

Zakaj arhitektura v postmoderni dobi?

Aleš Erjavec

Vesolje je ogromno in v njem vse najde svoje mesto

A.W. Schlegel

Romantiko lahko v marsičem vidimo kot začetek tega, kar danes imenujemo moderna umetnost. »Romantika nakazuje spremembo kulture, katere težnostno središče se prenese iz zunanosti v notranjost.«¹ To ponotranjanje je hkrati zgodovinsko dejstvo in psihološki pojav in najde svoje številne temelje v idejah, ki so predhodne francoski revoluciji, hkrati pa tudi izvirajo iz nje. Sama revolucija je pomembna tudi zato, ker so »pisatelji in umetniki ... odkrili ... možnost ... spreminjanja političnega delovanja z umetniškim delovanjem«,² kar je izjemnega pomena tako za romantiko kot za modernizem. Do tega je prišlo hkrati z drugo bistveno spremembo: »Izobraženci prejšnjih obdobj, kakršnakoli najsi je že bila dežela, iz katere so izhajali, so se srečali na nevtralnem terenu. V srednjem veku ... je kroženje idej in ljudi, učiteljev in učencev potekalo, ne da bi morali zainteresirani zapustiti latinsko deželo. Renesansa je diskreditirala slabo srednjeveško latinskost ter jo nadomestila z unitarnim jezikom humanistov ... Romantika prelomi to povezanost ... Pot enotnosti ... poteka prek raznolikosti, ki je daleč od tega, da bi tvorila obžalovanja vredno pomanjkljivost in v kateri je treba videti bogastvo. Vsaka nacionalna kultura se nahaja v stanju medsebojne odvisnosti z vsemi drugimi, s katerimi je povezana v preteklosti in v sedanjosti. Romantična mutacija implicira relativizacijo estetskih vrednot ter opustitev estetike univerzalnega in absolutnega.«³

*

Če preskočimo sto let naprej, pridemo v dobo avantgard kot skrajne oblike modernizma. Hkrati obstaja seveda tudi druga zvrst umetnosti; literatura Franza Kafke in Rainerja Marie Rilkeja, Virginije Woolf in mnogih drugih. Smo priče podobni relativizaciji kot v romantiki, le da je tokrat pogosto eksplicitno povezana z »resnico«. Resnica romantike je bila predvsem resnica človekove notranjosti, ki je temeljila na neke vrste kantovskem transcendentalnem idealizmu, bila je resnica njegove enkratnosti in posledica njegove individualizacije.

Avantgarde so bile obsedene z izražanjem resnice »resničnosti« same, kot se je dala tedaj pokazati na nove in stimulativne načine na podlagi znanstvenih odkritij

1. G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Pariz 1982, str. 65.

2. R. Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820)*, Yale University Press, New Haven in London 1983, str. 3.

3. G. Gusdorf, *op. cit.*, str. 305-6.

in podobnih čudežev z začetka tega stoletja. To lahko trdimo o futurizmu, konstruktivizmu, Kandinskem in celo nadrealizmu z njegovo povezanostjo s psihoanalizo. Podobna želja doseči »resnico« in s tem »realnost« je seveda obstajala že tudi poprej: v impresionizmu, v kubističnem iskanju čistih oblik, v poskusih umetnikov doseči resnico – namreč tisto, ki je ne moremo spoznati v akademski umetnosti dobe, kajti ta je, po njihovem mnenju, ravno »neresnica«.

Umetnike fascinirajo znanstvena spoznanja ravno tako kot tehnološki dosežki in odkritja. Ta po eni strani omogočajo nov pristop k »realnosti« in »resnici« in nov predmet, novo tematiko za umetnike. Hkrati ponujajo nova sredstva, ki dotlej umetnikom niso bila na razpolago in izmed katerih so mnoga revolucionarne novosti, ki segajo od zgodnjih abstrakcij v slikarstvu do novih razvojnih dosežkov v arhitekturi. Tako je stolp Gustava Eiffla za pariško razstavo leta 1889 pomenil zmago-slavlje ne le za arhitekta, marveč tudi za inženirja. Nekaj podobnega bi lahko trdili o vhodih v pariški metro Hectorja Guimarda, ki so eden najboljših zgledov za novo vlogo železa v *art nouveau*.

Hkrati pa ima to inženirstvo tudi drugo plat. Ko je hotel Peter Behrens leta 1909 v Berlinu zgraditi tovarno turbin za AEG, je želel, da bi stavba imela videz klasicistične zgradbe, kajti bil je zagovornik novega klasicizma. Tako je zgradil notranje nosilno ogrodje iz jekla, medtem ko je bila zunanjščina le »fasada«, ki ni služila nikakršnim konstrukcijskim namenom, marveč le »estetskim«. Nasproten je primer Jožeta Plečnika, ki je v proletarskem okolju Ottakringa na Dunaju zgradil cerkev sv. Duha iz železobetona (1910-1912), in to v skladu z njenim revnim okoljem kot tudi zaradi zavestnega poskusa uporabiti nove materiale; pri tem pa je ohranil zamišljeno neoklasicistično monumentalno zunanjščino, vendar z nepodprto »lebdečo« notranjščino, ki je bila v nasprotju s tedaj vladajočo arhitekturno logiko, še posebej sakralno. Stavba je povzročila toliko protestov, da je nadvojvoda Ferdinand, protektor C. kr. centralne komisije za varstvo spomenikov, prekinil nadaljevanje del.

Behrensa imajo za enega od predhodnikov modernizma v arhitekturi, medtem ko je Plečnik bolj povezan s klasicističnim in kasneje z neoklasicističnim slogom ter tudi s secesijo in simbolizmom, ki pa se ni nikoli uveljavil v modernistični arhitekturi našega stoletja. Bistvena razlika med Behrensom in Plečnikom je ta, da je prvi iz tovarne hotel narediti nekaj drugega, kot je bilo videti na prvi pogled, in da mu je bil videz pomembnejši od sredstev, s katerimi ga je dosegel, medtem ko je drugi skušal simbolizirati sakralni prostor v notranjščini dunajske cerkve – če se v obeh primerih omejimo na omenjeni stavbi – ter hkrati ohraniti vsakdanjo in skromno zunanost, s čimer naj bi tudi poudaril duhovno razliko med obema.

V filozofiji in estetiki pogosto enačimo romanticizem z revolucionarnimi in levičarskimi idejami, klasicizem pa s konservativnimi. Zdi se, kot da bi dogodki v umetnosti in še posebej v arhitekturi dvajsetega stoletja potrjevali to razločevanje, kajti mar niso uradni arhitekti nacionalsocializma in italijanskega fašizma – in seveda tudi stalinizma, spomnimo se le številnih tovrstnih zgradb po vsej Sovjetski zvezi, a tudi drugod v Vzhodni Evropi – uporabljali svojevrsten »neoklasicizem«, da bi

praktično in simbolno prezentirali in materializirali te politične ideje ter njihov zgodovinski temelj. To razločevanje, ki ga najdemo v Mehringovih spisih in pri levičarskih piscih (predvsem marksistične teoretske usmeritve) v šestdesetih in tudi sedemdesetih letih, se dandanes zdi nekam zastarelo in – zakaj bi se izogibali tega izraza – nemodno. Tako kot drugi izdelki lahko tudi ideje postanejo »avtomatizirane«, kot je to prvi pokazal Viktor Šklovski leta 1914 v spisu »Vstajenje besede«, in zagotovo se lahko pokaže, da se je razločevanje med klasicizmom in romanticizmom s tega vidika, političnega namreč, avtomatiziralo in je nekritično sprejeto, navkljub temu, da je bilo poprej povsem sprejemljivo znotraj zgodovinsko določene »vélike pripovedi« (*grand récit*). Nasprotno pa se danes zdi, da izgublja tla pod nogami. Celo več: pokaže se lahko, da nam je preprečevalo videti to, da je klasicizem dejansko tisti arhitekturni slog, ki oblikuje najbolj pomembno gradbeno tradicijo v zahodni zgodovini. Zavedati se tudi moramo, da imamo tu opravka z določeno *funkcijo* arhitekture, namreč reprezentativno funkcijo, kajti ta »klasicistična« ali neoklasicistična poslopja so bila *javna*. Narejena niso bila za zasebne investitorje, ampak za državo, in so pomenila materializirane simbole politične moči in institucij. V tem pogledu ni velike razlike med nekaterimi poslopji v antični Grčiji, spomeniki v Washingtonu D.C. ali cesarskem Rimu in načrtovanimi ali delno zgrajenimi stavbami v Berlinu pred drugo svetovno vojno.

Glavno razliko, ki se je verjetno porodila z romantiko, je prepoznal že Hegel v *Estetiki*: ko govori o arhitekturi romantike, piše, da je tu temeljna forma povsem izolirana hiša. Če so se stavbe klasične arhitekture raztezale v širino, povzročajo romantični značaj krščanskih cerkvá, da rastejo iz zemlje in segajo navzgor. Kar človek tu potrebuje, mu ne more dati zunanja narava, marveč lahko najde to le v svetu, ki ga je ustvaril sam in le za sebe.⁴

Upošteva je Heglovo ugotovitev, se vračamo k uvodni pripombi o moderni umetnosti in njenem izvoru v romantiki. Kar je romantika prinesla s seboj, je bila individualizacija, ponotranjenje človekove subjektivnosti, kantovska...kopernikanska revolucija. Nikakor ni naključje, da postaja z zatonom »velikih pripovedi« Kant veliko bolj zanimiv kot Hegel.⁵

4. Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II (Werke 14)*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, str. 332.

5. Pripeljalo bi nas predaleč, če bi se vprašali, zakaj je bil z dandanašnjo renesanso Kanta koncept »sublimnega« ponovno vključen v razprave o umetniških delih. Le nakažemo lahko, da je bil z identifikacijo, ki se je pojavila že pri Schellingu, Hölderlinu (slednjega smo parafrazirali v naslovu tega članka) in Heglu, med lepim in sublimnim ta izraz izrinjen iz estetskih razprav vse do njegove rekonceptualizacije v zadnjih nekaj letih. Omeniti je tudi treba, da je razprava Edmunda Burka (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) is navkljub temu, da se sledi terminu pogosto le h Kantu, tehtnejša kot Kantova, ki v *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ni ravno konsistentna. Seveda pa je ravno to morda tudi razlog, zakaj njegova opažanja o sublimnem dajejo toliko spodbud za današnje razprave. O zgodovini izraza gl. tudi T. Hribar, »Eksistencialno in sublimno v umetnosti«, *M'ArS*, št. 2, Ljubljana, poletje 1989, str. 2-8, in članek L. Krefta v tej številki *Filozofskega vestnika*.

O postmodernizmu pogosto trdijo, da je zavrgel avantgardistično ali vsaj modernistično dediščino (ki je bila v mnogih pogledih romanticistična, misleč s tem tudi, da je bila revolucionarna, povezana z različnimi revolucionarnimi idejami našega stoletja) ter postavil v ospredje akademsko umetnost prejšnjega stoletja in klasicistično in neoklasicistično umetnost in arhitekturo. V tem pogledu se ni dosti razlikoval od avantgard z začetka tega stoletja,⁶ ki so ravno tako zavrgle predhodno umetnost – v nekaterih primerih ravno umetnost, ki jo danes ponovno povzdiguje in na novo vrednoti postmodernizem. V precejšnji meri je bila to tudi metoda modernizma na splošno, tj., da je nekatere stare forme, še posebej v arhitekturi, uporabil na nove in revolucionarne načine.

Vsekakor pa je modernizem zavrgel svojo temeljno terminologijo: ni hotel biti »revolucionaren«, »avantgarden«, provokativen, intelektualen v enaki meri kot modernizem itd., ampak je imel navadno bolj skromne namene. Pogosto je bil tudi interpretiran kot kičast in ne dovolj resen, med drugim tudi zato, ker ni poskušal izražati temeljnih resnic človeka in sveta. Ni bil vezan na velike filozofije, na »vélike pripovedi«, z vélikimi socialnimi filozofijami in ideologijami vred, kot je bila to pogosto navada umetniških projektov v prvi polovici tega stoletja.

Kaj konkretno je vse to v modernizmu pomenilo, zlahka razpoznamo iz misli Nikolausa Pevsnerja v delu *Izvori moderne arhitekture in oblikovanja*. »Dvajseto stoletje je stoletje množic: množično izobraževanje, množična zabava, množični transport, univerze z dvajset tisoč študenti, obsežne šole za dva tisoč otrok, bolnišnice z dva tisoč posteljami, stadioni s sto tisoč sedeži. To je en vidik: drugi je hitrost gibanja, pri čemer je vsak državljan svoj lastni voznik ekspresnega vlaka, in pri čemer nekateri piloti potujejo hitreje kot zvok. Oba sta predvsem izraza tehnološkega fanatizma dobe in tehnologija je le aplikacija znanosti.«⁷ Pevsner nadaljuje takole: »Arhitektura in oblikovanje za množice morata biti funkcionalna, namreč v smislu, da morata biti sprejemljiva za vse in da je njuno dobro funkcioniranje osnovna nujnost.«⁸

Že ob branju tega ne tako davno nastalega besedila zaznamo očitno diskontinuiteto med modernizmom in postmodernizmom. »Množični« pristop je izginil, čeprav je, paradokсно, prebivalstvo postalo številčnejše, kot je bilo takrat, ko so bile te besede zapisane, da sploh ne omenjamo predhodnih dob, ko so zveneale še resničnejše kot pred dvema desetletjema. Očitno se je spremenila struktura prebivalstva. To dejstvo – in ne njegova večja številčnost – je bistveno vplivala na naš pristop in odnos do umetnosti, najsibo uporabnih ali drugih. Temeljni modernistični pristop do umetnosti je določal prav njen avtor. Avtor ali ustvarjalec umetniškega dela je bil oseba, ki je v osnovi določala smisel umetniškega dela. Morda je arhitektura za to najboljši primer: arhitekt je bil oseba, ki je »vedela«, kaj naj bi bile potrebe ljudi,

6. Literarni vidik takšnih procesov so v številnih svojih delih proučili ruski formalisti.

7. N. Pevsner, *Sources of Modern Architecture*, 2. izd., Thames in Hudson, London 1986, str. 7. (1. izd. je izšla leta 1968.)

8. *Ibid.*, str. 9.

ki bodo bivali v njegovih izdelkih, in njegov cilj, podobno kot na mnogih drugih področjih socialnega življenja, je bil spraviti skupaj veliko ljudi (»množice«) in, kolikor je možno, ustvarjati utopije v večjem ali manjšem obsegu, ki so segale od stanovanjskih hiš do celih naselij in celo mest. Prvi izmed takšnih projektov je bil načrt Tonyja Garniera za *Cité Industrielle* (1899-1904).

Za nasprotje takšnih projektov lahko štejemo Parc de la Villette Bernarda Tschumija. Tschumi razloži svoj namen takole: »Projekt La Villette ... skuša premestiti in deregulirati smisel, in to tako, da zavrže 'simbolni' repertoar arhitekture kot pribežališča humanističnega mišljenja. Kajti danes je izraz 'park' (tako kot 'arhitektura', 'znanost', ali 'literatura') izgubil svoj univerzalni pomen; nič več se ne nanaša na fiksen absolut niti na ideal. La Villette ni *hortus conclusus* in dvojnik Narave, ampak termin v stalni proizvodnji, v neprekinjeni spremembi; njegov pomen ni nikoli fiksiran, ampak vedno odgoden, razlikovan, mnoštvo pomenov, ki jih vpisuje, delajo ta pomen omahljiv. ... Arhitektura Parka odbija, da bi delovala kot izraz že obstoječe vsebine, najsibo subjektivne, formalne ali funkcionalne. ... Neskončne kombinatorске možnosti (arhitekture Parka) se umaknejo mnoštvu vtisov. Vsak opazovalec bo projiciral svojo lastno interpretacijo, kar bo pripeljalo do vtisa, ki bo nato znova interpretiran (v skladu s psihoanalitično, sociološko ali drugo metodologijo), in tako naprej. Posledica tega je, da ni absolutne 'resnice' arhitekturnega projekta, kajti kakršenkoli 'smisel' že ima, je ta funkcija interpretacije: ne obstaja v objektu ali v materialih, iz katerih je ... La Villette napoveduje nove socialne in zgodovinske okoliščine: disperzno in diferencialno realnost, ki označuje konec utopije enotnosti.«⁹

Kot poudarja Tschumi, je njegov projekt le eden izmed možnih projektov postmodernizma v arhitekturi. Pravi, »da se ga da povezati s specifičnim pogledom na postmodernost«, ¹⁰ se pravi z dekonstrukcijo, in kot vemo, mu je Jacques Derrida pomagal pri zamisli Parc de la Villette. Čeprav je po Tschumiju dekonstrukcija le eden od »specifičnih pogledov na postmodernost«, je vseeno treba poudariti, da je hkrati tudi »privilegiran«, lahko bi tudi rekli »značilen« ali celo »bistven« pogled ali vidik postmodernosti in postmodernizma – v arhitekturi in tudi drugje.

Preden pojasnimo to trditev, je smiselno vsaj bežno definirati dekonstrukcijo, o kateri je govor. Charles Jencks zapiše, ko definira dekonstrukcijo, tole: »Če že obstaja 'neomodernistična' arhitektura, kot so mnogi arhitekti in kritiki nanaglomla pričeli trditi, potem mora temeljiti na novi teoriji in praksi modernizma. Edini tak razvoj, ki je vzniknil v zadnjih dvajsetih letih – znan pod imenom dekonstrukcija ali poststrukturalizem – pripelje modernistični elitizem in abstrakcijo do skrajnosti in poudari ter pretira že znane motive, zaradi česar bi ga sam še naprej imenoval 'pozni'. Vendar pa vsebuje tudi dovolj novih vidikov, ki prevrednotijo postavke modernizma v kulturi, tako da zaslužijo predpono 'neo'. 'Neo' ali 'novi' ali 'pozni' - to je predmet za razpravo kot tudi, ali je poudarek na kontinuiteti ali spremembi,

9. B. Tschumi, »Parc de la Villette, Paris«, v *Architectural Design* (Deconstruction in Architecture), (*Profile* 72), Academy Editions, London 1988, str. 39.

10. *Ibid.*, str. 38.

vendar je treba sprejeti dekonstrukcijsko gibanje v arhitekturi kot dejstvo. Gibanje je odsevalo spremembe v literaturi šestdesetih let ('avtorjeva smrt' Rolanda Bathesa in kasneje njegov 'užitek teksta') in spremembe v filozofiji (pojem kritične 'dekonstrukcije' in 'razlike' Jacquesa Derridaja). Gibanje je najbolj izčrpno izoblikoval Peter Eisenman, namreč kot teorijo in prakso negativnosti ('ne-klasično', 'de-kompozicija', 'raz-središčenje', 'dis-kontinuiteta').¹¹

Iste teme se dotakne Hal Foster: »Torej, postmodernistična umetnost pogosto imenujejo 'dekonstrukcijska', s čimer hočejo reči, da zajema protislovje: vsaj kot metodološka orodja mora uporabljati ravno tiste koncepte, ki jih postavlja pod vprašaj. Pretirano bi bilo reči, da je takšna sokrivda že zarota, toda konvencija, forma, tradicija itd. so lahko dekonstruirane le od znotraj. Dekonstrukcija postane tako reinskripcija, kajti ne obstaja nikakršen 'izven' (razen v pozitivističnem pomeni biti 'izven medijev' – kar pa je prestop, ki zopet zahteva mejo). Se pravi, ni nobenega načina, da *ne* bi bili v polju kulturnih terminov, saj nas ti informirajo le verjetnostno.«¹²

Razlika med Pevsnerjevo pozicijo ali Garnierovim projektom (ter številnimi podobnimi, ki so temeljili na raznovrstnih socialističnih idejah in jih najdemo v naslednjih dvajsetih letih) in Tschumijevim Parc de la Villette kot zgledu postmodernistične arhitekture in arhitekturnega projekta začrtuje razliko med modernizmom in postmodernizmom. Če je bil prvi »za množice«, katerih potrebe je arhitekt predpostavil, pri čemer je bila »funkcija« glavno geslo, potem se je s »poznam« modernizmom modernistični stavek »manj je več« (»less is more«) pričel spreminjati v »manj je dolgočasno« (»less is a bore«). Dogajanje s postmodernizmom najlažje ponazorimo z dekonstrukcijo: kot pravi Tschumi, je smisel funkcija interpretacije, to pa pomeni, da smisel arhitekture ni fiksiran. Tako ima lahko arhitekturni prostor različne funkcije in dovoljuje uporabniku, da te funkcije ustvarja in spreminja, da jih izumlja in tako ne določi vnaprej uporabe in rab, bolj kot je minimalno nujno.

Postmodernizem je znova uvedel arhitekturni pristop, ki temelji na »praktičnih« vrednotah, pri čemer je prva izmed teh upoštevanje nedoločenih potreb prebivalcev. Estetsko ni enačeno s funkcionalnim kot v času »Mednarodnega stila«, in »čiste« forme, ki naj bi bile hkrati funkcionalne in estetske in so izhajale iz zamišljenih zgradb »za množice«, so se izkazale za nepraktične.

Prav modernistična arhitektura in še posebej tista, ki je izhajala iz tradicije Bauhausa, je bila do skrajnosti vezana na modernistični projekt, in to ideološki, politični in filozofski. Kot je humorno rekel Tom Wolf,¹³ v stavbah, ki naj bi bile zgrajene za delavce, ti niso skoraj nikoli živeli, saj si jih niso mogli privoščiti. Buržoazija pa jih je lahko financirala, živela je v njih in ona je proslavila njihove arhitekte. V tem pogledu je postmodernistično odkritje iztreznjujoče. Ali če navedemo Charlesa

11. C. Jencks, »Deconstruction: The Pleasures of Absence«, *Architectural Design* (Deconstruction in Architecture), str. 17.
12. H. Foster, »Re: Post«, v *Art After Modernism* (Rethinking Representation) (Ur. Brian Wallis), The New Museum of Contemporary Art in David R. Godine, New York in Boston 1986, str. 197.
13. T. Wolf, *From Bauhaus to our House*, Pocket Books, New York 1982.

Jencksa: »Velika moč postavantgarde je, da sprejema to, česar si njeni predhodniki niso mogli priznati: da je majhen del močnega srednjega razreda, ki neutrudno spreminja svet na načine, ki so hkrati destruktivni in konstruktivni ... Vse pretekle avantgarde so verjele, da človeštvo nekam gre, in bilo jih je v veselje in čutile so kot svojo dolžnost, da odkrijejo novo deželo in zagotovijo, da pridejo ljudje tja pravočasno. Postavantgardisti verjamejo, da gre človeštvo v več različnih smeri hkrati, od katerih so nekatere bolj veljavne kot druge, in da je njihova dolžnost, da so vodje in kritiki.«¹⁴

Preden nadaljujemo, bi se bilo smiselno za trenutek zadržati pri problemu, o katerem se pogosto razpravlja in ki je navsezadnje pomemben tudi za našo temo. Kadar namreč razpravljamo o postmodernizmu, imamo vsaj dve možnosti: ali ga lociramo znotraj modernizma, tako kot je to storil npr. Jürgen Habermas, ali pa ga razumemo kot ločeno in kvalitativno drugačno obdobje, ki ga definira ravno prelom z modernizmom, kot je to storil npr. Jean-François Lyotard. Seveda smo daleč od tega, da bi lahko rekli, da je ta dilema razrešena, kar je tudi eden od razlogov, čeprav nikakor ne edini ali glavni, da se ta termin uporablja netočno in arbitrarno, še posebej s strani kritikov in v popularnejši uporabi, pri kateri je pogosto sinonim za sodobno »neoklasicistične« ali figurativne usmeritve v likovnih umetnostih pa tudi v literaturi. Popularen je postal ravno prek literature, vizualne umetnosti in arhitekture, ki je v tem pogledu stopila v ospredje prav po zaslugi spisov Charlesa Jencksa. Po njegovem mnenju so postmodernistična gibanja »hkrati nadaljevanje modernizma in njegova transcendenca«.¹⁵ Vendar pa se postmodernizem – vsaj v arhitekturi, čeprav bi nekaj podobnega lahko trdili tudi drugih umetnostih – razlikuje od modernizma, med drugim ravno po že omenjeni značilnosti: »Umetnost, ornament in simbolika so bistveni za arhitekturo, saj jo povzdigujejo, izostrijo in ji dajo večji odmev. Vse kulture razen moderne so cenile te temeljne resnice in so jih jemale za dana dejstva.«¹⁶

Vidimo, da je postmodernizem tu definiran kot paradoks: je del modernizma in nekaj drugega obenem; je obdobje prehoda v nekaj še neznanega, kar pa se lahko izkaže, da je – in to je povsem realna možnost – dosti manj pomembno ali enkratno, kot se je pričakovalo in mislilo še pred desetletjem ali dvema, ko so se ideje postmodernizma pričele izraziteje kazati. Vseeno se zdi, da je postmodernizem posebno obdobje in stil in da obstaja v arhitekturi bistvena razlika med »poznim modernizmom« in »postmodernizmom«, pri čemer v arhitekturi ta zadnji vsebuje lastnosti, ki so značilne tudi za druge umetnosti, od vizualnih do literature. Celotno več, vizualne umetnosti, ki segajo od slikarstva do oblikovanja in na neki način celo v arhitekturo, tvorijo jedro postmodernizma, medtem ko je v modernizmu dvajsetega stoletja literatura služila za temeljno paradigmo.

Te teze seveda ne bi želeli pretirati in ne bi hoteli trditi, da je literatura ali verbalni

14. C. Jencks, »The Post-Avant-Garde«, *Art and Design (The Post-Avant-Garde)*, (Profile 4), Academy Editions, London 1987, str. 20.

15. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1987, str. 5.

16. *Ibid.*, str. 7.

izraz vedno tvoril jedro modernistične umetnosti. Vendar se zdi, če ga umestimo znotraj modernosti, da je prav kontekst »vélikih pripovedi« definiral duhovni in epistemični prostor modernizma. Ta trditev bi se lahko zdela sporna, kajti mar ni v celotni moderni dobi vid glavno čutilo?¹⁷ Vid in pogled igrata tu pomembno vlogo, saj sta tudi način, na katerega je formiran subjekt. Razlage vloge tega čuta segajo v tem pogledu od Condillaca do t.i. »stadija ogledala« v psihoanalizi. Vendar pa tu, nasprotno, ne govorimo o vidu, ampak o *vizualnosti*, ki igra osrednjo vlogo v post-modernistični umetnosti in kulturi. Obstaja več razlogov za ta razvoj. Bistvena sta nedvomno razvoj in prevrednotenje množične kulture od šestdesetih let naprej, daj je ta nedvomno temeljila na vizualnih umetnosti in vizualnosti, segajoč od poparta do glasbenih performanc in njihovih vizualnih učinkov. Drugi razlog je bil razvoj tehničnih sredstev in pripomočkov. Če so ljudi na začetku stoletja fascinirala tedanja znanstvena in tehnična odkritja, vezana na tedanjo strojno industrijo, potem pomenijo video, računalnik in sodobna komunikacijska tehnologija, seveda pa tudi njihova dostopnost, pomemben korak v nastajanju sodobne umetnosti in kulture. Tretjič, in to je filozofsko najvažnejše, zgoraj omenjeni »konec vélikih pripovedi«, z vélikimi socialnimi filozofijami, filozofijami zgodovine in večino političnih ideologij modernističnega obdobja vred (morda z izjemo liberalizma), je imel zaradi praktičnega socialnega neuspeha ogromen vpliv na umetnost. Kaj je ta proces pomenil v arhitekturi, je dobro opisal Andreas Huyssen: »Modernistična utopija, utelešena v gradbenih programih Bauhausa, Miesa, Gropiusa in Le Corbusiera, je bila del herojskega poskusa ponovno zgraditi po Véliki vojni in ruski revoluciji opustošeno Evropo po njeni novi podobi in narediti iz gradbeništva življenjski del zamišljene preнове družbe. Novo razsvetljenje je zahtevalo racionalno oblikovanje za racionalno družbo, toda nova racionalnost je bila prekrita z utopično gorečnostjo, ki je na koncu povzročila, da se je znova obrnila nazaj v mit – mit modernizacije. Brezobzirno tajeje preteklosti je bilo enako pomembna sestavina moderne gibanja kot njegov klic k modernizaciji s standardizacijo in racionalizacijo. Dobro je znano, kako se je modernistična utopija razbila na svojih lastnih notranjih protislovjih, in, še pomembnejše, na politiki in zgodovini. Gropius, Mies in drugi so bili prisiljeni emigrirati in Albert Speer je prevzel njihovo mesto v Nemčiji. Po letu 1945 je modernistična arhitektura v glavnem izgubila svojo socialno vizijo in postajala vedno bolj arhitektura moči in reprezentacije. Modernistični stanovanjski projekti so, raje kot da bi bili znanilci in obljube novega življenja, postali simboli odtujenosti in razčlovečenja, kar je usoda, ki so jo delili z montažno linijo, tem drugim zastopnikom novega, ki so ga v dvajsetih letih z enako velikim navdušenjem pozdravili tako leninisti kot fordovci.«¹⁸

Toda zakaj bi morala biti posledica konca »vélikih pripovedi« in neuspeha modernističnih projektov sprememba k vizualnosti in vizualnim umetnostim? Naše mnenje je, da je do teh procesov prišlo hkrati, da so to deli globalne transformacije in

17. Prim. npr. *Vision and Visuality*, (Ur. Hal Foster), Bay Press, Seattle, 1988, še posebej M. Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, str. 3-23.

18. A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis 1980, str. 186.

da je to, kar jim je skupno, med drugim zavest, da morajo imeti močno komunikacijo s publiko. V nasprotju z avantgardami, ki so pogosto zaničevale javnost, ali modernističnim stališčem, za katero je bila pomembna le avtorjeva ekspresivnost - in to je morala publika sprejeti, če je hotela biti publika - je postmodernizem bolj začel upoštevati uporabnika. Ni naključje, da je Robert Venturi v komercialni arhitekturi Las Vegasa odkril kulturne vrednote, ki so pripeljale do postmodernističnega gesla, da mora arhitektura ohraniti nenehen dialog s svojimi uporabniki. Postmodernistična arhitektura poudarja vrednote uporabnikov, kot tudi različne vrste arhitekturnega izražanja. Upošteva urbani kontekst in regionalne značilnosti, za katere ni potrebno, da so podrejene izključno merilom učinkovitosti, funkcionalizma in izražanja tehnoloških dosežkov.

Poleg tega je treba dodati nekaj razlikovanj znotraj modernizma samega in v njegovem odnosu do postmodernizma. Kot je že bilo omenjeno, je Peter Bahrens eden od predhodnikov modernizma v arhitekturi, čeprav verjetno ne tiste arhitekture, ki jo imamo za »modernistično« v nasprotju s postmodernizmom. Njegovo delo, kot tudi Plečnikovo in mnogih drugih, je sicer dalo nekaj projektov, ki jih enačimo z modernizmom, toda modernizem, kot ga razumemo danes, še posebej v nasprotju s postmodernizmom, je dejansko modernistična tradicija, ki izvira iz Le Corbusiera in še posebej Bauhauusa. Tako se izkaže, da je postmodernistična kritika modernizma upravičeno usmerjena le proti njegovi skrajni obliki, ki jo posebej Mednarodni stil, medtem ko so druge usmeritve, še posebej tiste iz začetka 20. stoletja, včasih celo vključene v postmodernistično arhitekturo.

Podobnemu pojavu smo priče v slikarstvu, kjer je avantgardna umetnost dvajsetih let tega stoletja »ponovno narejena« (»re-made«), vendar ne kot umetniški predmet, marveč kot umetniški kontekst: dela avantgard so postavljena v drugačen okvir, so »kopirana« in tako izgubijo svoj pretekli pomen ter pridobijo novega, pri tem pa igra osrednjo vlogo njihova estetska funkcija, ne pa njihova provokativna in umetniško ali socialno revolucionarna vrednost in novost. Tako torej ohranijo le eno izmed svojih funkcij, ki se okrepi in izrine večino drugih.

Ta estetizirani element je druga pomembna lastnost postmodernizma. Odtod detajli, ornamenti, vnovično zanimanje za simbolne sestavine v umetnostih in arhitekturi ali integracija *art nouveau* v postmodernizem.

Podobno velja za odnos postmodernistične umetnosti in narave: če se je modernizem vedel, kot da narava ne obstaja, se s postmodernizmom vrača zavest o nujnem soobstoju z naravo.

»Modernizem je izgubil vso pravico, ki jo je nekdaj imel do modernosti. Znašel se je v položaju starajočega se samodržca, čigar moč, vpliv in verodostojnost so že opešali in ki je izgubil vso mednarodno podporo. Modernizem spominja na opotekajočega se oligarha tudi drugače. Vedno je bil nagnjen k temu, da reinterpretira

preteklost is svoje lastne perspektive, tudi kadar je to zahtevalo najbolj preiščljena popačenja.«¹⁹

Jasno je, da bi zagovarjanje modernizma danes pomenilo projekt, ki bi zapadel navedenemu opisu. Vendar pa drži, kot smo že omenili, da velja to le za del modernističnega projekta v umetnosti, še posebej v arhitekturi in umetnostih, ki so povezane z njo. Ker je v arhitekturi modernizem enačen predvsem z obdobjem od tridesetih let naprej, tj. z Mednarodnim stilom, mnogi dosežki iz začetka stoletja, kot tudi kasnejši, ki so bolj neoklasicistično usmerjeni, tu niso upoštevani. Če bi bili, bi najbrž kritika modernizma izgubila tiste najmočnejše argumente, o katerih se zdi, da jih ima dandanes.

Romantika je na eni strani vzpostavila ponotranjenje (na podlagi katerega je avtor lahko razumel samega sebe kot izhodiščno referenčno točko in presojal zunanjo realnost v meri, v kateri je bila njegov lastni simulakrum), na drugi pa avtorjevo pravico (in včasih prekletstvo); da »spreminja svet«, tj., da je politično ali ideološko aktiven prek umetnosti. Romantika je pomembna v literaturi in glasbi, manj pa v slikarstvu in še veliko manj v arhitekturi. V razvitem modernizmu je diskurzivno ali teoretsko utemeljevanje umetnosti največjega pomena. Na kratko, smo priče vladavini ideje (»vélike pripovedi«). S postmodernizmom ta izgine in v ospredje stopijo vizualne umetnosti. V tem pogledu – upošteva je pri tem tudi oblikovanje, različne oblike vizualnih komunikacij kot tudi slikarstvo in instalacije – arhitektura v pomenu našega »življenjskega prostora« in okolja (kajti vedno bolj smo urbana bitja) pridobi večji pomen. Zato bi hipotetično lahko rekli, da bodo v postmodernističnem času arhitektura in njene različne oblike postale najbolj univerzalna, če že ne glavna umetnost. Arhitektura bo postala vsakdanja umetnost, v kateri, pod katero in med katero naj bi živeli. V tem smislu postaja arhitektura vedno bolj glavna *javna* umetnost.

19. P. Fuller, »The Search for a Postmodern Aesthetic«, v *Design After Modernism* (Ur. John Thackara), Thames in Hudson, London, 1988 str. 117.