

PROSTORI I DOGAĐAJI

Može li se pokušati pridonijeti arhitektonskom diskursu upornim tvrdnjama da nema prostora bez događaja, arhitekture bez programa? To će, čini se, biti naša zadaća u vrijeme koje je svjedočilo oživljavanju historicizma ili, alternativno, formalizma u gotovo svakom arhitektonском krugu. Naš rad izlaže da se arhitektura – njeno društveno značenje i formalna invencija – ne može odvojiti od događaja koji "bivaju" u njoj. Recentni projekti stalno inzistiraju na pitanjima programa i notacija. Naglašavaju kritički stav koji opaža, analizira i tumači neke od najkontroverznijih pozicija prošlih i sadašnjih arhitektonskih ideja.

Pa ipak, taj se rad često postavlja protiv glavne struje prevladavajućeg arhitektonskog diskursa. Tijekom 1970-ih pojačano zanimanje za stil potisnulo je bavljenje programom, što je shvaćanje arhitekture reduciralo od forme znanja na znanje o formi. Od modernizma do postmodernizma, povijest arhitekture se potajice pretvorila u povijest stilova. Ta izopačena forma povijesti posudila je od semiotike sposobnost da "čita" slojeve interpretacije, ali je svela arhitekturu na sustav površinskih znakova na račun recipročnog, indiferentnog ili čak konfliktnog odnosa prostora i događaja.

Ovdje nema mjesta za opsežnije analize situacije koja je preplavila kritički establišment. Međutim, treba naglasiti da se nije slučajno naglasak na pitanja stila podudarao s dvostrukim i širim fenomenom: s jedne strane, sve većom ulogom investitora u planiranju velikih zgrada što je potaknulo mnoge arhitekte da postanu puki dekorateri, a s druge strane ten-

dencijom mnogih kritičara arhitekture da se usredotoče na površinska čitanja, znakove, metafore i druge načine prezentacije, često isključujući bavljenje prostorom ili programom. To su dvije strane istog novčića tipične za rastući trend uzmicanja arhitektonске struke od odgovornosti za događaje i aktivnosti što se zbivaju u prostorima koje oblikuje.

Početkom 1980-ih pojam programa bio je još uvijek zabranjeno područje.

Polemičari koji su programe poimali kao puku izliku za stilističko eksperimentiranje odbacivali su programske preokupacije kao preostatke potrošenih funkcionalističkih doktrina. Malo ih se usudilo istražiti odnos između formalne razrade prostora i stvaranja programa, između apstrakcije arhitektonске misli i reprezentacije događaja. Popularno umnažanje arhitektonskih slika putem privlačnih reprodukcija u časopisima često je arhitekturu pretvaralo u pasivan objekt kontemplacije umjesto da ona bude *mjesto konfrontacije prostora i radnji*. Većina arhitektonskih izložbi u umjetničkim galerijama i muzejima ohrabrvala je "površinsku" praksu i prikazivala arhitektov rad kao formu dekorativnog slikarstva. Zidovi i tijela, apstraktne plohe i oblici rijetko su bili pojmani kao dio jednoznačnog sustava. Povijest bi mogla jednog dana gledati na to razdoblje kao na trenutak gubitka nevinosti u arhitekturi dva desetog stoljeća: trenutak kad je postalo jasno da ni supertehnologija, ni ekspresionistički funkcionalizam, ni recikliranje Le Corbusiera ne mogu riješiti bolesti društva te da arhitektura nije ideološki neutralna. Snažni politički preokret, ponovno rađanje kritičke misli u arhitekturi te novi razvoj povijesti i teorije zajednički su pokrenuli fenomen posljedice kojeg još nisu sagledane. Taj opći gubitak nevinosti rezultirao je mnoštvom različitih poteza koje su vukli arhitekti sukladno svojim političkim ili ideološkim nagnućima. U ranim sedamdesetima neki su prokazivali arhitekturu uopće, tvrdeći da bi njena praksa u trenutačnom socioekonomskom kontekstu mogla samo biti reakcionarna i učvršćivati *status quo*. Drugi, pod utjecajem strukturalne lingvistike, govorili su o "konstantama" i racionalnoj autonomiji arhitekture koja nadilazi sve društvene forme. Neki su iznova uveli politički diskurs i zagovarali povratak na predindustrijske forme društva. A neki drugi su cinično preuzezeli analize stila i ideje Barthesa, Eca ili Baudrillarda te ih skrenuli od njihovih kritičkih ciljeva, izvrnuvši ih kao rukavice. Umjesto da

se njima koriste za propitivanje iskrivljene, posredovane prirode arhitektonske prakse, ti su arhitekti umjetno injektirali značenje u svoje gradnje kolažem historicističkih ili metaforičnih elemenata. Suženi pojam postmodernizma koji je slijedio – pojam oslabljen usporedbom s književnošću ili umjetnošću – ponovno je, potpuno i nekritički, uklopio arhitekturu u ciklus potrošnje.

U *Architectural Association* (AA) u Londonu osmislio sam program pod nazivom "Teorija, jezik, stavovi". Iskorištavajući strukturu AA, koji je poticao autonomno istraživanje i neovisne cikluse predavanja, program je bio usmjeren na suprotstavljanje političkih i teoretskih promišljanja o gradu (onih Baudrillardovih, Lefèbrea, Adorna, Lukácsa i Benjamina, na primjer) i umjetničkog senzibiliteta odgojenog na fotografiji, konceptualnoj umjetnosti i performansi. Ta suprotnost između verbalnoga kritičkog i vizualnog diskursa upućivala je na njihovu komplementarnost. Studentski su projekti istraživali to preklapanje senzibiliteta, često na način dovoljno opskuran da generira početno neprijateljstvo u cijeloj školi. Naravno, kodovi korišteni u radu studenata oštro su se razlikovali od onih viđenih u školama i arhitektonskim uredima toga doba. Na završnoj su se izložbi tekstovi, vrpce, filmovi, manifesti, nizovi *storyboarda* i fotografije sablasnih likova, svaki sa svojim specifičnim obrascima, ugurali u prostor uređen prema kodovima nespojivim s kodovima struke.

Fotografija je opservativno upotrebljavana: kao "živi" insert, kao lažno dokumentiranje, kao nagovještaj stvarnosti ubaćen u arhitektonski crtež – stvarnosti ipak distancirane i često manipulirane, ispunjene vještim inscenacijama, znakovima i dekorima u njihovim komplementarnim odnosima. Studenti su unijeli fiktivne programe u brižljivo izabrane "realne" prostore, onda bi snimili cijele nizove fotografija kao dokaz svojih arhitektonskih pothvata. Bilo koji novi stav prema arhitekturi morao je preispitati način njene reprezentacije.

Ostali radovi posvećeni kritičkoj analizi urbanog života bili su uglavnom u pisanoj formi. Skupljeni su u knjigu koju je uređivala, oblikovala, tiskala i objavljivala skupina studenata; odatle naš iskaz kako su "riječi arhitekture postale djelo arhitekture". Pod nazivom *Kronika urbane politike*, knjiga je pokušaj analize onoga što razlikuje naše vrijeme od prijašnjeg.

Tekstovi o fragmentaciji, kulturnoj dekvalifikaciji i "posredovanom gradu" analizirali su konzumerizam, toteme i reprezentacionalizam. Neki su od tekstova najavili, nekoliko godina unaprijed, teme koje su danas uobičajene u kulturnoj sferi: izmještene slike, artificijelost, posredovana zbilja protiv doživljene zbilje.

Akademski establišment, još uvijek opsjednut konceptima disciplinarne autonomije i autoreferencijalnosti, oštro je napao miješanje žanrova i disciplina provedeno u tom tekstu. No važnost takvih događaja nije pitanje povjesnog presedana ili provokacije. U superponirajućim idejama i percepциjama, riječima i prostorima, ti su događaji istaknuli važnost određene vrste odnosa između apstrakcije i narativnog – složene jukstapozicije apstraktnih koncepata i neposrednih iskustava, proturječja, superpozicija međusobno potirućih senzibiliteta. Ta dijalektika između verbalnog i vizualnog kulminirala je 1974. u seriji "književnih" projekata organiziranih u studiju, gdje su tekstovi donosili programe i događaje na temelju kojih su studenti trebali elaborirati arhitektonske radove. Uloga teksta bila je temeljna jer su se njime isticali neki aspekti komplementarnosti (ili, povremeno, nedostatak komplementarnosti) događaja i prostora. Neki tekstovi, kao metaforički opisi *Nevidljivih gradova* Itala Calvina, bili su tako "arhitektonski" da je trebalo napraviti više od puke ilustracije autorovih već ionako snažnih opisa; *Jazbina* Franza Kafke izazivala je konvencionalne arhitektonske percepције i načine prezentacije; *Maska crvene smrti* Edgara Allana Poea (na kojoj se radilo tijekom moga trimestralnog boravka na Sveučilištu Princeton u funkciji gostujućeg kritičara) upozorila je na sličnosti između narativnih i prostornih sekvenci. Takva istraživanja zamršenosti jezika i prostora neizbjježno su se morala dotaknuti inovacija Jamesa Joycea. Tijekom jednog od mojih putovanja izvan SAD-a kao program sam zadao izvatke iz *Finneganova bjđenja*. Lokacija je bila londonski Covent Garden, a arhitektura je trebala biti derivirana iz Joyceova teksta metodom analogije ili suprotstavljanja. Učinak istraživanja bio je dragocjen u postavljanju okvira za analize odnosa između događaja i prostora, nadilazeći funkcionalistički pojmovnik.

Razvoj događaja u književnom kontekstu neizbjježno je upućivao na sličnosti s razvojem događaja u arhitekturi.

PROSTOR PROTIV PROGRAMA

Do koje bi mjere književna naracija mogla rasvjetliti organizaciju događaja u građevini, zvali se oni "namjena", "funkcije", "aktivnosti" ili "programi"? Ako pisci mogu manipulirati strukturu priče na isti način kao što izvrću vokabular i gramatiku, ne bi li i arhitekti mogli činiti isto, organizirati program na sličan objektivan, nepristran ili imaginativan način? Ako se arhitekti mogu samosvesno koristiti takvim postupcima kao što su ponavljanje, distorzija ili jukstapozicija u formalnoj elaboraciji zidova, ne bi li mogli činiti isto s aktivnostima koje se zbivaju unutar tih istih zidova? Skok s motkom u kapeli, vožnja bicikлом u pranici, *sky diving* u oknu dizala? Postavljanje ovih pitanja izgledalo je sve stimulativnije: konvencionalne organizacije prostora mogle bi pristajati nadrealnim apsurdnim aktivnostima. Ili *vice versa*: najzamršenija i perverzna organizacija prostora može udomiti svakodnevnicu prosječne obitelji iz predgrađa.

Takvo istraživanje očito nije ciljalo na pružanje brzih ideoloških ili praktičnih odgovora. Kudikamo je važnije bilo razumijevanje odnosa između programa i građevine, koji može biti ili izrazito simpatetički, ili nategnut i artificijelan. Potonje nas je, dakako, više privlačilo jer je odbacivalo sva funkcionalistička nagnuća. Bilo je to vrijeme kad je većina arhitekata propitivala, napadala ili otvoreno odbacivala ortodoksiju moderne. Mi smo jednostavno odbili uključivanje u te polemike, smatrajući ih stilističkim ili semantičkim bitkama. Štoviše, ako je modernistička ortodoksnost često bila napadana zbog ograničavanja arhitekture na minimalističke formalne manipulacije, odbjali smo je obogatiti domišljatim metaforama. Teme intertekstualnosti, višestrukog čitanja i dvostrukoga kodiranja morale su uključivati ideju programa. Korištenje Palladijeva luka za atletski klub kastrira i Palladija i prirodu atletskog događanja.

Počeli smo niz projekata na istraživanju disjunkcije između očekivane forme i očekivane namjene, suprotstavljajući određene programe pojedinim, često konfliktnim prostorima. Programski kontekst protiv urbane tipologije, urbana tipologija protiv prostornog iskustva, prostorno iskustvo protiv procedure – i tako dalje – pružili su dijalektički okvir za istraživanja. Svjesno smo predlagali programe koje je bilo nemoguće

realizirati na predviđenim mjestima: stadion u Sohou, zatvor blizu ulice Wardour, plesna dvorana u dvorištu crkve. U isto je vrijeme pitanje *notacije* postalo fundamentalno: ako je čitanje arhitekture trebalo uključiti događaje koji se u njoj zbivaju, bilo bi nužno osmisliti načine bilježenja takvih aktivnosti. Uvedeno je nekoliko načina notacije kako bi se nadila ograničenja tlocrta, presjeka ili aksonometrije. Zapis kretanja izведен iz koreografije i partiture izvedene iz glazbene notacije bili su preinačeni u arhitektonске svrhe.

Ako zapis kretanja obično proistječe iz naše želje da mapiramo stvarno kretanje tijela u prostoru, on sve više postaje znak koji se ne odnosi nužno na stvarna kretanja, već više na *ideju* kretanja – forma bilježenja koja je također trebala *podsjetiti* da je arhitektura također kretanje tijelâ u prostoru, da je jezik tijela i jezik zidova komplementaran. Korištenjem zapisa kretanja kao načina da se prizovu ta pitanja, pokušalo se uključiti nove i stereotipne kodove u arhitektonski crtež i, nadalje, u njegovu percepciju; uslojavanja, jukstapozicija i superpozicija slika smisljeno su potisnuli konvencionalan odnos plana i grafičkih konvencija, i njihovo značenje u sferi građenja. Crteži su u sve većoj mjeri postajali istodobno zapis složene arhitektonske stvarnosti i samodostatni crteži (umjetnička djela), s autoreferencijalnim okvirom, namjerno odvojeni od konvencija arhitektonskih tlocrta i presjeka.

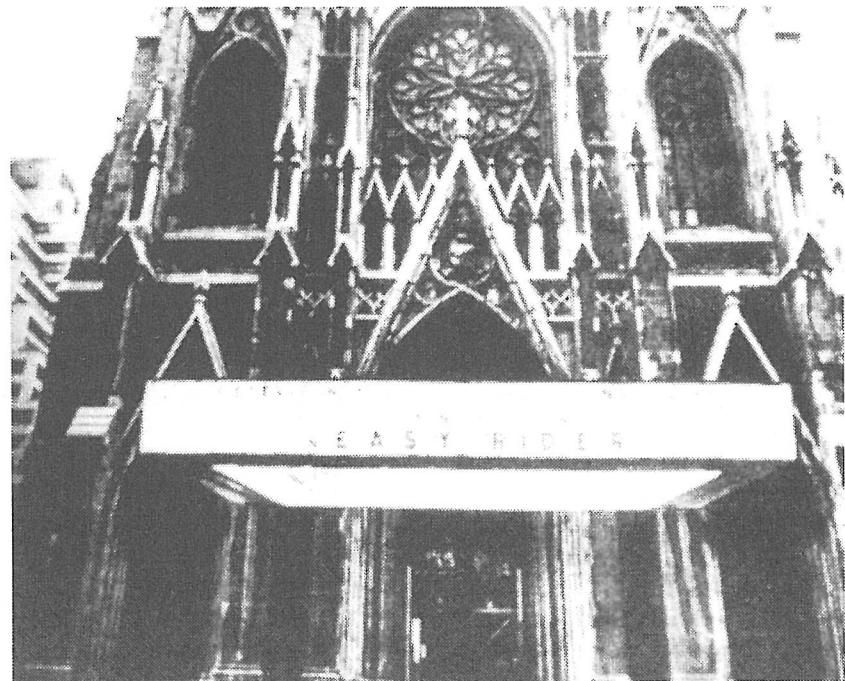
Fascinacija dramatskim, bilo u programu (ubojsstvo, seksualnost, nasilje), bilo u načinu reprezentacije (snažno istaknute konture, iskrivljeni kutovi pogleda – kao da su viđeni iz ponirućeg ratnog bombardera), treba iznutriti reakciju. Arhitektura prestaje biti kulisa za akciju i sama postajući akcijom.

Sve ovo sugerira da arhitekt treba proizvesti "provokaciju" kako bi arhitektura mogla komunicirati. Utjecaj masovnih medija, mode i popularnih časopisa usmjerio je izbor programa: ludnica, modni institut, Falklandski rat. Također je utjecao na grafičke tehnike, od suzdržane crno-bijele fotografije iz ranih dana do *preizražajnih* ilustracija masnom olovkom posljednjih godina, upućujući na nezaobilaznu "medijaziranost" arhitektonskih aktivnosti. Konvencionalni projektni opis zamjenili su kinematski efekti, osjećaj za dramatsko koji prožima većinu radova. Arhitektura postaje diskurs događaja u istoj mjeri kao što je i diskurs prostora.

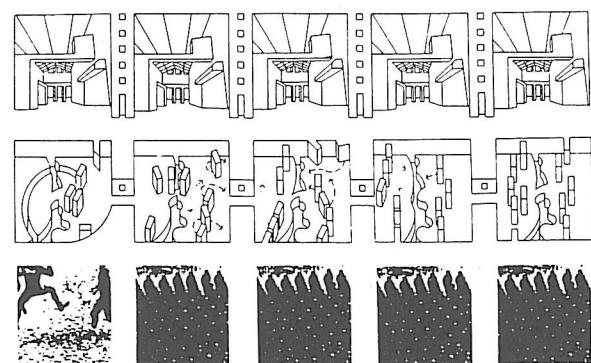
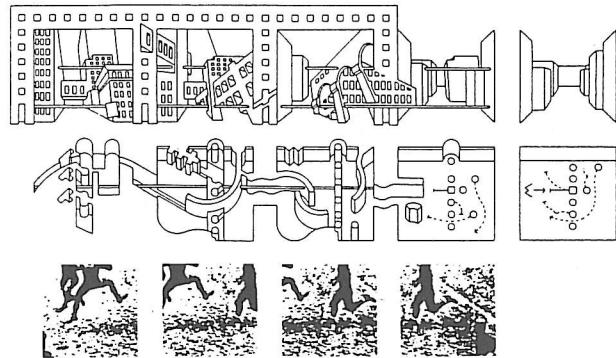
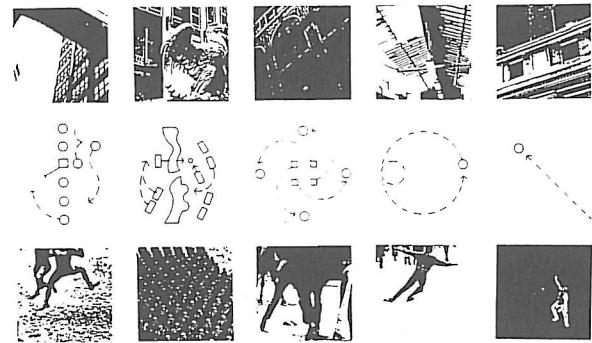
Za razliku od naših ranih radova, u kojima su događaji, kretanje i prostori bili analitički jukstaponirani u međusobnoj tenziji, pomak je prema sintetskom stavu. Počeli smo kritikom grada, vrativši se na osnovu: do jednostavnih i čistih prostora, golih krajolika, sobe; do jednostavnih gibanja tijela koja hodaju pravocrtno, plešu; do kratkih scenarija. Postupno smo program učinili složenijim, uvodeći književne usporedbe i sekvence događaja, smještajući ga u postojeće urbane kontekste. Novi su programi smješteni u nove urbane situacije svjetskih megalopoliša. Proces je prošao puni krug: počeo je dekonstrukcijom grada, danas istražuje nove kodove *assemblagea*.



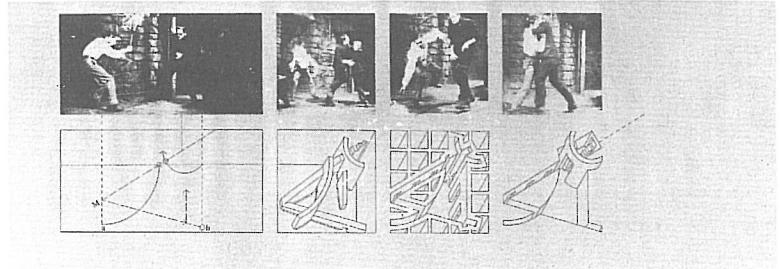
Paul Wegener, *Der Golem*, 1920. Scenografija Hansa Poelziga.



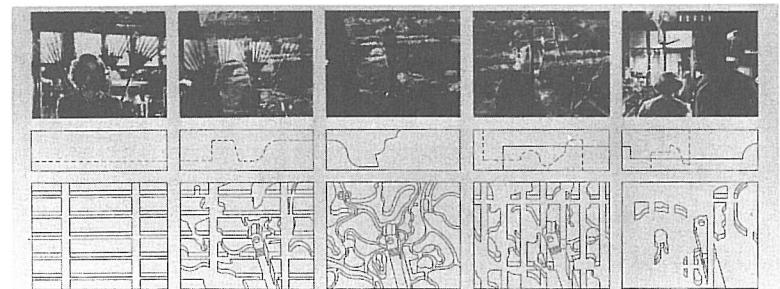
Fotokolaž bez naslova, *Harper and Queen*, 1971.



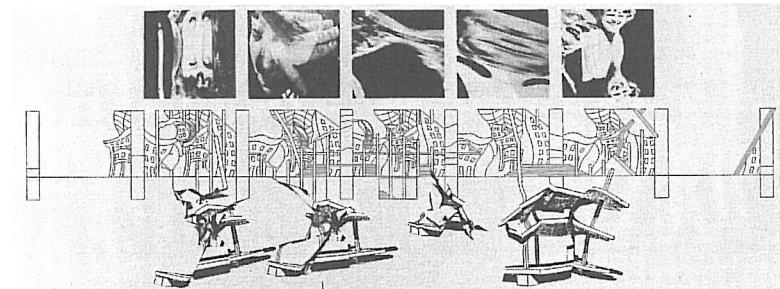
Bernard Tschumi, "4. dio: blok", iz *Manhattanskih transkriptata*



Bernard Tschumi, *Scenariji (borba)*, 1977.



Bernard Tschumi, *Scenariji (rasap psihe)* 1977.



Bernard Tschumi, *Scenariji (domino distorzija)*, 1979.