetih let so mnogi arhitekti razmišljali, da moderna arhitektura ni poskrbela za emancipacijo, ampak je le spodbujala zatiranje in manipulacijo. Žalostno odkritje, da se visokoleteče sanje lahko končajo z nočnimi morami, je prominentne člane arhitekturne skupnosti (med drugimi Kennetha Framptona, Manfreda Tafurija, Alda Rossija in Alda van Eycka) spodbudila k trmastemu nasprotovanju komercialnim in populističnim mestom. Verjeli so, da bi morala arhitektura, namesto da se ujame v zapor modernosti, spodbujati stalno nasprotovanje kapitalistični družbi. Čeprav deluje na obrobju družbe in pogosto ostaja rezerv-



"Konec sanj?" - Črnc v trgovini Apple z Martinom Luthrom v ozadju. Iz kolektivne v individualno svobodo? (identiteta kot blagovna znamka, individualno tekmovanje)



Cestna reklama za Judovski muzej v Berlinu arhitekta Daniela Libeskinda: "Nič tistega, kar bi pričakovali."

virana le za elito, ostaja kreativnost kritične arhitekture odvisna ravno od tega, kako obvladuje stvari, ki jo same po sebi odbijajo.

Kot je opazil že Theodor Adorno: "Za lepoto danes ne obstaja nobeno merilo, razen globine, do katere kako delo lahko razrešuje nasprotja. Delo mora presekati nasprotja in jih premagovati – ne tako, da jih prekriva, ampak tako, da jih zasleduje." Praznina v Libeskindovem berlinskem Judovskem muzeju, ki obeležuje holokavst, je primer lepote, ki jo išče Adorno. Groza fašizma, ki je prisotna v tej praznini kot temna senca katastrofe, daje muzeju njegov simbolni pomen. Jean Nouvel se kritiki izogne tako, da simbolni pomen svojega dela posredno izrazi skozi obliko. Nouvel želi s pomočjo močne in čudne prisotnosti, ki vodi v nekakšno strastno kontemplacijo, odstraniti urok z našega posredovanega sveta. Njegovih objektov ni mogoče določiti, so neužitni, čudni. Družbeni teoretik Jean Baudrillard razmišlja, da je treba to nerazumljivo arhitekturo razvijati zato, da bi lahko dosegli nerazložljivo, neizgovorljivo realnost, ki se edina lahko postavi nasproti preveč pomena, ki ga v naši kulturi kratkotrajnih, ničvrednih podob pripisujemo vsemu povprek. Čudni jezik Nouvelove arhitekture obdaja nekakšna avra ničnosti, oziroma, če se izrazim z besedami Paula Virilia, avra tihega prostora, ki ničesar ne pove, in tako radikalno nasprotuje prenažiranju, značilnemu za našo oblikovalsko kulturo. Diller + Scofidio pa, namesto splošnega zanikanja naše širše kulturne situacije, ki jo najdemo v delih Daniela Libeskinda ali Jeana Nouvela, po analizi Michaela Haysa "ustvarjata nekakšen inventar sumničavosti. Ujameta najpomembnejše elemente dane situacije ali 'problema', jih zapišeta in upočasnita njihove procese, tako da naredita njihovo delovanje vidno, tik preden spet zdrsejo nazaj v kulturno normo, nedosegljivo našemu kritičnemu pogledu."

Še ena oblika kritizma, kritični regionalizem, je reakcija na sodobno urbano življenje brez pravih korenin. Išče trajne vrednote, nasprotne naši kulturi mobilnosti (ni naključje, da kritični regionalizem vidi avtomobile kot nekaj najbolj groznega). Svoj odpor kaže na ravni topografije, antropologije, tektonike in lokalne obarvanosti. Ne išče odprtih spopadov, kot počnejo Eisenman, Liebeskind, Nouvel ali Diller+Scofidio, ampak ostaja kritičen v svojem umiku iz urbane kulture ter svojem stalnem prespraševanju in samovrednotenju. Alexander Tzonis in Liane Lefaivre trdita, da morajo elementi, ki določajo prostor, ustvariti distanco, da morajo biti zapleteni, celo moteči, da bi lahko premagali regionalne iluzije domačnosti, romantike in ljudskosti. Kritična arhitektura naj se ne bi kompromitirala, saj poskuša logiko, ki vodi k izkoriščanju, onesposobiti oziroma se od nje vsaj distancirati. Toda zaradi svoje stalne potrebe po razkrivanju sil, ki jim nasprotuje, ostaja obsojena na vpletenost v situacije, v katerih je njeno delovanje ogroženo. Zaradi tega kritična arhitektura ne more biti pravo delovanje, lahko je le reakcija.

Kritična arhitektura se večinoma opira na sistem samopotrjujočih se teoretskih in ideoloških izjav: "Poglejte me! Sem kritična! Preberite me!" Somol in Whitingova pravilno opažata, da kritična arhitektura le izpeljuje že vnaprej določeno berljivost. Gre za arhitekturo, ki ne dopušča alternativnih interpretacij. Če na objektu ne moremo jasno prebrati kritične teorije in vizije, potem objekt propade. Kritična arhitektura stoji nasproti normativnih in anonimnih pogojev produkcijskega procesa in si prizadeva ustvarjati razliko. Kriticism razkriva pravi obraz represivnih sil, zahteva takšno razumevanje, ki naj bi dvigovalo politično zavednost. Kriticism je edino upanje kritičnega arhitekta. Večina kritizma se osredotoča na teoriji formalizma in dekonstruktivizma in ima tekstualna in lingvistična nagnjenja. Druge kritične pozicije, na primer Alda van Eycka in zgodnjega Hermana Hertzbergerja in pa kritičnega regionalizma nasploh, poskušajo ustvarjati alternativne svetove, "utopične otoke", ki plujejo po morju anonimnosti in uničenja.

Čeprav mi je kritični regionalizem pri srcu, se mi zdi preveč nostalgichen (za izgubljeno, večinoma ruralno pokrajino), preveč udoben in obroben, preveč zaljubljen v arhitekturo (namesto v življenje, ki bi mu ga arhitektura le pomagala zapisati). Zdi se mi, da so več vredna dela, ki delujejo s širšo družbo in v njej in ki v neposredni komunikaciji z modernizacijo zastavljajo kolektivna in politična vprašanja. Žrtvenost kritične teorije ne pušča nič prostora branjem, ki bi projekte zares lahko izpeljala znotraj banalnega konteksta vsakdana

(vključno z udobnostjo in odtujitvijo). Odtujenosti ne smemo misliti kot nečesa, kar je treba premagati, ampak kot pozicijo, s katere se nam lahko odprejo novi horizonti. Modernizacije ne bi smeli imeti le za negativen pojav, saj nam nepremostljiva nasprotja, ki nastajajo v postindustrijskem mestu, polnem anahronističnih razpok, tega ne dovoljujejo, čeprav moderni, urbani, kapitalistični vsakdan teži k poenotenju vsakdanjega življenja. Delo Michaela Certeauja potrjuje nezmožnost poznega kapitalizma, da bi popolnoma koloniziral vsakdanje življenje, in poudarja, da možne alternative še vedno ostajajo dosegljive, saj posamezniki in institucije s kreativnim delovanjem sami uporabljajo svoje vire in izbirajo svoje načine. Kritiki in intelektualci o sebi radi mislijo, da so zunaj vsakdanjega življenja. Prepričani so, da je pokvarjeno, zato se mu poskušajo izogniti. Če parafraziram Henrija Lefebvra, uporabljajo retorični jezik, metajezik ali avtonomni jezik kot stalni nadomestek izkustva, kar jim dopušča neupoštevanje njihove lastne povprečnosti. Kritične prakse zavračajo tudi pozitivne stvari, ki smo jih dosegli v sodobni družbi, denimo živahnost popularne kulture, vključno z njenim hedonizmom, razkošjem in smehom, in nanje nepravilno reagirajo.

Po kritiki

Projektivne prakse analizirajo dejstva in v ustvarjalnem procesu sprejemajo mikrodločitve, ki lahko načrte spremenijo presenetljivo konkretno, namesto da bi, na način kritične arhitekture, napadale realnost z vnaprejšnjimi stališči in se ji upirale. Arhitekt čaka in se v ustvarjalnem procesu pusti voditi informacijam. Pred kratkim je Michael Rock pripomnil, da "večino čudnih oblik v novi nizozemski arhitekturi lahko pripišemo zaupanju diagramom in posledičnemu pomanjkanju potrebe po odgovornosti avtorja, ki jo to prinaša. Ko tradicionalni nizozemski pragmatizem pripeljejo do absurda, do njegovih skrajnih meja, oblikovalci proizvedejo nove, popolnoma nepričakovane oblike. Ta absurдни hiperacionalizem utelešajo nekateri iz Droog Design. Oblikovalec preprosto uporablja sistem, dokler ta ne pokaže oblike v vsej njeni bizarnosti. Videti je, da želi nizozemsko oblikovanje izbrisati kakršen koli pomen, s katerim bi oblikovalci vsiljevali kar koli subjektivnega."

Merilo tukaj ni več subjektivna vizija, ampak odvisnost od ekstremnega realizma. Realizma, ki ni ne teoretsko ne politično obarvan, je nekakšna ničta točka političnosti, ki ne razmišlja o posledicah družbene konstrukcije, do katere bo pripeljal v realnosti. Ekstremne resničnosti, s katerimi se mora soočiti projektivno, so kiborgi, informacijska družba, globalne migracije denarja, ljudi in domišljije, nakupovanje, mediji, prosti čas ter sovpadanje popolne učinkovitosti in absolutne abstrakcije digitalizacije. Z drugimi besedami, takšne prakse do konca izpeljejo procese udobnosti, odtujitve in potujitve, ki so sodobno gibalo realnosti.

Za projektivne prakse sanje niso več potrebne, saj tudi naše najbolj divje sanje ne morejo predvideti, koliko navdihujoča, kaotična, osvobajajoča in dinamična je v resnici lahko naša resničnost. Kar je pomembno, je mera inteligence, s katero projekt predstavlja svoj odnos do resničnosti. Zagovorniki projektivnih praks dokazujejo, da sta ukvarjanje ali celo vpletenost v dane razmere (namesto odmaknjenosti) bolj produktivna kot sanje o novem svetu. Projektivne prakse spoštujejo in poskušajo na novo organizirati različne ekonomije, ekologije ter informacijske in družbene skupine, prisotne med procesom ustvarjanja. Projektivna arhitektura spodbuja vrnitev k disciplini s pomočjo pragmatičnega in tehničnega pristopa, ki upošteva interdisciplinarne vplive, katerih vloga je pomembna med realizacijo načrtov. V središču projektivnih praks je vprašanje o tem, kaj je arhitektura zmožna izraziti v snovni realnosti. Očetovski odnos "mi že najbolje vemo", ki je dolgo časa oviral kritično arhitekturo, je postal stvar preteklosti. In arhitektura je lahko ostala lepa, ne da bi ji bilo treba skrbeti zaradi nevarnosti površnosti in neiskrenosti, ki jo spremljata. Robert Somol trdi, da nam ni več treba govoriti "žal mi je". Projektivni arhitekti, kot so Foreign Office Architects, pogosto nimajo pojma, kaj sploh iščejo, razen da iščejo apolitično arhitekturno znanje, ki ga vodita le tehnologija in instrumentalnost. Drugi pa govorijo o lepoti (ki je bila tudi tema Dokumenta 2007 v Kasslu), tehničnem znanju in v nekaterih primerih o sistemih, ki se sami organizirajo od spodaj navzgor.



Zdaj nam ostaja še vprašanje, na kaj lahko v resnici vplivajo projektivne prakse. Po mojem mnenju lahko pred kratkim realizirane nizozemske projekte razdelimo v tri osnovne skupine. Te tri vrste so "projektivna avtonomija", "projektivna mise-en-scène" in "projektivna naturalizacija". Kot bomo videli kasneje, je projektivna avtonomija omejena v glavnem na geometrične modele. Po drugi strani pa projektivna mise-en-scène in projektivna naturalizacija bolj eksperimentirata z arhitekturo kot infrastrukturo. Projektivna avtonomija poskuša znova vzpostaviti stik z uporabnikom in tistim, ki o njej razmišlja, s pomočjo pasivnih izkustev, medtem ko projektivna mise-en-scène in projektivna naturalizacija iščeta njuno sodelovanje. Projektivno avtonomijo bolj zanima oblika, to, kaj lahko estetsko sporoča samo po sebi, projektivna mise-en-scène ustvarja gledališke situacije, projektivna naturalizacija pa išče strogo instrumentalne in dejavne sisteme.

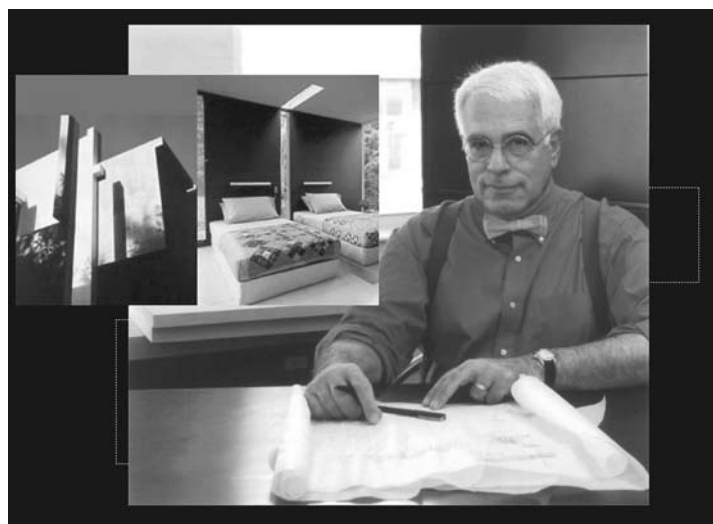
V nizozemski praksi, ki se ji bom posvetil v nadaljevanju, arhitekti svojega dela teoretsko niso opredelili kot "projektivnega", pač pa delujejo na način, ki ga lahko zajamemo s tem ameriškim konceptom.

Projektivna avtonomija

V arhitekturi Clausa & Kaana, Rappa+Rappa in Neutelings Riedijka se razkriva to, čemur sam pravim "projektivna avtonomija". Pazljivo dodelane oblike (ki pomenijo povratek k disciplini), ki so značilne za njihovo projektivno strategijo, se, morda presenetljivo, zdijo nekako udobne in varne. Projektivna avtonomija se razvija okoli samozadostnosti prijetne in podjarmljene oblike in je teorija, ki lahko, kljub življenjskim problemom in bežečim, vztraja stoletja. Večinoma se kaže kot skromna arhitektura, ki v sebi učinkovito, estetsko in samozadostno združuje funkcionalne, ekonomske in reprezentacijske zahteve. Želja po umirjenosti in harmoniji, ravnodušni do sprememb, pa pomeni, da imamo pri projektivni avtonomiji opraviti s konvencionalno ali vsaj omejeno projektivno prakso. Projektivna avtonomija se ne zmeni za gibanje, kompleksnost oziroma še kakšen drug dinamičen proces, s pomočjo katerega bi lahko legitimirala načrte, pomembne so ji le trdne kulturne in ekonomske vrednote.

Rapp in Rapp se izražata s pridobljenim arhitekturnim jezikom, katerega notranja struktura so arhitekturne topologije, na primer ostanki zgodovinskega in sodobnega mesta. Njuno delo preveva duh zgodnjih, manj figurativnih del Alda Rossija, Hansa Kollhoffa in Colina Rowea. Tako je foyer (študentski dom) v amsterdamski četrti Bos en Lommer variacija na temo klasične tipologije atrija. Za Clausa in Kaana pa načelo organizacije ni zgodovinska tipologija, ampak tipografska avtonomija zgradbe – tu ne govorim toliko o njuni ljubezni do črk in števil, ampak o načinu, kako v notranjosti zgradbe razporedita prostorske intervale, o ritmu izmenjevanja ozkih in širokih prostorov, v katerem so urejeni vsi individualni elementi, od najmanjšega detajla do celotne zgradbe. Tako kot tipograf izbere pisavo in potem poišče najprimernejše razmake, tudi Claus in Kaan večje razporedita okna, stebre, vrata, fasadne panele in volumne v ponavljajoče se zaporedje. Iščeta konvencionalno arhitekturo, ki zbujata zaupanje in se izogne kontroverznosti, arhitekturo, ki ji gre za težo, škatlaste volumne, svetlobo, lepoto in stil. Njun cilj nikakor nista radikalni šik in prevratnost, njune hiše pa vseeno premorejo vsaj nekaj minimalistične elegance. Abstraktni jezik in precizni detajli dajejo njunim zgradbam nekakšen samozadovoljen, eleganten sijaj. Lebdeči črni bar s svojim gladkim, črtastim vzorcem na glavni fasadi Občinskega urada v Bredii razkriva sorodnost z elegantnim profiliranjem Bangovega in Olufsenovega oblikovanja. Minimalistični šik s svojo abstraktno popolnostjo zgleda vulgarnost.

Medtem ko se Rappove in Rappove ter Clausove in Kaanove zgradbe obnašajo vljudno in resno, pa v delih Neutelingsa in Riedijka ostaja veliko prostora za zabavo. Zanju ni puritanske arhitekture, namesto tega dobre, močne oblike pripovedujejo svoje zgodbe. Arhitektura mora, podobno kot televizija, stripi in druge oblike popularne vizualne kulture, komunicirati z gledalci. V primeru Neutelingsa in Riedijka lahko zopet govorimo o "hišah z značajem". Iščeta dramatične učinke, ki dajejo gledalcu občutek "vsakdanjega arhitekturnega nadrealizma". Njune hiše so dramatis personae, ki so vstopile v našo



Eisenmanova hiša s po sredini prerezano posteljo



Claus & Kaan, Forenzični Inštitut Haag, Nizozemska 2004

metropolo, zdaj pa obračajo glave, da bi nadzorovale svojo okolico. Zgradbe v določeni pokrajini postanejo del gledališča življenja, čeprav glavne vloge tu ne igra uporabnik, ampak sama arhitektura. Neutelings in Riedijk se ne zanimata za življenje, ampak za anatomijo scene, na kateri bo potekala igra. Nju-ne hiše lahko čepijo, so grobe, duhovite ali celo čudne. Kritična arhitektura bi te močne poteze uporabila za sabotiranje arhitekturnega jezika ali vsaj družbenih pravil in vrednot. Neutelingsov in Riedijkov "pop art" pa ne skriva nobenih globljih motivov (kar na primer ne velja za Andyja Warhola). Njunim hišam je usojeno, da se razvijejo v samostojne osebnosti, ki izžarevajo enkratno in očarljivo zabavno identiteto, ki je ni lahko pozabiti. Takšna pripovedna skulptura se odlično ujema z igro blagovnih znamk, ki je tako ljuba naročniku in mestom.

Projektivna mise-en-scène

Arhitekturna biroja MVRDV in NL Architects znotraj projektivne mise-en-scène uporabljata pristop, pri katerem uporabnik postane glavni igralec in je povabljen, da prevzame dejavno vlogo v gledališču, katerega koreografi so arhitekti. Znotraj teh projektivnih praks ne smemo razmišljati o projektih. Tu gre za izpostavljanje realnosti s pomočjo scenarijev z navdihom gledaliških vsebin; pišejo jih arhitekti na podlagi dejstev, ki jih najdejo v sodobni "ekstremni realnosti". Ker nihče ne ve zares, kako naj reagira na nepričakovano množico inovacij in negotovosti v sami tej realnosti, je videti, da je nujno "nevtravno" opazovati vse spremembe.

Za projektivno mise-en-scène postane mesto veliko polje podatkov. Arhitektova metoda postane sistematična idealizacija, precenjevanje dosegljivih ključnih pojmov, v katere lahko zajame tudi povprečne elemente. Zahtevnim programom, ki jim je včasih skoraj nemogoče ustreči, zadostijo do zadnjega, prav tako pa tudi zapletenim in strogim nizozemskih gradbenim predpisom. Glavni cilj pa še vedno ostaja eksperimentiranje z resničnim svetom – na obrobju in v razpokah poznega kapitalizma želijo ti arhitekti izpostaviti še nedoločene predele resničnosti (ki jih imamo takoj za dele običajnega sveta), tako da jih s pomočjo gledališke predstave obrnejo na glavo.

Gledališke predstave nam ponavadi dopuščajo sanje o drugih svetovih. Vendar ne v gledališču MVRDV in NL Architects. Potem ko zaključijo z opazovanjem in zapisovanjem naše dinamične družbe, začnejo iskati nove oblike, ki s pomočjo domiselnega programa in sveže estetike zadovoljujejo naše dejanske vsakdanje potrebe. Življenje spremenijo v optimistično, zabavno igro, ki poišče rešitve, medtem ko se šali na račun naše resničnosti, ki je v stalnem preoblikovanju. Da so strehi bara v Utrechtu dodali še eno funkcijo, ni le bistra izraba prostora. S tem da so na streho študentskega lokala postavili košarkarko igrišče, so vzpostavili simpatično absurdno nasprotovanje dveh dokaj različnih miljejev. MVRDV ustvarjajo "neskončne" interierje, v katerih se trdno prepletajo različni programi. Sami arhitekti jim pravijo "lačne škatle", škatle, lačne združevanja različnih programov znotraj neprekinjene pokrajine. Kjer Neutelings in Riedijk ustvarjata oblike, ki pripovedujejo zgodbo, pri tem pa ostajajo odmaknjene od uporabnika/opazovalca, MVRDV vsebino prevedejo v natančno koreografijo prostorskih izkustev, ki uporabnika vpelje v znanstveno fantastiko, skrito v našem vsakdanu. Če vse krajevne knjižnice in pokrajine Brabant zložiš v eno samo ogromno stolpnico, ki je videti kakor deloma moderniziran poševni stolp iz Pise, študijske sobe pa namestiš v dvigalih, ki se vozijo gor in dol po pročelju knjig, uporabnik nenadoma postane del futuristične mise-en-scène.

Pri NL in MVRDV lahko upravičeno govorimo o spektakularnih efekti, o "zapisanem prostoru", ki naše izkustvo popelje (še posebno preko našega pogleda) v točno določeno smer. NL se pogosto šali in razvijajo tipologijo trendovskega življenjskega stila, ne da bi se preveč ukvarjali z utemeljevanjem svojega oblikovanja s psevdoznanstvenimi, iz podatkov izpeljanimi alibiji. MVRDV pa iščejo nove prostorske koncepte, ki bi lahko naši družbi brez pravih pravil našli najbolj domišljeno spektakularno obliko.

V konceptu projektivne mise-en-scène so z vjetimi spuščene v družbi žive sanje, ne pa posamezni koncepti tipologije, elegantnega minimalizma ali izra-

znega okrasja (tako kot pri projektivni avtonomiji). Pri projektivni mise-en-scène objekti niso pomembni kot uporabne stvari, ampak le kot zaslon, na katerega lahko projiciramo koščke naše ekstremne resničnosti. (V nizozemskem paviljonu za hannoverski Expo so MVRDV denimo projicirali vse mogoče podatke o nizozemskih klišejih – od umetnih pokrajin, peščin, polj tulipanol in gozdov do mlinov na veter.) Objekti postanejo nosilci vsakdanje kulture in življenjskih načinov, podobno kot v družboslovju. Arhitektura je ena od sodelavk pri utelešanju kulturnega in družbenega pomena. Projektivna mise-en-scène vsakdanje življenje povečuje s spektakularnim okrasjem; arhitekt ga zbere iz podatkov, ki povzemajo skrito logiko sodobne družbe. Namesto da bi še naprej skrivali šestnajst milijonov prašičev v tisočih bioindustrijskih hlevih s strmimi strehami, razsejanih po slikoviti nizozemski pokrajini, MVRDV predlagajo, da je prašiče mogoče učinkoviteje in prijazneje nastaniti v visokih stanovanjskih zgradbah v rotterdamskem pristanišču. Kar naenkrat (brez kakršnih koli vrednostnih sodb) se zdi dejstvo, da je na Nizozemskem več prašičev kot ljudi in da so lahko prašiči srečni v blokkih z razgledom, čisto sprejemljivo. Šok terapija tako nadrealistične in pragmatične mise-en-scène bo takoj pritegnila našo pozornost (tako kot Toscanijevi plakati za Benetton, na katerih se v dnevni sobi pojavi umirajoči bolnik z aidsom). Še vedno pa ostaja nejasno, ali ta šokantno realistični način reprezentacije sploh vodi v kakšen boljši svet oziroma ali sploh ujame naš krasni novi svet. Pripovedke, skrite v našem vsakdanu, MVRDV privlečejo na plano s svojo opurtunistično domišljijo, iz uporabnikov pa naredijo glavne igralce, tako kot v svojem "Medical Centre Pajama Garden" v Veldhovnu. Namesto da bi se pacienti potikali po sterilnih hodnikih in drugih introvertiranih prostorih, tipičnih za bolnišnice, se lahko kar v pižamah sproščajo med oljkami in drugimi nadrealističnimi "mediteranskimi" scenami ter budni sanjajo o Mediteranu. Sanjanje o utopijah je izgubilo svoj čar. Naš vsakdanjik je tako prenapolnjen s fantazijami, da ni več treba sanjati drugačnega sveta zunaj. Podobno kot Steven Spielberg morajo tudi arhitekti ustvarjati nove reprezentacije, ki jih lahko razumejo vsi. Zabavna industrija vas najprej sooči z distopijami (na primer šestnajst milijonov natrpanih prašičev), potem pa vam zagotovi srečen konec, tako da jih zgledi s pomočjo "praktičnih rešitev", ki jim zagotavljajo konformnost. Njihov odnos pa je pogosto omenjen, hladen "kaj mi mar".

Projektivna naturalizacija

Tudi projektivna mise-en-scène ima svoje omejitve. Medtem ko je zaposlena s projiciranjem pomena na stvari, pozablja, da tudi same stvari nosijo pomen, da so lahko občutljive in dejavne in da lahko same sprožijo procese v očesih in telesih. Ta zmožnost performiranja je v središču praks, ki sledijo načinu, ki bi mu lahko rekli "projektivna naturalizacija". Na Nizozemskem so projektivno naturalizacijo razvijali med drugimi tudi Oosterhuis.nl, UN Studio, Maurice Nio in NOX Architekten. Večina je razstavljala na nedavni razstavi "Non-Standard Architectures" v Parizu. Projektivnemu naturalizmu ne gre za znake, sporočila, kode, vsebine ali kolaže idej, projicirane na objekt, ampak za tehnologijo, ki snov napravi dejavno.

Arhitekta Larsa Spuybroeka iz NOX tehnologija ne zanima kot način uravnavanja funkcij in udobja, ampak jo vidi kot silo, katere naloga je zadovoljiti našo potrebo po naključnem, s tem da ustvarja obilje možnosti in dogodkov. Piše: "S fluidnim mešanjem skorje in okolja, telesa in prostora, objektov in histrosti bomo združili tudi tloris in volumen, tla in zaslone, površino in medij, mehanistično dojetje telesa pa bo nadomestila bolj plastična, tekoča, čutna različica, v kateri sta združeni dejavnost in vizija." Ti arhitekti so se naučili iz geologije, biologije in celo zgodovine, da lahko procesi, ki so zmožni prilagajanja, ustvarjajo veliko bolj inteligentne, prefinjene in zapletene sisteme, kot bi jih kadar koli lahko vnaprej utrjene ideje. V ta pojem nekonvencionalne arhitekture lahko vključimo množico oblik in šol. Kar imajo vse te različne manifestacije skupnega z naravo, je to, da oblike, ki jih ustvarjajo, spominjajo na biološke strukture, procese in oblike. Lastnosti teh stavb se spreminjajo v skladu s spreminjanjem zunanjih razmer, tako kot narava. Fasada ni le preprosta lupina, ampak postane koža, ki ima svojo globino in se odziva na de-



javnost, svetlobne in temperaturne spremembe, včasih pa celo na čustva. Blobasti, inetraktivni "D-tower", delo NOX Architects, je povezan s spletno stranjo, na kateri lahko prebivalci mesta odgovarjajo na vprašalnik (oblikoval in zapisal ga je umetnik Q. S. Serafinj) o svojih vsakdanjih čustvih – sovraštvo, ljubezni, sreči in strahu. Odgovore potem obdelajo, iz njih naredijo graf različnih "pokrajin", na spletni strani pa lahko opazujemo maksimume in minimume čustev za vsako pošto številko v mestu posebej. Na zgradbi ta štiri čustva predstavljajo štiri barve – zelena, modra, rdeča in rumena, s katerimi je stavba osvetljena ponoči. Ko se zvečer pelješ skozi Doetinchem, vidiš, katero čustvo je čez dan prevladovalo pri mestnih prebivalcih. Množica izmerljivih podatkov in tehnologij je pripomogla k razvoju sofisticiranega metabolizma, ki tako kot pri Yokohama Terminal Foreign Office Architects tokove ljudi, avtomobilov, ladij in informacij spelje podobno kakor krvne celice skozi organizem zgradbe oziroma okrog njega. Ta projekt poskuša odstraniti vse ovire in zaplete, izogiba pa se tudi izražanju kulturnega pomena skozi šokantno (kot se dogaja v delih MVRDV).

Projekti projektivne naturalizacije ne ostajajo nedokončani ali grobi (kar je značilno za projektivno mise-en-scène), ampak so zglajeni in fluidni. Tu ne gre za ideologijo, ampak za (iskani) instinkt umetnih organizmov, ki naj bi zagotavljali, da procesi potekajo pravilno. Zgradbe naj bi delovale kot telesa brez glav, ki sledijo zapleteni biomehanski logiki. Ko so Foreign Office Architects razstavili svoj Yokohama Terminal na beneškem Bienalu, so poleg terminala razstavili še podobo telesa, rekoč, da logika njihove zgradbe spominja na logiko telesa. Tuja prisotnost oblik, ki so generirane s pomočjo "genske manipulacije" podatkov in projektivne naturalizacije, nam preprečuje, da bi te projekte nemudoma imeli za dobre ali slabe, lepe ali grde. Sodba je predstavljena na kasneje. Zgradba, podobno kot kakšen mit ali simbol, zavrača takojšno izrabo, raje vabi ljudi, naj jo uporabljajo, interpretirajo, stopijo v odnos s njo, da vstopijo v tok stimulov, ki jih proizvaja sama snov. S pomočjo novih digitalnih oblikovalskih metod in z računalniško vodenim ustvarjanjem zapletenih tridimenzionalnih elementov (napredno prototipiranje) se lahko končana zgradba bolj kot kdaj koli prej obnaša kot živ organizem.

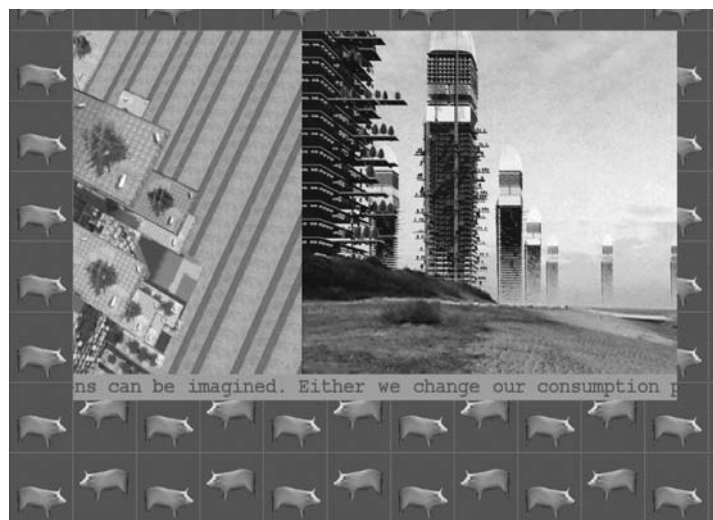
V nasprotju s projektivno mise-en-scène projektivne naturalizacije ne zanima načrtovanje scenarijev za objekte, povezane z družbo, religijo, močjo, politiko, globalizacijo ali posamezniki. Prizadeva si namreč za nekakšno superfunkcionalnost, ki poteka okrog gibanja, samoorganizacije in interaktivnosti. Intelligentnost njenih projektov ni toliko v zmožnosti premisleka ali v tem, da je reprezentacija za ali proti nečemu, ampak v zmožnosti spodbujanja odprtih procesov, ki naj bi lahko delovali samodejno, v skladu s tokovi statusa quo. S pomočjo naprednih gradbenih procesov gre pri projektivni naturalizaciji za oblikovanje z mehanicističnega stališča natančnih in lokalnih odločitev, ki naj bi vodile v odprte samoorganizirane sisteme, ki dopuščajo tokovom konsenza, da tečejo po svojih poteh. Velike sanje in druge podobne paradigme (razen teh o napredni tehnologiji in oblikovalski strokovnosti) tu niso pomembne. Medtem ko se osredotoča na organske abstrakcije, projektivna naturalizacija zanemara dejstvo, da udomačitev vsakega projekta temelji tudi na narativnosti njegove uporabe ter da gre pri posvojitvi za sodelovanje med družbenim vedenjem in danimi objektivnimi razmerami. Pozablja, da našo identiteto sestavljajo naša družbena dejanja in vedenje, ne pa le naša telesa.

Širše ambicije

Prelom s kriticismom, strast do realnosti in povratek k temu, kar lahko arhitektura naredi kot disciplina, so bistveni, da bi lahko čim bolj izkoristili mnoge možnosti, ki jih nudi "druga modernost". Namesto da bi napovedovali prihodnost, moramo postati pozorni na neznano, ki v tem trenutku že trka na naša vrata. Projektivne prakse so znak, da ni več vprašanje, ali naj arhitektura sodeluje v poznem kapitalizmu ali ne. To je že dano dejstvo. Kakšno obliko naj privzame to sodelovanje s trgov, pa ostaja etično in politično vprašanje, ki ga ni mogoče rešiti le s pragmatičnimi, tehničnimi in estetskimi izvajanji. Zgoraj opisane projektivne prakse ustvarjajo prostore, izrezane iz iste tkani- ne kot oblačila vodilnih sistemov. Kot take so omejene na oblike, ki še pose-



NL arhitekti, Košarkarski bar v Utrechtu



MVRDV, "pigskyscrapers"



D-stolp Larsa Spuybroeka v Doetinchemu



Terminal v Yokohami, Foreign Office Architects

bsto ustrezajo udobju globalnega srednjega razreda. Poleg strahu pred soočenjem z neznanim so glavne skrbi srednjega razreda gladko tekoči procesi, ki zagotavljajo pravico do moči, individualizma, kariere, identitete, razkošja, zabave, potrošništva, ter infrastrukturo, ki omogoča vse navedeno.

Ta totalitarizem razlike, individualnih pravic (ki ga slavimo kot "mnoštvo" neoliberalizma) spregleda dejstvo, da je treba paziti na skupne interese svetovnega prebivalstva (vključno z interesi transnacionalnega srednjega razreda). Namesto paradigme razlikovanja bi morali oživiti paradigmo enakosti in odgovornosti, ki presega posameznika. Kulturi gre trenutno le za različnost, prilagodljivost in stalno iskanje novega, za učinke, ki jih lahko prinese kak načrt, za to, kako objekt deluje na trgu, kot odprta in nevtralna platforma. To je strategija, ki je opustila politične ideale, politično ali družbeno zgodovinsko zavedanje, in je v nevarnosti, da postane žrtev diktatur estetike, tehnologije in pragmatizma, ki slepo preplavljajo globalno ekonomijo. Namesto da bi arhitekti prevzeli odgovornost za oblikovanje in zbrali pogum za usmerjanje tokov v nekatere smeri, so etične in politične posledice oblikovalskih odločitev prepuščene trgu, arhitekti pa se umikajo v danost svoje discipline. V tem pogledu so vse tri zgoraj naštetje projektivne prakse formalistične.

Kar je pri projektivnih praksah pozitivnega, je dejstvo, da v samem procesu ustvarjanja načrta, vpliv materiala, ekonomije, gradbeništva, oblike, vsebine, specifičnega konteksta in pa s pomočjo arhitekturnega znanja in instrumentov, te projekcije lahko preizkušamo in razvijamo. Projektivne prakse si ustvarjajo svoje poti kar medtem, ko se izvajajo. S svojim delovanjem realnost projektira sama sebe.

Vendar pa projektivne prakse spregledajo dejstvo, da so utopične sanje nujne za ustvarjanje perspektiv projekta, ki sega preko statusa quo. Ne trdim, da je možno utopične sanje uresničiti, ampak da take sanje dajejo referenčni okvir političnim akcijam. Utopične sanje nam omogočijo natančno diagnostiranje sedanjosti. Ti trenutki izstopa iz odvisnosti od realnosti izpostavijo nezogibnost implicitnih vrednostnih sodb in pa dejstvo, da izključevanje političnega in družbenega nadzora tudi samo postane oblika družbenega in političnega nadzora. S sodelovanjem med utopičnimi sanjami in realnostjo bi lahko projektivne prakse razvijale nove družbene perspektive. Tisto, s čimer bi se projektivne prakse morale ukvarjati, je preobračanje kapitalizma proti demokraciji.

Edina težava, ki še ostaja, je, da doslej še nihče ni bil pripravljen na novo premisliti iztrošenega pojma demokracija ali pa izpeljati raziskave tega, kaj bi danes demokracija lahko pomenila za prostor. Razpravljanje o demokraciji ostaja hkrati tabu in fetiš. Besedo demokracija imamo za nekaj, kar nas odreši razmišljanja o tem, kako jo lahko realiziramo.

Če bi sanjali o novih oblikah demokracije, bi lahko razvili vizije, ki bi pretresle obstoječi politični ennui, slepo sledenje trgu in stalno usmerjenost v en sam problem. Namesto tega pa smo rajši kar malo zadremali. Mar res tako zelo uživamo v zasvojenosti z udobjem, oblikovalskimi trendi, tehnologijo in neskončnih (pri drugih neopaženih) razlikah? Mar ni že čas, da se zbudimo iz našega globokega spanca in zopet začnemo sanjati sanje utopije?

Roemer Van Toorn, vodja oddelka za projektivno teorijo in Ph.D. raziskovalec na Delft University of Technology (katedra Berlage), je avtor *In Search of Freedom in Contemporary Architecture: From Fresh Conservatism to Radical Democracy* (tik pred izidom) in knjige fotografij *Society of The And* (ki bo izšla decembra 2005).



Opombe:

- ¹ Gl. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992; Anthony Giddens, *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Polity Press, Malden, MA, 1999; Anthony Giddens (ur.), *The Global Third Way Debate*, Polity Press, Cambridge 2001.
- ² Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000; Gopal Balakrishnan (ur.), *Debating Empire*, Verso, London in New York 2003.
- ³ Gl. tudi Zaha Hadid, Patrik Schumacher (ur.), *Latent Utopias*, Springer Verlag, Dunaj in New York 2002.
- ⁴ Simpozij je bil organiziran ob odhodu Bernarda Tschumija z mesta dekana Columbia University v New Yorku 28. in 29. marca 2003 in je objavljen v: Bernard Tschumi, Irene Cheng (ur.), *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, The Monacelli Press, New York 2003.
- ⁵ Več informacij o postkritičnem najdemo v: Sanford Kwinter, "Who is Afraid of Formalism?", v: *ANY*, št. 7/8, 1994; *Equipping the Architect for Today's Society*, The Berlage Institute in the Educational Landscape (pogovor med Wielom Aretsom, Alejandrom Zaero-Polom in Roemerjem Van Toornom); Stan Allen, "Revising Our Expertise", v: *Hunch*, št. 6/7, 2003; Sylvia Lavin, "In a Contemporary Mood", prav tam; Michael Speaks, "Design Intelligence", prav tam; Jeffery Kipins, "On the Wild Side", v: Rashid Moussavi, Alejandro Zaera-Polo (ur.), *Foreign Office Architects: Phylogenesis*, FOA's Ark, 1999, str. 566-580. Dokaj grobo razpravo o kritizizmu med Halom Fosterjem, Michaelom Speaksom, Michaelom Hayesom, Sanfordom Kwinterjem in Felicity Scott najdemo v: *Praxis: Journal of Writing and Building*, št. 5, "Architecture after Capitalism", 2003, str. 6-23.
- ⁶ Sarah Whiting, Robert Somol, "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernisms", v: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, št. 33, "Mining Autonomy", 2002, str. 72-77.
- ⁷ Gl. Kenneth Frampton, "Towards a Critical regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", v: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, New Press, New York in Liane Lefaivre 1999; Alexander Tzonis, *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalised World*, Prestel Usa, 2003.
- ⁸ Harm Tilman, "Architectuur onder globalisering", uvodnik v: *De Architect*, januar 2004.
- ⁹ Vsi podatki, ki se nanašajo na lokacijo, program, uporabo in infrastrukturo, pa tudi ekonomijo, politiko, umetnost, modo, medije, vsakdanje, tehnologijo, topologijo in materiale, ki nam lahko znatno pomagajo raziskati obstoječo realnost, so dokumentirani v diagramatični obliki, še zlasti zemljevidi in grafi. Ideologija je seveda implicitna že v sami znanosti merjenja z načinom sporočanja skritih lastnosti obstoječe realnosti. Večina projektivnih praks se te ideološke dimenzije ne zaveda. Še več, so ideološko "gladke", ker tančica modnosti in stila za dizajnom skriva mnoga protislovja. Za več informacij o ideološki dimenziji v sodobni nizozemski arhitekturi gl. moj članek: "Fresh Conservatism: Landscapes of Normality", v: Hans Ibelings (ur.), *Artificial Landscape: Contemporary Architecture, Urbanism*, Nai Publishers, Rotterdam 2000, slov. prevod: "Sveži konservativizem", ab, št. 153-154, november 2001.
- ¹⁰ Manfredu Tafuriju je uspelo prepričati arhitekturni svet, da avantgarda ni prispevala le k naprednemu avantgardnemu programu, s tem da je preteklost preobrnila s svojo radikalno moderno tehnologijo, ampak je tudi pomagala pospešiti kapitalistično modernizacijo. Tafuri trdi, da so avantgardna načela montaže pospešila asimilativni proces dinamične in mehanske kapitalistične revolucije, ki ji je podvržen vsak posameznik – stalna napetost, ki izhaja iz urbanega življenja in izgube vrednot.
- ¹¹ Theodor Adorno, nav. v: Hilde Heyen, *Architecture and Modernity: A Critique*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000, str.
- ¹² Odlično razlago Nouvelovih del gl. v pogovoru med Jeanom Baudrillardom in Jeanom Nouvelom ter uvod K. Michaela Haysa v: *The Singular Objects of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2002.
- ¹³ K. Michael Hays, "Scanners", v: Aaron Betsky, K. Michael Hays in Laurie Anderson, *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller+Scofield*, Whitney Museum of Art, New York 2003, str. 129-136.
- ¹⁴ Alexander Tzonis, Liane Lefaivre; gl. zgoraj, op. 7.
- ¹⁵ Več različnih pojasnil o nasprotju kritizma in projektivnega razvijata Somol in Whitingova v: *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*.
- ¹⁶ Predavanje Premsele, ki ga je imel grafični oblikovalec Michael Rock na Premsele Dutch Design Foundation v Amsterdamu 11. februarja 2004; zapis predavanja sem dobil po elektronski pošti in je dosegljiv na Premsele Foundation.
- ¹⁷ Hans Van Dijk je že leta 1995 opazil težnjo nizozemske arhitekture k nekakšnemu "estetskemu pragmatizmu", ki združuje realizem (ki upošteva reference, pravila in dosegljiva sredstva) z željo po ustvarjanju lepih hiš (vendar brez upoštevanja kakšne določene estetske teorije). Gl. "On Stagnation and Innovation. Commentary on a Selection", v: Ruud Brouwers in dr., *Architecture in the Netherlands. Yearbook 1994-1995*, Nai Publishers, Rotterdam 1995, str. 138-152.
- ¹⁸ Gl. tudi Robert Somol, "12 Reasons to Get Back into Shape", v: Rem Koolhaas, OMA-AMO (ur.), *Content*, Taschen, Köln 2004, str. 86-87.
- ¹⁹ Raziskave, ki jih vodijo biroji, kot je Stefano Boeri z Multiplicity in Raoul Bunschoten s CHORA, preučujejo preoblikovanja teritorijev, ki potekajo v sodobni družbi. Z novimi orodji za opazovanje, prikazovanje in oskrbovanje zapisujejo in obdelujejo procese samoorganiziranja naseljenega prostora (namesto tipoloških prototipov). Notranje pravilo njihovih oblikovalskih načrtov je, da se vzpostavijo v odnosu do dinamike, ki je na teritoriju že na delu in ki je ni vedno mogoče nadzirati s centraliziranimi praksami načrtovanja. Gl. tudi Stefano Boeri, "Eclectic Atlases", v: *Multiplicity, USE: Uncertain States of Europe*, Skira Editore, Milano 2003; Raoul Bunschoten in Chora, *Urban Flotsam*, 010 Publishers, Rotterdam 2001.
- ²⁰ "Ne verjameva v oblikovanje estetskih objektov zapletenih oblik, ki jih lahko izdela le obrtnik. Raje uporablja standardne industrijske materiale, traverze in konstrukcije – to pomeni običajne proizvode in običajne tehnike." Claus&Kaan, v: *Hunch*, št. 6/7, 2003, str. 140.
- ²¹ Gl. *At Work. Neutelings Riedijk Architects*, Uitgeverij 010, Rotterdam 2003, str. 7.
- ²² Gl. "The Hungry Box", potujočo razstavo o delih MVRDV, postavljeno v Netherlands Architecture Institute od 2. novembra 2002 do 5. januarja 2003.
- ²³ Winy Maas je omenjal Spielberga, ko je nagovoril arhitekto med predstavljanjem raziskovalnega studia na Berlage Institute 2. marca 2004.
- ²⁴ Gl. razstavo "Non-Standard Architectures" (avtorja kataloga in kuratorja razstave sta Zeynep Mennan in Frédéric Migayrou) v Centre Pompidou v Parizu (od 10. decembra 2003 do 1. marca 2004), na kateri so bila razstavljeni dela Asymptote, deCOI Architects, DR_D, Greg Lynn FORM, KOL/MAC Studio, Kovac Architecture, NOX Architekten, Objectile, Oosterhuis.nl, R&S, Servo in UN Studio.
- ²⁵ Lars Spuybroek v eseju iz leta 1998, ki opisuje filozofijo NOX Architekten: www.archilab.org.
- ²⁶ Gl. tudi Manuel de Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York 2000; Manuel de Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum, London in New York 2002.
- ²⁷ Paviljoni v Floriade Park so dela arhitektov Oosterhuis.nl in Asymptote (objavljeni v: Anne Hoogewoning, Roemer Van Toorn, Piet Vollaard, Arthur Wortmann (ur.), *Architecture in Netherlands. Yearbook 2002-2003*, Nai Publishers, Rotterdam 2003, str. 38-40), paviljoni pri Neeltje Jans pa so delo: tisti v morju Kasa Oosterhuisa, tisti v sladki vodi pa Larsa Spuybroeka (objavljeni v: Hans Van Dijk, Hans Ibelings, Bart Lootsma, Ron Verstegen (ur.), *Architecture in Netherlands. Yearbook 1997-1998*, Nai Publishers, Rotterdam 1998, str. 42-47).
- ²⁸ Projektivna naturalizacija želi biti tudi operativna. Poglejmo, kaj ima o tej temi povedati Koolhaas v svojem odzivu na manifest Van Berkela, Kwinterja, Zaera-Pola in Lynna (na konferenci z naslovom Anyhow, Amsterdam, 1997): "Pokazali so sveže, nove ambicije in pozicije, ki so antisemantične in čisto operativne, predstavljene z virtuozno računalniško (in)animacijo. Spomnim se, da sem bil sprva kritičen do njihove trditve, da so presegli obliko in vstopili v čisto operativnost, in do njihove trditve, da so presegli semantično s čistim instrumentalizmom in strogo operativnostjo. Kar me (še vedno) moti, je njihova sovražnost do semantike. Semantika je danes izredno pomembna (dokaz za to sta na primer korporativni svet ali pa branding), zato je tudi semantična kritika postala zelo relevantna." Rem Koolhaas, v: "Spot Check: A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting", v: *Assemblage*, št. 40, december 1999, str. 46. Gl. tudi Felicity D. Scott, *Involuntary Prisoners of Architecture*, v: October 106, Fall 2003, str. 75-101.
- ²⁹ Vedno znova sem presenečen, ko Van Berkel&Bos (UN Studio) pokažeta svojo "Manimal", metaforo za novo arhitekturno prakso, ki je hibrid leva, kače in človeka. Vedno govorita le o procesih ustvarjanja svoje "Manimal", nikoli pa o njenih kulturnih, ideoloških in simbolnih implikacijah. Pomembna se jima zdi le oblika, ne pa tudi način, na katerega družbene prakse uporabe razklenejo takšno metaforo. Nič me ne bi presenetilo, če bi "Manimal" uporabili v holivudski grozljivki.
- ³⁰ Idejo "druge" oziroma "refleksivne" modernosti je prvič omenjal Ulrich Beck v: Ulrich Beck, *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1986.
- ³¹ Glede vloge trga v arhitekturi gl. "Lost Paradise" in "Propaganda", v: Anne Hoogewoning, Roemer Van Toorn, Piet Vollaard, Arthur Wortmann (ur.), *Architecture in Netherlands. Yearbook 2002-2003*, Nai Publishers, Rotterdam 2003.
- ³² Od časa do časa se tudi v praksi Rema Koolhaasa (čeprav sam o tem ne želi razpravljati) pojavljajo eksperimenti z novimi pojmi demokracije prostora. Ob treh projektivnih praksah, opisanih v tem članku, obstaja še "projektivna jukstapozicija", za katero je kriza poznega kapitalizma stalni vir navdih. Za projektivno jukstapozicijo je značilna nedoločna kritična distanca, ki neprekinjeno zastavlja program, z njim pa tudi organizacijo družbe v času krize. Za projektivno jukstapozicijo (pripadajo ji na primer OMA) se projekti nikoli zares ne zaključijo, ampak sprožajo neskončne subjektivne interpretacije in naseljevanje. Zgodnji projekti jukstapozicije arhitektov OMA so pripomočki, na katerih so preskušali nove oblike svobode (na primer njihov Kunsthal se upira splošni ideji, da mora biti muzej podoben templju s kvazi nevtralnimi, belimi razstavnimi prostori). Tu je projektivna jukstapozicija združena s tem, čemur Immanuel Wallerstein pravi utopistika (gl. Immanuel Wallerstein, *Utopistics, Or, Historical Choices of the Twenties-first Century*, W. W. Norton&Company, Inc., New York 1998). Z izrazom utopistika se Wallerstein ne nanaša na vero v napredek, ki že zdaj ve, kaj nas čaka, ampak se obrača na znanost, ki bi lahko resno določila osvobajajoče zgodovinske alternative in pot, ki bi ji bilo najbolje slediti, na poti v daljino (in negotovo) prihodnost. Pri ustvarjanju novih situacij svobode nam lahko pomaga, če znova ocenimo stare primere utopij, ki so v preteklosti že uspešno prinesle svobodo. Podoben pristop so OMA uporabili pri načrtovanju knjižnice v Seattleu, ki je v veliki meri zasnovana kot predelava berlinske javne knjižnice arhitekta Hansa Sharouna (med mnogimi drugimi primeri iz kataloga utopističnih primerkov). Če se utopičnost pridruži projektivni jukstapoziciji, se že zelo približamo arhitekturi, ki jo iščem jaz. Vendar pa so poskusi OMA za Prado in Guggenheima v Las Vegasu ostali na stopnji projektivne mise-enc-ne, ki bi bila gotovo ljuba Salvadorju Daliju: "Gledalcem ni treba vedeti, kdaj sem resen in kdaj se šalim, tako kot tega tudi meni samemu ni treba vedeti." (Salvador Dalí, *Diary of a Genius*, Creation Books, London 1964).