**Knjiga je orožje,**
**vzemi jo v roke.**

---

**Brecht**

Nastja in Uroš,
projekt in utopija.

December 2018

CIP – katalog v knjigi

TAFURI, Manfredo
PROJEKT IN UTOPIJA / Manfredo Tafuri ; [prevedel in uredil Janko Zlodre]. – [1. izd.]. – Ljubljana : Univerzitetna konferenca ZSMS : Republiška konferenca ZSMS , [1985] – XXXII + 134 str. – (krt : knjižnica revolucionarne teorije , 24)

*Knjižnica revolucionarne teorije 24 / 1985, izdajatelj / Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS v Ljubljani, glavni urednik / Mitja Maruško, odgovorni urednik / Tomaž Mastnak, uredniški odbor / Ciril Baškovič, Mojca Dobnikar, Slavko Gaber, Ervin Hladnik, Igor Kramberger, Marjan Ogrinc, Igor Omerza, Janez Šušteršič, Borut Šuklje, oblikovalec / Miha Dešman, lektor / Miha Bregant, izdajateljski svet / Ciril Baškovič, Igor Bavčar, Srečo Kirn, Sonja Lokar, Andrej Lukšič, Igor Lukšič, Tomaž Mastnak, Mitja Maruško, Renata Mejak, Franc Šali (predsednik), Neven Šoić, Pavel Zgaga, tisk / Tiskarna Novo mesto, Novo mesto 1985, naklada / 1000 izvodov.*

*Knjiga je izšla s podporo Kulturne skupnosti Slovenije.*

# Vsebina


| | |
|---|---|
| **Janko Zlodre: Spremna beseda** | I |
| **Premisa** | 3 |
| **1. Pustolovščine razuma – Naturalizem in mesto v stoletju razsvetljenstva** | 6 |
| **2. Forma kot regresivna utopija** | 30 |
| **3. Ideologija in utopija** | 37 |
| **4. Dialektika avantgarde** | 51 |
| **5. »Radikalna« arhitektura in mesto** | 66 |
| **6. Kriza utopije: Le Corbusier v Alžiru** | 80 |
| **7. Arhitektura in njen dvojnik: semiologija in formalizem** | 96 |
| **8. Problemi v obliki sklepa** | 109 |
| **Opombe** | 117 |

Janko Zlodre

# Spremna beseda

Spremna beseda je kljub »odlikovanemu položaju« prav zaradi njenega posebnega smisla – predstavitev avtorja in njegovega dela – nelagodno in nehvaležno podjetje, saj se zaradi logike stvari sprevrača v »nesmisel« : ponavljanje tistega, kar nam je povedal že pisec. Kljub nevarnosti tega nesmisla se ponovitvi ne mislimo izogniti, pisati torej nekaj drugega, kajti s tem bi se izneverili poslanstvu spremne besede. Kakorkoli že, ponovitev je *conditio sine qua non* spremne besede (če že ne vsake »besede«).

V prid odločitve o pisanju je treba povedati, da vsaka ponovitev nima istega statusa, da ne sproža istih učinkov in da je pravzaprav treba »nekatere stvari povedati več kot enkrat in jih sploh ni mogoče povedati prevečkrat«.

Neki eminentni raziskovalec problematike arhitekture, urbanizma in planiranja je o knjigi Manfreda Tafurija povedal, da gre za »daleč najbolj pomembno knjigo s področja arhitekture«. S to izjavo se strinjamo, čeprav je na videz pretirana in pristranska. Ta izjava je, z mesta, s katerega je govoril eminentni raziskovalec, tako rekoč nekaj samoumevnega, zato je tudi ni posebej ekspliciral.

Za kaj torej gre v tem, po svojem obsegu, majhnem delu? Zakaj je prav ta knjiga, ki ji Tafuri, ki je o arhitekturi in drugem pisal pred njo in po njej, ni pripisal posebnega pomena in ki je, kot sam pravi, le prolog, »daleč najbolj pomembna«? Ali drugače, zakaj lahko prav to knjigo, le pavzo v Tafurijevem »neskončnem« pisanju, reprezentiramo kot nekaj »središčnega«?

*Projekt in utopija (Arhitektura in kapitalistični razvoj)* je delo, ki na področju zgodovine in arhitekture in tistega, kar se imenuje »teorija« arhitekture, neodpravljivo vzpostavlja vznemirjenost in nelagodje, delo, ki odpravlja brezskrbnost in tolažilno igro prepoznavanj in razkriva ilu-

zoričnost in »bedo« nostalgičnih in romantičnih vračanj. To delo, ki med drugim dokončno afirmira pisca kot svetovno znanega in priznanega »marksističnega« raziskovalca zgodovine, ni nič drugega kot »prvi« in radikalni vdor *zgodovinske in materialistične* analize na področje arhitekture. Temu vdoru je ob izidu angleškega prevoda neka svetovno znana in priznana angleška revija za arhitekturo posvetila posebno številko s pomenljivim naslovom: Marksistična arhitektura. (Tafuriju seveda ne gre za nekakšno »marksistično arhitekturo« in tudi njegove analize nimajo nikakršne zveze s tistimi arhitekti, ki so bili označeni s to etiketo.)

Projekt in utopija je »drugo poglavje« knjige, ki jo je Tafuri začel l. 1968; »tretje poglavje« je izšlo l. 1980 pod naslovom *Sfera in labirint* (La sfera e il labirinto). Drugo in tretje poglavje sta rezultat predelave, razširitve, izostritve, zaostritve in preseganja, skratka elaboracije tistih hipotez, ki jih je Tafuri artikuliral že v »prvem poglavju«: *Teorije in zgodovina arhitekture* (Teorie e storia dell'architettura). Gre za »kontinuiteto«, ki je očitna vsakemu pozornemu bralcu, pripomniti pa moramo, da je Tafurijevo delo pri nas naletelo predvsem na nepozorne in raztresene bralce.

Projekt in utopija ni torej središče zaradi svojega središčnega položaja v Tafurijevem delu, ki je razsrediščeno, ampak zaradi svoje recepcije in učinkov, ki jih je sprožila. Hkrati pa je to delo zaradi strnjenosti končno tudi najprimernejši uvod v delo, ki ga Tafuri skupaj s tovariši opravlja na *Oddelku za kritično analizo in zgodovino* beneške univerze.

To središče je mesto, kjer se tako rekoč dokončno razprši do tedaj vladajoča »linearna« reprezentacija arhitekture na področju zgodovine arhitekture, kar ne pomeni, da ta tradicionalna reprezentacija še vedno ne vlada, vprašanje pa je, koliko je sploh še lahko spoznavno produktivna.

Tu bomo spregovorili predvsem o prvem in tretjem poglavju, prečkali, prebirali in prevajali bomo le nekatera teoretska stališča in koncepte, ki po našem mnenju določajo način Tafurijeve problematizacije in konceptualizacije arhitekture in zgodovine. Tafuri je v Opozorilu k četrti izdaji Teorij in zgodovine arhitekture opozoril na problematičnost odnosov med piscem in njegovim delom, med delom in »občinstvom«: »Napisani tekst se uvrsti v krogotok, ki tekst neizogibno dopolnjuje in vrača deformiranega. Tekst je sedaj pobegnil iz rok pisca in mu ne pripada

več. Ali pa je to vsaj zoprn občutek, ki mu podleže pisec.«[2] Čeprav nam ne gre za kakršnokoli »celovito« ali »celostno« predstavitev Tafurijevega dela, kar je seveda nemogoče podjetje, ampak samo za fragmentirano predstavitev, se prav zaradi tega ne moremo izogniti »redukciji« in »deformaciji« in nelagodnemu občutju, ki je s tem povezan. Upamo lahko le, da nas »redukcija« in »deformacija« ne bo pripeljala do poneverjanja in do odprave kritičnega naboja Tafurijevih stališč.

Ob drugi izdaji Teorij in zgodovine arhitekture je Tafuri izpostavil njeno nedovršenost in pojasnil, da so spoznanja v tej knjigi le prvo poglavje spoznavnega procesa, katerega predmet je pomen arhitekture kot *institucije*, ki je bila sprva »ideološka anticipacija ali petitio principi, pozneje pa proces, ki je neposredno umeščen v modernih produkcijskih procesih in v razvoju kapitalističnega univerzuma«.[3] Arhitektura je družbena institucija, ideološki aparat, ki reprezentira in producira pogoje zidave, je institucija gospostva. Tafuri poudarja, kot sam pravi, pojem arhitekture kot institucije, zato da bi preprečil dvoumno branje. Prav iz pojma arhitekture kot institucije izhaja stališče, ki so ga mnogi poskušali skrbno zakriti: »(....) tako sladkobni uradni »marksizem« Fischerja, Goldmanna in Della Volpeja, kot tudi markuzijanska šola Mitscherlicha in njegovih učencev, Hauserjev »vulgarni« sociologizem ali pa evropski in ameriški »progresivni« arhitekti.«[4]

»Kot ni mogoče utemeljiti razredne politične ekonomije, ampak samo razredno kritiko politične ekonomije, tako ni mogoče »anticipirati« razredne arhitekture (arhitekture »za osvobojeno družbo«), ampak je mogoče vpeljati samo razredno kritiko arhitekture.«[5] str. 114 →

Tafuri ponovi to stališče tudi v Projektu in utopiji – v zadnjem poglavju – ki se v izvirniku glasi:

»(...) come non puo esistere un'Economia politica di classe, ma solo una critica di classe all'Economia politica, cosi non puo fondarsi una estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'estetica, all'arte, all'architettura, alla città.«[6]

Izvirnik navajamo med drugim tudi zato, ker je bilo prav to stališče v vodilni arhitekturni reviji pri nas, mislimo seveda na AB,[7] deležno specifične interpretacije, ki je tu ne bomo podrobno obravnavali. Ta interpretacija dokazuje le to, da se takemu branju pač ne moremo izogniti, da ga ni mogoče preprečiti, lahko se od njega le v naprej

distanciramo: Nerazumevanje in poneverjanje je določeno z ideološko pozicijo avtorja/avtorjev interpretacije v AB–ju, ki Tafurija izrabljajo za legitimiziranje lastnih stališč, ki pa so za vsakogar, ki je pozorno bral Tafurija, tista stališča, ki so pravzaprav predmet njegove kritike. Ta interpretacija pa nam med drugim dokazuje tudi to, da si teorije ne moremo kar tako enostavno prilastiti, obvladati, spremeniti v svoje »racionalno« oporišče in svoj »znanstveni« instrumentarij, in to, da se teorija »izmika prijemu vladajoče ideologije«.[8] Opomniti velja še na en pomenljiv spodrsljaj. Gre za trditev, da je zgoraj omenjeni navedek iz knjige *Architettura e l'utopia,* ki je Tafuri, kot vemo, nikoli ni napisal, res pa je tudi, da se v angleškem prevodu izvirni naslov knjige glasi *Architecture and Utopia.* (Upamo le, da se bo pri naslednjih »interpretacijah« Tafurija, vsaj naslov njegovih del ustrezno navajal.)

Koherentna marksistična kritika arhitekturnih in urbanističnih ideologij lahko le »demistificira naključno in zgodovinsko dejanskost, ki nikakor ni objektivna ali univerzalna in ki se zakriva za kategorijami umetnost, arhitektura, mesto«[9], se spopada z vprašanjem o ovirah in notranjih protislovjih arhitekture »v luči konkretnega in objektivnega zgodovinskega zatona vodilne vloge, ki je bila po krizi programatičnega utopizma avantgard dodeljena arhitekturi«.

»Kriza« arhitekture se reprezentira na različne načine in se pripisuje različnim subjektom – običajno urbanizmu ali t.i. modernemu gibanju. Značilno pa je to, da vse tovrstne reprezentacije zakrivajo zgodovinsko konstituiranje arhitekture kot »zanemarljivega objekta« in »zaton strokovnosti«. Ni slučaj, pravi Tafuri, da se jeremijade o »krizi arhitekture« tako kot muhasti predlogi »antiklasičnih jezikov« kažejo kot nekaj zbeganega in nedelujočega. Če hočemo razumeti realne spremembe projektiranja, nam ne preostane nič drugega, kot da konstruiramo *novo zgodovino:* »zgodovino intelektualnega dela in njegove transformacije v čisto tehnično delo (»abstraktno delo«)«.

Branje »krize« arhitekture pridobi običajno »dramatičen« značaj, hkrati pa je to branje prežeto z rešilnimi in odrešilnimi predlogi, obljubami »odrešitve« v »arhitekturi kot arhitekturi«, predlogi »poti, ki vodijo bliže k arhitekturi kot prostoru našega bivanja«, in načinov, kako »lahko arhitektura zopet postane misel v pripovedi mesta«. Arhitekti, kot pravi Tafuri, poskušajo zaustaviti padec arhitekture v

molk in negacijo z artificialnimi in izrabljenimi orodji, ki nimajo »katarzične moči«: »Dovršenost *sfere* in neskončna polivalentnost *labirinta* sta enakovredna: kot patetična pripomočka preživetja kažeta le to, da je perspektiva arhitekture samo še vstop v območje privatnega.«[10] »Intelektualci – arhitekti«, ki napovedujejo odpravo »krize« z izrabljenimi mitologijami, reformističnimi posegi in apeliranjem, so »na drugi strani barikade« in jih ne gre »jemati resno«.

Teorije in zgodovina arhitekture je bila le prva etapa v približevanju k *strogemu branju* zgodovine arhitekture, ki zapopade arhitekturo v vsem ideološkem značaju. Tafuri je poudaril, da uporablja pojem ideologija v njenem specifičnem pomenu, kot strukturo napačne intelektualne zavesti. Njegova kritika že v tej knjigi ni »apokaliptična« ali »kontemplativna«. Ne gre torej niti za »obupani nihilizem« niti za »vero«, ki sta tako značilna za pridigarje, ki rehabilitirajo že presežene mitologije, v katere verjamejo le še sami, a jim tudi to verovanje, kljub »povišanim glasovom«, ne zagotavlja nikakršnega »trdnega« mesta (cerkve arhitekture so že zdavnaj porušene). Pogoj teh »rehabilitiranih mitologij« ni nič drugega kot že tolikokrat opevana identifikacija arhitekture z »večnimi« in »metazgodovinskimi« vrednotami. Prav demoliranje »večnih« in »metazgodovinskih« vrednot pa je ena specifičnih nalog kritike ideologije; gre seveda za analitično in ne nekakšno »empirično« demoliranje. Tudi sama kritika ideologije, je zapisal Tafuri, je nekaj minljivega in je povezana s pogoji, v katerih se dejansko odvija razredni boj: »Kritika ideologije lahko doseže svoje cilje le s stalno in potrpežljivo operacijo, njena validnost pa je toliko večja, kolikor bolj se zaveda lastne neodpravljive dvoumnosti.«

Tematika »krize«, s katero je zaznamovan vsak ideološki diskurz o arhitekturi, ki je prisotna že na samih začetkih novoveške arhitekture v obdobju razsvetljenstva – prav na tistem »izvoru«, kjer nekateri obupano iščejo elemente obnove »arhitekture kot arhitekture« – danes, kljub odkrivanju »novih resnic, bistev, verovanj«, še vedno označuje negotovost, ki jo določa kapitalistična delitev dela, poudarja pa jo »počasno spreminjanje strukturalno zaostalega ekonomskega sektorja, kot je zidava«.

Vse »nove resnice« in obnovljene »stare resnice«, poudarjamo *vse*, so imaginarna reprezentacija »krize«, ki, če kaj dokazuje, dokazuje in potrjuje grozljiv in grozeč, vsaj za

arhitekte, zaton »njihove« discipline. Kaj nam razkrivajo obupani poskusi rekonstrukcije »arhitekturnega jezika«, neke »splošne gramatike arhitekture«, iskanja »arhitekturnega znotraj arhitekture« in »izvornega pomena«? Nič drugega kot »tesnobno slutnjo, da je arhitektura izgubila kakršenkoli pomen«.

»Jezik« arhitekture se oblikuje, opredeljuje in presega v zgodovini, skupaj s samo idejo arhitekture. Sam koncept arhitekture je od Settecenta dalje spremenil svoje atribute, zato je vsak poskus konstrukcije neke »splošne gramatike« arhitekture utopija. Spoznamo in opišemo lahko le zgodovinsko določene »sintakse« in »kodekse«, ki jih lahko uporabimo v zgodovinopisni analizi kot »idealne tipe«. V Teorijah in zgodovini arhitekture Tafuri še ne problematizira sintagme »arhitekturni jezik«, toda na začetku Sfere in labirinta zapiše, da to sintagmo lahko sprejmemo samo kot metaforo;[11] dejansko gre za arhitekturo kot govorico, pisanje, tekst. Podlaga tega pa ni neki »sistem, verbalni jezik«, ampak »množica heterogenih označevalnih materialov in praks.« Arhitekturna pisava je, če sploh je kakršenkoli »sistem«, le *»sistem razlik«*.[12] Nič čudnega potemtakem ni, če se je prvi poskus konstrukcije neke »splošne gramatike« arhitekture pri nas začel in končal pri *a–be–ce–di* in infantilni nomenklaturi. Tafuri se zavestno izogne nekakšnemu snovanju »teorije arhitekturne sintakse in gramatike«. Arhitekturni kodeksi so »svežnji odnosov, ki povezujejo kompleksno serijo sistemov«. Ti »sistemi« – tipologija, tehnike, produkcijski odnosi, relacije z naravo in mestom – v arhitekturnem kontekstu prevzemajo simbolične dimenzije, ki so nabite z množico pomenov in ki v zgodovinskem kontekstu presegajo svoje posamezne vloge. »Jezik« arhitekture je »polisignifikanten«, sestavlja ga kopica heterogenih, protislovnih in nezdružljivih materialov. Vsako branje, ki izpostavlja le eno komponento korpusa arhitekture in jo vzpostavlja kot parameter »arhitekturnega jezika«, dejansko odpravlja zgodovino arhitekture in njeno problematiko. To branje, s katerim pač ne moremo začrtati »kompletne« zgodovine arhitekture, išče svoj *raison d'être* v zgodovini, a ga lahko najde le s falzificiranjem, reduciranjem, mitologiziranjem in naturaliziranjem zgodovine same. Končno mu sploh ne gre za spoznavanje zgodovine, ampak za uporabo zgodovine pri konstruiranju neke *doktrine arhitekture*.

Sama zgodovina arhitekture se uporablja za dokazovanje njene nezgodovinskosti. Gre za iskanje, ki v zgodovini išče nekaj nadzgodovinskega in nezgodovinskega, ali kot je to lepo povedal neki »mlajši teoretik«: »trajne principe gradnje, ki stojijo izven časa, prostora, izven zgodovine«. Prav to, kar lahko najdejo le v zgodovini in kar je zgodovinsko, minljivo, poskušajo predpostaviti zgodovini. Vprašamo se seveda lahko, ali to, kar najdejo in kar je »izven prostora, izven časa, izven zgodovine«, sploh »stoji«; zdi se nam, da je sama beseda »stoji« v tem kontekstu neustrezna, zdi pa se nam, da nam ta neustrezna raba govori predvsem o tem, da so »trajni principi« »padli« še predno so sploh »stopili«. Res pa je tudi, da je prav to iskanje nečesa, česar ni več mogoče najti, »večno« prisotno v ideologijah novoveške arhitekture.

Branje zgodovine arhitekture, ki izhaja iz »skupnega imenovalca« in ki ga določa »splošni recept«, je že apriori spodletelo branje. Teorije pomenjanja, kot pravi Tafuri, ne moremo zasnovati niti na funkciji, prostoru, tektonskih elementih ali npr. na »formalnih elementih« arhitekture. Arhitektura je institucija, kot institucija pa je tudi *projekt* (ne gre za projekt v ozkem pomenu, ki bi ga lahko indentificirali z izdelkom arhitekta). Če sprejmemo ta koncept arhitekture, potem se popolnoma spremeni optika konceptualiziranja arhitekture, povsem jasno pa je, »da bo treba vedno znova spoznavati nove materiale, ki vstopijo v univerzum diskurza arhitekture same, nove odnose, ki jih le-ti vzpostavljajo med tradicionalnimi materiali«, spoznavati »vloge, ki jih prevzemajo« in pa spoznati tiste, ki so »prevzeli dominantno vlogo«.

Tafuri piše: »Katedrale v Laonu, kapele Pazzi in Siemensstadta v Berlinu enostavno ni mogoče analizirati z istimi parametri. Analizi, ki jo določajo samo čisti formalni parametri, ubeži simbolična dimenzija prvih dveh del in protislovja tretjega dela. S tradicionalno ikonološko metodo lahko pred berlinskim Siemensstadtom samo onemimo. Samo s prostorskimi termini pa ne moremo zapopasti prostorske pripovednosti prvega dela, protipripovednosti drugega in preseganja samega koncepta »prostora« pri tretjem delu.«[13]

»Jezik« arhitekture se torej oblikuje, opredeljuje in presega v zgodovini skupaj s samo idejo arhitekture, spreminjajo pa se tudi vloge, ki se pripisujejo projektiranju.[14] Če že hočemo zaradi *poenostavitve,* kot pravi Tafuri, pri živ-

ljenju obdržati neko enostavno koncepcijo arhitekture, potem le-to lahko opredelimo le »empirično«. Ali drugače, tudi najbolj splošna, abstraktna, »nadzgodovinska« opredelitev je vedno določena z zgodovinsko konkrecijo, ki je, kot nas opozarja Tafuri, ne smemo pomešati z neko »kategorijo«. Nič ni presenetljivo, da se vsak poskus kategorične opredelitve arhitekture in vsaka reprezentacija arhitekture kot kategorije sprevrže v *tavtologijo*. »Arhitektura je arhitektura«, gre za govor, ki isto določa z istim. Toda tej tavtološki opredelitvi nekaj »manjka«, zato se ji običajno pridoda še ena tavtološka opredelitev, »arhitektura je umetnost«. Če prva opredelitev označuje predvsem željo, pa šele druga, s katero sama stvar ni nič bolj opredeljena in določena, označi intence subjekta izjavljanja. Ta posvetitvena izjava ima funkcijo prepovedi drugega in drugačnega govora o arhitekturi.

Tavtologija, pravi Barthes, je postopek magije, »s katerim iščemo *zatočišče*« takrat pač, ko kake stvari »ne moremo pojasniti«. Tavtologija označuje »nemoč jezika«, je nemočna na spoznavni ravni, kar pa ne pomeni, da je »nemočna«. Za Bartha je tavtologija »preračunana nezavest, rešilna afazija, smrt ali komedija, kljubovalna, trmasta »predstava« o pravici, ki jo ima »realnost« nad jezikom«. Toda tavtologija označuje še kaj več kot »zatočišče« in to prav zato, kar ji končno sploh ne gre za to, da bi karkoli pojasnjevala, razlagala, ampak za to, da bi »zavladala« jeziku, postala njegov »gospodar« in prek tega »zavladala« in »vladala« drugemu. Čeprav se mnogi »pišoči« arhitekti reprezentirajo kot gospodarji »jezika« ali »besede«, pa nam njihovo pisanje pogosto dokazuje le to, da je »jezik« sam tisti, ki jim na svoj poseben način »gospoduje« in spreminja njihovo pisanje v farso. Besedo kot argument je zamenjala beseda kot avtoriteta in avtoritarnost, beseda, ki nadzoruje in cenzurira govorico o arhitekturi in govorico arhitekture same. Vse to pa izraža le negotovost in nezaupanje pred »besedo«, ki se zavrača in »ubija« in ki torej pravzaprav »nikoli« ni prisotna.

Zgodovina ni nikakršno »zatočišče«. Zgodovinar v zgodovini ne išče »isto«. Poskuša »obnoviti prvotne funkcije in ideologije v času določanja in razmejevanja pomena arhitekture«. Raziskuje raznolikost, različnost in kompleksnost zgodovinskih situacij. Opisuje, razstavlja, razčlenjuje, konstruira novi »red« materialov, ki tvorijo arhitekturo. Zgodovinar ne opisuje »občih« in »večnih« resnic, neke

navidezne »organskosti« arhitekture, pač pa razkriva mnogovrstne pomene in protislovja, ki se zakrivajo za tovrstno reprezentacijo. Pripoveduje različne »zgodbe«, ki ne ponujajo nikakršnih »rešitev«.[15] Zgodovina zastavlja le nova vprašanja in »ne sme biti v funkciji posvetitve zgodovinske kontinuitete arhitekture ali česarkoli drugega«, če sploh hoče biti zgodovina. Zgodovina ni neko oporišče ne temelj, je polje, s katerim se zgodovinar vedno znova spopada, polje, kjer se spopada z mistifikacijami, nerazrešenimi problemi in protislovji. Je tisto polje, ki ga zgodovinar »rešuje« pred »težo« mita, pred instrumentalizacijo. Zgodovina kot kritika v sami zgodovini sprejema kontinuirano prisotnost nerazrešenih problemov; če je v zgodovini kaj »večnega«, potem to niso odgovori, ampak le »večno« odprta vprašanja.

Prav zgodovinar je tisti, pravi Tafuri, ki mora »ubiti instrumentalnost zgodovine«.[16] Upreti se mora vsakemu institucionaliziranemu historicizmu: »Zgodovina ni shramba kodificiranih vrednot, ampak ogromna zbirka utopij, spodrsljajev in izdajstev.« Zgodovina ni nekakšna »šola« usmerjanja – vzgojeslovna in ukoslovna ustanova – ki bi recimo arhitektom ponujala »gotovost, horizont stabilnosti in vrednot«. To protislovno in dvoumno polje nas ne more rešiti ali odrešiti, lahko nas le vedno znova izdaja.

Verjetno je že jasno, da Tafurijev »zgodovinski projekt« ni »tradicionalni historiografski pogled na zgodovino kot na linearni, homogeni, zaključeni tok« in da so pač med drugim v Tafurijevem tekstu vpisane tudi Benjaminove teze o pojmu zgodovine. Tafuri na nekem mestu pravi, da je »med rimskim slavolokom in projektom prenove (renewal) taka razlika«, da sproža dvom o zgodovini, ki »poskuša oba uvrstiti v linearno serijo pojavov«. Zgodovinar se zoperstavlja »zakamufliranemu antihistoricizmu«, branju, ki v poznoantični arhitekturi vidi Wrightove premise ali Kahnove premise, v manierizmu premise ekspresionizma ali sedanjih tendenc, v predzgodovinskih pričevanjih pa premise organicizma ali nekaterih »informalnih« izkušenj. Prav tako pa »nasprotuje neuztreznim postopkom, ki parametre in interpretacijske kode, ki so tipični za moderno gibanje ali aktualno razpravo, projicirajo v preteklost«.[17]

Kakorkoli že, vsako zavračanje zgodovine, njene dvoumnosti in protislovnosti, govori o tem, da je zgodovina prepuščena »vulgarnim mistifikacijam«. Zgodovina, ki se reprezentira kot instrument projektiranja, je, pravi Tafuri,

sterilna, »ponuja le že presežene rešitve«. Zgodovina zavrača vsako instrumentalizacijo, pa ne zato, ker bi bila instrumentalizacija nekaj »zgrešenega«, – le – ta je »legitimen« postopek projektiranja. Tafuri v Teorijah in zgodovini arhitekture podrobno analizira pomene in učinke tega postopka – ampak zato, ker si zgodovina zastavlja *drugačne* naloge in cilje, ki so določeni s povsem drugačnim tipom »produktivnosti«.[18] Če je zgodovina, zgodovinska znanost, le prisotna v arhitekturni praksi, potem je prisotna na posreden način; ne predlaga rešitve problemov, pač pa jih množi.

Preteklost, ki jo konstruira zgodovinska znanost, ni »teren s številnimi zapuščenimi rudniki, polnimi zakladov«, ni »hermetični labirint«, kjer je možen »zabaven in čudežen lov«, ampak je nepretrgana »kontestacija sedanjosti, grožnja tolažilnim in pomirjujočim mitom«.[19] Praksa zgodovine je »popolnoma indiferentna do pozitivne akcije« in šele to ji omogoča, da postane kritika arhitekturnih ideologij«. Zgodovinar je »distancirani opazovalec«.

Od l. 1968 do l. 1976, ko je izšla četrta izdaja Teorij in zgodovine arhitekture, so v arhitekturno razpravo vstopili mnogi novi problemi, toda sama novoveška problematika arhitekture se ni bistveno spremenila, kvečjemu zaostrila. Po Tafuriju je največja vrednost te knjige v tem, da dokazuje »neučinkovitost briljantnih gimnastičnih vaj v zaporu – modelu, v katerem se arhitekti lahko sprehajajo le v času, ko je sprehajanje dovoljeno.«[20]

Tu moramo opozoriti na to, da se naša predstavitev Tafurijevih stališč umešča v obstoječe razmere na področju »kritike« arhitekture (pri nas seveda). Temu se nismo mogli in se tudi nismo hoteli izogniti, toda tega pisanja ne gre razumeti kot polemike, saj je že dosedanja razprava pokazala iluzoričnost polemiziranja zaradi radikalno različnih stališč in intencij. Ta tekst je treba razumeti kot formo *distanciranja*. Problematika in problematičnost pisanja o arhitekturi je pri nas, vsaj kot je zastavljena med »nasprotniki«, zastavljena imaginarno. Toda v imaginarnem se je artikuliralo realno jedro spora, vprašanje, kdo lahko »nastopa« v *imenu* teorije in kritike arhitekture, kdo lahko reprezentira arhitekturo; gre torej za vprašanje o obvladovanju mesta, kjer se »arhitektura kot arhitektura« konstituira. Gre za ideološko vprašanje, vprašanje »moči« in »oblasti«, vprašanje o zasedanju mesta, s katerega se prikriva, cenzurira in nadzoruje, skratka »estetizira« pro-

blematika »besede« in arhitekture. Gre za zasedanje mesta, s katerega je šele možen razgovor z drugim, ki naj bi dejansko sankcioniral »estetiški program«. »Nastopanje« v imenu nečesa ni mogoče, ne da bi hkrati zakrilo tisto, v imenu česar se »nastopa«.

Vsako mišljenje, produkcija mišljenja, ki hoče izpolniti vsaj minimalne pogoje teoretske produkcije, se mora nepreklicno odpovedati »nastopanju«. To pa ne pomeni, da se teoriji ni treba spopasti z omenjenim vprašanjem, prav nasprotno. Teorija se mora s tem vprašanjem med drugim spopasti tudi zato, ker jo to vprašanje »ogroža« in ker si mora vedno znova zagotavljati vsaj minimalne pogoje svoje eksistence.

Z »nastopanjem« se drugemu, ki ga arhitekti običajno reprezentirajo kot »politiko«, ponuja nekaj, s čimer naj bi se indentificiral, kar naj bi prepoznal kot »svoje«. Toda ta »investicija« ima kaj klavrne rezultate. Arhitekti ne vidijo, da v loži že dolgo ne sedi razsvetljeni gospodar, da sploh ne nastopajo več v »teatru« in da jih je zgodovina odložila v »umazano« področje produkcije in trga. Njihovo spektakelsko nastopanje je določeno s špekulacijo, ki arhitektom v perspektivi, in to večini, prinaša le zgubo (nezaposlenost). Arhitektov in arhitekture na »sceni« špekulacije ne rešuje nikakršna »estetiška navlaka«, ali drugače, tiste, ki se še lahko »rešijo«, rešuje lahko vsakršna »estetiška navlaka«, gre le za vprašanje konjunkture na trgu podob; v »novih« preoblekah ne morejo odigrati niti vloge dvornega norca, ki na tej sceni tako ni v igralski zasedbi – sodobni dvorci nimajo dvornega norca – odigrajo lahko le vlogo »pavlihe« na ulici.

Tafuri je nekje zapisal, da je arhitektura v 19. st. dokončno odkrila in potrdila tisto, kar se začne v razsvetljenstvu: »nepretrgano fragmentacijo arhitekturnega »jezika«, ki je toliko večja, kolikor bolj se uveljavlja prek kodificiranih form«. Fragmentacija je »štrleči« del vseh novoveških kodeksov arhitekture. Tako npr. »arhitektura angleškega parka, arhitektura makrokozmičnih in mikrokozmičnih metafor, ki nahajajo prostor v velikem javnem ali privatnem parku, arhitektura pitoresknega v mestu, sledi natančni politiki distribucije, servisov in uvrednotenja zemljišča v mestu«. Ali ni sedaj tudi ta fragmentacija neka metafora? se vpraša Tafuri. Ali ta metafora ne govori o ponovno pridobljeni »svobodi«? Ali ne potrjuje ta arhitek-

tura, v skladu s predpostavkami razširjenega, čeprav delno usmerjenega, *laissez – faire,* nujnost labilnih struktur?

Prav ta »svoboda za tehniko« pomeni tudi »neposredno srečanje z množičnim občinstvom«. Arhitektura, ki vstopi v sodobno mesto (Metropolis), se sreča z množico »subjektov« in množico, ki je, kot je ugotovil že Benjamin, »raztreseni« opazovalec. Tafuri je v *Nepopolnih strojih* (Le macchine imperfette) navedel pismo, naperjeno proti Pietru Salvaticu, ki ga je Giuseppe Jappeli poslal svojemu prijatelju Bernardiju. Japelli je napisal, »da ga v jok spravlja ta Selvadego, ki ne more razumeti, da je lepo tisto, kar je všeč večini ljudi v tem socialnem telesu, v tej epohi (...)«. Za Jappellija so l. 1840 množice »protagonist okusa«, Jappelli pa govori tudi o »jeziku, ki se mora stalno spreminjati, drobiti, transformirati v modo«. Kot pravi Tafuri, arhitektura postane prava pravcata *philosophie de la mode.* Protagonist le-te pa ni pavliha-arhitekt, ampak »slepi mehanizem«, ki »določa subjekt.«[22]

Novoveški gospodarji, kljub »častnim« izjemam, ne sankcionirajo več »estetiških programov« in doktrin arhitekture. Arhitektura na najrazličnejše načine poskuša odpraviti »nezainteresiranost« gospodarjev, a ji na tej točki vedno znova spodleti, tudi če se poskuša odeti v nekakšen nacionalno-kulturniški plašč. »Nezainteresirani« gospodar odločanje o reprezentaciji prepusti »množicam« ali institucijam, ki reprezentirajo »delovno ljudstvo« in »njihovo kulturo«. Taka arhitektura pristane prav tam, kjer je že bila; v »najboljšem« primeru (pri nas) v Svetu za kulturo Socialistične zveze delovnega ljudstva. Sam boj za »nastopanje« v imenu Arhitekture, ki se reprezentira kot boj *za* arhitekturo, je dejansko boj z mlini na veter; v tem boju se realizirajo le določeni privatni interesi.

V že omenjenem vodilnem časopisu za arhitekturo, ki vrši pomembno »razsvetljensko« vlogo na področju arhitekture pri nas – tu ne gre za kritiko časopisa, ampak le za poskus problematiziranja določenih stališč, ki so se na njegovih straneh artikulirala, zato je to pisanje treba razumeti kot prispevek k njegovi nadaljnji afirmaciji pluralizma in krepitvi tistih pozicij, ki so že prisotne na njegovih straneh, pa čeprav samo obrobno – se je »teorija« reprezentirala kot »mišljenje, ki je orodje projektiranja«, »kritika« pa kot »mišljenje, ki je orodje vrednotenja«. Tako prvemu kot drugemu tipu mišljenja je skupno vprašanje organizacije in

kodifikacije podob, oba sta, kljub razlikam, projektantsko usmerjena.[23]

Tafuri je v Teorije in zgodovina arhitekture podrobno analiziral zgodovinsko konstitucijo »arhitekture kot kritike« in kritike kot projekta. Arhitektura kot kritika poskuša prilastiti postopke kritike in zgodovine, teorije in analize, kritika kot projekt – Tafuri v Teorije in zgodovina arhitekture označuje to kritiko s sintagmo »operativna kritika«,[24] V Sferi in labirintu pa se mu zdi ustreznejši izraz »normativna« kritika[25] – pa skuša svoje instrumente podrediti organizaciji podob, projektiranju. Oba tipa kritike sta »obsojena na brodolom lastnih ciljev, lastnih projektov«. Arhitekti vzpostavijo poskus »samorefleksije«, poskus »preseganja mitologije«, poudarjajo »racionalni pol« podjetja, poskušajo vzpostaviti »transparentnost in ustreznost lastnih operacij« in »analizirati težave in protislovja discipline«. Identificiranju težav in protislovij je predpostavljena možnost njihove odprave, njihovega preseganja v horizontu same arhitekture. Problem te kritike je za Tafurija v tem, da kljub vsemu še vedno »hoče biti arhitektura«.[26] Tako se njena spoznanja ponovno spremenijo v nove mistifikacije. Producirajo se novi miti, ki samo potrjujejo neodpravljivo prisotnost protislovij in »krize«. Arhitektura, ki govori o arhitekturi, zavrača »poglobljeni razgovor s kritiko« in se upira možni »avtentični racionalni introspekciji«. Arhitektura, ki si »prilašča postopke kritike, je prej eksorcizem kot kritika«, »izganja in uničuje arhitekturi *zunanjo* kritiko, ki ne pripada procesu konfiguracije«. Kot pravi Tafuri, se ta oblika kriticizma pojavlja periodično, vsakič, ko neki figuralni sistem ali kodeks vstopi v krizo, ko je pred razpadom ali radikalno spremembo.[27] Tako se npr. reprezentanti »mlajše« generacije slovenskih arhitektov, po »propadu iluzij obetavnega l. 1968«, po krizi njihovih »tedanjih vrednot«, prek kritiške dejavnosti, oblikovanja »novega« kodeksa vrednot umestijo v institucijah projektiranja. Ta zamenjava »socialnega programa« z »estetiškim programom« je določena z zamenjavo mesta izjavljanja. AB 1974 – 1976

Kritiški diskurz arhitekture poskuša istočasno pokazati in prepričati, hoče, da se drugi prepoznajo v njem, zato pa mora odigrati gotovost in prepričanost »o svoji aktivni in odločilni vlogi pri oblikovanju prostora«. Tafuri pravi, da je prav v tem prizadetem iskanju in prepričevanju o raison d'être arhitekture »strah pred avtentičnim kritičnim pro-

cesom«.[28] Toda to ni »strah« pred tradicionalno umetnostno kritiko, ki tako ali drugače izvaja »svojo nalogo« v arhitekturnih strukturah, pač pa pred »kritiko, ki noče zasesti nikakršnega mesta v arhitekturnih strukturah in ki mora ohraniti svoj avtonomni položaj«, gre za strah pred zgodovinsko in kritično analizo. V arhitekturi kot kritiki, ki v figuri arhitekta poskuša združiti projektanta, zgodovinarja, kritika, figuri, ki naj bi »odločala« o interpretaciji pomenov arhitekture«, je po Tafuriju prisoten »gropiusovski sen o arhitekturi kot kolektivnem delu«. »Idealni« projekt figure arhitekta, obnova »večne« podobe arhitekta, je mistifikacija, nostalgija ali spomin, »goli skelet«, na katerega se obešajo najrazličnejša oblačila, ki pa kljub vsemu figurira samo še v »hiši strahov«.

Ta kriticizem niha med »nedokazanim teoremom in *podobarstvom«,* to nihanje označuje neodpravljivo dvoumnost tega kriticizma. Zavezništvo »med kritiko in delovanjem« vodi h kompromitiranju kritike. Gre za kritiko, ki hkrati poskuša odigrati nemogočo vlogo: igralca in gledalca. Tafuri je v svojih podrobnih analizah pokazal, da ta fenomen ni nov, pripomnil pa je, da je novo to, da sodobna umetnost poskuša brez ostanka absorbirati kritično analizo in zgodovino v projektiranju.

»Operativna kritika«,[29] ki izvrši nasprotni proces in absorbira moment projektiranja, je odgovor »arhitekturi kot kritiki«. Operativna kritika ni določena s spoznavnim interesom, ampak s problemom projektiranja povsem določene poetike, »ki izhaja iz programatsko finaliziranih in instrumentaliziranih zgodovinskih analiz«; ta kritika reprezentira »srečanje med zgodovino in projektiranjem«. Spoznavni horizont tega srečanja je podložen pragmatični in instrumentalni tradiciji. Zgodovina se prezentira na osnovi predpisanega kodeksa. Kritika »anticipira delovanje« in »posiljuje zgodovino in preteklost, ju investira z močnim ideološkim nabojem in ni pripravljena sprejeti spodrsljajev in disperzije, ki tvorijo zgodovino, hkrati pa sili k rešitvi problemov, ki sploh še niso zastavljeni«. Kritik se vedno umesti v določen tok, usmeritev ali gibanje. Kot pravi Tafuri, najdemo začetke te kritike že pri Belloriju, ki je v Vita de'pittori, scultori et architetti moderni (1672) vzpostavil apodiktičnost zgodovinske izbire. Pregnana je vsaka »objektivnost«, umetniški svet je razdeljen na dobre (pousinijanski klasicizem in carraccijanski historicizem) in slabe (vsi mojstri rimskega baroka brez razlike). Bellori

meni, »da kritično razsojanje ne samo vpliva na zgodovinski potek, ampak ga lahko tudi spreminja«. Kritik je tisti, ki »odkrije tisto, kar je in kar mora biti«. Eliminacija Berninija, Borrominija in Pietra da Cortone z zgodovinske scene, pravi Tafuri, je dejansko gesta *critique passionnée*, ki poruši vse mostove do kakršnihkoli historizacij kritičnih izbir; pokaže najbolj absolutno relativnost svojih izbir. Bellori, pristavi Tafuri, pa tudi, čeprav nezavedno, opozarja, da ima vsako vrednostno razsojanje v svojem temelju nekaj iracionalnega, in zaradi tega mora zakriti svoje interese.[30]

V »operativni kritiki« je vedno na delu kritikova ali zgodovinarjeva osebna izbira, ki na tak način v korpus zgodovine vpelje mitologijo. Tudi operativna kritika je ideološka kritika: analitično strogost nadomesti z vzpostavljenimi vrednotami, ki jih uporablja v neposredni in takojšnji akciji. Vrednota je vedno podoba, zato ta kritika, ki jo tvorijo podobe, ni ekvivalentna s *kritično analizo*, ki uporablja »instrumente verbalnega jezika«, je kritika, ki ne more spoznati zgodovinskega konstituiranja arhitekture. Arhitektura kot kritika in kritika kot projekt ne pripadata tistemu »označevalnemu polju«, v katerega se umešča kritična analiza, med njo in omenjenima tipoma kritike ni komplementarnosti.

Kritika, ki ni le dimenzija projektiranja, piše Tafuri, se lahko podredi dvema kriterijema[31]:

a) zavrača sistematično formo predstavljanja, kompromitira se z vsakdanjimi potrebami in konjunkturo; je arbitrarna, polna napak in novinarske »rapsodičnosti«.
b) kritika popolnoma spremeni polje delovanja; od analize arhitekturnega objekta (»umetnine«) preide »h kritiki globalnih kontekstov, ki določajo oblikovanje. Strukturo tega konteksta – zakone, ureditve, socialne in disciplinarne navade, načine produkcije, ekonomske sisteme – konfrontira s posameznimi deli, ki se zastavljajo le kot posebni fenomeni splošnejše strukture, ki je resnični kontekst delovanja kritike«.

Kritična analiza se *absolutno* loči od polja projektiranja, je strogo, jasno, natančno, potrpežljivo in distancirano branje, ki ne ponuja nikakršnih apriornih garancij. Ohraniti je treba specifičnost analize in jo ohraniti pred zastarelimi in aktualnimi mitologijami, pravi Tafuri. Analiza je provizorična. Dokončnost, negotovost, resnica, verovanje, ki jih izpričuje ideološka govorica in ideološka

reprezentacija zgodovine, so »potlačitve«, ki zakrivajo zgodovino, so obrambna sredstva pred realnostjo zgodovinske pisave. Tafuri govori o vznemirljivi temi »neskončne analize«.[32] Zgodovinska analiza je »neskončna« glede na njene značilnosti in cilje, ki si jih zastavlja, v njej je vpisano njeno lastno »izdajstvo«. Zgodovina neprestano »izdaja« samo sebe. Meje analize so parcialne in provizorične. Kot pravi Tafuri, je »zadnja stran« raziskave nujnost, a jo je treba »interpretirati kot pavzo, ki je, kar se samo po sebi razume, točka suspenzije«. Metode analize se konstruirajo v procesu dela analize in so opore v procesu »večnega spreminjanja«, ki ga določa material in njegova odpornost. Zgodovina ni »terapija«; ko zastavlja vprašanja o materialih, ki jih rekonstruira, zastavlja hkrati tudi vprašanje o lastni rekonstrukciji in konstrukciji. Genealogije, ki jih začrtuje zgodovina, so le provizorične bariere. Tako kot je zgodovina sama »delavec v pluralu«, tako kot so tudi »v pluralu subjekti, na katerih se izvaja zgodovinarjevo delo«. Toda kritika govori »le takrat, ko dvom, s katerim investira realno, obrne proti sami sebi«. Zgodovina s »svojimi konstrukcijami kot s skalpelom zareže v telo z nezaceljenimi brazgotinami, ki trgajo kompaktnost zgodovinskih konstrukcij, jih problematizirajo in preprečujejo, da bi se prezentirale kot »resnice«. Analiza, pravi Tafuri, vstopa v serijo bojev in sama prevzema značilnost boja proti poskusom eksorcizma »bolezni«, svojim instrumentom in kontemplaciji. Analiza, ki je provizorična, se ukvarja z učinki, ki jih je sama sprožila. Zgodovinsko pisanje je negotovo in dvoumno in ni neka dejanska zgodovina«, ogrnjena z »neizpodbitnimi filološkimi dokazi«; če kaj ve, potem ve za »nezanesljivost svoje zgodbe«.

Značilnost zgodovinopisnega dela se meri s procesi, ki jih to delo sproža. Ti procesi, pravi Tafuri, odločajo »o validnosti provizorične konstrukcije, ki se sama ponuja kot material zgodovine, ki ga je treba reinterpretirati, preseči«. Na tej točki se po Tafuriju povrne vprašanje o materialih zgodovine: znanosti in tehnike transformacije realnega, sistemi gospostva, ideologije.

Ti materiali, polja, se reprezentirajo z »različnimi jeziki«. Zgodovina, za Tafurija, ne vzpostavlja neverjetnih vezi med različnimi jeziki, med oddaljenimi tehnikami, ampak raziskuje, kaj distanca, ki je med njimi, izraža. Zgodovina »sondira tisto, kar se prezentira kot praznina« in »skuša spregovoriti o odsotnosti, sprožiti govorico odsotnosti, ki

tabori v praznini«. Zgodovina se »spušča v vmesni prostor tehnik in jezikov«, deluje v teh »vmesnih prostorih« in jih »poskuša strukturirati«, poskuša »razkriti tisto, kar se izpričuje na mejah jezikov«. Zastavlja torej problematiko »meje«. Konfrontira se »z delitvijo dela nasploh in projektira krizo danih tehnik«.[33]

Zgodovina je »projekt krize«[34], ki ne podaja nobene absolutne garancije in validnosti, v njej, ponovimo to še enkrat, ni nobene »rešitve«. »Na zgodovino se moramo navaditi. Od nje ne smemo zahtevati nikakršne pomiritve«. »Popotni dnevnik« zgodovine ni »neskončno tavanje po »neprekinjenih stezah«, kjer »na koncu poti osupli zastanemo pred mejo začaranega gozda jezikov«. To stezo je treba zapustiti, če hočemo odkriti razliko med njo in drugimi stezami: »praksa gospostva pogosto zaseda neraziskan gozd«. Prav tega je treba »razsekati« in »vedno znova prepotovati«. Tafuri nima nikakršnih iluzij o demistificirajoči, »razsvetlitveni« vlogi zgodovine kot take: »njeni poskusi spreminjanja pravil igre ne uživajo nikakršne avtonomije«. Tudi zgodovina je »socialna praksa – praksa socializacije – in je prisiljena stopiti v boj, ki zastavlja vprašanje o njenih znamenjih«. V tem boju, pravi Tafuri, pa mora zgodovina biti pripravljena na riziko: tvegati mora vsaj neko *provizorično »neaktualnost«*.

Tafuri prav tu zastavi naslednje vprašanje: »Kako spraviti te predpostavke v specifičnost arhitekturne pisave?« Že prej je opozoril, da bi bilo treba tudi tu vzpostaviti »sistem razlik«, »indentificirati konstelacijo različnih praks, kjer ima vsaka svojo lastno zgodovino, ki jo je treba konstruirati po arheološki poti«. Kot pravi, se »arhitektura, tehnike, institucije, upravljanje z mestom, ideologije in utopije samo v srečnih momentih – vsaj za zgodovinarja – srečujejo v enem delu ali formalnem sistemu«. Kot je pokazal v Projektu in utopiji je že v razsvetljenstvu fragmentacija klasičnega orda pri konstrukciji fizičnega prostora razkropila in diferencirala različne pristope. Ne gre torej le za eno zgodovino, ampak je treba »napisati številne zgodovine in to z različnimi tehnikami«.

Arhitektura je za Tafurija tisto polje, kjer je bolj produktivno, če se izhaja iz fragmentov in intenc kot takih. Vstopiti v kontekste, v katere se »vpisujejo drugače molčeča dela«. Neuspelo delo, nedokončan poskus in fragment razkrivajo tiste probleme, ki jih »zakriva dovršenost dela«, ki se »dviguje na raven dostojnosti tekstov«. Perspektivične

»napake« Albertija in razburjene geometrične »igre« Peruzzija, piše Tafuri, ki očitno govorijo o težavah humanistične utopije in torej prej kot monumenti, v katerih je tesnoba zakrita, spregovorijo o tesnobi, ki »cveti v teh spodletelih in nedokončanih poskusih«.[35]

V manipulaciji form je nekaj »več«, neki cilj, ki »presega same forme: prav s tem se mora onstran arhitekture, s konstantno prisotnostjo drugega, pomeriti zgodovinar«. To je »vzmet, ki sproža prelom s »tradicijo novega«. Nepretrgana demontaža predmeta raziskave je nujnost. In prav to moramo imeti pred očmi, če »nočemo pasti v živi pesek sublimnih mistifikacij, na katerih počiva monumentalna konstrukcija modernega gibanja«.

Tafuri poudarja »dialektiko med konkretnim in abstraktnim delom v marksističnemu pomenu«, ki omogoča, da zgodovino arhitekture beremo na osnovi zgodovinskih parametrov, ki so »istočasno v odnosu s spremembami intelektualnega dela in z razvojem produkcijskih načinov in odnosov«.

Zgodovina arhitekture »nima le ene naloge, ampak množico različnih nalog«: »opisuje procese, ki določajo »konkretno« obličje projektantskih invencij, avtonomijo lingvističnih izbir in njihove zgodovine funkcije, kot specifičnega poglavja intelektualnega dela in njegovega sprejemanja. Na drugi strani pa se mora spustiti v splošno zgodovino produkcijskih struktur in načinov; sproži se njeno »delovanje« v odnosu do razvoja *abstraktnega dela«*.

To križanje intelektualnih anticipacij in produkcijskih načinov »razpoči« sintezo, ki je v delu (umetnini). Prav tam, pravi Tafuri, kjer se delo prezentira kot celota, je treba vpeljati razčlenitev, ločitev in razpršitev njegovih konstitutivnih delov. Treba je »podreti artificialno mitologijo, ki je povezana s konceptom umetnine«, gre za vprašanje »o ločenih in različnih analizah«. Zaplet intelektualnega dela in produkcijskih pogojev je ustrezen parameter za »ponovno sestavljanje mozaika, z deli, ki jih je pred tem sproducirala analiza«. Za Tafurija vstopanje zgodovine arhitekture v prostor zgodovine družbene delitve dela vsekakor ne pomeni nazadovanja na raven »vulgarnega marksizma« niti »ne pomeni opustitve specifičnih karakteristik arhitekture same«.[36] Gre za vprašanje »dejanskih pomenov projektantskih izbir v dinamiki produkcijskih sprememb«.

Tafuri pravzaprav poskuša odgovoriti na vprašanje, ki ga je Walter Benjamin zastavil v delu Pisec kot proizvajalec, kjer Benjamin ni izpostavil tistega, kar delo *govori* o produkcijskih odnosih, pač pa je izpostavil funkcijo dela *v* produkcijskih odnosih.

Za Tafurija ima to dve takojšnji posledici. V odnosu do klasičnega zgodovinopisja je treba pregledati vse kriterije periodizacije in spoznati mehanizem integracije med intelektualnimi prefiguracijami in načini produkcijskega razvoja in končno konstruirati strukturalne cikle. V odnosu do debate o analizi umetniškega jezika predlagana metoda premesti pozornost z ravni neposrednih sporočil na raven zakritih pomenov. Zavezuje nas, da »zmerimo »produktivnost« lingvističnih inovacij in da kraljestvo simboličnih form podvržemo rešetu analize, ki je v vsakem trenutku sposobna podvomiti v zgodovinsko legitimnost kapitalistične delitve dela«.

Potreba po preobratu analitičnih kriterijev, pravi Tafuri, je med drugim implicirana v središčni prepostavki njegovega dela: *zgodovinski vlogi ideologije.*[37]

Tafuri v Teorijah in zgodovini arhitekture ne opredeli posebej pojma ideologije; le na dveh mestih poudari, da sledi Marxovemu koncipiranju tega pojma, pojmuje ga torej kot »napačno zavest«.[38] Ta opredelitev je, če jo iztrgamo iz konteksta Tafurijeve analize, prekratka in dvoumna. Toda Tafurijeva opredelitev arhitekture kot institucije odpravi vsako mogočo nejasnost. V uvodu Sfere in labirinta pravi, da je opredelitev ideologije tout court kot »nadzidave/napačne zavesti« nekoristna in da je že presežena. Ideologija je »delirantna reprezentacija«, ki ni neka »čista sila«, ampak je sila, ki »zamaže« prakso in je s prakso »zamazana«.[39] Arhitekturna ideologija ima »materialno«, tj. »institucionalno« eksistenco: je institucija, ideološki aparat, ki reprezentira zidavo in je hkrati umeščena v samem procesu zidave, seveda pa ni »celota« procesa zidave, je pač tisti »del«, ki reprezentira »celoto«. Ideologije delujejo v »svežnjih« in se »kapilarno širijo v konstrukciji realnega«. Ti »svežnji« pa so pogosto »prepleteni z antitetičnimi ideologijami«, so protislovna brkljarija. Taka opredelitev ideologije odpira »polje historizacije njenih konkretnih posegov v realnem«.

Tafuri navede primer zgodovine nemške socialdemokracije. »Mit bratstva in miru« je »vertikalno razcepil veliko bismarkovsko strategijo in njej nasprotujoče sile«. To je

mit, ki združuje »štrclje« opozicije in različnih označevalskih praks. Lassalle, Kautsky, različni ekspresionistični tokovi, skupina Aktion, spartakizem, berlinski dadaizem, utopizem Gläserne Kette in Arbeitsrat für Kunst *ne* »govorijo«, pač pa *jih* »govorijo« instrumenti (dispozitivi) polni vmesnih prostorov: »gre za vmesne prostore, prek katerih bodo lahko vdrle groteskne populistične ideologije Darréja in Rosenberga«. Prav tako nas ne sme presenetiti »afiniteta med mističnim anarhizmom Tautove Alpine Architektur in grozljivimi ideologijami Blut – und – Bodna«. Vendar pa so te »delirantne reprezentacije«, pravi Tafuri, zgodovinsko potrebne, nujne: »Saturirajo »nelagodje v kulturi« in s tem omogočajo preživetje te iste kulture«. Ideologije so »nasipi, ki zadržujejo kipeče sile, so mašila«. In prav ta »mašila« mora odpraviti zgodovinska analiza.[40]

Arhitektura je »permanentno ustvarjanje, ki se zoperstavlja naravi: v njeni zgodovini se vrsti zasužnjevanje narave s konstruktivno dejavnostjo vladajočih razredov«.[41] Arhitekturna pisava je »*fantazem,* multipliciran v nezdružljivih tehnikah – institucija, označevalna praksa, skupek označevalnih praks, skupek mnogoterih *projektov gospostva«.* Naloga zgodovinske kritike arhitekture je »odkrivanje pomenov te konstruktivne (gosposke) prakse«. Ni prostora, ki ne bi bil hkrati tudi *prostor gospostva,* »ni odnosa gospostva, ki se ne bi vršil v nekem *kraju«;* če že uporabljamo sintagmo *genius loci,* potem je ne uporabljamo v pomenu neke »krajevne posebnosti (glede na vtis, ki ga napravi)«, ampak v njenem »izvornem« pomenu kot *»duh-varuh kraja«,* ta »duh« pa ni nihče drug kot *gospodar* (oblast).

Konjunkturna arhitekturna ideologija pri nas je zaznamovana s t.i. vprašanjem »izvora«, vračanja k »izvorom arhitekture«. Toda to vprašanje, pravi Tafuri, ni »temelj« zgodovinarjevega dela. Zgodovina ni nikakršna teogonija. Vprašanje »izvora« je mitološko vprašanje, problem zgodovine, ki se indentificira z iskanjem mitološkega »izvora« pa je v celoti vpisan v pozitivizmu 19. st.[43] Tafuri, ki se je pri problematizaciji »izvora« oprl na Foucaultov tekst Nietzsche, la généalogie, l'histoire, je vzpostavil razliko med začetkom in izvorom. Ne gre pa le za *en* začetek, ampak za množico začetkov; pomnožitev začetkov je produktivnejša. Prav na tisti točki, ki se reprezentira kot izvor, nekaj »transparentnega, neprotislovnega, čistega in jasnega«, kot »končna točka«, kjer se vse »razloži«, kjer se

»srečamo z izvornim prednikom«, kjer se »sproža resnica, primarna vrednota«, se prepletajo različni fenomeni. Zgodovinar nasprotuje »infantilni volji« iskalca »izvora«, nasprotuje »metazgodovinski »razlagi« idealnih pomenov in nedoločenih teleologij«. Izogiba se linearni vzročnosti in *himeri* izvora. Izpostavlja se nevarnosti, sunkom, incidentom, slabim točkam, odporom, ki jih vzpostavlja sama zgodovina. V zgodovini ni nobene konstante, trajnih principov, predvsem pa zgodovina ni kraj, kjer bi se lahko »prepoznali«. »Čudežni izvor« je tisto mesto, kjer bojda lahko zagrabimo »bistvo reči«, njegovo »čisto možnost«, »negibno formo« in »indentiteto«. Gre za vero, morda je vera v čudež res še edino kar arhitektom preostane, da je to, kar iščemo danes, nekoč in nekje »že bilo« v svoji »izvorni indentiteti«. Toda tam, kjer stvar začenja svojo zgodovino, ni »indentitete, ki jo ohranja čisti izvor«, ampak so vedno že druge stvari, »nesloga, spori, spopadi, različnost in raznovrstnost«, ki »zamažejo čistost izvora«. Zgodovinar se »posmehuje slovesnosti izvora« in »adolescentnemu iskanju morilca«. Resnica, ki se kaže v »izvoru«, je vedno neka laž.

Pridigarji postmodernizma, modni ideologi, z glavo v pesku, kričijo hevreka: razglašajo resurekcijo Arhitekture. Ta resurekcija ima obredni značaj, zato ni naključno, da se odkritje »temelja«, »izvora«, »zgodovine« posveti z eksekucijo žrtve. Žrtev je t.i. Moderno gibanje, ki se mu pripisujejo vse »slabosti metropolitanske civilizacije«. Vsaka kritika se začne post factum, posebnost postmodernistične kritike pa je v tem, da gre za kritiko post festum v dobesednem pomenu ali bolje za obsodbo, ki nastopi v trenutku, ko je »slovesnosti« že zdavnaj konec. Kljub številnim pirotehničnim materialom in postopkom, ki spremljajo to obsodbo, pa v njej sami ni ničesar slovesnega. Eksekucija se izvrši nad *truplom,* zato Manfredo Tafuri upravičeno govori o »posthumnem skrunjenju«. Postmodernizem je nekrofilija.

Postmodernistična ideologija ne »demistificira« modernega gibanja, prav nasprotno, mistificira nekaj, kar je že tako mistično. Gre za vnovično potrditev mitologije modernega gibanja, le da se tokrat vrši z njegovim zanikanjem. Post modernizem prav nič ne »razkrinka«. Modernemu gibanju natakne le drugo krinko. Po tej operaciji moderno gibanje še vedno ostaja »skrivnostno, čudno, razumu nedostopno«, le njegova »svetla podoba«, ki jo reprezentirajo

Pevsner in protagonisti gibanja vsaj do konca tridesetih let – Pevsner je tako rekoč »oče« modernega gibanja – se je spremenila v nekaj »mračnega«. Postmodernizem, pravi Tafuri, paradoksalno potrjuje zgodbo ali bajko, ki jo je Nikolaus Pevsner ustvaril l. 1937: zgodbo o *enem* modernem gibanju.[44] Postmodernizem dejansko ni kritika modernega gibanja, ampak je »prazna forma distanciranja, beg pred lastno resnico«. Gre za »kulturo simulakrov, ki je utemeljena na dvojniku, na kopijah, ki nimajo referentov, ki so brez originala«. Gre za retorično igro, ki zakriva problematiko sodobne arhitekture in modernega gibanja in ki nima nikakršne konsistentne osnove. Tafuri pravi, da je »postmodernistično« operacijo treba videti predvsem v njenih *tržnih*, ne pa »teoretskih« aspektih. Kaj lahko sploh povezuje, se vprašuje Tafuri, Krierjevo radikalno negacijo »modernega«, Holleinove bolj ali manj uspešne ironije in recimo slikarstvo Massima Scolarija? Prav nič, razen neke nedoločene »kritike« koncepta »moderno«. Postmodernizem prav zato, ker »hoče zajeti »vse«, ne more sam po sebi imeti nikakršnega pomena, pomeni vse in nič«. Postmodernistični ideologi, ki aktualne tendence v arhitekturi reprezentirajo kot nasprotje modernemu gibanju, dejansko zakrivajo postopke konjunkturnih tendenc, ki niso nič drugega kot tradicionalni postopki moderne umetnosti: igra z ostanki in fragmenti, kolaž, izničenje ali instrumentalizacija zgodovine, bricolage. Ideologije modernega gibanja, ta izraz Tafuri uporablja kot antonomazijo,[45] so resda presežene, so neproduktivne, toda to še ne pomeni, da je presežena ali odpravljena problematika, ki jo je moderno gibanje zagrabilo na ideološki način. Reprezentacija arhitekture kot mode v 19. st., ki se nadaljuje vse do danes, zakriva številna nasprotja in protislovja: med mestom kot socialnim servisom, mestom kot krajem akumulacije in mestom kot produkcijskim subjektom. Problematika produkcije in reprodukcije mesta se reducira na *podobo*, prav ta redukcija pa je simptom neodpravljenih protislovij.

Napetosti in protislovja se sklenejo v krizi, ki jo lahko natančno, časovno in prostorsko, umestimo: weimarska Nemčija. Kriza Weimarja je vrh krize dveh stoletij urbanega upravljanja: nove teme o produktivnosti metropolitanske strukture so v nasprotju z utrjeno tradicijo discipline in pogoji Socialpolitike, ki je impotentna pred procesi, ki jih je sama vpeljala. Z arheološko rekonstrukcijo, pravi Tafuri, dispozitivov nadzora in organizacije v 18. in

19. st. se morda lahko odgovori na vprašanje, zakaj ta tragična aporija, tragična zato, ker je še danes »breme sodobne realnosti«.[46]

Manfredo Tafuri v Sferi in labirintu (Avantgarde in arhitektura od Piranesija do sedemdesetih let), v »tretjem delu« pod naslovom Igre steklenih biserov – dejansko gre za *dodatek,* na kar je Tafuri opozoril kasneje – (osmo poglavje z naslovom L'architecture dans le boudoir in deveto poglavje z naslovom Jeffersonovi posmrtni ostanki) analizira aktualne tendence v arhitekturi, *locus communis* teh tendenc.[47] To, kar označuje skorajda vse te tendence, je želja po ponovni »utemeljitvi« sodobne arhitekture. Ta želja je prisotna že pred konjunkturo etikete postmodernizem. Tafuri opozori na implikacije Kahnovega in Venturijevega »poučevanja«, dve, na videz nasprotni hipotezi ponovne utemeljitve sodobne arhitekture. S tem, ko sta »zaprla prostor mitologiji večnega vračanja »svetih principov« tradicije novega, sta odprla neizrekljive prostore, kjer se obuja nostalgija«. Gre za nostalgijo »znaka«, ki v »labirintu neponovljive zgodovine, v kateri je izgubil lasten referent«, išče »univerzum govorice«, ki pa ga arhitektura ne more prehoditi, ne da bi hkrati zavrnila svoje »prisotnosti v svetu«; gre za nostalgijo po »neprotislovnem odnosu med normo in transgresijo«, prek katerega se »destilirajo prelomi in trganja« in vzpostavlja »cirkularnost« besede, njena »polnost«, »globalnost«. Prav to iskanje pa se razreši v neki nadaljnji izgubi.[48]

To, kar označuje Kahnovo potovanje, kot pravi Tafuri, kar so prezrli evropski opazovalci, je globoka »ameriškost« Kahnovega obupanega iskanja obnove mita. Kahnov mit nima seveda nobenih »kolektivnih temeljev«, zanimivo pa je to, da Kahn tesno povezuje »ponovno rojstvo arhitekture z artificialnim ustvarjanjem mitologije institucije«. Kahn je, pravi Tafuri, ponovno predlagal samovoljno in brez kontrole zunanjih referentov – »krvno zvezo med arhitekturno besedo in institucijami«. Kahn je menil, da lahko odpravi središčni tečaj poetike »radikalne« arhitekture: arhitekturo kot »zanemarljiv predmet«. Prav to je cilj njegove arhitekture kot analogije, od muzeja v Yalu do Kapitola v Daki. Kahn pred potopom (Avant le déluge) poskuša opremiti, kot pravi Tafuri, Noetovo barko, gre za »odtujenost od tistega, kar bo poplavil očiščevalni val«.

Tako za tiste, pravi Tafuri, ki so leto 68 »brali kot potop, se ga bali in tesnobno pričakovali«, kot za tiste, ki so opazili,

»da se pred tem potopom obranijo že s tem, če odprejo dežnik ali konstruirajo nasipe za kontrolo povodnji«, je bil Kahnov »začarani dvorec« preveč »krhek«, krhek pa je bil tudi za »duhovnike, pripravljene na samoto«. Kahnovi ponudbi – obljubi »komunikacija je mogoča, če spregovorijo institucije« je odgovoril Venturi: »edina institucija je realno, le realno je tisto, ki govori«.[49] Kljub infantilnemu entuziazmu, ki je spremljal Venturijevo knjigo Complexity and Contradiction in Arhitecture, je bil Tafuri eden redkih, ki je opozoril, da kljub »Venturijevim snobističnim elementom Venturijeva operacija, zavezništvo med pop artom v zatonu in novim arhitekturnim realizmom, vsebuje jedro z istimi motivi, kljub temu, da hoče biti nekaj drugega kot kahnovski rigorizem«. Tako Kahn, ki je »ustanovil šolo mistikov brez religije«, kot Venturi, ki je »ustanovil šolo treznih brez vrednot«, sta umeščena v ideologiji samorefleksije. Njun postopek so prevzele »prazne besede intelektualcev in brezdomcev«, ki svoje »pregnanstvo« reprezentirajo kot »dom«. Kot pravi Tafuri, so, tako kot Bataille, toda na povsem drugačen način in z drugimi instrumenti, »obrnili zenico očesa k njegovi votlini«; na ta način se hočejo rešiti pred »zaslepitvijo v univerzumu, ki grozi z ugasnitvijo pogleda«. Konstruktivisti in radikalni umetniki, pravi Tafuri, so kot svojo dolžnost prezentirali »razprtost pred mehanično napravo, ki vlada svetu«, upali so, da bodo lahko »upravljali s tem strojem«. Odkrili pa so, da ta »mehanična naprava« ne dopušča »neodvisnega delovanja« in da »režijo vodijo sile, ki jih ne morejo nadzorovati«. Prav ta »akcija brez subjekta« je realna, »udomačitev«, ki jih »pomiri s svetom«.

»Oko«, ki se obrača k samemu sebi, »noče in ne more videti«. Išče »izvir subjekta«; v središču tega mišljenja je »komična operacija« iskanja »izvora jezika«. Pomen materialov v Kahnovi in Venturijevi operaciji sprevrnitve, njunega domišljijskega podobarstva – »sanje o neobstoječih institucijah ali more, v katerih dominira kopičenje minljivih ikon kozmičnega ublagovljenja« – je nepomemben. Njune operacije so »vredne eksorcistov Svete inkvizicije«. Arhitekt – inkvizitor, piše Tafuri, ima vedno zaupljiv odnos z Zlom: »Kahnov red brez središča in Venturijevo »preveč dvoumno dvoumno« nahajata v njem neko konvergenco«.[50]

V panorami ameriške arhitekture, kot zapiše Tafuri, sta dva protagonista ustvarila »varovalke«, zasilne izhode, za

tiste, ki sprejemajo (in ki si to lahko dovolijo) »temeljno dejstvo«: sprevrnitev arhitekture, ki se »legitimizira s poglobitvijo v formalni avtonomiji, v vodnjaku brez dna«. »Jezik« je dosegel svoje »meje«, »vdira v zunanje, se radikalno obsoja v smehu, solzah, v zamaknjenih ekstatičnih pogledih, v grozi nemega«, »o samem sebi govori v drugem jeziku, odsotnost suverenega subjekta riše eksistencialno praznino in neusmiljeno fragmentira enotnost diskurza«.

Prav ta vrnitev k »drugemu jeziku« je navada tistih, posebej v ZDA, pravi Tafuri, ki hočejo prelomiti dvoumen odnos med »ponovnim rojstvom nemogočih redov in goljufivimi igrami, ki so podvojene z maskami realnega«, odnos med mitom in »jezikom«, ki sta ga predlagala Kahn in Venturi, »stopanje na primitivne steze, ki ju ohranjata njuna predloga«.

Tafuri na tem mestu začne podrobno analizo skupine Petih arhitektov (Five architects: Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey), ki jo je l. 1969, kot je lapidarno napisal Drexler, povezovala »negacija vsakega neobrutalizma, reduktivne ali vsebinske interpretacije arhitekture« in ki je pristala »na absolutni čistosti, rigorozni semantični posebnosti«.[51]

Seveda je nekorektno govoriti o homogenosti te skupine, saj obstajajo bistvene razlike med posameznimi člani; skupina je razpadla (toda to ni pomembno). Tu jo omenjamo zato, ker njeno delovanje jasno izpričuje aporije iskanja »arhitekture v arhitekturi«. Ni mogoče govoriti o neki kvaliteti »skupine«, res pa je, pravi Tafuri, da je tovrstno oblikovanje nujnost v ameriški profesionalni džungli (in verjetno ne samo ameriški), zato da se ustvari »instrument samopromocije in identifikacije, začasni reševalni splav, ki mu je usojen brodolom ali pa prehod na neko varnejšo ladjo«.[52]

Njihova dela – predvsem vile za visoko buržoazijo – so predstavljala opozicijo arhitekturi velikih korporacij, misticizmu Kahnove »šole«, eklektičnemu manierizmu, ki je nihal med profesionalizmom brez predsodkov in eksperimentalizmom, ki je bil zasnovan na jezikovni hipertrofiji (Rudolfa ali Peija), artificialnemu vitalizmu v Kaliforniji, zredčenim reminiscencam Philipa Johnsona, venturijevskem razburjenju, komercializaciji tipoloških raziskav Kevina Rocha ali Portmana, brstenju različnih *survivals*. Ponudili so jih eliti, ki je cenila novo »poetiko nostalgije«. Nostalgija Petih, vsaj na začetku ozi-

roma samo na začetku, za »magičnim krogom zgodovinskih avantgard« in, kot se je zdelo ameriški kritiki, predvsem po Purismu Esprit Nouveau in slikarskih rezultatih Ozenfanta ali Jeannereta, je kljub nasprotnim trditvam zasedla prostor, ki so ga odprla Kahnova iskanja: »izvajajo neusmiljeno odbiranje in izbiranje jezikovnih instrumentov«. Idealni naročnik te »arhitekture kot arhitekture« je kolekcionar. Med drugim, Giurgolin tekst z naslovom Diskretni šarm buržoazije, pomenljivo označuje polemiko, ki se je razvila ob najrazličnejšem interioriziranju obrata arhitekture k »sami sebi«. Njihova »neangažiranost« je pomenljiva predvsem zato, pravi Tafuri, ker nakazuje skrajne konsekvence redukcije arhitekture na »drug jezik«. Five, tako kot Kahn in Venturi so znak stanja intelektualnega dela, ali bolje, ostankov intelektualnega dela, ki si utvarja, da lahko »konstruira zaprt in zaščiten prostor pred neznosnim srečanjem s truščem; že sam odmev tega trušča je grozljiv«. Ta iluzorična obnova »konkretnosti« intelektualnega dela, ta poskus, da se ohrani na »robu žrela, ki mu lahko v vsakem momentu zlomi skelet«, se vedno reprezentira s podobo. Toda ta podoba ne more »rešiti nekega že razkrojenega telesa«.

Sivi (Grays) so se zoperstavili Belim (Whites). »Sive hiše nam pripovedujejo, imajo fasade, ki pripovedujejo zgodbe«, ne preostane nam nič drugega, pravi Tafuri, kot da »sključeni pred kaminom poslušamo zgodbe novih babic«. Od teh novih *architecture parlantes*, teh modernih *bijoux indiscrets*, doda Tafuri, zaman pričakujemo libertinske zlobe kakega Diderota. Vse to obupano »iskanje jezika« izhaja iz nekega že »komičnega« subjektivnega poskusa. To »stanje duha in duše«, ki ga reprezentirajo arhitekturne elite, ki hočejo »zavarovati stroko«, elite, katerih pričakovanja so »obrnjena k namišljeni preteklosti«, oživlja »strah pred realnostjo«, ki je dejanski »izvor« izolacije.

Gre za tendence, ki hočejo eksperimentirati z »jezikom brez funkcij«, ki pa so, paradoksalno, odtrgane od »področja jezika«. »Heroična leta« modernega gibanja so bila najpogostejša referenca teh »skrivalnic z jezikom«. Izid je bojda vsem znan: »vojne je konec«.[53]

»Zmagali smo«, prav na tej točki stoji zgodbica (izmišljotina) postmodernizma. Operacija, s katero bojda odpravljajo škodo neke druge zgodbe, izrabljene »zgodovinske konstrukcije«, ki se ohranja pri življenju in ki ni nič dru-

gega kot lažna preteklost. Moderno gibanje se prezentira kot »mačeha, ki se ji pripisujejo vse slabosti«. Ekvilibristi postmodernizma, s pirueto na eni nogi, se igrajo z zgodovino in vešče zakrivajo njene pomene. V primerjavi z weimarsko tragedijo spogledovanje teh manipulatorjev predstavlja le poskus, da se »iz impotence naredi tekst«. »Potovanja na kraj, kjer nas še ni« živijo od te »impotence« in ignorirajo protisloven in mukotrpen iter, ki mu sledijo Tafurijeve potrpežljive igre: od dolgega potovanja ikonoklastičnega obreda do odkritja »presežka tehnik«.

Toda dejansko so »poražene le besede,« ki si pripisujejo neko »nemogoče gospostvo nad tistim, ki ima v lasti *druge* jezike«. Postmodernizem se izogne temu vznemirljivemu teritoriju. Edina preokupacija tistih, ki vihtijo postmodernizem kot svoj prapor, je, »da na sceni vse bolj groteskno krilijo, se vse bolj groteskno vrtijo v poskusu zabavanja zdolgočasenega občinstva«. Če moderno gibanje lahko identificiramo s Titanikom, ki je zadel vrh ledene gore, pa lahko za postmodernizem rečemo, da je ladja, ki je nasedla, še predno je izplula. »Užitki v subtilnih mentalnih igrah«, ki so podvržene »absolutnosti forme«, nimajo nobene »socialne« vrednosti, gre za »privatno in egoistično« igro. Kaj preostane tistemu, ki še vedno hoče projektirati »Arhitekturo«: maškarada, zid med »podobo odtujitve in realnostjo njenih zakonov«.

Tu se naše prebiranje Tafurija pač konča, kar pa ne pomeni, da je končano. Tafurijev postopek se nam res lahko zdi »eklektičen in ekscentričen«, toda z utečenimi postopki ni mogoče utreti problematike novoveške arhitekture. Sam pravi, »da uporablja vse instrumente, ki jih je elaborirala visoka buržoazna kultura in to zato, ker sam marksizem v odnosu do tradicionalnih disciplin ne zagotavlja nobenih garancij«.[54] Med drugim vsem tistim, ki bi ga morda lahko obtožili za »metodološki eklekticizem«, odgovarja, da ga lahko obtoži le nekdo, ki »ne sprejema prehodne in torej dvoumne vloge, ki jo danes prevzema razkosana in multiformna disciplina, kot je arhitektura«.[55]

Tafurija je treba brati skozi »vse« njegove tekste in »vse« tekste drugih, ki so v Tafurijevih tekstih vpisani – tu v praznini linearnega naštevanja navajamo le nekaj imen (Marx, Freud, Nietzsche, Benjamin, Foucault, Heidegger, Barthes, Tronti, Negri, Cacciari, Dal Co, Teyssot itn.) – predvsem pa skozi tiste tekste, ki »za nazaj vpisujejo pre-

lome, podvajanja, razcepe«, toda te maksimalistične zahteve ne smemo vzeti dobesedno.

Projekt in utopija, za mnoge »težko razumljiva« knjiga, že omogoča spoznavanje Tafurijev stališč in, kot smo že napisali, predstavlja najboljši uvod v njegovo delo. Za tiste bralce, »ki se hočejo nekaj naučiti, ki hočejo torej tudi sami misliti«, teža Tafurijeve knjige ne bo posebna ovira, še posebej za tiste ne, ki jim je knjiga »orožje«, branje pa potrpežljiva igra, potrpežljiv *iter* in *iteratio*.

pot in ponavljanj

# Opombe

Manfredo Tafuri se je rodil v Rimu l. 1935 in je predstojnik Oddelka za kritično analizo in zgodovino na beneški univerzi. Izdal je naslednja dela:
Teorie e storia dell'architettura, Rim–Bari 1968,
L'architettura dell'umanesimo, Rim–Bari 1969,
Jacopo Sansovino e l'architettura del'500 a Venezia, Benetke–Padova 1972,
Progetto e utopia, Rim–Bari 1973,
(In drugi), La città americana dalla guerra civile al New Deal, Rim–Bari 1973,
(In drugi), Via Giulia. Un'utopia urbanistica del'500, Rim 1975,
(In drugi), Architettura Contemporanea, Milano 1979,
La sfera e il labirinto, Torino 1980,
(In drugi), Vienna Rossa, Milano 1980,
(In drugi), L'armonia e i conflitti, Torino 1983.

Opozoriti moramo na zbirko, ki jo Manfredo Tafuri ureja pri založbi Officina v Rimu. Osrednji cilj zbirke je radikalni pretres moderne arhitekture in tehnik planiranja, v luči kritike ideologije in kritične zgodovine urbanih sistemov, ki se je začela v okrilju Oddelka za kritično analizo in zgodovino arhitekture na beneški univerzi. Zbirka se sooča z individualizacijo določujočih vozlišč rojstva in krize buržoaznih ideologij in tehnik kapitalističnega upravljanja s teritorijem, v soočenju s kompleksno in mučno realnostjo ekonomskega razvoja in institucijami, ki ga podpirajo ali ki so z njim v konfliktu.

Izdajateljski program tvorijo trije deli: oranžna serija vsebuje kritične prispevke o razvoju moderne arhitekture od 18. st. do danes, o avantgardnih ideologijah in o teorijah plana; rdeča serija vsebuje analitične prispevke o zgodovini posameznih mest in urbanih sistemov; plava serija vsebuje kritične antologije izvirnih, neobjavljenih ali manj znanih tekstov. Knjige, ki so izšle se, osredotočajo okoli naslednjih privilegiranih točk: debata o ideologiji metropole med 19. in začetki našega stoletja, prispevki zgodovinskih avantgard pri oblikovanju sodobnega arhitekturnega jezika, primerjava med kapitalističnim in socialističim upravljanjem z mestom itd.

Navajamo le nekaj naslovov iz te zbirke:
Francesco Amendolagine, Massimo Cacciari, Oikos (da Loos a Wittgenstein) 1975,
Carlo Aymonino, Lo studio dei fenomeni urbani, 1977,

Massimo Cacciari, Metropolis (Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel), 1973,
Paolo Morachiello, Georges Teyssot, Nascita della città di stato (Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero), 1983,
Ludovica Scarpa, Martin Wagner e Berlino (Casa e città nella Repubblica di Weimar 1918–1933), 1983,
Socialismo, città, architettura URSS 1917–1937 (Il contributo degli architetti europei), 1976[3],
Donatella Calabi, Il »male« città: diagnosi e terapia (Didattica e istituzioni nell'urbanistica inglese dei primo '900), 1979,
Giorgio Piccinato, La costruzione dell'urbanistica (Germania 1871–1914), 1977[2],
Le macchine imperfette (Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo), 1980,
Roger-H. Guerrand, Le origini della questitione delle abitazioni in Francia (1850–1894), 1981,
Georges Teyssot, Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance jr., 1974,

[2] Teorie e storia dell'architettura, XV.
[3] Isto, IX.
[4] Isto.
[5] Isto.
[6] Progetto e utopia, 168.
[7] »Majavost tega očitka je dokazal že pri nas dvakrat citirani M. Tafuri v svoji knjigi *Architettura e l'utopia* s trditvijo, da tako kot ne poznamo ideološke politične ekonomije, marveč le ideološko kritiko le-te, tudi ne moremo imeti ideološke arhitekture, marveč le njeno ideološko kritiko«. Arhitektov bilten /AB, 50., junij 1981, Ljubljana, 61.
[8] Glej Braco Rotar, Govoreče figure, Ljubljana, 1981, 9.
[9] Progetto e utopia, 168.
[10] Teorie e storia dell'architettura, XI.
[11] La sfera e il labirinto, 3.
[12] Isto, 4.
[13] Teorie e storia dell'architettura, 260.
[14] Isto.
[15] Isto, 261.
[16] Isto, 262.
[17] Isto, 264.
[18] Isto, 266.
[19] Isto, 269.
[20] Isto, XVI.
[21] Le macchine imperfette, 23.
[22] Isto.
[23] Teorie e storia dell'architettura, 121.
[24] Isto, 161.
[25] La sfera e il labirinto, 16.
[26] Teorie e storia dell'architettura, 151.
[27] Isto, 150.
[28] Isto, 157.
[29] Isto, 161.
[30] Isto, 164.
[31] Isto, 179.
[32] La sfera e il labirinto, 16.
[33] Isto, 17.

[34] Isto, 18.
[35] Isto, 19.
[36] Isto. 22.
[37] Isto.
[38] Teorie e storia dell'architettura, X in 179.
[39] La sfera e il labirinto, 15.
[40] Isto, 14.
[41] Teorie e storia dell'architettura, 40.
[42] La sfera e il labirinto, 14.
[43] Isto, 6.
[44] Casabella, 463/464, november/december 1980, Milano, 98.
[45] Architettura Contemporanea, 5.
[46] Le macchine imperfette, 24.
[47] La sfera e il labirinto, 323.
[48] Isto, 358.
[49] Isto, 359.
[50] Isto, 360.
[51] Isto, 361.
[52] Isto, 363.
[53] Isto, 368.
[54] Teorie e storia dell'architettura, XIV.
[55] La sfera e il labirinto, 25.

MANFREDO
TAFURI

# PROJEKT IN UTOPIJA

arhitektura in kapitalistični razvoj

*Guisi*

Pričujoča knjiga je plod predelave in pomembne razširitve eseja z naslovom *Per una critica dell'ideologia architettonica,* ki je bil objavljen v reviji Contropiano (1/1969).

Takoj po objavi tega eseja so se, ob soočenju s tezami in temami, ki jih je le-ta vseboval, pojavile številne, bolj ali manj silovite kritike. Vedno smo se izogibali temu, da bi nanje odgovorili neposredno – ne toliko zaradi podcenjevanja sogovornikov, kot zaradi razlogov, ki jih je sedaj potrebno enkrat za vselej razjasniti. Esej, objavljen v Contropianu, je namenoma v obliki strnjenega osnutka do skrajnosti razvil hipoteze, ki so bile izrečene že v *Teorie e storia dell'architettura.* Ponovno branje zgodovine arhitekture v luči metodoloških instrumentov, ki jih je ponujala kritika ideologije, v najstrožjem marksovskem pomenu, se je pred štirimi leti lahko konstituiralo le kot poskus zagotavljanja referenčnega okvirja za sektorske in natančne preveritve in analize. Kontekst revije, ki je gostila ta esej (in druge eseje pisca in tovarišev, ki so delovali v tej smeri), je bil na tak način opredeljen z njegovo politično zgodovino in smermi notranje razprave, da smo domnevali, da se bomo številnim dvoumnim branjem a priori izognili.

A ni bilo tako. Z osamitvijo arhitekturne tematike od teoretskega konteksta, katerega nosilka je bila revija, so naš spis presojali kot poklon nekemu apokaliptičnemu obnašanju, kot »poetiko odpovedi«, kot ekstremno napoved »smrti arhitekture«.

Pri vsem tem pa se je to, kar je bila l. 1968/69 samo delovna hipoteza, posebej z raziskovalnim delom na Inšti-

---

Manfredo Tafuri, *Projekt in utopija (Arhitektura in kapitalistični razvoj). Naslov izvirnika: Progetto e utopia (Architettura e sviluppo capitalistico),* Laterza, Rim–Bari 1973.[1] Prevod je narejen po tretji izdaji 1977. Prevedel Janko Zlodre.

tutu za zgodovino Fakultete za arhitekturo na Univerzi v Benetkah, specificiralo, obogatilo in razčlenilo v pretežni meri prav na nosilnih usmeritvah revije. Razmerje zgodovinska avantgarda – metropola, relacije med intelektualnim delom in kapitalističnim razvojem, raziskave nemške sociologije na začetku 20. st., ideologije in prakse planiranja v Sovjetski zvezi, raziskave socialdemokratskega upravljanja z mestom, ameriške arhitekture in ameriških mest in gradbenega cikla so bile in so v središču kolektivnega dela, ki je med drugim daleč od tega, da bi si domišljali, da je doseglo trdne in dogmatične točke.

S ponovno izdajo eseja iz l. 1969, na osnovi prijaznega povabila Vita Laterze, je nam samim prej kot drugim razvidna prehojena pot, so razvidne spremembe stališč, ki so bile nujne zaradi natančnejših analiz in slabosti prvotnih hipotez. Zdi se nam, pri vsem tem, da le-te še vedno v celoti veljajo: polemika se sedaj lahko nadaljuje na osnovi analize in dokumentacije in ne več samo na osnovi svetih principov.

Pri vsem tem je v razpravi o le-teh potrebno stopiti v tisto polje politične teorije, ki je prisotno v najbolj razvitih raziskavah markističnega mišljenja od l. 1960 do danes. Kritika ideologije ni ločljiva od tega konteksta: je njegov integralni del, še toliko bolj, kolikor bolj se zaveda lastnih meja in lastnega območja delovanja.

Takoj je treba opozoriti, da kritika nosilnih usmeritev sodobne arhitekturne ideologije nima nobene »revolucionarne« naloge. To, kar nas na tem mestu zanima, je natančno določanje tistih nalog, ki jih je kapitalistični razvoj odvzel arhitekturi: ali drugače, kar je le-ta na splošno odvzel ideološkim prefiguracijam. Ta stvar nas skorajda avtomatično vodi k odkrivanju tistega, kar se lahko prikazuje tudi kot »drama« arhitekture danes: kot prisilna vrnitev arhitekture k *čisti arhitekturi,* instanci forme brez utopije, v najboljših primerih, sublimni nekoristnosti. Ljubša nam je iskrenost tistega, ki ima toliko poguma, da govori o molčeči in neaktualni »čistosti«, kot pa mistifikacije, ki z ideološkimi krpami poskušajo zakrpati arhitekturo, pa čeprav iskrenost sama še vedno zakriva ideološki navdih, ki je patetičen zaradi svojega anahronizma.

Nove teme, ki se zastavljajo arhitekturni kulturi, so nasprotno, paradoksno, tostran in onstran arhitekture. V tej trditvi, ki jo nameravamo zgodovinsko utemeljiti, ne gre za nikakršno objokovanje, toda tudi za nikakršno apokaliptično prerokbo. Ne gre za nikakršno objokovanje; saj

poskus zaustavljanja poteka stvari, ko izginja vloga neke discipline, predstavlja samo regresivno utopijo in to najslabše vrste. Nobene prerokbe: zato, ker se proces vsakodnevno odvija pred našimi očmi, za tistega pa, ki želi kričeč dokaz, zadostuje že premislek o odstotku diplomiranih arhitektov, ki se dejansko ukvarjajo s to stroko. Res pa je tudi, da se zaton stroke še ne ujema z nikakršno institucionalno opredeljeno vlogo tehnikov, ki naj bi delovali na področju zidave. Zato se pluje v praznem prostoru, v katerem se lahko zgodi vse, toda nič ni odločilno.

To seveda ne pomeni, da ni potrebna jasna zavest o trenutni situaciji. Toda tega cilja ne moremo doseči s predstavljanjem iluzornih upanj. Gre za cilj, na to bodimo pozorni, ki je sam po sebi dvoumen. Z odpravo neaktualnih mitov se na obzorju zagotovo ne kaže sij alternativne arhitekture, »delavske« tehnike. Ideologija je nepotrebna kapitalističnemu razvoju, tako kot je škodljiva delavskemu stališču. Za dokazovanje tega se nam po študijah Fortinija v *Verifica dei poteri,* Trontija, Asor Rose in Cacciarija zdi odveč ponovno vračanje k *Nemški ideologiji.* Toda gotovo je, da po zaključku dela kritike ideologije ostane problem tistih instrumentov spoznanja, ki jih lahko takoj uporabimo v političnem boju. Natančno tu se naš diskurz, nujno, zaustavi. Toda gotovo ne namenoma.

Od kritike ideologije je treba preiti k analizi tehnik planiranja in njegovih konkretnih učinkov v produkcijskih odnosih, k analizam, to velja poudariti, ki se šele danes – s potrebno strogostjo in koherenco – poskušajo v sektorju zidave. Tistim, ki tesnobno iščejo učinkovito kritiko, ne moremo odgovoriti drugače kot z nasvetom, da se spremenijo v analitike določenega ekonomskega sektorja in da uprejo pogled tako na kapitalistični razvoj kot na proces reorganizacije in omasovljenja delavskega razreda.

Z ozirom na te naloge je ta knjiga le prolog. Ob vsem tem prav zaradi namenoma strnjenega načina, s katerim obravnavamo zastavljene teme, ni nič drugega kot zgodovinska sled, ki smo jo pripeljali do določene točke in verificirali samo na določenih področjih. Treba bo nadaljevati onstran tega. Medtem pa se nam ne zdi v celoti nepotrebno, da kulturni razpravi ponudimo hipotezo – okvir, ki naj se kritiki, če ne drugega, predstavi s svojo formalno dovršenostjo. Neki rezultat bo že dosežen, če bo ta hipoteza pripeljala do bolj zavestnih in radikalnih pritrditev in nesoglasij.

# 1. Pustolovščine razuma

## Naturalizem in mesto v stoletju razsvetljenstva

Oddaljiti tesnobo z razumevanjem in introjekcijo vzrokov: zdi se, da je to eden od glavnih etičnih imperativov buržoazne umetnosti. Ni toliko pomembno, če bodo konflikti, protislovja, mrcvarjenja, ki porajajo tesnobo, absorbirana v zamotanem mehanizmu, ki lahko začasno sestavi ta nesoglasja, ali če bo katarza dosežena prek kontemplativne sublimacije.

Vsa fenomenologija buržoazne tesnobe pripada »svobodni« kontemplaciji usode. Ni se mogoče izogniti perspektivam, ki jih poraja ta svoboda; v tem tragičnem spopadu ni mogoče odpraviti izkušnje šoka. Šok, ki izhaja iz metropolitanskega doživljanja in ki ga bomo na straneh, ki sledijo, poskušali analizirati, je že način, s katerim se dosega »aktivnost« tesnobe. Munchov *krik,* v tem smislu, že govori o nujnosti *mostu* med absolutno »praznino« posameznika, ki se lahko izrazi le s skrčenim fonemom, in pasivnostjo kolektivnega obnašanja.

Metropola, kraj absolutne odtujitve, je, kar ni naključje, v središču elaboracij avantgard.

Od takrat, ko je kapitalistični sistem potreboval reprezentacijo lastne tesnobe – se sprejel z »virilno objektivnostjo«, o kateri govori Weber, da bi nadaljeval z delovanjem – je ideologija lahko zapolnila obstoječi prepad med imperativi buržoazne etike in univerzumom Nujnosti.

V tej knjigi bomo poskušali začrtati tudi etape, prek katerih je ta potreba po nadomestilu na nebu ideologije prenehala biti funkcionalna.

Dolžnost biti buržoaznega intelektualca se prepoznava v imperativni vrednosti, ki jo privzema njegovo »socialno« poslanstvo: med intelektualnimi »avantgardami« obstaja molčeč sporazum, ki že ob samem poskusu, da bi ga razsvetlili, dviga zbor ogorčenih protestov. Posredniška vloga kulture je lastna znamenja prepoznavanja toliko identificirala

z ideološkimi termini, da jo je njena zvijačnost pripeljala – mimo vsake individuale dobronamernosti – do tega, da je lastnim produktom naložila oblike ugovarjanja in protesta. Kolikor bolj je sublimacija konfliktov razvita na ravni oblike, toliko bolj ostajajo zakrite strukture, ki jih potrjuje ta sublimacija.

Pristop k temi arhitekturne ideologije s tega stališča pomeni poskus razsvetlitve, kako je sploh bilo mogoče, da so očitno najfunkcionalnejši predlogi reorganizacije nekega področja kapitalističnega razvoja morali pretrpeti najbolj ponižujoča razočaranja, v tolikšni meri, da se danes celo lahko predstavljajo kot objektivne vrednote brez kakršnekoli razredne konotacije ali kar kot »alternativni« momenti, kot teren neposrednega spopada med intelektualci in kapitalom.

Menimo, da ni naključje, da se velik del novih kulturnih hipotez znotraj arhitekturne razprave ponovno obrača k užaloščenemu preudarku samih izvorov zgodovinskih avantgard. Z vrnitvijo k izvorom, ki so pravilno identificirani v obdobju, ko gre za tesno povezavo med buržoaznimi ideologijami in intelektualnimi domnevami, se celoten cikel moderne arhitekture zaobjema v enotni strukturi.

Na osnovi tega napotila je mogoče globalno premisliti oblikovanje arhitekturnih ideologij in še posebej njihovih implikacij v razmerju do mesta.

Toda tedaj bo treba spoznati enotnost kulturnega cikla, ki ga je prehodilo buržoazno mišljenje, z drugimi besedami: treba bo imeti neprestano pred očmi celoten okvir njegovih elaboracij. Ni slučaj, da sistematično raziskovanje razsvetljenske razprave omogoča, da lahko večji del protislovij, ki v različnih oblikah spremljajo potek sodobne umetnosti, zapopademo na njihovi čisti ideološki ravni.

Oblikovanje arhitekta kot ideologa »socialnega«, spoznavanje ustreznega polja poseganja v urbano fenomenologijo, prepričevalna vloga forme v razmerju z občinstvom, samokritična vloga forme v razmerju do lastnega iskanja in dialektika med vlogo arhitekturnega »objekta« in vlogo urbane organizacije; to so konstante, ki se vračajo znotraj »dialektike Razsvetljenstva«.

Ko je Laugier l. 1753 napovedal svoje teorije o načrtovanju mesta in uradno odpiral teoretično raziskavo razsvetljenske arhitekture, izdajajo njegove besede dvojno namero. Na eni strani gre za instanco redukcije samega mesta na naravni fenomen, na drugi strani za instanco pre-

seganja vsake a priori ideje o urbani ureditvi, z razširjanjem tistih oblikovnih razsežnosti v mestnem tkivu, ki so povezane z estetiko pitoresknega.

»Quiconque scait bien dessiner un parc,« piše Laugier, tracera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du tumulte dans l'ensemble.«[1]*

Laugierjeve besede so na pronicljiv način zapopadle oblikovno dejanskost mesta 18. st. Ne gre več za arhetipske sheme reda, ampak za sprejemanje antiperspektivičnega značaja urbanega prostora; pa tudi sklicevanje na park ima nov pomen: različnost narave, ki vstopa v urbano strukturo, odpravlja tolažilni, oratorski in didaskalični naturalizem, ki je dominiral epizodični pripovednosti baročnih sistemizacij v celotnem loku od 17. st. do srede 18. st.

V tem merilu pomeni poziv na naturalizem hkrati poziv na prvotno čistost konfiguracije okolja in razumevanja *antiorganskega* značaja par excellence, ki je lasten mestu. Toda tu je še nekaj več. Redukcija mesta na naravni pojav gotovo ustreza estetiki pitoresknega, ki jo je angleški empirizem vpeljal že v prvih desetletjih 18. st. in ki ji je Cozens l. 1759 podal bogato in dosledno teoretsko utemeljitev.

Ne vemo, koliko so na Laugierjeve ideje o mestu neposredno vplivale angleške teorije ali preudarki Roberta Castella v *Vilah Starih*. Gotovo pa je, da je urbanim iznajdbam francoskega opata in pejsažizmu angleškega slikarja skupna metoda, utemeljena na selekciji kot instrumentu za kritični poseg nad »naravno« dejanskostjo.[2]

Mesto za teoretike 18. st. nedvomno pripada istemu oblikovnemu področju kot slikarstvo, s selektivnostjo in kriticizmom se v urbanizem vpeljuje fragmentizem, ki postavlja na isto raven ne samo vrednote, kot sta Narava in Razum, ampak tudi naravni in urbani fragment.

---

* »Kdorkoli zna dobro narisati park, bo brez težave začrtal skladen načrt, po katerem je treba zgraditi mesto, glede na njegovo lego in okoliščine. Potrebni so trgi, križišča in ceste. Potrebna je pravilnost in nenavadnost, razmerja in nasprotja, naključja, ki spreminjajo prizorišče, velik red v podrobnostih, zmeda, hrušč in trušč v celoti.«

Mesto kot človekovo delo teži k naravnemu stanju in mora, tako kot pejsaž, prek kritične selekcije, ki jo vrši slikar, dobiti pečat socialne moralnosti.

Medtem ko Laugier, tako kot angleški teoretiki razsvetljenstva, ostroumno zagrabi artificialen značaj urbanega jezika, pa je značilno to, da niti Ledouxju ne Boulléeju, ki sta toliko inovativna v svojih delih, ne uspeva zapustiti mitskega in abstraktnega upoštevanja Narave. V tem oziru je zelo indikativna Boulléejeva polemika proti Perraultjevim napovedim o artificialnem značaju arhitekturnega jezika.[3]

Morebiti so bile zgled Laugierjevega *mesta kot gozda* samo različne sekvence prostorov, ki so se pojavili v načrtu Pariza, ki ga je uredil Patte; le-ta je v podobi celote zbral projekte za novi kraljevski trg. Toda nedvomno je, da se na to isto koncepcijo sklicujejo londonski projekti Georga Dancea mlajšega: brez dvoma avantgardni projekti za Evropo 18. st.[4]

Zabeležili bomo torej le teoretske intuicije v Laugierjevem odlomku, ki so še toliko bolj simptomatične, če se le spomnimo, da se je nanje oprl Le Corbusier pri začrtovanju teoretskih principov v svoji *Ville radieuse*.[5]

Kaj pomeni, na ideološki ravni, priličenje mesta *naravnemu* objektu? Ta predlog na eni strani kaže sublimacijo fiziokratskih teorij: mesto se ne bere kot struktura, ki z lastnimi mehanizmi akumulacije določa spremembo izkoriščanja zemljišča in agrarnih in zemljiških rent. Če je mesto pojav, ki se priličuje »naravnemu« procesu, nezgodovinskemu zato, ker je univerzalen, je osvobojeno vsakega upoštevanja, ki je strukturalne narave. Oblikovni »naturalizem« služi v prvem trenutku za prepričevanje o *objektivni* nujnosti procesov, ki jih je sprožila predrevolucionarna buržoazija; v drugem trenutku služi pri utrditvi in zaščiti doseženih pridobitev pred vsako nadaljnjo spremembo.

Na drugi strani pa je funkcija tega naturalizma v tem, da umetniški dejavnosti zagotavlja ideološko vlogo v strogem pomenu. Ni naključje, da prav v trenutku, ko buržoazna ekonomija začenja odkrivati in utemeljevati lastne kategorije delovanja in razsojanja, ko »vrednotam« podaja vsebine, neposredno merljive z merili, ki jih narekujejo nove metode produkcije in menjave, da je namreč kriza starih sistemov »vrednot« takoj zakrita z vrnitvijo k novim subli-

macijam, ki postanejo artificialno objektivne s sklicevanjem na univerzalnost Narave.

Prav zaradi tega se morata sedaj Razum in Narava združiti. Razsvetljenski racionalizem ne more prevzeti nase celotne odgovornosti za operacije, ki jih izvaja, in potrebno se mu zdi, da se izogne neposrednemu soočenju z lastnimi premisami.

Jasno je, da so to ideološko kritje tekom celotnega 18. st. in v prvih desetletjih 19. st. spodbujala protislovja *ancien régima*. Urbani kapitalizem v formiranju in ekonomska struktura, zasnovana na predkapitalističnem izkoriščanju zemljišča, sta že v nasprotju. Pomenljivo je, da teoretiki mesta ne vidijo tega protislovja, ampak se raje ukvarjajo z njegovim zakrivanjem ali bolje razrešitvijo, z izničenjem mesta v velikem morju Narave in v celoti osredotočajo lastno pozornost na aspektih nadzidave samega mesta.

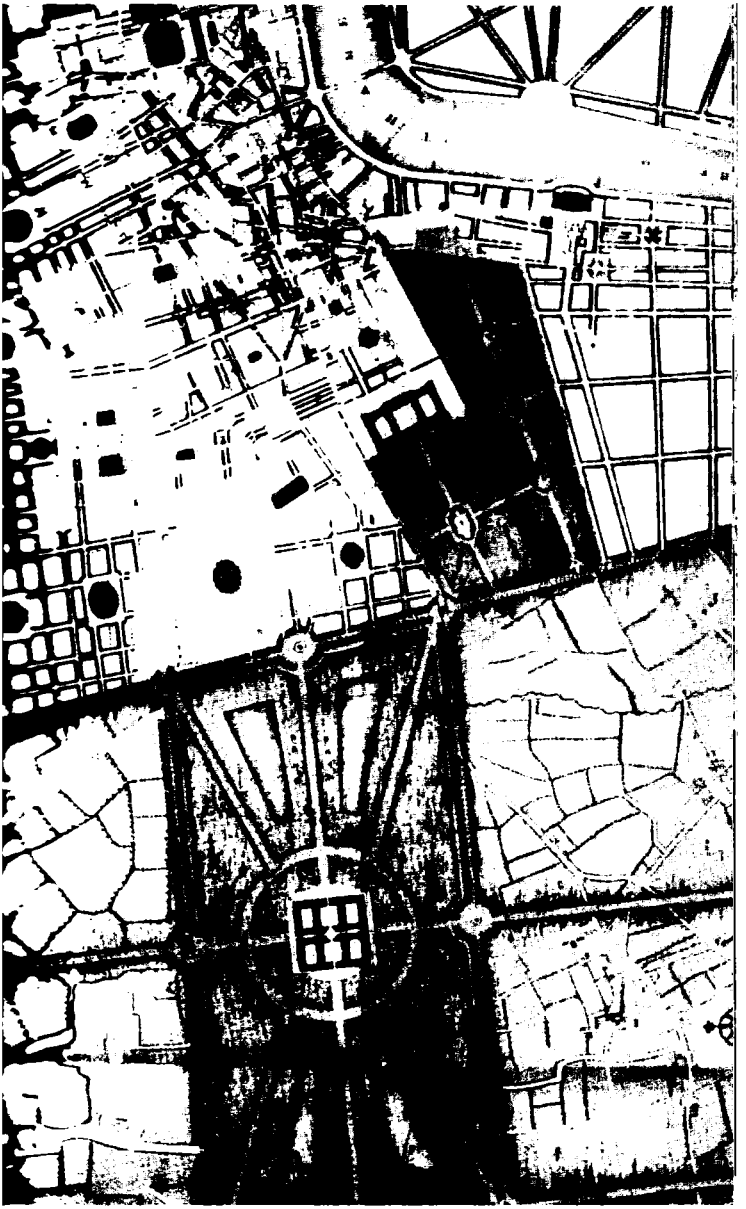
Urbani naturalizem, uvrstitev *pitoresknega* v mesto in arhitekturo, uvrednotenje pejsaža v umetniški ideologiji, se nagibajo k zanikanju sedaj že boleče dihotomije med urbano dejanskostjo in podeželjem: služijo pri prepričevanju, da ni nikakršnega preskoka med uvrednotenjem narave in uvrednotenjem mesta kot stroja, ki producira nove oblike ekonomske akumulacije.

Govorniški in arkadični naturalizem kulture v 17. st. nadomesti sedaj naturalizem, ki prepričuje drugače.

Toda treba je podčrtati, da želena abstraktnost razsvetljenskih teorij v prvem trenutku služi za uničenje baročnih shem projektiranja in razvoja baročnega mesta, v drugem trenutku pa prej izogibanju kot pogojevanju formiranja globalnih modelov razvoja. Ni slučaj, da so gigantsko in avantgardno operacijo, kot je bila rekonstrukcija Lizbone, ki jo je vodil markiz de Pombal po potresu l. 1755, izvajali v popolnoma empiričnih pogojih, daleč od teoretskih abstrakcij.[6]

Arhitekturna kultura 18. in 19. st., zagotovo na nenormalen način z ozirom na obče smeri razsvetljenskega kriticizma, razvija predvsem destruktivno vlogo. Kar se izraža tudi v tem, da je arhitektura, zato ker še ni na razpolago razvita podlaga tehnik produkcije, ki odgovarjajo novim pogojem buržoazne ideologije, prisiljena osredotočiti lastno samokritično delo v dveh smereh:

a) na povzdigovanje, s polemičnim namenom, vsega, kar lahko privzame antievropski pomen. Piranesijev fragmentizem je posledica odkritja nove buržoazne zna-



1 John Gwynn, grafični list v knjigi London and Westminster Improved, 1766.

nosti, zgodovinske kritike, ki pa je tudi, in to paradoksalno, *kritika kritike*. Vsa moda sklicevanja na gotsko, kitajsko, hindujsko arhitekturo in romantični naturalizem pejsažnih vrtov, v katerih so nametane šale – brez ironije – egzotičnih paviljonov in lažnih ruševin, se idealno povezuje z vzdušjem Montesquieujevih *Lettres persanes,* Voltairjevega *Ingénu,* Leibnizovega jedkega protizahodnjaštva. Ker hočejo doseči združitev racionalizma in kriticizma, se evropski miti primerjajo z vsem, kar bi lahko, s tem da jih spodbija, potrdilo njihovo veljavnost. V pejsažnem vrtu na angleški način se docela odpravi zgodovinska perspektiva. Pri kopičenju majhnih templjev, paviljonov in jam, v katerih se srečujejo, zdi se, najrazličnejša pričevanja zgodovine človeštva, ne gre toliko za beg v pravljično. »Pitoreskno« Browna, Kenta in Wooda ali Lequeujeva »groza« prej predstavljajo neko zahtevo. Le-ti s sredstvi arhitekture, ki je že zavrnila oblikovanje »objektov« in je postala *tehnika organizacije preoblikovanih materialov,* zahtevajo neko potrditev, ki se vrši *zunaj arhitekture.* Ti arhitekti, z vso tipično distanco velikih kritikov razsvetljenstva, začenjajo sistematično in usodno avtopsijo arhitekture in vseh njenih konvencij.

b) na drugem kraju arhitektura, čeprav postavlja lastno vlogo oblikovanja v prostoru mesta mimogrede, predstavlja alternativo nihilistični perspektivi, ki jo je opaziti za halucinantnimi fantazijami Lequeuja, Bélangerja in Piranesija.

Z zavračanjem simbolične vloge, vsaj v tradicionalnem smislu, je arhitektura, da bi se izognila uničenju same sebe, odkrila lastno znanstveno poklicanost. Na eni strani bo lahko postala instrument socialnega ravnovesja; takrat se bo morala silovito spopasti z vprašanjem *tipov* – kar bosta storila Durand in Dubut. Na drugi strani lahko postane znanost senzacij; v tej smeri bo šel Ledoux in še bolj sistematično Le Camus de Mézières. Tipologija in *architecture parlante* torej sta še vedno temi, ki ju je med sabo trčil Piranesi in ki namesto tega, da bi vodili k rešitvam, tekom celotnega 19. st. poudarjata notranjo krizo arhitekturne kulture.

Arhitektura sedaj sprejema »politizacijo« lastnega delovanja. Če so arhitekti politični agentje, morajo prevzeti nalogo nepretrgane invencije razvitih rešitev na najsplo-

šnejših ravneh. Glede na ta namen postane vloga ideologije določujoča.

Utopizem, ki ga je moderno zgodovinopisje hotelo prepoznati v delih arhitekturnega razsvetljenstva, se torej opredeljuje natančno v svojih avtentičnih pomenih. V evropskih arhitekturnih predlogih 18. st. dejansko ni ničesar, kar se ne bi dalo realizirati, tudi ni naključje, da vsa razsežna teoretizacija *philosophes* arhitekture ne vsebuje kakršnekoli socialne utopije, ki bi podpirala urbani reformizem, napovedan na čisto oblikovni ravni.

Sam uvod h geslu *Architecture,* ki ga je napisal Quatremère de Quincy za *Encyclopédie methodique,* je mojstrovina realizma, kljub abstraktnim izrazom, s katerimi se izraža.

»Entre tous les arts,« piše Quatremère, »ces enfants du plaisir et de la nécessité, que l'homme s'est associés, pour l'aider à supporter les peines de la vie et à transmettre sa mémoire aux générations futures, ou ne saurait nier que l'*architecture* ne doit tenir un rang des plus distingués. À ne l'envisager que sous le point de vue de l'utilité, elle l'emporte sur tous les arts. Elle entretient la salubrité dans les villes, elle veille à la santé des hommes, elle assûre leurs propriétés, elle ne travaille que pour la sûreté, le repos, et le bon ordre de la vie civile.«[7]*

Razsvetljenski realizem niso zanikale niti Boulléjeve arhitekturne sanje v gigantskem merilu niti nagrajenci *Académie.* Dimenzijska eksaltacija, geometrično očiščenje, razvidni primitivizem, ki tvorijo konstante teh projektov, privzemajo konkretni pomen, če jih beremo v luči tistega, kar hočejo biti: ne toliko nerealizirane sanje, kot eksperimentalni modeli nove metode projektiranja.

Od razuzdanega simbolizma Ledouxja ali Lequeuja do geometričnega molka Durandove tipologije: proces, ki mu sledi arhitektura razsvetljenstva, se dosledno ujema z novo ideološko vlogo, ki jo je prevzela arhitektura. Pri vstopanju v strukture buržoaznega mesta se mora arhitek-

---

* »Ne bi mogli zanikati, da je izmed vseh umetnosti, teh otrok ugodja in nujnosti, ki si jih je usvojil človek, da mu pomagajo prestajati življenjske težave in prenašati svoj spomin na prihodnje rodove, obdržala *arhitektura* najbolj izbran položaj. Tudi če je ne motrimo zgolj s stališča koristnosti, zmaga nad vsemi umetnostmi. Vzdržuje zdrave razmere v mestih, bdi nad zdravjem ljudi, jim zagotavlja lastnino in se trudi predvsem za varnost in za dobro ureditev državljanskega življenja.«

tura redimenzionirati z razkrojem v uniformnosti, ki jo zagotavljajo predpostavljene tipologije.

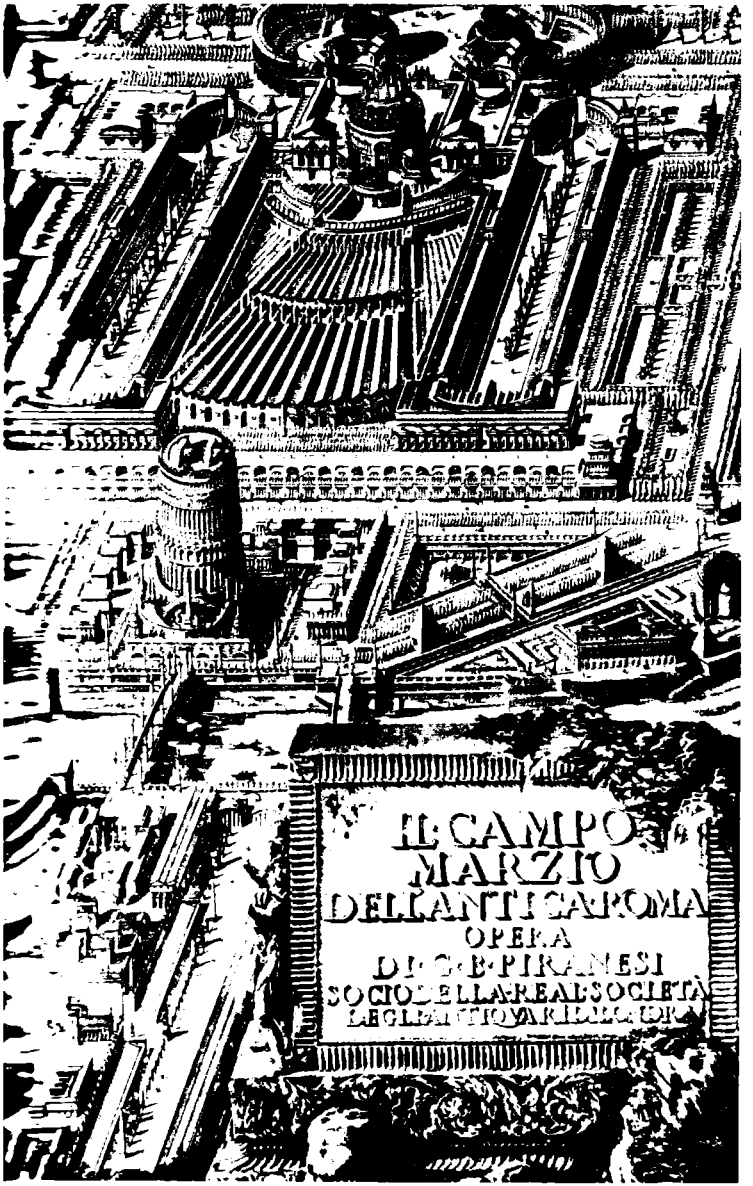
Toda ta razkroj ni brez posledic. Piranesi je tisti, ki je Laugierjeve teoretske intuicije pripeljal do roba: njegova ponovna obuditev *Iconographie Campi Martii* je grafični monument razpiranja poznobaročne kulture instancam revolucionarnih ideologij, tako kot je njegov *Parere sull'architettura* najbolj občuteno literarno pričevanje.[8]

V piranezijevskem Campomarzio ne gre več za nobeno zvestobo poznobaročnemu principu *varietà*. Zato ker rimske starine niso samo referenčna vrednota, nabita z ideološkimi nostalgijami in revolucionarnimi pričakovanji, ampak so tudi mit, ki ga je treba obsoditi, se vsaka forma klasicističnega izvora obravnava le kot čisti fragment, kot deformirani simbol, kot halucinatorični ostanek nekega »reda« v stanju razpadanja.

Red v detajlu torej ne vodi k enostavnemu *tumulte dans l'esemble,* ampak k monstruoznemu poganjanju simbolov, oropanih pomena. Piranezijevski gozd, tako kot sadovske atmosfere njegovih *Carceri,* kažejo, da niso samo »sanje razuma« tiste, ki povzročajo pošasti, ampak je tudi »bedenje razuma« tisto, ki vodi k deformnemu; pa čeprav je sublimno cilj, na katerega meri.

Kriticizmu piranezijevskega Campomarzio se lahko pripiše profetska vrednost. Zdi se, da v njem najvišji vrh arhitekturnega razsvetljenstva z bridkim zanosom opozarja na bližnjo nevarnost končne zgube organskosti forme: ideali totalitete in univerzalnosti so končno stopili v krizo.

Arhitektura si lahko tudi prizadeva ohraniti neko dovršenost, ki naj bi jo zavarovala pred totalnim razkrojem. Toda ta napor je izničen zaradi razmeščanja arhitekturnih kosov v mestu. Prav v mestu so ti fragmenti neusmiljeno absorbirani in oropani vsake avtonomije: prav ničemur ne služi njihovo trdovratno hotenje po privzemanju artikuliranih in sestavljenih konfiguracij. V Campo Marzio antičnega Rima prisostvujemo epski reprezentaciji bitke, ki jo je arhitektura začela proti sebi: tipologija se potrjuje kot instanca superiorne ureditve, toda konfiguracija posameznih tipov se nagiba k destrukciji samega koncepta tipologije; zgodovina je oklicana za imanentno »vrednoto«, toda paradoksalno zavračanje arheološke realnosti zastavlja dvom o njenem civilnem potencialu. Zdi se, da oblikovna invencija razglaša lasten primat, toda obsedeno ponav-




2 Giovanni Battista Piranesi, grafični list iz knjige Campo Marzio dell'antica Roma 1761–1762, perspektivična veduta cone Hadrianovega Mavzoleja in Bustuma Hadrianija.

ljanje invencij reducira celotni urbani organizem na gigantski »nekoristni stroj«.

Zdi se, da racionalizem odkriva lastno iracionalnost. Arhitekturno »umevanje«, v hotenju po absorbiranju vseh lastnih protislovij, v lastni temelj postavlja tehniko šoka. Posamezni arhitekturni fragmenti, ki se med sabo spopadajo, ki so indiferentni celo na trčenja in se akumulirajo, kažejo nekoristnost inventivnega napora, ki se uporablja za opredelitev njihove forme.

Mesto ostane nekaj neznanega – prav zato, ker piranezijevski Campo Marzio ne more nikogar prevarati, ko gre za lastno kvaliteto eksperimentalne elaboracije, ki je zakrita za arheološko masko – pa tudi akt projektiranja ni zmožen opredeliti novih konstant reda. Le en aksiom izvira iz tega kolosalnega *bricolaga*. Iracionalno in racionalno se morata nehati izključevati med sabo. Piranesi ne poseduje instrumentov, s katerimi bi lahko dialektiko protislovij prevedel v formo; omejiti se mora torej na emfatično napovedovanje, da je nov, velik problem ravnovesje nasprotij, ki ima v mestu svoj določen kraj; s tem pa tvega destrukcijo samega koncepta arhitekture.

V bistvu boj med arhitekturo in mestom, med instanco reda in gospostvom informnega v Piranesijevem Campomarzio privzema epsko tonalnost. V njem doseže »dialektika razsvetljenstva« nepresežen potencial, toda obenem idealno napetost, ki je tako nasilna, da je Piranesijevi sodobniki kot take niso mogli razbrati. Piranesijev eksces – kot z drugih vidikov ekscesi libertinske literature v epohi razsvetljenstva – kot tak postane odkritje resnice: ki jo razvoj arhitekturne in urbanistične kulture razsvetljenstva hiti zakriti.

Vendarle, odkritje protislovij kot priložnosti rešitve obsojene kulture – izraz je Piranesijev[9] – ki se konstruira z degradiranimi materiali, naleti v delu samega Piranesija na izjemen rezultat. Ne toliko v oblikovnem *bricolagu* eklektičnih arhitekturnih podob, ki jih vsebuje *Parere* (tu je namreč protislovje absorbirano in znova sestavljeno, dosežena je njegova neofenzivnost), kot v dveh izdajah *Carcerijev*.

Piranesi prav v Carcerih, in še posebej v izdaji iz l. 1761, razkrije posledice »zgube«, ki jo napoveduje Campomarzio. Kriza *orda*, Forme, klasicističnega pojma *Stimmunga*, privzema tu »socialne« konotacije. Destrukcija samega pojma prostora, izvršena v Carcerih, se zliva s simbolično

aluzijo na novo stanje, ki se zarisuje na obzorju družbe, ki vrši radikalni skok (Piranesijeva »romanità« se vedno dejansko ujema z neutajljivo evropeistično vokacijo). Prostor prisile – zapor – je v Piranesijevih grafikah neskončen prostor. To, kar se uniči, je »center« tega prostora: velja reči, da se razpad starih vrednot, starega reda, ujema s »totaliteto« nereda. *Raison,* ki vrši to destrukcijo, ki jo je med drugim grafik 18. st. občutil kot fatalno, se spreminja v iracionalnost. Toda Carceri prav zaradi tega, ker so neskončni, sovpadajo s prostorom človeške eksistence. Hermetične scene, ki jih je narisal Piranesi, v členih njegovih »nemogočih« kompozicij, kažejo to z ekstremno jasnostjo. To se pravi, da v Carcerih ne moremo videti drugega kot nove eksistencialne usode kolektiva, ki ga je v istem času osvobodil in obsodil njegov lastni razum. Ne gre toliko za to, da bi Piranesi v podobe prevajal neko reakcionarno kritiko socialnih obljub razsvetljenstva, kot gre za lucidno napoved tistega, kar bo morala biti družba, ki se je osvobodila starih vrednot in iz njih izhajajočih omejitev.

Sedaj ni več druge možnosti kot možnosti globalne in prostovoljne odtujitve v kolektivni formi. Prisila je nov zakon, razgovor z njim je absurden: odpor temu neizrekljivemu zakonu je poplačan s torturo. Glej sceno torture, ki je uvrščena na II. listu Carcerijev: figura žrtve, kar ni slučajno, je neko nadnaravno bitje, okoli katerega se preriva nerazločna množica. V popolnoma odtujeni družbi za libertina 17. in 18. st. ni več nobenega izhoda: njegov »heroizem« je, neprizadeto, obsojen tudi s strani samega grafika.[10]

Izkušnja tesnobe pri Piranesiju prvič nastopi v svoji moderni formi. Že v Carcerih prisostvujemo tesnobi, ki jo porajata anonimnost subjekta in »molk reči«.

Verjamemo, da je med drugim očitno, da za Piranesija ta molk sovpada z molkom »znaka«. Podobe in forme so reducirane – po zatonu rokokoja, ki je predstavljen v štirih *Capriccih* cca. l. 1744 – na prazne znake: čista sfera oltarja v Santa Maria del Priorato zgovorno priča o tem.

Toda univerzum praznih znakov je kraj totalnega nereda. Ne preostane drugega kot uporaba tega novega sistema, ki ga Piranesijevo delo tesnobno anticipira; negativno, pri Piranesiju, se bo v arhitekturnih izkušnjah razsvetljenstva znova pojavilo le občasno, kot nepričakovano vnovično pojavljanje odmaknjenega občutka krivde. Neločljivost dvoumnosti in nereda v odnosu do mesta, ki sredi 18. st.

prevzema nove reprezentativne vloge v prostoru nacionalne ekonomije (pa čeprav bo strukturalni odnos mesto – podeželje revolucionarno spremenjen šele veliko pozneje), je koncept, ki prevladuje v večjem delu urbanizma 18. st. Toda v delih Wooda, Palmerja, Adama, L'Enfanta zelo težko naletimo na zavest o pomenu, ki ga je Piranesi pripisal *zatonu Forme,* izkušenem v urbanem prostoru.

Vendarle pa se urbani fragmentizem, ki ga je na ideološki ravni vpeljal Laugier, obnovi v eklektični teoretizaciji Miliziaje. Mesto je kot kak gozd – piše v svojih *Principi,* kjer skorajda dobesedno parafrazira Laugierja – zatorej je distribucija mesta takšna, kot je distribucija parka. Trgi, križišča, prostorne in ravne ceste. Toda to ni dovolj; načrt mora biti narisan z okusom in zanosom, tako da bo hkrati vseboval red in fantazijo, evritmijo in različnost; tu se ceste delijo v obliki zvezde, radialno, na eni strani kot klas, na drugi strani kot pahljača, dalje kot paralele, vsepovsod trivij in kvadrivij, v različnih položajih z mnogovrstnimi trgi, različnih likov, velikosti in dekoracij.[11]

Nikogar ni, ki v naslednji Miliziini trditvi ne bi videl vpliva nekega prečiščenega senzualizma: »Kdor ne zna spreminjati naših užitkov, nam ne bo nikoli zagotovil užitka. (Mesto) torej hoče biti pisana slika neskončnih dogodkov, velik red v detajlih; zmešnjava in hrušč v celoti.«

»Načrt mesta – nadaljuje Milizia [12] – je razdeljen na tak način, da se sijaj celote deli na neskončnost posebnih lepot, ki so med sabo vse različne, nikoli se ne srečujejo isti objekti, če ga prehodimo z enega konca do drugega, se v vsaki četrti vedno nahaja nekaj novega, izjemnega, presenetljivega. Vladati mora red, ampak v neki zmešnjavi (...) iz mnogovrstnosti pravilnih delov mora v celoti izhajati določena ideja nepravilnosti in kaosa, ki ustreza velikim Mestom.«

Red in kaos, pravilnost in nepravilnost, organskost in neorganskost. Smo zelo daleč od tistega poznobaročnega nauka *enotnosti v različnosti,* ki je v Shaftesburyjevem mišljenju privzel mistične intonacije.

Ta nadzor neorganske dejanskosti se vrši z delovanjem na tej neorganskosti. Pa ne zato, da bi ji spremenili strukture, ampak zato, da bi iz nje izhajala celota tu prisotnih pomenov: to je instanca, ki jo spisi Laugierja, Piranesija, Miliziaje in – kasneje in z bolj umirjenimi toni – Quatremère de Quincyja vpeljejo v arhitekturno razpravo.

Toda proti tem hipotezam se takoj dvignejo instance tradicionalnega rigorizma. Giovanni Antolini pri komentiranju Miliziajevih *Principi* ni pozabil usmeriti kritičnih puščic proti intuicijam puglieškega teoretika in braniti Vitruvijeve avtoritete in idealne razlage, ki jo je izvršil Galiani; proti povzdigovanju empirije in »pitoresknega« Wooda in Palmerja v Bathu, *Crescentov* v Edinburgu, v načrtu za Milano l. 1807, se dviguje racionalistični rigorizem v Gwynnovih projektih za London, v Muratovem Bariju, v novem Petrogradu in novih Helsinkih.

Poseben pomen za našo analizo ima idealna opozicija, ki poteka med Antolinijem in člani komisije za napoleonski načrt Milana.

Ti sprejemajo vzpostavitev neke dialektike s strukturo mesta, tako kot se je konfigurirala v zgodovini. Samo da o njej podajajo tudi implicitno sodbo. Kompleksno zgodovinsko tkivo lombardskega centra, kot produkt sil in dogodkov, določenih s predsodkom, mitom, fevdalnimi ali protireformističnimi strukturami, je za njih nekaj, kar mora postati racionalno, kar je treba razčistiti v njegovih funkcijah in obliki; ovrednotiti je treba tudi tisto, kar iz spopada starih, prej obstoječih delov – krajev, ki predstavljajo obskurantizem – in rezov in intervenc – krajev, ki predstavljajo *clarté de lumières* – izhaja kot očitna in operativna izbira v civilnem življenju, ki odgovarja jasni in nezmotljivi hipotezi o usodi in fizični strukturi mesta.

Ni naključno, da je Antolini v opoziciji, ko gre za primer napoleonskega načrta. Če napoleonska komisija na neki način sprejema razgovor z zgodovinskim mestom in v njegovem tkivu razredči ideologijo, ki oblikuje posege, pa Antolini zavrača takšen razgovor. Njegov projekt za Foro Bonaparte je istočasno radikalna alternativa zgodovini mesta, simbol, nabit z absolutnimi ideološkimi vrednotami, urbani kraj, ki si kot totalizirajoča prisotnost zastavi cilj spreminjanja celotne urbane strukture, in to tako, da za arhitekturo obnovi neko komunikativno vlogo večne vrednosti.[13]

Antiteza ni naključna: vsebuje celotno preudarjanje o komunikativnih vlogah mesta. Za Komisijo iz l. 1807 je protagonist novih idealnih in funkcionalnih sporočil urbana struktura kot taka, pa čeprav je komisija pripravljena uvrstiti Antolinijev Forum.

Nasprotno pa se za Antolinija restrukturiranje mesta vrši z vpeljavo v mrežo njegovih protislovnih vrednot, lomilnega

urbanega kraja, sposobnega izžarevati prepričljive učinke, ki zavračajo vsako skrunjenje; mesto kot diskurzivni univerzum in kot sistem komunikacij zanj spet privzema absolutno in večno »sporočilo«.

Tu sta že začrtani dve poti moderne umetnosti in arhitekture.

Zdi se, da prav ta imanentna dialektika celotnega poteka moderne umetnosti nasproti postavlja tiste, ki poskušajo izkopati samo drobovje dejanskosti, zato da bi spoznali njene vrednote, in tiste, ki se hočejo pognati onstran dejanskosti, ki hočejo ex novo konstruirati novo dejanskost, nove vrednote, nove javne simbole.

To kar ločuje napoleonsko komisijo in Antolinija, je taista opozicija, ki ločuje Moneta od Cézanna, Muncha od Braquea, Raula Hausmanna od Mondriana, Häringa od Miesa, Rauschenberga od Vasarelyja.

Med Laugierjevim »gozdom« in Antolinijevo aristokratsko rezerviranostjo se postavlja tretja pot, ki naj bi postala protagonist novega načina poseganja in nadzora urbane morfologije. L'Enfantov plan za Washington ali tisti plani, ki so bili navdahnjeni z Jeffersonovimi urbanističnimi teorijami, izdelanimi za Jeffersonville, Jackson in Missouri City, delujejo v razmerju do evropskih modelov kot novi instrumenti.[14]

Toda treba je podčrtati, da je naturalistična ideologija našla v Ameriki 18. st. dejansko polje politične eksplikacije. Prav Jefferson je na izjemno jasen način spoznal institucialno in pedagoško vrednost arhitekture.

Priziv klasicizma, palladianizma, angleškega eksperimentalizma[15] za Jeffersona ni nič drugega, kot demonstracija dejstva, da je *raison* evropskega razsvetljenstva z ameriško revolucijo postal praktično vodilo »konstrukcije Demokracije«. Jefferson je, z večjo učinkovitostjo kot katerikoli drugi evropski protagonist politično angažirane umetnosti, izpeljal lastno nalogo organizatorja kulture v »uradnih« akcijah: glej njegove nasvete za plan Washingtona, za projektiranje Bele hiše, Kapitola ali za obnovo Governor's Maison v Williamsburgu in nasploh njegovo arhitekturno dejavnost.[16]

V tem obsegu je treba preudariti tudi njegovo agrarno in antiurbano politiko.

Jefferson nasprotno od Hamiltona, ki jasno in hladno zasleduje akceleracijo razvoja ameriškega finančnega in industrijskega kapitala in ki ekonomsko spremembo pripi-

suje globoki politični spremembi, ki se je začela s protiangleško revolucijo, je zvest Demokraciji, zaustavljeni na ravni utopije.

Agrarna ekonomija in lokalne in regionalne avtonomne skupnosti, izvoljene kot tečaji demokratskega sistema, kot zavora, nasprotna razvoju industrije, imajo za Jeffersona jasen pomen: so simptomi njegovega strahu pred procesi, ki jih je sprožila sama Revolucija; v bistvu strahu pred nevarnostnimi involucije, prevajanja Demokracije v nov avtoritarizem, zaradi kapitalistične konkurence, urbanega razvoja, rojstva in rasti urbanega proletariata.

V tem smislu Jefferson nasprotuje mestu in razvoju industrijske ekonomije; to je razlog, zaradi katerega poskuša preprečiti, da bi se Demokracija prevajala v svoje logične ekonomske posledice.

Z njim se rodi »radikalna Amerika«, rodi se celo *dvoumna zavest* ameriških intelektualcev, ki priznavajo temelje demokratskega sistema in se upirajo njegovemu konkretnemu manifestiranju.

V tej meri je Jeffersonova zavest znova utopija, toda ne več kot *avantgarda,* ampak kot *retrogarda.* Spotoma lahko opozorimo na ideološko afiniteto med Jeffersonovo kulturo in kulturo Franka Lloyda Wrighta, ob kateri sta zastala kritika, kot sta Fitch in Scully.[17] Agrarna demokracija mora torej slaviti samo sebe. Monticello, vila – kmetija, ki jo je Jefferson projektiral in zidal v presledkih (od l. 1769 dalje), je monument agrarni utopiji. Tudi pri Monticellu so palladijevski, scamozzianski in morrisovski modeli uporabljeni pragmatično. Na kraju stransko pristavljenih paviljonov sta dve krili terasasto pokritih servisov, ki tečeta k stanovanjskemu nukleusu, ki izstopa v svoji preobleki vile – templja. Toda na geometrični shemi se vceplja cela serija tehnoloških in funkcionalnih invencij, ki kažejo poskus združevanja klasicizma z »modernimi« potrebami; skušajo pokazati vso svojo razpoložljivost za konkretno civilno in socialno uporabo (opazili so na primer, da je Jefferson z Monticellom, s čisto delitvijo servisnih in glavnih prostorov, anticipiral temo, ki bo tipična za zgodnjega Wrighta in Kahna).

V drugih arhitekturnih projektih Jefferson še naprej razvija lasten program: glej risbe za vile v Batterseaju, Farmingtonu v Kentuckyju,[18] Poplar Forestu, v katerih uporaba kombinatorne geometrije – zasnovane na sestavljenih in presekanih mnogokotnikih, po sintaksi, kot je spoz-

nal Lancaster, izpeljani iz študija Morrisovega grafičnega dela[19] – privzema anticipatorično vrednost v primeri z redukcijo jezika na čisto geometrijo (torej v popolnoma antisimboličnem pomenu), ki bo končna točka razprave arhitekturnega razsvetljenstva v Evropi (nav. didaktično delo Duranda in Dubuta).

Jefferson sprejema torej heroični aspekt klasicizma kot evropski mit, ki naj »postane« ameriški (zaradi tega se lahko uporablja brez predsodkov). Toda ko se predstavlja kot *Vrednota,* kot *konstruirani Razum,* ki je sposoben združiti različne ideale heterogene družbe zgodnjih Združenih držav, se mora predstavljati tudi kot dostopna, razširjena in socialna vrednota.

Utopija arhitekta Jeffersona se v celoti prevaja v »domači heroizem« njegovega klasicizma. *Vrednote* (beri: podoba Razuma), ki se »uvažajo« iz Evrope, so že elaborirane v vsem svojem slavljenskem naboju, takoj zatem pa je odpravljeno tisto, kar bi jih lahko osamilo od civilnega življenja: z drugimi besedami, njihova nedostopna »aura«. Glej kako Jefferson deluje pri projektiranju novega Kapitola v Richmondu. Na osnovi posvetovanja s francoskim arhitektom Clérisseaujem – Jeffereson se l. 1784 nahaja v Franciji – je Jefferson predelal model Maison Carrée v Nîmesu, kjer je spremenil samo red zunanjih stebrov (korintskega v jonski) in poslal risbo v Ameriko. Richmondski Kapitol je sprejel tako *ready–made* vrednost v Evropi in je bil prilagojen slavljenju novih demokratičnih institucij, ki jih »posveti« *Socialni tempelj* Kapitola (ki se kasneje prevzame za konstanten vzgled, ter se večkrat ponovi: nav. Girard College TH. Walterja, Latrobeovo Bank of Pennsylvanija, v delih Stricklanda itd.).

Poskušata se združiti novo in povsem empirična vizija starega. Jefferson poskuša obdržati pri življenju *»vstajenje od mrtvih«* – če uporabimo Marxove besede[20] –, ki ga je evropsko razsvetljenstvo uporabilo v revolucionarni krizi. Kar je povsem razvidno pri njegovem programiranju Univerze Virginia v Charlottesvilleju, za katero je izrabil nasvete Thortona in Latrobeja (1817–1826). Univerzitetni *campus* mora biti – po Jeffersonovem Statutu – »akademska vas«: vsa agrarna ideologija se obrača v pedagoški program. Univerza, ki je organizirana po shemi v obliki odprte črke U in je usmerjena k centralni knjižnici s kupolo, se deli v serijo oddaljenih paviljonov, pravih pravcatih samozadostnih didaktičnih nukleosov, ki so dopol-

29 Aldo Rossi, L'architecture assassinée, ročno obarvana jedkanica, 1975. M. Tafuri, Rim.

njeni z akademskimi stanovanji in so znova povezani s kontinuiranim obokanim hodnikom. Red in svoboda iščeta svojo združitev v oblikovni organizaciji: paviljoni, ki so med sabo vsi različni, kažejo ekstremno fleksibilnost klasicistične tipologije (ni slučaj, da predelne stene med vrtovi, ki so postavljeni med didaktičnimi nukleusi in stanovanji, prevzemajo valovito formo, ki je presenetljiva zaradi svoje formalne brezobzirnosti), medtem ko strogost celotne zasnove in končne rotunde eksplicitno aludirata na stabilnost, stalnost, absolutnost institucij.

Jefferson tako producira prvo zgovorno podobo tistega, kar bo predstavljalo najdramatičnejši poskus intelektualcev »radikalne« Amerike: izenačiti mobilnost vrednot in stabilnost principov, individualni zagon – ki se vedno spodbuja do meje anarhije ali nervoze – in socialno dimenzijo. Prav tisto nerazrešeno protislovje, ki ga je Tocqueville najavil v svoji *La Démocratie en Amérique* (1835–1840) kot nevarnost, ki se nalaga novi demokratični ureditvi.

Kakorkoli, gotovo je, da Jeffersonova agrarna ideologija tako na arhitekturni kot na urbanistični ravni lahko le registrira – kljub ogromnemu optimističnemu naboju in totalnemu nasprotovanju vsakemu polemičnemu dvomu – da je sedaj edini pravilni način »uporabe« evropske ideologije Razuma določen s spoznanjem, da mora utopija (arhitekturni klasicizem ali antifederalna ali antiurbana demokracija) na tej ravni zavrniti lastno avantgardno prezentacijo. To je v celoti razvidno v primerih pri planiranju Washingtona in razvoju gibanja *City Beautiful.*

Pri projektiranju Washingtona je L'Enfant takoj sprejel Jeffersonov ideološki program: *utemeljitev* prestolnice na razviden način prevaja »zasnovo« nekega »novega sveta«, ustreza enotni izbiri, odločitvi, »svobodni izbiri«, ki je vse do tedaj ni mogla podati nobena kolektivna volja v Evropi. Forma novega mesta v tem okviru logično privzema primarni in prevladujoči pomen: govoriti bo morala o izvršenih političnih izbirah na osnovi prilaščanja dostopnih modelov evropske urbanistične kulture in prakse. Morala bo celo cepiti te modele na ameriško urbano tradicijo. Ni naključje, da L'Enfant riše plan, kjer se shema kolonialnega *quadrillage* polaga čez tisto, takrat avantgardno shemo, ki so jo izpeljali Lênotrov francoski vrt, Wrenov načrt za londonski City, Karlsruhe v 18. st., Pattejev fantastični Pariz.

Mesto je v L'Enfantovem Washingtonu dejansko *nova narava.* Modele absolutistične kulture in evropskih despo-

tizmov je sedaj razlastila prestolnica demokratičnih Institucij in jih prevedla v socialno dimenzijo, ki je bila zagotovo neznana Versaillesu Ludvika XIV. (pomenljivo je tudi to, da je, medtem ko je bil Washington realiziran, Wrenovo mesto zaradi slabosti administrativnih instrumentov ostalo čista kulturna instanca).

Vrenja, prisotna že v kolonialnih mestih Annapolis in Savannah, se lahko sedaj združijo in prevedejo v zgovorno risbo v navzočnosti sveta, *tudi* zaradi svojih dimenzij. Znotraj dvojne mreže z ortogonalnimi in radialnimi členi (urbanega gozda, t.j. narave, ki je postala objekt civilne uporabe) je petnajst trgov, alegorij petnajstih držav Unije, ki ustvarjajo prav tako točke razvoja, medtem ko delitev med legislativno in eksekutivno oblastjo dobi konkretno podobo v »L« strukturi dveh osi, ki izhajata iz Bele hiše in Kapitola, in ki se križata v monumentu G. Washingtona (projektiral ga je Robert Mills, tudi avtor Zakladnice, ki pa je kasneje realiziran v formi geometričnega in metafizičnega obeliska); povezavo med funkcionalnimi in simboličnimi poli nove prestolnice zagotavlja poševna arterija Pennsylvanijske avenije.[21]

Po razrešitvi L'Enfanta zaradi nasprotij ob njegovi zahtevi po strogem in despotičnem nadzoru mesta (velja zabeležiti, da Jefferson že od samega začetka nasprotuje dostojanstvenemu planu francoskega arhitekta) Washington začenja svoje življenje; l. 1800 je dosegel 3000 prebivalcev: evropska potnika kot Trellope in Dickens ga občudujeta, toda novo mesto je še vedno kompromis med Jeffersonovo antiurbano ideologijo – državnik je mesto pozabil le začasno, v prid ustvarjanja simboličnega kraja, kjer naj bi se ideja Unije popolnoma razvila – in L'Enfantovim *grandeurjem*. Odprtost načrta je uravnovešena in utrjena s trdnimi točkami, ki strukturirajo podobo: tudi ni brez razloga to, da je ekonomsko najmanj potrebno mesto v Ameriki tudi najbolj »konfigurirano«.

Vrh tega klasicizem, ki dominira formi, razvoju in monumentalnim krajem mesta, v svoji atemporalnosti ustreza Jeffersonovemu ideološkemu programu. V Washingtonu živi, v celoti nostalgična, obuditev evropskih vrednot, ki so koncentrirane prav v prestolnici družbe, katere pot je usmerjena k ekonomskemu in industrijskemu razvoju, h konkretni, dejanski in motivirani destrukciji teh vrednot.

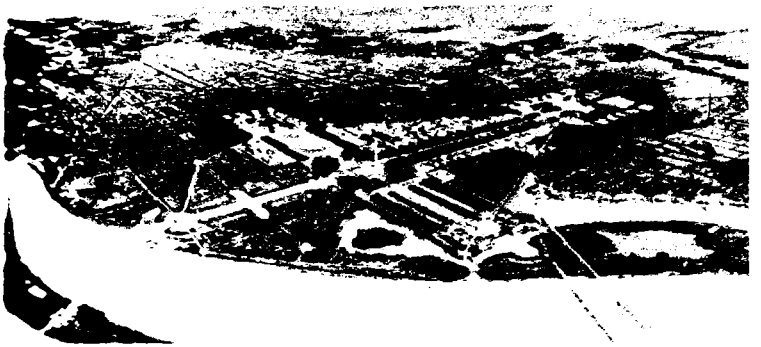
Washington tvori tako neko vrsto ameriške »slabe vesti«, ki lahko obstaja skupaj s hladnimi in železnimi zakoni

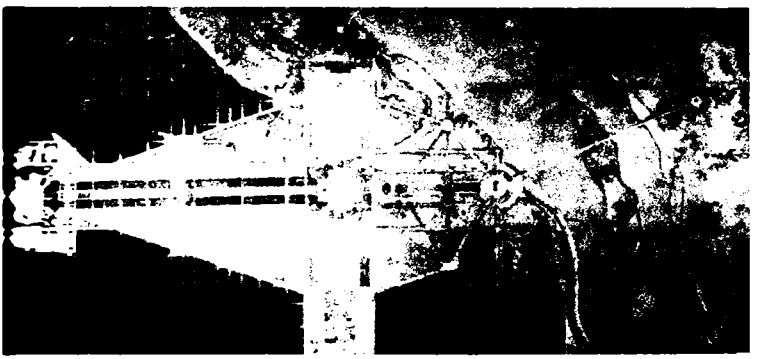
industrijskega razvoja: kot monument le-ta neprestano brez pretvarjanja kaže lastno neaktualnost.

Prav zato, po neuspelih poskusih naturalistične in romantične opredelitve Malla s strani arhitekta – krajinarja Andrewa Jacksona Downinga (od l. 1850 dalje), po bolj realističnih spekulativnih pobudah Alexandra Shepherda, od l. 1871 do l. 1873, ki poskuša v načrt vpeljati raztegnjeno dimenzijo Haussmanovega Pariza, po projektih Theodoreja Binghama, Samuela Parsonsa ml. in Cassa Gilberta za Potomac Park in Mall, bo načrt *Park Commissiona* tisti, ki bo znova prevzel in pripeljal do dovršitve, z neko pomenljivo nadzgodovinsko kontinuiteto, L'Enfantovo izvorno idejo. *(Park Commission,* ki jo je l. 1901, po nasvetu svojega sekretarja Charlesa Moorea, ustanovil senator McMillan, so tvorili Daniel Burnham, Charles McKim in Frederick Law Olmsted mlajši.)

Model je še vedno »akademska« Evropa: Burnham in družabniki so odšli na dolgo študijsko potovanje in analizirali urbane sistemizacije Dunaja, Budimpešte, Pariza, Frankfurta in Londona. Vsi programi gibanja *City Beautiful* so usmerjeni k sistemizaciji reprezentativnega središča Washingtona: vrh tega so prav tu ti programi docela primerni. To, kar mora dokončati Park Commission, ni mesto, namenjeno in instrumentalno *businessu,* temveč hoteni abstraktni kolektivni simbol, ideologija, realizirana v urbani podobi, alegorija politične ureditve, ki se sedaj hoče reprezentirati z nepremičnostjo principov in hitro in gibljivo evolucijo družbenoekonomskih posledic. Washington kot mesto uteleša negibnost in konvencialnost teh principov, ki se sedaj predstavljajo kot nezgodovinski: vloge protagonistov razvoja so rezervirane za New York, Chicago in Detroit. (Četudi Burnham in urbanisti *City Beautiful* poskušajo interpretirati novo razsežnost teh mest v terminih oblikovne vrednosti, pa le-ti dejansko na ravni najbolj abstraktne in preproste nadzidave anticipirajo potrebe po celovitem nadzoru razvoja.)

Projekt Park Commissiona za Mall je bil razstavljen l. 1902 in je zbudil ogromno zanimanje občinstva. Že na ravni načrta je dosegel svoj cilj: predstavil se je kot *trdna točka* ZDA, kot simbol ljudske izbire par excellence, ki je podala življenje Uniji. Dva neskončna prospekta, ki se stekata v coni – primerno urejena s serijo teras – Washingtonovega monumenta, sta zaključena s spomenikoma Jeffersonu in Lincolnu, prvi realiziran ok. l. 1930 (arhitekt J.





3 Zgoraj: veduta Washingtona z južne obale reke Anacostia, 1843. Na sredini in spodaj: perspektivična veduta in planimetrija projekta za ureditev središča Washingtona, ki ga je izdelala Senate Park Commission, 1902.

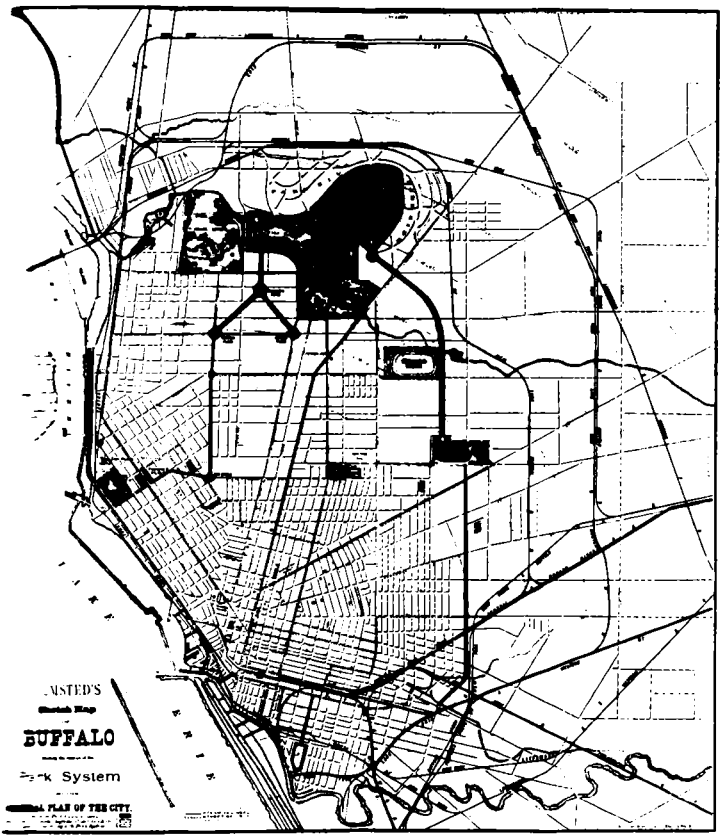
Russell-Pope in kasneje Eggers in Higgins), drugega je realiziral Henry Bacon od l. 1912 dalje. Ureditve Park Commissiona in dva spomenika (načrt za dokončno ureditev Pennsylvanijske avenije bo šele l. 1964 predstavil studio Skidmore, Owings in Merrill) so zgovorna pričevanja o izvršenih izbirah.

Klasicizem, ki jih oblikuje, je integralen, ni posredovan ali kompromisarski, kot se to v 20. in 40. letih zgodi na področju evropske akademske kulture. Ta brez zadržkov kaže, da se je za idejo Unije zgodovina zaustavila. Neizmerno merilo ureditev resno zavrača merjenje s posameznikom. Tu ga zanima kot edini protagonist le javna, družbena in svetovna razsežnost. *Razum, ki je postal Demokracija,* mora svetu napovedovati abstraktne principe *pax americane.*

To razloži, zakaj se v prestolnici ZDA zavrača – l. 1902, kot tudi v tridesetih in šestdesetih letih – uporaba prispevkov avantgardne arhitekturne in urbanistične kulture. Washington na vse načine poudarja lastno oddaljenost (ne lastne odtujenosti) od planov razvoja. V njem se, kot na nekem brezčasnem Olimpu, ker je indiskutabilen, antidialektičen, v celoti »pozitiven«, koncentrira hrepenenje ameriške družbe po iskanju korenov.

Reprezentacija stabilnosti vrednot se tako lahko predstavlja taka, kot je: kot konvencialna, toda dejanska aspiracija, ki se mora zadovoljiti s tem, da ohranja natančno oddaljenost od sil, ki pritiskajo v smeri razvoja, kontinuiranega tehnološkega posodabljanja in revolucioniranja.

Vrednote, stabilnost in forma se tako predstavljajo kot nestvarni objekti, ki pa so postali materija. Le-ti so simboli ameriške nostalgije po *drugem od sebe,* referenčni termini družbe, ki je neprestano ogrožena s procesi, ki jih je sama sprožila in ki jih celo sama predstavlja kot neizbežne. Klasicizem kot ideal neomadeževanega Razuma se torej zavestno predstavlja v vsem svojem retrogardnem značaju. To, kar se dogaja v Washingtonu tekom celotnega našega stoletja, toda kar se bo znova pojavilo na podzemen način znotraj celotne ameriške kulture, se bo manifestiralo v arhitekturi, ki jo je Kallmann opredelil kot arhitekturo »rigoristov kompozicije« – Louisa Kahna, samega Kallmanna, Romaldoja Giurgole. Ti so lahko v 50. in 60. letih predstavljali lastne raziskave o formi kot rušilna »antipotrošniška« prizadevanja. Slaba vest radikalne Amerike se




4 Frederick Law Olmsted, plan sistemov parkov v Buffalu, ki prikazuje odnos parkovnega sistema s splošnim planom urbanega razvoja, 1876.

od Jeffersona do Kahna priklanja sama sebi s patetičnim poklonom nedelujočim vrednotam.

Toda že pred spremembo Washingtona obstaja v celoti nasprotna sprememba New Yorka.

Odnos, ki povezuje pragmatično shemo razvoja planiranega New Yorka s strani komisije l. 1807–1811 s tipično strukturo ameriške družbe, so že tolikokrat analizirali, da analize te teme ne bomo še enkrat ponovili.[22]

Velika zgodovinska zasluga urbanističnega načrtovanja, ki ga je prisvojil ameriški urbanizem že od prve polovice 18. st., je v tem, da se je odločno postavil na stran sil, ki povzročajo morfološko spremembo v mestu, nadzoruje jih s pragmatičnim pristopom, ki je popolnoma tuj evropski kulturi.

Uporaba pravilne mreže prometnih arterij kot enostavne in fleksibilne opore urbani strukturi, pri kateri se hoče ohraniti njeno stalno spreminjanje, uresničuje cilj, ki ga evropska kultura ni nikoli dosegla. Absolutna svoboda, pripisana posameznemu fragmentu, je prav tu postavljena v kontekstu, ki ga ta fragment oblikovno ne pogojuje. Ameriško mesto pripisuje največjo možnost členjenja sekundarnim elementom, ki ga oblikujejo, in ohranja skrajno togost zakonov, ki mu kot celoti vladajo.

Urbanizem in arhitektura sta končno razcepljena. Geometrizem načrta v Washingtonu, kot prej v Philadelphiji in kasneje v New Yorku, ne išče arhitekturnega soglasja v posameznih formah zgradb. Za razliko od tistega, kar se dogaja v Petrogradu ali v Berlinu, lahko arhitektura svobodno raziskuje najrazličnejša in najbolj oddaljena polja komunikacije. Za urbani sistem je rezervirana naloga izražanja stopnje uporabnosti te upodabljajoče svobode. Ali bolje, s svojo oblikovno togostjo zagotavlja stabilno referenčno razsežnost. Urbana struktura na ta način povzdiguje neverjetno ekspresivno bogastvo, ki se še posebej od druge polovice 19. st. nalaga v svobodnih mrežah ameriških mest: liberalistična etika se srečuje s pionirskimi miti.

# 2. Forma kot regresivna utopija

To, kar za sedaj sledi iz sumarične analize izkušenj in anticipacij arhitekturne kulture 18. st., je kriza tradicionalnega pojma *forme* – odkrita prav z ozaveščanjem o problemu mesta kot avtonomnem polju poseganja (zgodovinski ekskurz, vezan s spremembo Washingtona, popolnoma pade v ta okvir).

Že na svojih začetkih je arhitektura razsvetljenstva postulirala enega izmed tečajev, okoli katerega se bo členil potek sodobne umetnosti: razčlenitev forme in neorganskost strukture. Ni brez pomena, da je intuicija teh novih oblikovnih vrednot že od samega začetka povezana s problemom novega mesta, ki se pripravlja, da postane institucionalni kraj moderne buržoazne družbe.

Toda teoretske instance, ki revidirajo oblikovne principe, ne vodijo toliko k pravi pravcati revoluciji pomenov, kot k akutni krizi vrednot. Nove dimenzije, ki jih predstavljajo problemi industrijskega mesta tekom 19. st., ne bodo storile drugega, kot zaostrile krizo, zaradi katere se bo umetnost pri iskanju poti, po katerih naj bi sledila razvoju urbane dejanskosti, znašla v težavah.

Z druge strani se ta razdrobitev organskosti forme osredotoča v arhitekturnem delovanju, ne da bi se ji uspelo izraziti v urbanem merilu. Ko nas pri opazovanju nekega »kosa« arhitekture v viktorijanski epohi preseneča eksaltacija »objekta«, ki je tam izvršena, pogosto nimamo pred očmi tega, da jezikovni eklekticizem in pluralizem za arhitekte v 19. st. predstavljata pravi odgovor na mnogovrstne razgrajevalne učinke, ki jih povzroča nov ambient, ki ga konfigurira »univerzum natančnosti« tehnološke dejanskosti.

Dejstvo, da arhitektura na ta »univerzum natančnosti« ne more odgovoriti drugače kot z nejasno »približnostjo«, nas ne sme presenetiti. Dejansko je urbana struktura ta, ki, prav kot vpis spopadov, ki so prizorišče zmage tehnološke-

ga napredka, nasilno spreminja svoje razsežnosti, se konfigurira kot odprta struktura, kjer iskanje točk ravnovesja postane utopično.

Toda arhitektura je, vsaj po tradicionalnem pojmovanju, neka stabilna struktura, ki podaja formo trajnim vrednotam in utrjuje urbano morfologijo.

Tistemu, ki hoče zlomiti to tradicionalno pojmovanje in arhitekturo povezati z usodo mesta, preostane le to, da samo mesto pojmuje kot poseben kraj tehnološke produkcije in kot tehnološki produkt sam, da arhitekturo omeji na enostavni moment produktivne verige.

Piranesijeva prerokba o buržoaznem mestu kot »absurdnem stroju« je kljub temu na neki način uresničena v metropolah, ki se v 19. st. organizirajo kot primarne strukture kapitalistične ekonomije.

»Coning«, ki usmerja razvoj teh metropol, – vsaj na začetku – ne skrbi za maskiranje lastnega razrednega značaja. Ideologi radikalnega ali humanitarnega izvora lahko lepo razsvetlijo iracionalnost industrijskega mesta, pri tem pa pozabljajo (kar ni naključje), da je ta iracionalnost taka le za opazovalca, ki si umišlja, da je *au dessus de la mêllée.* Humanitarni utopizem in radikalne kritike imajo nepričakovani učinek – progresivno buržoazijo prepričajo, da ustrezno zastavi temo soglasja med racionalnostjo in iracionalnostjo.

Ta tema je že zaradi vsega, kar je bilo izrečeno, bistvena za formiranje urbane ideologije. Ta je med drugim, vzeto abstraktno, sorodna likovni kulturi 19. st., zato ker se v samem izvoru romantičnega eklekticizma nahaja osvoboditev dvoumnosti kot kritične vrednote v pravem pomenu, tiste dvoumnosti, ki jo je Piranesi vzpostavil na njeni najvišji ravni.

To, kar Piranesiju omogoča posredovanje grozljive prerokbe zatona svetega s primitivističnimi nostalgijami in pobegi v razsežnost sublimnega, je tudi tisto, kar omogoča romantičnemu eklekticizmu, da se vzpostavi kot interpret neusmiljene konkretnosti ublagovljenja človeškega ambienta, s tem da vanj pogreza delce popolnoma izrabljenih vrednot, ki se predstavljajo kot brezglasne, lažne, izumetničene: kot da bi hotele pokazati, da sedaj noben subjektivni napor ne more obnoviti neke za vedno izgubljene izvirnosti.

Dvoumnost 19. st. je v celoti v razuzdanem razkazovanju lažne zavesti, ki poskuša z razkazovanjem lastne nepristno-

5 Transept Kristalne palače v Londonu (1851), na grafiki iz 19. st.

sti poslednjo etično osvoboditev. Če je zbirateljstvo znak in instrument te dvoumnosti, je mesto njeno posebno polje. Impresionistično slikarstvo se mora pri poskusu osvoboditve, kar ni slučajno, postaviti v observatorij, ki je spuščen v urbano strukturo, a je zaradi drobnih deformacij objektivov, ki posnemajo neko objektivno znanstveno distanco, oddaljen od njenih pomenov.

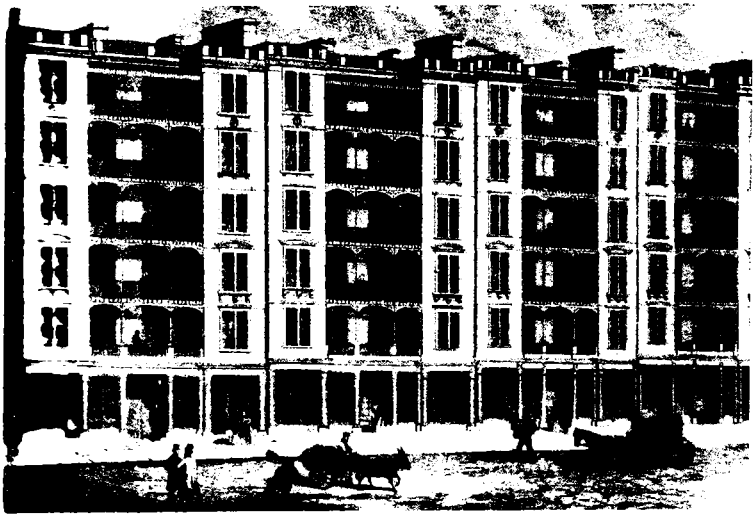
Če prvi politični odgovori na to situacijo oživljajo tradicionalni utopizem, za katerega se zdi, da ga je odpravilo že razsvetljenstvo, pa posebni odgovori metod vizualne komunikacije vpeljujejo novi tip utopije: utopije, vsebovane v dejstvih, v konstruirani in preverljivi konkretnosti »reči«.

Celotna smer političnega utopizma v 19. st. bo prav zaradi tega samo posredno – in obilno – povezana s hipotezami »modernega gibanja«. Premisliti bomo morali namreč vezi, ki jih sodobno zgodovinopisje ponavadi vzpostavlja med utopijami Fourierja, Owena, Cabeta in teoretskimi modeli Unwina, Geddesa, Howarda ali Steina na eni strani in smerjo Garnier – Le Corbusier na drugi strani. Gre za hipoteze, ki jih je treba pazljivo preveriti. Verjetno jih bo treba spoznati kot nekaj, kar je fukcionalno in kar je del taistih fenomenov, ki se s temi hipotezami analizirajo.[23]

Zato je jasno, da posebni odgovori, ki jih marksistična kritika ponuja ob problemu, okoli katerega se je utopistično mišljenje prisiljeno vrteti brez postanka, vsebujejo dve takojšnji posledici, ki se tičeta formiranja novih urbanih ideologij:

a) s tem, da obče probleme znova pripeljejo v strogo strukturalno območje, le-ti razvidno pokažejo konkretno potezo, s katero se utopija samoobsoja; ravno tako pa razkrivajo skrivno voljo po brodolomu, ki je vsebovana v samem rojstnem aktu taiste utopične hipoteze;
b) z uničenjem romantičnih sanj *tout court* vpliva subjektivne akcije na poteku družbene usode razkrivajo buržoaznem mišljenju, da je sam pojem usode stvaritev, povezana z novimi produkcijskimi odnosi. *Virilno sprejemanje* usode – temelj buržoazne etike – kot sublimacija dejanskih pojavov, lahko znova sproži revščino in osiromašenje, ki ju je prav ta »usoda« vpeljala na vseh ravneh družbenega življenja, in predvsem v njeno tipično formo: mesto.

Konec utopizma in rojstvo realizma nista mehanična



6 Projekt delavskih hiš, London 1865.

7 Louis H. Sullivan, teoretični načrt mesta s stopničastimi nebotičniki (v The Graphic, 19. december 1891, V). H. von Hofstenova grafika. Risba ilustrira Sullivanov članek o prednostih visokih zgradb za komercionalne namene.

momenta v procesu formiranja ideologije »modernega gibanja«. Nasprotno, z začetkom četrtega desetletja 19. st. se realistični utopizem in utopični realizem križata in dopolnjujeta. Zaton družbene utopije potrjuje vrnitev ideologije k *politiki reči,* ki se udejani z zakoni profita: arhitekturni, umetniški in urbanistični ideologiji preostane *utopija forme* kot projekt obnove človeške totalnosti v idealni sintezi, kot posedovanje nereda prek reda.

Arhitektura, kolikor je neposredno povezana s produktivno dejanskostjo, ni torej samo tista, ki je prva dosledno sprejela posledice že izvršenega ublagovljenja: moderna arhitektura v svoji kompleksnosti, izhajajoča iz lastnih posebnih problemov, je sposobna elaborirati, še preden so mehanizmi in teorije ekonomije zagotovili instrumente izvajanja, ideološko klimo, ki je na vseh ravneh poseganja usmerjena k popolni integraciji *designa,* znotraj projekta, ki je objektivno obrnjen k reorganizaciji produkcije, distribucije in konsumpcije v razmerju z novim kapitalističnim mestom.

Analiza poteka modernega gibanja kot ideološkega instrumenta od srede 19. st. do l. 1931, časa, ko je njegova kriza preverljiva v vseh sektorjih in na vseh ravneh, pomeni snovanje zgodovine, ki se členi v treh sukcesivnih fazah:

a) prva faza, ki kaže formiranje urbane ideologije kot preseganje pozno-romantičnih mitologij;
b) druga faza, ki kaže razvoj vloge umetniških avantgard kot ideoloških projektov in kot proizvajanja »nezadovoljenih potreb«, ki so kot take (kot razviti cilji, ki jih slikarstvo, poezija, glasba ali kiparstvo lahko uresničijo le na čisto idealni ravni) izročene arhitekturi in urbanizmu: edina, ki sta jih sposobna konkretizirati;
c) tretja faza, v kateri arhitektura postane *ideologija Plana:* faza, ki je bila presežena in postavljena v krizo takrat, ko se – po ekonomski krizi l. 1929 z izdelavo anticikličnih teorij in mednarodne reorganizacije kapitala in po splavitvi prvega Petletnega plana v sovjetski Rusiji – zdi, da je ideološka funkcija arhitekture odveč ali pa je omejena na izvajanje retrogardnih nalog obrobnega pomena.

Na straneh, ki sledijo, si prizadevamo vzpostaviti le vodilne smeri tega procesa in poudarjamo posamezna oporišča na tak način, da zagotavljajo okvir za nadaljnjo obdelavo in natančnejše analize.

# 3. Ideologija in utopija

Z največjo pozornostjo je treba opredeliti pogoje intelektualnega dela nasploh, v trenutku formiranja modernih buržoaznih ideologij in v trenutku njihovega preseganja.

Končno gre za vrednotenje tistih pomenov na začetku stoletja, ki so tesno povezani z *utopijo kot projektom.*

Smisel celotnega cikla moderne arhitekture izven takšne analize je nerazumljiv.

Zato ker »tragično« velike Kulture 19. st. in weimarska utopija ne moreta preživeti kot v poskusu globalne dominacije bodočnosti.

Neproduktivnost intelektualnega dela je *krivda,* katere pritisk čuti na sebi kultura 19. st. in ki jo napredne ideologije morajo preseči. Obračanje ideologije v utopijo postane torej kategorični imperativ. Če hoče preživeti, se mora ideologija kot taka zanikati, razbiti mora lastne kristalizirane forme in se mora v celoti projicirati v »konstrukcijo usode«. Samokritika ideologije je, v tej meri, projekt gospostva *udejanjene ideologije* nad formami razvoja.

Weber, Scheler, Pareto in Mannheim: na začetku 20. stoletja je razkrinkavanje *idolov,* ki ovirajo razvoj globalne racionalizacije produktivnega univerzuma in njegovega družbenega gospostva, identificirano kot nova zgodovinska naloga intelektualca. Webrova Wertfreiheit je, po tragični streznitvi, ki jo je predlagal Nietzsche, »manifest« najradikalnejšega zavračanja vsakega kompromisa med znanostjo in ideologijo. Wertfreiheit je, natančneje, svoboda *od* vrednote: vrednota je sedaj tista, ki se kaže kot ovira. Znanstveni statut ima eno samo dolžnost, dolžnost »samokontrole«, ki je »edino sredstvo za preprečevanje zablode, ki z natančnostjo razlikuje logično-komparativni odnos dejanskosti z idealnimi tipi v logičnem smislu od vrednotenja dejanskosti na osnovi idealov«.[24]

Ne smemo spregledati dejstva, da ima ta Wertfreiheit za Webra dramatični pomen. Intelektualec, s tem ko si prepove vrednostno sodbo, virilno sprejema lastno dolžnost biti: to sprejemanje je najprej spoznanje iracionalnega, ki je v sistemu, negativnega, ki je v njem in ki je, če je neločljivo od pozitivnega, prevzeto kot tako. Problem – za Webra, Keynesa, Schumpetra, Mannheima – je v instrumentih, ki bi lahko omogočili skupno delovanje pozitivnega in negativnega (kapitala in delavskega deleža dela), v tem, da se ne dovoli cepitve dveh pojmov in da se udejani njuna komplementarnost. Njihova dominantna tema je tema bodočnosti, v katero bo projicirana celotna sedanjost, tema »racionalnega« gospostva bodočnosti, odpravljanje *tveganja,* ki ga le-to prinaša.[25]

Prav zaradi tega je bil Mannheim prisiljen ponuditi mistificirano inačico delovanja in dejanskosti utopije.[26]

Ideologi za Mannheima tvorijo samo »razred omikanih«, ki opravljajo delo *freischwebende Intellektuelle,* »mislecev opravičevanja«. Njihov poklic je usmerjen edino h konsolidaciji obstoječe dejanskosti, take kot je.[27]

Za »progresivno mišljenje«, pa nasprotno, »vsaka posamezna stvar dobi svoj zadnji pomen samo z neko drugo stvarjo, ki je pred ali nad njo, z neko *utopijo bodočnosti* ali z neko normo, ki je nad biti, dočim je pomen partikularnega, v konservativnem mišljenju, deduciran z neke stvari, ki stoji za njo, iz preteklosti ali nečesa kar že obstaja, vsaj embrionalno«.[28]

Utopija zato ni nič drugega kot »strukturalni pregled bivajoče in nastajajoče totalitete«,[29] prekoračitev čistega »danega«, sistema usmerjanja, ki teži k »razbijanju vezi obstoječega reda«, da bi jih ponovno osvojil na neki višji in drugačni ravni.[30]

Za Webra in Mannheima je kritika ideologije eden od dinamičnih dejavnikov razvoja. Za oba – tako kot za Keynesa – je *dinamika razvoja* edina dejanskost, ki jo je mogoče ugotoviti. *Utopija* Mannheima, onstran trditev samega avtorja, je prefiguracija končnih in univerzalnih modelov v smislu dane dejanskosti. »Kritika konservativnega mišljenja« postaja torej nujnost, instrument, ki je usmerjen k osvoboditvi dinamičnega delovanja sistema. Stalen polom ravnovesja se bo moral obrniti v antiideološko »znanstveno politiko,« v racionalno rešitev tistih nasprotij, ki jih poraja sam razvoj, toda to šele po spoz-

nanju o neločljivosti teh nasprotij v dialektičnih procesih dejanskosti.[31]

Protislovje, ki še obstaja v Mannheimovem mišljenju – utopija kot model, ki je popolnoma spuščen v dejansko dinamiko politično-ekonomskih procesov, njen značaj eksperimentalne anticipacije pa projiciran v bodočnost – je v celotni klimi intelektualnega dela avantgarde na začetku 20. st.

Toda s Keynesom in Webrom je pot že označena. Utopija mora »delati« v polju planiranja in mora zapustiti polje obče ideologije. Mannheim izraža zavest o še vedno nevarni razliki – edini pravi »nevarnosti,« ki ogroža proces stalnega restrukturiranja dejanskosti – med racionalnostjo projekta, njegovimi instrumenti izvajanja in družbeno zavestjo o nujnosti razvoja.

Toda tudi on deluje znotraj Webrove hipoteze o intelektualnem delu, ki oddaljuje vsako negativno utopijo; njegova kritika ideologije je v tej luči skladna s poskusom doseganja znanstvenosti politične kontrole nad dinamiko sistema.

Na ta način se Webrova streznitev, njegova negacija »vrednote« kot merila presojanja, dejansko zastavi – je jasno pripomnil Cacciari – kot zadnja posledica negativne in »škandalozne« Nietzschejeve potrditve subjekta.

Weber odpravi ta »škandal«: subjekt sedaj več ne more biti nič drugega kot subjekt-funkcija, natanko *intelektualec,* ali pa se bo drugače moral vrniti k »starim cerkvam,« starim iluzijam in mistifikacijam »boga, ki govori,« »boga v meni,« skratka: k substancialnosti Ega (...). *Odprava vsakega redukcijskega procesa je predvsem v tem, da se iz Ega naredi to, kar je in kar mora biti v nepovratnem kontekstu svoje »usode«.*[32]

Če je subjekt sedaj Sistem, je svoboda od vrednote svoboda od lastne subjektivnosti. Relativnost vrednote ne sme biti predmet novih »svetih znanosti.« Desakralizacija intelektualne dejavnosti je samo nujna premisa pravilnega funkcioniranja te dejavnosti v procesu samo racionalizacije omenjenega Subjekta.

Toda to je tudi osrednji cilj zgodovinskih avantgard. Posebni smoter futurizma in dade je prav ta desakralizacija vrednot kot edine, nove vrednote. Tako za Ballo kot za Tzaro sta uničenje in smešenje celotne zgodovinske dediščine zahodne buržoazije samo pogoj za *osvoboditev* energij, možnih, toda prepovedanih, buržoazije same. Ali

bolje: obnovljene buržoazije, ki je sposobna sprejeti dvom kot premiso za polno sprejemanje vsega obstoječega, kot eksplozivno, revolucionarno vitalnost, ki teži k stalnemu spreminjanju, k nepredvidljivemu.

»Dadaistična revolucija«, veliko bolj kot tista surrealistična, je prav tako v pogumu, da se razleti protislovje, ki je protislovje *sistema,* tako da ga postavi predse kot dejanskost. Osvoboditev *od* vrednote pomeni v tem smislu postaviti premise za delovanje v tem dejanskem, v tem nedoločenem, negotovem in nejasnem polju sil. Prav zaradi tega je vsako interpretacijo dadaističnih ali futurističnih fenomenov kot hermetičnega samospoznavanja iracionalnega ali kot *cupio dissolvi* treba jemati kot popolnoma zgrešeno. Destrukcija vrednot ponuja avantgardam nove, začetne načine bivanja racionalnosti, ki se je sposobna spopadati z negativnim, zato da bi sprožila brezmejne potenciale razvoja. Cinizem avantgard – vsaj tam, kjer je ekspliciten – ni nič drugega kot »razpoložljivost« za takšno ideologijo razvoja, revolucijo privatnega in kolektivnega vedênja, popolno gospostvo nad obstoječim.

Kar Walter Benjamin imenuje »zguba aure«, izraža prav to: vključevanje subjektivnega momenta v občem mehanizmu racionalizacije; toda istočasno spoznavanje imanentnosti »etike racionalizacije.« Procesi koncentracije kapitala, njegova lastna socializacija, stalno dviganje njegove organske sestave vzpostavljajo to etiko kot nujnost. Ta se ne predstavlja več kot zunanja vrednota in je podvržena relativnosti ideološke iznajdbe. Etika razvoja se bo morala udejaniti skupaj s samim razvojem, znotraj *njegovih* procesov: obljuba po osvoboditvi od stroja mora izhajati prav iz nadzorovane imaginacije bodočnosti.[33]

Ne obstaja avantgarda, ki ne postavlja eksplicitno ali implicitno kot lasten »političen« smoter osvoboditev od dela: pa če gre za politični manifest berlinske dade ali za Marinettijeve manifeste ali za »manifest naslade« Valentine de Saint-Pont.[34]

Tako kot je pomenljivo, da te iste avantgarde – zgleden je primer sovjetskega produktivizma in konstruktivizma – kot pot za doseganje tega cilja kažejo dokončno zmago *ideologije dela.* Kar je mogoče, ker »novo delo« predstavljajo kot kolektivno delo in, kar ima še večjo težo, kot planirano delo.[35]

Ves desakralizirajoči boj evropskih intelektualnih avantgard v prvih desetletjih našega stoletja se postavlja na ravni tega spoznanja novih funkcij intelektualnega dela: razvoj, razkrit kot dinamika in dialektika, proti stalni nevarnosti celotne deflagracije, zahteva *plan*. In v tem smislu se te avantgarde, bolj ko razdirajo stare ureditve in kolikor bolj poudarjajo obstajanje dejanskosti kot »kraljestva absurda«, objektivno obračajo v ideološke anticipacije, v *parcialne utopije* plana.

Ideologija je sedaj, enkrat za vselej, podana v dialektični formi, ki se utemeljuje na negativnem, ki iz protislovja tvori pogonski element razvoja, ki spoznava dejanskost sistema na osnovi *izhajanja iz prisotnosti protislovja*. Ne tako, da konstruira abstraktno shemo obnašanja, ampak tako, da opredeljuje obenem dejanske temelje kapitalističnih produkcijskih odnosov in strategijo plana, s tem pa le-ta odpravlja vsak utopični model in vsak možen razvoj ideologije same. Z ideološkega vidika, z drugimi besedami, vsaka elaboracija, izvršena v institucionalnem sistemu, ni nič drugega kot čisto in enostavno »ponavljanje.« Ideologija ne more storiti drugega kot prehoditi že presežene etape, da bi znova odkrila, vedno in neprestano, svojo najvišjo formo v obliki *posredovanja*. Največ, kar lahko obstaja, so »tehnični« napredki v strokovnih prevajanjih ideologije (toda iz izkušnje literarnih in umetniških neoavantgard bi se lahko, v tem smislu, moderne vestalke strokovnega angažmaja veliko naučile). Vedeti, do katere točke lahko ta stalna reprodukcija ideologije še ohranja bistvene vloge, ki jih je le-ta prekrivala na začetku in v razdobju utrditve buržoazno-kapitalističnega sistema, je resnični problem.

Ideologija je tudi v svoji najvišji formi, ko se konkretizira kot utopija, v protislovju z razvitim kapitalističnim sistemom. V tej fazi enostavno prepoznavanje pripadnosti negacije sistemu ne služi ničemur. Problem, ki se zastavlja, je v celoti »tehničen« in je v celoti obrnjen k spoznavanju dejanskih in konkretnih načinov v ekonomsko-produkcijski bazi, ki *omogočajo učinkovito delovanje »negativnosti«* – delavske negacije – »nujnosti«, ki pripada razvoju sistema.[36]

Ne več Hegel, ampak Keynes, ne neučinkovita ideologija plana, ampak plan v konkretnosti svojega razvoja, ne ideologija New Deala, ampak postkeynesijanska ekonomija. Ideologija postane konkretna, se očisti vsake uto-

pične poteze in se spusti neposredno v posamezne sektorje družbene reprodukcije. Kar je isto, kot če bi rekli, da odpravi samo sebe.

Vpitje buržoazije o »krizi ideologij« zakriva prav to dejanskost: *lamentatio* je samo kazalec bolezenske nostalgije po tradiciji, ki je bila zasnovana na neunčikovitosti *Kultur*.

Plan na eni strani teži k identifikaciji z institucijami, ki podpirajo njegovo bivanje, na drugi strani pa se sam postavlja kot posebna institucija. Gospostvo celotnega kapitala se tako udejanja mimo vsake logike, ki bi bila tuja njegovim neposrednim mehanizmom, in to brez zunanjih opravičil, v absolutni neodvisnosti od vsakega abstraktnega »etičnega« smotra, od vsake teleologije, vsakega etičnega »imperativa«.

Obstaja, kakorkoli, skupni element, ki povezuje med sabo intelektualne anticipacije v prvih desetletjih 20. st. To, kar teorije Webra, Maxa Schelerja ali Mannheima vzpostavljajo kot »nujni« metodični skok v strukturi intelektualnega dela, ki ga Keynes in kasneje Schumpeter vračata v območje ekonomskega plana, ki predstavlja artikulirano akcijo celotnega kapitala, kar ideologije avantgarde vpeljujejo kot predlog socialnega obnašanja, je, na odločilen način, sprememba tradicionalne ideologije v utopijo kot prefiguracija končnega abstraktnega momenta razvoja, ki sovpada z globalno racionalizacijo, s končno *realizacijo dialektike*.

Zdi se lahko, da to, kar se tiče Webra ali Keynesa, ni povsem točno. Dejansko, to, kar je pri njiju še utopija, je samo ostanek, ki je popolnoma spremenjen v dinamični model, potem ko je kapital enkrat razrešil problem novih institucij, ki so sposobne omogočiti delovanje lastnih protislovij kot pogonskih elementov razvoja. Ni naključje, da se ekonomski modeli sedaj konfigurirajo tako, da *izhajajo iz krize*, in ne na osnovi tega, da so abstraktno *proti* krizi. Prav tako pa tudi moderne ideologije »protislovja« niso tuje temu procesu pozitivnega udejanjanja dialektike.

V obravnavanem obdobju gre torej za poudarjanje fragmentacije znotraj funkcionalne delitve intelektualnega dela, ob tem ko se le-ta postopoma spušča v območje produktivnega dela. Še vedno pa ostaja v celoti odprt problem njegove povezave s cikli in planiranjem kapitalističnega razvoja: gotovo pa se intelektualno delo, ki ima toliko poguma, da se prepozna in funkcionira kot kapitalistična

znanost, objektivno loči od zaostalih vlog čisto ideološkega dela. Od tega momenta naprej je sinteza nemogoča. Sama utopija, z lastno smerjo pohoda, označuje postopne etape lastnega uničenja.

Gre za razcep, ki je vse bolj ekstremen, s tem, ko se postopoma veča oddaljenost med institucijami, ki udejanjajo tehnike plana, in tistimi, ki nadzorujejo njegovo dinamiko.

V konkretni zgodovinski dejanskosti, ki je sledila l. 1917 in versajskemu sporazumu, je bilo te težnje v polni meri čutiti v globokih protislovjih, ki so pretresla evropski in ameriški kapitalizem. Povsem nezgodovinsko je, če si predstavljamo neko popolnoma razvito kapitalistično zavest, ki deluje v smislu projekta, ki teži k ustvarjanju novih institucij, za kapital, ki se zaveda, da se bo moral spremeniti v družbeni kapital, in da bo kot tak moral neposredno upravljati z lastnimi cikli, lastnimi krizami, lastnim razvojem.

Toda šlo bi za lažno objektivnost, če bi očitna nesorazmerja, politično zaostalost, členjenja in notranjo razpravo, ki označujejo dvajseta leta, podčrtali kot slepo blodnjo, ki jo prekinjajo samo nekatere profetske in genialne reprezentacije.

S stališča naše analize je pač treba poudariti, da je, zdi se, prav v tej udarni kritiki, intelektualno delo usmerjeno h konfiguraciji hipotez, ki so usmerjene predvsem k spreminjanju razsežnosti taistega kulturnega dela. V polju intelektualnega dela gre predvsem za zavzemanje stališč o eni stvari: o *političnosti* ali nepolitičnosti tega dela. Avantgarda se sedaj poteguje za vodstvo pri »družbeni osvoboditvi«.

Poskusimo soočiti dve, očitno nespravljivi poziciji. »Mi futuristi,« piše Šklovski l. 1926, ko brani absolutno avtonomijo literature kot »verbalne umetnosti«, ki ni zvedljiva na razloge, ki so tuji njenemu lastnemu konstituiranju,[37] »povezujemo našo umetnost s tretjo Internacionalo. Toda to, tovariši, je diskretna vdaja! Je Belinski-Vengerov, je *Zgodovina ruske inteligence!*« Šklovski potem še bolj eksplicitno zavzame pozicijo proti »angažirani« umetnosti, agitaciji in propagandi, za katere sta se bojevala Majakovski in LEF: »Nočem braniti umetnosti v imenu umetnosti, ampak propagando v imenu propagande (...). Agitacija, ki se izvaja v operi, na filmu, na razstavah, je nepotrebna: konča se tako, da pokonča samo sebe. V imenu agitacije, odstranite jo od umetnosti.«[38]

André Breton se l. 1930 v drugem surrealističnem Manifestu, za tem, ko je spoznal, da mišljenje »ne more storiti drugega kot nihati med zavestjo o svoji popolni avtonomiji in zavestjo o svoji strogi odvisnosti«, pogrezne v to protislovje, ki je podano kot nujno in neizogibno, in se odloči za »nepogojeno in pogojeno, utopistično in realistično literaturo, ki vidi svoj smoter v sami sebi in noče nič drugega kot služiti«.

Enzensberger je glede citiranega Bretonovega pasusa pripomnil, da »surrealisti dvigujejo kot njihov program kvadraturo kroga«.[39]

Toda ta program ni specifičen za surrealizem. Nasprotno, zgodovinska zasluga surrealizma je v tem, da je jasno podal težnje celotnega prostora intelektualnih avantgard, ki so izbrale politično polje za to, da bi obvarovale zadnjo mejo, na kateri se lahko postavi obramba intelektualnega dela v njegovih instituicionalnih oblikah.

V izjavah Šklovskega in Bretona nista trčila ideološko reakcionaren projekt in »napreden« projekt. Formalizem in surrealizem v bistvu soglašata, ko gre za obrambo »strokovnosti« intelektualnega dela. Le da je prvi bolj jasno in pogumno priznal lasten tavtološki značaj, lastno neaktualnost (vsaj do l. 1926), medtem ko drugi izbere povzdigovanje samega sebe, kot emblema intelektualne »slabe vesti«.

Prav tako je treba zabeležiti, da prav tam, kjer se formalizem – in z njim vse abstraktne avantgarde v vseh sektorjih vizualne in literarne komunikacije – konfigurira kot šola *dela z jezikom,* se surrealizem – in z njim vse »angažirane« avantgarde – hoče postaviti kot politični *poseg tout-court.*

Z drugimi besedami, nahajamo se pred dvema tendencama, ki se nadaljujeta vse do današnjih dni in pri tem sledita dvema različnima in komplementarnima smerema:

1) na eni strani smer, kjer se intelektualno delo pripoznava prav kot *delo*, ki ne služi revolucionarnemu gibanju; jasno je pripoznana *relativna* avtonomija tega dela; samo kak politični ali ekonomski naročnik bo lahko podal *smisel* elaboracijam intelektualnih disciplin;
2) na drugi strani je intelektualno delo, ki samo sebe kot tako zanika in se postavlja kot čista ideologija; ki hoče nadomestiti ali slaviti politično organizacijo, ali pa jo kritizirati od znotraj. Pri tem pa je cilj še vedno izstop iz produktivnega dela, zato da bi se postavilo pred tega kot njegova kritična zavest.[40]

Zastavlja se torej problem posredovanja med dvema pristopoma. To pa je velika tema pri Benjaminu, konstruktivistični umetnosti in arhitekturi, tehnikah socialdemokratskega upravljanja z mestom, urbanističnih utopijah srednje evropske kulture v tridesetih letih 20. st.

— Gre za en sam končni pomen teh gibanj. Intelektualne avantgarde morajo sedaj zasesti območje, od katerega so bile vse do tedaj pazljivo oddaljene: *od dela.* Ker ni mogoče več vzdrževati distance od produktivnega dela, ki je v preteklosti zagotavljala *svetost* intelektualnega iskanja, ne preostaja nič drugega, kot da se prostovoljno izvrši korak, ki implicira uničenje lastnih klasičnih vlog. Benjaminova »zguba aure« se ni vzpostavila samo s posplošitvijo novih produkcijskih odnosov, ampak je tudi plod zavestne izbire: v njej je vsa volja po preživetju, ki je vsebovana v najbolj slepem protiinstitucionalnem boju, h kateremu je pristopilo »negativno mišljenje«.

Prav tako ni treba podcenjevati vprašanja, ki ga je v dvajsetih letih najrazvitejši kapital zastavil intelektualcem. Rathenau in Ford jasno posredujeta njegove zahteve. »Mi,« piše Henry Ford, »potrebujemo umetnike, ki upoštevajo potrebe industrijskega sistema, mojstre, ki ga poznajo. Ljudi, ki so sposobni *spremeniti informno množico v zdravo in harmonično totaliteto,* tako s političnega, kot tudi socialnega, industrijskega in etičnega vidika. Žrtvovali smo že preveč kreativnih darov in jih zapravili za nizke cilje: rabimo ljudi, ki ponujajo program dela za realizacijo vsega, kar je dobro, pravično in zaželjeno.« Ford se ne poteguje za to, da bi intelektualec neposredno nadzoroval produkcijske cikle, ampak zahteva, da se prispevek intelektualca postavi v obliki jasne in razločne »podelitve pomena« samemu ciklu. S tem ko vstopa v območje dela, se ideološka produkcija hkrati pritegne in odvrne. Na eni strani se od le-te zahteva produkcija globalnih modelov. Racionalizacija ne sme biti ločena od socialnih ciljev: inovativni modeli morajo ustrezati potrebam, ki hkrati tvorijo del momentov notranjega prestrukturiranja ciklov in momentov cirkulacije blaga. Na drugi strani pa mora ideologija vplivati neposredno na socializacijo konsumpcije. Intelektualna elaboracija v območju produktivnega dela — sama se še ni spremenila v produktivno delo — naj bi zagotavljala večjo funkcionalnost ideološke produkcije.

Pomenljivo je na primer ujemanje med intelektualnimi predlogi nemške levice po prvi svetovni vojni in Novo Eko-

nomijo Walterja Rathenauja. »Ureditev,« piše Rathenau l. 1918, »ki jo bomo dosegli, bo nek sistem privatne ekonomije, toda ne privatne ekonomije brez zavor. Morala jo bo prežemati kolektivna volja, ki danes prežema že vsako vzajemno človeško delo.«[41] Tako so postavljene osnove za »demokratični kapitalizem«, vrh tega z vidnimi posledicami v prostoru ekonomije in pri organizaciji mesta. Rathenau nadaljuje: »Nova blaginja mesta mora imeti svoj temelj v svojem meščanu, ki ni rasel zato, da bi bil konstruktor milijonov, da bi bil špekulant z zemljišči, špekulant s konstrukcijami in tiran najemnine (...). Prav nasprotno, zemljišče mesta, na katerega se prilegajo nove konstrukcije, bo po nekaj generacijah moralo postati svobodna lastnina komun. Dokler bo obstajala arhitektonska zanemarjenost naših cest, bo le-ta pričevanje in opomin o zanemarjenosti naših ekonomskih konceptov, ki so nekemu monopolističnemu sloju podali pravico rastočega obdavčevanja, ki ga le-ta lahko samovoljno zvišuje, skupno dediščino, in lastnikom mestnih rent podarili milijarde in milijarde.«[42] Ti Rathenaujevi antimonopolistični poudarki nas ne smejo presenetiti.

»Kapitalistični protinapad – kar je bilo jasno zapisano – prevzema *per sé* in znova opredeljuje temeljne elemente 'socialistične' strategije. Socializem kot akcelerirana akumulacija, industrijska revolucija, državni poseg v ekonomskem ciklu, *toda predvsem:* kot *univerzalna obramba* živega dela (...). Sozialismus velikega nemškega kapitala, med l. 1918 in 1921, si tako zagotavlja organski odnos, v dejstvih, z delavsko politično in sindikalno organizacijo. Neizogibno je, da je bila ta faza neizprosno odpravljena, da bi zatem, ko je bila uničena vsaka nevarnost avtonomne organizacije delavca, kapital lahko znova prevzel *neposredno družbeno* upravljanje in organizacijo lastnega cikla.[43]

Organizacija in planiranje sta torej gesli tako socialdemokracije kot demokratičnega kapitalizma. Rathenau in Naumann sta glasnika tega s strani kapitalistov: v tem primeru ne smemo pozabiti na odločilno vlogo Naumanna pri formiranju ideologije Deutscher Werkbunda med l. 1917 in 1918.[44] Prav iz te posebne optike Rathenau napoveduje neko planirano mesto, brez špekulacije, v celoti kolektivno. Produktivni kapital čuti jasno potrebo po ločitvi od neproduktivnega in parazitskega kapitala: Rathenauova

potreba sovpada tako s tistimi potrebami, ki jih je zagovarjala urbanistična kultura.

O socialdemokratskem upravljanju z nemškimi mesti bomo še govorili. Tu lahko povemo, da so antišpekulativne instance in instance planiranja, ki jih je zagovarjal Rathenau, del tradicije, ki ima svoje izvore v Huberjevih poskusih v 19. st., v kooperativistični rešitvi delavskih stanovanj v Berlinu, na kateri bo vstala po l. 1924 avantgardna administracija Frankfurta, ki jo je vodil župan Landmann.

Antiinstitucionalni moment *intelligencije* avantgarde razkrije tako svojo funkcionalnost pri kritiki preživelih vrednot; vse njeno uničevalno delo se izraža kot opremljanje zapuščene ploščadi, iz katere je treba izhajati, da bi se odkrile nove »zgodovinske naloge« intelektualnega dela.

Ne sme se podcenjevati tega, da imajo te zgodovinske naloge hkrati dva sobesednika in dve usmeritvi. Na prvem mestu gre za mistični razgovor s kapitalom, ki se bere kot tehnološka abstrakcija ali kot univerzalni produktivni subjekt; na drugem mestu gre za mistični razgovor z množicami, ki se prav tako berejo kot abstraktni subjekt, prekrit z etičnimi pomeni. (Oh-Mensch ekspresionizma in Linkskommunismusa).

Ideologija kot lastno nalogo prevzema združevanje subjekta in objekta produkcije, skuša preskočiti vse protislovne momente, da bi predstavljala združeno delovanje kapitala in dela, produkcijskih načinov in odnosov: z drugimi besedami, spreminja se – tako takrat, ko se predstavlja kot ideologija, ki je v celoti spuščena v delovnem procesu, ali ko se predstavlja kot abstraktni projekt socializacije dela – v *kapitalistično-industrijsko utopijo*. Na tej točki moramo opozoriti na to, da vsa do sedaj izpeljana analiza le obrobno investira kapitalistično stališče. Zgoraj podčrtana konvergenca med intelektualnimi avantgardami in razvitim kapitalizmom ni kazalec občih fenomenov: sama ta konvergenca se celo razkriva kot nekaj zgodovinsko omejenega in začasnega in vztraja na obrobnih področjih razvoja.

Treba je torej zapopasti tako subjektivni značaj izbir, ki jih izvrši intelektualno delo, kot tudi stalno potiskanje na obrobje, ki mu le-ta podleže v kapitalističnem razvoju. Utopija je v razvoju funkcionalna kot nadomestni prostor tendenčnih modelov in kot orožje za doseganje soglasja.

Jasno je, da te teme vstopajo v krizo vsakič, ko se od tendenčnih modelov zahteva dejanska preveritev njihovih

smotrov, in vsakič, ko se taisto upravljanje s konsenzom razkrije kot orožje, ki ne ustreza ciljem razvoja.

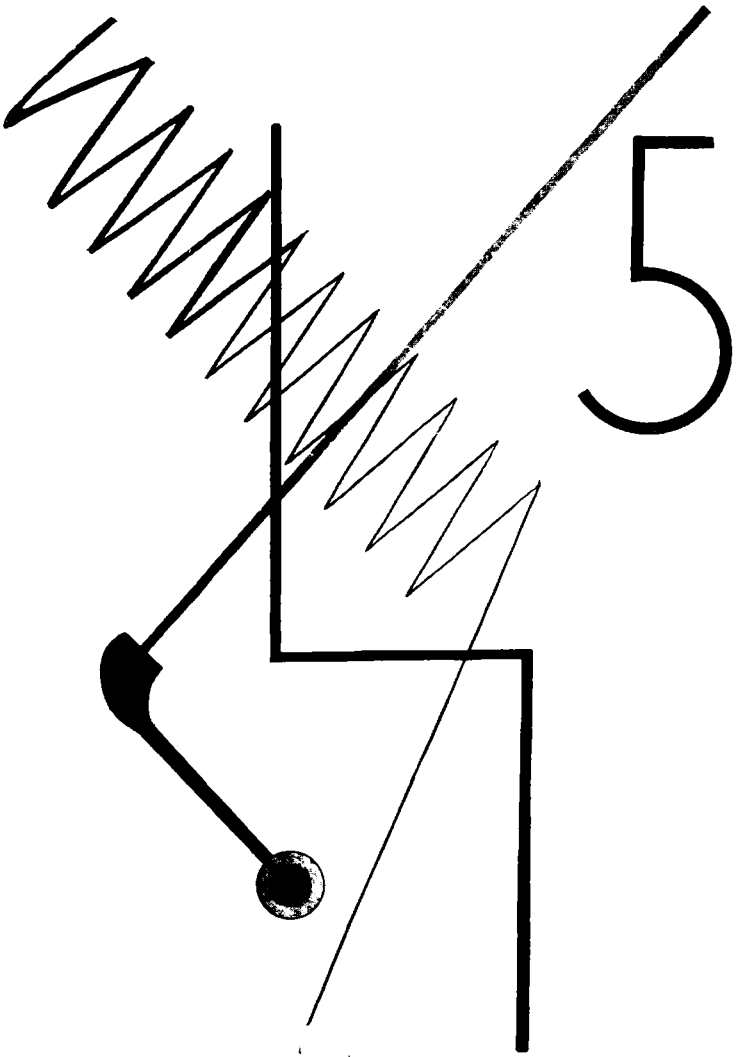
Med željo po absolutni avtonomiji in prostovoljnim samoizničenjem z misijami »v službi razreda« se je ideologija končno v največji meri in z neko res presenetljivo stanovitnostjo obnašanja ustavila na zelo nevarni točki, ki je skupna obema izbirama.

Avtonomija intelektualnega iskanja odgovarja nadaljevanju projekta obnove Subjektivnosti, ki jo je razlastila kapitalistična delitev dela. Intelektualno delo kot »razredni servis« je – na posreden način – projekt vračanja te iste Subjektivnosti razlaščenemu razredu. Mislimo, da ni treba podčrtati »bede« teh dveh ideoloških usmeritev, katerih objektivno komplementarnost razkrivamo. Literatura in umetnost kot instrumenta obnove Totalitete in kot prelivanje le-te v nov izvoljeni zgodovinski subjekt – delavski razred – sta del načrta, ki je objektivno postavljen na začelje kapitalističnega razvoja, pa čeprav v tem vrši natančne naloge.

To, kar nas namreč predvsem zanima, je način udejanjenja teh dveh izbir (ali kompromisa, ki ju posreduje).

Avtonomija oblikovne konstrukcije, pri vseh zgodovinskih avantgardah, ne vztraja več na projektu nadzorovanja vsakodnevne izkušnje prek forme. Sedaj so le-te pripravljene sprejeti, da je izkušnja ta, ki dominira in ki utemeljuje subjekt. Problem je namreč *planiranje izginjanja subjekta,* odpravljanje tesnobe, ki izvira iz patetičnega (ali smešnega) odpora posameznika strukturam gospostva, ki nanj pritiskajo iz bližine, pokazati kot obljubljeno deželo vsesplošne pomiritve – raj na zemlji se je uresničil z »izginotjem tragičnega«[45] – prav prostovoljno in krotko podrejanje tem strukturam gospostva.

Rešitev ni več v »uporu«, ampak v brezobzirni predaji. Samo človeštvo, ki je kot sebi lastno introjeciralo in absorbiralo ideologijo dela, ki ne vztraja pri presoji produkcije in organizacije kot nečesa *drugega od sebe* ali kot enostavnih orodij, ki se predstavlja *kot del obsežnega plana,* in ki kot tako do kraja sprejema to, da *funkcionira* kot zobovje vse obsegajočega stroja, se lahko odreši lastnega »izvirnega greha«. Ta greh ni v tem, da je človek sproduciral sistem sredstev, ne da bi znal nadzorovati »vstaje predmetov«, ki planejo nad izumitelja – tako Löwith in mladi Lukács bereta marksovsko odtujitev –, ta greh je v »diaboličnem« vztrajanju »človeka«, da ostane tak, da ostane




8 Francis Picabia, Tickets, 1920 cca., akvarel, zbirka Scwarz, Milano.

»nepopolni stroj« v družbenem univerzumu, ki kot dosledno obnašanje dopušča le čisti molk.[46]

In prav ta ideologija oblikuje futuristične manifeste, dadaistične mehanizme, neoplastični elementarizem in internacionalni konstruktivizem. Toda to, kar nas zadane v tej ideologiji brezpogojnega soglasja z univerzumom kapitala, ni toliko njegova dobesednost, kot njegov naiven radikalizem. Ne obstaja spis v prid *mehanizaciji univerzuma,* ki nas ne preseneča, kadarkoli se soočajo ti literarni, umetniški ali filmski »manifesti« s cilji, ki jih, zdi se, predlagajo. Povabilo k temu, da se postane stroj, k univerzalni proletarizaciji, preveč jasno razkriva lastne ideologije, da ne bi podvomili v njihove dejanske intence.

»Negativno mišljenje« je napovedalo lastni projekt preživetja v zavračanju heglovske dialektike, v obnovi protislovij, ki jih je le-ta odpravila. »Pozitivno mišljenje« ne počne nič drugega, kot da na samem sebi simetrično obrne to negacijo. Negativno je tudi v svoji »nepremagljivosti«, odkrito kot tako. Odpoved nasproti negativnemu je samo prvi pogoj ovekovečenja intelektualnih disciplin, obnove (za ceno uničenja same »aure« intelektualnega dela) tradicije njegove »svete« odtujenosti svetu, s ponovno vzpostavitvijo neke, pa čeprav minimalne, misli o preživetju.

Poraz razuma se sedaj sprejema kot udejanjenje zgodovinske naloge razuma samega. Cinizem intelektualnega dela razkazuje samega sebe in odigra lastne karte na dvoumni meji samoironije.

Pokazati brez možnosti priziva, da ni druge poti kot razveljavljanje človeškega subjekta v subjektu razvoja: ta aksinom si prizadeva rešiti ideologijo kot poslednji kulturni *projekt.* »Osvoboditev od vrednote«, izginjanje Geista iz občega procesa racionalizacije, nevtralizacija vsakega projekta etičnega opravičevanja logike sistema so že nastopili: sedaj se morajo vzpostaviti s silo danega, največ, kar lahko storijo, je, da pokažejo lastno učinkovitost. In prav zaradi tega se vsak ostanek vrednote napade z nasiljem desakralizacije. Boj proti *človeku* je pogojen s potrebami razvoja: samo takrat, ko bo razvoj naletel na ovire – zaradi lepljivosti tradicionalnih »predsodkov« –, bo lahko znova postavil neko mitologijo *človeškega.* Toda takrat bo šlo za cinično in regresivno mitologijo, ki je uporabna samo pri tako slabotnem kot nadležnem upiranju.[47]

# 4. Dialektika avantgarde

Toda »težki poraz razuma« vztraja v posebnem polju: v polju Metropole. Ni naključje, da tema Grossstadta, velikih terciarnih koncentracij, prevladuje v mišljenju Simmla, Webra, Benjamina in da je odločno vplivala na arhitekte in teoretike kot so August Endell, Karl Scheffler in Ludwig Hilberseimer.[48]

»Zguba«, ki jo je napovedal Piranesi, je postala sedaj tragična dejanskost: izkušnja »tragičnega« je sama metropolitanska izkušnja.

Nasproti tej neizogibni izkušnji intelektualec ne prevzema več niti *blasé* obnašanja kakega Baudelairja.

»Misticizem pasivnega odpora«, kot je bistroumno zapisal Ladislao Mittner v primeru Döblina, označuje ekspersionistični protest: »kdor deluje, izgubi svet, kdor se ga tesno oklepa, ga prav tako izgubi«.[49]

Zelo je treba podčrtati, da je Benjamin pri kritiziranju Engelsove »moralne reakcije« do mestne množice hkrati uporabil Engelsovo opažanje pri vpeljevanju teme o posploševanju delavskih življenjskih pogojev na urbano strukturo.[50]

Benjamin piše: »Za Engelsa je v množici nekaj osupljivega. V njem sproži moralno reakcijo. Estetska je pri tem soudeležena; tempo, v katerem pasanti hitijo drug mimo drugega, zanj ni prijeten. Čar njegovega opisa je v tem, da se v njem kritični habitus nepodkupljivo križa s starosvetnim tenorjem. Avtor prihaja iz še provincialne Nemčije; morda se ga ni nikoli polotila skušnjava, da bi se zgubil v človeškem toku«.[51]

Lahko se kakorkoli že ne strinjamo z Benjaminovim pristranskim branjem Položaja delavskega razreda v Angliji. To, kar nas zanima, je način, kako Benjamin iz Engelsovega orisa množice, metropolitanske množice, izpelje razmerja med Baudelairjem in samo množico. Ko ocenjuje

Engelsova in Heglova nasprotovanja kot ostanke obnašanja, ki se distancira od nove urbane dejanskosti v njenih novih kvalitativnih in kvantitativnih vidikih. Benjamin opazi, da sta lahkotnost in neprisiljenost, s katerima se pariški *flâneur* giblje v množici, postala načina naravnega obnašanja modernega uporabnika metropole.

»Kolikršna je že bila razdalja, ki jo je od nje zahteval zase, ga je še vedno prizadevala, ni je mogel kakor kak Engels gledati od zunaj. Kar zadeva Baudelaira, mu je množica tako malo zunanja, da je mogoče v njegovem delu zasledovati, kako se je – omrežen in omamljen – brani. Množica je Baudelairu tako notranja, da pri njem zaman iščemo njen opis. (...) Baudelaire ne opisuje niti prebivalstva niti mesta. Ker se je temu odpovedal, je sposoben eno priklicati v podobi drugega. Njegova množica (Menge) je vedno množica velemesta; njegov Pariz je vedno prenaseljen. To je tisto, zaradi česar je veliko močnejši od Barbiera, pri katerem – ker je njegov postopek opis – množice in mesto razpadejo. V *Tableaux parisiens* je mogoče skoraj povsod dokazati skrivno prisotnost kake množice«.[52]

Ta prisotnost, celo imanenca dejanskih produkcijskih odnosov v vedênju »javnosti«, ki uporablja mesto in se ne zaveda, da jo mesto uporablja, se nahaja v sami prisotnosti opazovalca kot je Baudelaire, ki je prisiljen spoznati lastno nevzdržno mesto udeleženca v vseobčem ublagovljenju, hkrati ko odkrije, da je za pesnika sedaj prostitucija edina neizpodbitna usoda.[53]

Baudelairjeva poezija kot tudi izdelki, ki so razstavljeni na Svetovnih razstavah, ali pa sprememba urbane morfologije, ki jo je sprožil Haussmann, kažejo zavest o neločljivi dialektiki, ki obstaja med uniformnostjo in različnostjo. O napetosti med izjemo in pravilom še ne moremo govoriti, ko gre za strukturo novega buržoaznega mesta. Toda govorimo lahko o napetosti med obveznim ublagovljenjem predmeta in subjektivnimi poskusi obnove njegove – navidezne – izvirnosti.

Samo da sedaj ni več druge poti, kot omejevanje iskanja izvirnosti na iskanje ekscentričnosti. Ni samo pesnik ta, ki mora sprejeti stanje pantomimika – s čimer lahko mimogrede razložimo, zakaj se celotna sodobna umetnost namenoma daje hkrati kot »heroični« akt in kot *bluff*, ki se zaveda lastnega mistificiranega značaja. Celotno mesto, ki je objektivno struktuirano kot funkcionalni stroj za ekstrakcijo presežene vrednosti, reproducira, s posebnimi

prisilnimi mehanizmi, dejanskost načinov industrijske produkcije.

Benjamin zaton *vaje* in *izkušnje* v delavčevem delu, ki še opravljata svojo funkcijo v manufakturi, tesno povezuje z izkušnjo šoka, ki je tipična za mestno stanje.

»Neuki delavec je tisti, ki ga dresura stroja poniža najglobje. Njegovo delo je zavarovano pred izkušnjo. Tu je vaja izgubila svoje pravice. Kar opravlja *lunapark* s svojimi gugalnicami in posebno zabavo, ni nič drugega kot poskušina dresure, ki ji je neuki delavec izpostavljen v tovarni (površina, ki mu je včasih morala nadomestiti ves program; kajti umetnost ekscentričnega, v kateri bi se mali mož v *lunaparku* lahko dal šolati, je cvetela hkrati z brezposelnostjo). Poejev tekst (Benjamin misli tu na Moža iz množice v Baudelairovem prevodu) daje vpogled v resnično povezanost med divjostjo in disciplino. Njegovi pasanti se vedejo tako, kot bi se, prilagojeni avtomatu, lahko izražali samo še avtomatično. Njihovo vedenje je reakcija na *šok*. Če jih človek sune, globoko pozdravljajo tistega, od katerega so dobili udarec«.[54]

Obstaja torej bližnja sorodnost med kodeksom vedênja, ki je povezan z izkušnjo šoka, in tehniko igre na srečo. »Medtem, ko je vsak prijem ob stroju zavarovan pred predhodnim prav tako, kot je *coup* v igri na srečo zavarovana pred vsakokrat zadnjo, je tlaka mezdnega delavca po svoje *pendant* tlaki igralca. Delo obeh je enako izpraznjeno.«[55]

Benjamin kljub bistroumnosti svojih opažanj ne povezuje – ne v esejih o Baudelarju, niti ne v *Umetniškem delu v epohi tehnične reprodukcije* – tega vdora produkcijskih načinov v strukturo urbane morfologije z odgovorom, ki so ga o temi mesta podale zgodovinske avantgarde.

*Passages* in velike blagovnice Pariza, kot tudi Razstave, so gotovo kraji, kjer množica, ki sama zase postaja spektakel, nahaja prostorski in vizualni instrument za samoizobraževanje s stališča kapitala.[56] Prav s koncentracijo v nenavadnih arhitekturnih tipologijah pa ta ludično-pedagoška izkušnja tekom celotnega 19. stoletja še vedno nevarno razkriva prisotnost svojih predlogov. Ideologija občinstva dejansko ni sama sebi namen. Le-ta ni nič drugega kot moment ideologije mesta kot produktivne enote v pravem pomenu in hkrati kot instrument koordinacije cikla produkcija – distribucija – konsumpcija.

Prav zaradi tega se mora ideologija konsumpcije, ki je daleč od tega, da bi konstituirala osamljeni in zaporedni

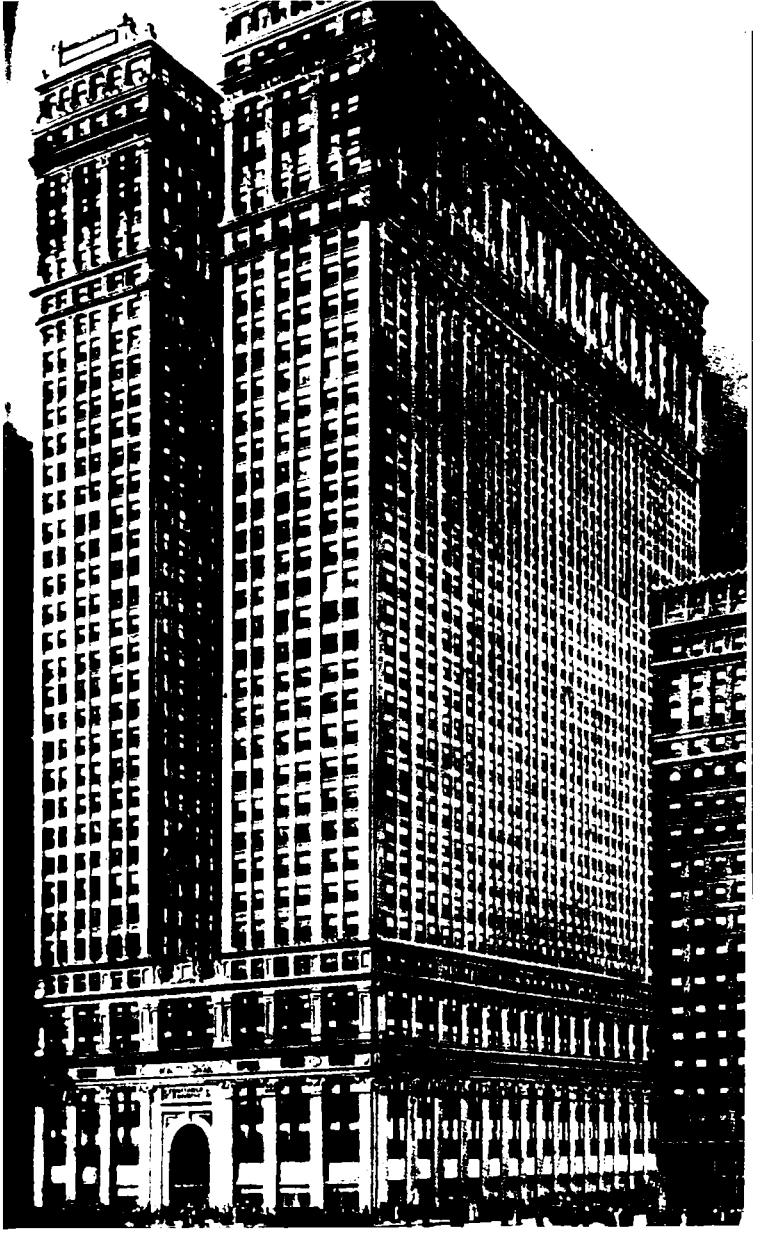
trenutek, moment produktivne organizacije, ponujati občinstvu kot ideologija pravilne uporabe mesta. (Glede na to lahko mimogrede omenimo, da je problematika vedênja zelo vplivala na izkušnje evropskih avantgard in na značilen primer Loosa, ki je po vrnitvi iz ZDA – l. 1903 – izdal dve številki revije Das Andere, ki sta bili posvečeni uvajanju – s polemičnimi in ironičnimi toni – »modernih« načinov mestnega vedênja med dunajsko buržoazijo).

Ko se bo doživljaj množice razširil – kot pri Baudelairju – kot boleča zavest o sodelovanju, bo le-ta služila za obče oblikovanje učinkovite dejanskosti, ne bo pa prispevala k njenemu napredovanju. Na tej točki, in samo na tej točki, je lingvistična revolucija sodobne umetnosti poklicana, da ponudi svoj prispevek.

Osvoboditi doživljanje šoka od vsakega avtomatizma, utemeljiti na tej izkušnji vizualne kodekse in kodekse delovanja, ki so jih posodile že utrjene značilnosti kapitalistične metropole – hitro spreminjanje, organizacija in sočasnost komunikacij, pospešena izraba, eklekticizem – reducirati strukturo umetniške izkušnje na čisti predmet (boleča metafora predmeta–blaga), vključiti občinstvo, ki je združeno v deklarirani medrazredni in *zato* protiburžoazni ideologiji: to so naloge, ki so jih v celoti kot svoje prevzele avantgarde v 20. st.

Ponavljamo: v njihovi celoti, ne glede na vse razlike med konstruktivizmom in protestno umetnostjo. Kubizem, futurizem, dada, De Stijl. Zgodovinske avantgarde nastajajo in se postopoma spreminjajo, ko posnemajo tipični zakon industrijske produkcije: bistvo je neprestana tehnična revolucija. Za vse avantgarde – in ne samo za slikarske – je poglaviten zakon montaže. Slika, pač zaradi tega, ker montirani predmeti pripadajo dejanskemu svetu, postane nevtralno polje, v katerega se projicira doživljaj šoka, ki se pretrpi v mestu. Problem je potem v tem, da se množice nauči, ne kako bodo ta šok »pretrpele«, ampak kako ga bodo absorbirale kot neizogibni pogoj eksistence.

To nam razsvetli odlomek iz teksta Georga Simmla. Ko raziskuje značilnosti tistega, kar on sam imenuje »metropolitanski človek«, Simmel analizira novo vedênje, ki ga označuje »neprehodno premikanje denarnega toka«. Simmel bere stopnjevanje živčnega življenja, ki se ustvarja »s kopičenjem spreminjajočih se podob, ki se zajamejo z enim samim pogledom z nepričakovano silo nenadnega vtisa«, kot nov pogoj, ki poraja *blasé* vedênje metropoli-



9 E. R. Graham (D. Burnham in Co), Equitable Life Insurance building, New York City, 1913–1915.

tanskega individuuma; »človeka brez posebnosti«, ki je po definiciji ravnodušen do vrednot.

»Bistvo blaziranosti je otopelost za razlike med rečmi, ne v smislu, da jih ne bi zaznavali – kakor topoglavci – ampak tako, da pomen in vrednost razlik med rečmi, in s tem samih reči, občutimo kot nične. *Blazirancu* se zdijo enakomerno medle in sive, nobena ni vredna, da bi ji dal prednost pred drugo. To duševno razpoloženje je razširjen subjektivni refleks docela zmagovitega denarnega gospodarstva.

*...vse (reči) plavajo z enako specifično težo v naprej pomikajočem se denarnem toku, vse ležijo na isti ravni in se razlikujejo samo po velikosti, ki jo kosi na njej pokrivajo.«*[57]

Massimo Cacciari je natančno analiziral poseben pomen Simmlove urbane sociologije.[58] To, kar želimo izpostaviti, je, da Simmlove misli o veliki metropoli, ki jih je napisal med l. 1900 in l. 1903, *in nuce* vsebujejo tematiko, ki jo bodo dolgo obdelovale zgodovinske avantgarde. Reči, ki plavajo, vse na isti ravni in z enako specifično težo, v stalnem gibanju denarne ekonomije: ali se ne zdi, da beremo literarni komentar kakega Schwittersovega kolaža? (Ne smemo pozabiti, da sam izraz Merz ni nič drugega kot ekstrapolacija izraza Commerz.) Problem je dejansko v tem, kako pospešiti stopnjevanje *Nervenlebena,* kako absorbirati šok, ki ga povzroča Grossstadt, kako spremeniti šok v novo načelo dinamičnega razvoja, kako do skrajnih meja »uporabiti« tesnobo, ki jo »ravnodušnost do vrednote« nepretrgoma povzroča in ki izhaja iz metropolitanskega doživljaja. Od Munchovega Krika je treba preiti k Lisickijevi *Zgodovini dveh kvadratov,* od tesnobnega odkritja izničenja vrednot do *uporabe* jezika čistih znakov, ki jih zaznava množica, ki je popolnoma introjicirala univerzum brez posebnosti denarnega toka.

Zakoni produkcije vstopajo tako v nov univerzum konvencij, ki so jasno postavljene kot »naravne.« Tu je razlog, zaradi katerega si avantgarde ne zastavljajo problema približevanja občinstvu. To je celo problem, ki se ne more niti zastaviti. Avantgarde prav zaradi tega, ker ne počno drugega, ko interpretirajo nekaj nujnega in univerzalnega, lahko sprejmejo začasno nepopularnost, saj dobro ve, da je prelom s preteklostjo pogoj, ki kot njihovo vrednoto vzpostavlja modele delovanja.

Umetnost kot model delovanja: gre za vodilni princip umetniške vstaje moderne buržoazije; toda istočasno gre

za absolut, ki poraja nova in nerazrešljiva protislovja. Življenje in umetnost, ki razodevata svojo antitetičnost, se morata usmeriti k iskanju ali instrumentov posredovanja – in glej, celotna umetniška produkcija bo sprejela problematičnost kot novo etično obzorje – ali pa načinov združevanja umetnosti in življenja: pa čeprav se bo s tem udejanila Heglova prerokba o *smrti umetnosti.*

Tu se torej najbolj otipljivo razkrijejo vezi, ki veliko tradicijo buržoazne umetnosti docela povezujejo. Začetno nanašanje na Piranesija, hkrati kot teoretika in kritika pogojev umetnosti, ki *ni več univerzalizirajoča in ki še ni buržoazna,* je upravičeno sedaj zaradi svoje razsvetljevalne vloge. Kriticizem, problematičnost, drama utopije: to so stebri, na katerih počiva tradicija tistega »modernega gibanja,« ki je, kot projekt modeliranja »buržoaznega človeka« kot absolutnega »tipa«, nedvomno notranje povezana (pa čeprav ne gre za tisto povezanost, ki jo je spoznalo ustaljeno zgodovinopisje).

»Projekta« sta tako Piranesijev Campomarzio kot Picassov *Le Violon* (1913); čeprav prvi organizira arhitektonsko razsežnost, drugi pa človeško vedênje. Oba uporabljata tehniko šoka; čeprav Piranesijeva grafika uporablja preoblikovane zgodovinske materiale, Picassova slika pa artificialne materiale, tako kot bodo to kasneje bolj dosledno storili še Duchamp, Hausmann in Schwitters. Oba odkrijeta dejanskost univerzuma–stroja: pa čeprav ga mestni načrt iz 18. st. upodablja abstraktno in na to odkritje odgovarja z grozo, Picassovo platno pa deluje popolnoma znotraj tega. Toda to, kar je najbolj pomembno, je, da Piranesi in Picasso prek ekscesa resnicoljubnosti, ki je dosežen s sredstvi kritične oblikovalne elaboracije, izražata »univerzalnost« dejanskosti, ki bi še vedno lahko veljala za nekaj posebnega. Toda »projekt«, vsebovan v kubistični sliki, gre prek slike same. *Ready-made objects,* ki sta jih Braque in Picasso predstavila l. 1912 in ki so bili pri Duchampu kodificirani kot novi instrumenti komunikacije, potrjujejo samozadostnost dejanskosti in dokončno zavračanje vsake reprezentacije s strani dejanskosti same. Slikar lahko takšno dejanskost samo analizira. Njegova domnevna dominacija nad formo ni nič drugega kot kritje nečesa, kar se še ne more sprejeti kot tako: to je, da je forma sedaj tista, ki dominira nad slikarjem.

Samo da je sedaj kot »formo« treba razumeti logiko subjektivnih reakcij do objektivnega univerzuma produkcije.

Kubizem v celoti poskuša opredeliti zakone takšnih reakcij – simptomatično je, da kubizem, ki izhaja iz subjekta, konča z najabsolutnejšim zavračanjem tega (na kar je dobro in zaskrbljeno opozoril Apollinaire). Neko vedênje je tisto, ki ga kubizem, kolikor je »projekt«, hoče udejaniti. Toda njegov antinaturalizem v odnosih z občinstvom ne vsebuje nikakršnega prepričevalnega elementa: nekdo se lahko prepriča le takrat, če verjame, da je objekt prepričanja popolnoma tuj tistemu, na katerega je naslovljen. Kubizem pa, nasprotno, skuša pokazati dejanskost »nove narave«, ki jo je ustvarila nova kapitalistična metropola, njen nujen in vseobsežni značaj, ujemanje med nujnostjo in svobodo.

Braque, Picasso in še bolj Gris zaradi tega uporabljajo tehniko montaže pri podajanju absolutne forme univerzuma diskurza *civilisation machiniste.* Primitivizem in antihistoricizem sta posledici in nista vzroka njihovih izbir.

Kubizem in De Stijl sta kot tehniki analize totalizirajočega univerzuma jasni povabili k akciji: za njune umetniške produkte bi lahko zapisali, da gre za fetišizacijo umetniškega predmeta in njegove skrivnosti.

Občinstvo se mora sprovocirati: samo na tak način se lahko le-ta dejavno uvrsti v *univerzumu natančnosti,* ki mu dominirajo zakoni produkcije. Nedejavnost *flâneurja,* ki ga opeva Baudelaire, mora biti premagana: *blasé* vedênja je treba prevesti v dejavno sodelovanje na urbani sceni. Mesto je objekt, o katerem ne govorijo ne kubistična platna, ne futuristične »klofute«, ne dadin nihilizem, ki pa je – prav zaradi tega, ker se stalno domneva – končna vrednota, h kateri gredo avantgarde. Mondrian bo zbral toliko poguma, da bo kot končni predmet, h kateremu gre neoplastična kompozicija, »imenoval« mesto: prisiljen pa bo spoznati, da mora slikarstvo, sedaj že skrčeno na čisti model vedênja, ko je enkrat prevedeno v urbano strukturo, umreti.[59]

Baudelaire pa nasprotno odkritje, da je ublagovljenje pesniškega izdelka lahko poudarjeno prav s pesnikovim poskusom, da bi se izognil njegovim objektivnim pogojem. Prostituiranje umetnika sledi njegovi največji iskrenosti.[60]

De Stijl in še bolj dada odkrijeta, da obstajata dve poti za samomor umetnosti: molčeča potonitev v strukture mesta, z idealizacijo protislovij, ali pa nasilno vstopanje iracionalnega – tudi to je idealizirano –, ki ga posoja samo mesto, v strukture umetniške komunikacije.

10 Kurt Schwitters, pogled na Merzbau v Hannovru l. 1920–1936 (uničeno).

De Stijl postane metoda oblikovanega nadzora tehnološkega univerzuma, dada pa skuša apokaliptično napovedati njegovo imanentno absurdnost. In vendar se nihilistična kritika, ki jo je oblikovala dada, konča tako, da postane instrument nadzora projektiranja: ne sme nas presenetiti, če – tudi na filološkem sedežu – med »konstruktivnimi« in destruktivnimi avantgardnimi gibanji 20. st. srečamo mnoge stične točke.

Kaj sta dadaistično surovo uničenje jezikovnega materiala in odprava projektiranja, če ne kljub vsemu sublimacija avtomatizma in ublagovljenja »vrednot«, ki sta sedaj razširjena na vseh ravneh eksistence razvitega kapitalizma? De Stijl in Bauhaus – prvi na uporniški, drugi pa na eklektični način – vpeljujeta *ideologijo plana* v *design,* ki je vse tesneje združen z mestom kot produktivno strukturo: dada kaže potrebo po planu na absurden način, ne da bi jo imenovala.

Toda še nekaj več je. Vse zgodovinske avantgarde delujejo tako, da posvojijo modele delovanja političnih strank. Dada in surrealizem se res lahko kažeta kot posebna izraza anarhističnega duha, toda De Stijl, Bauhaus in konstruktivistične avantgarde se brez strahu jasno postavijo kot globalne alternative politični praksi. Gre za alternative, ki privzemajo vse značilnosti etičnih izbir.

De Stijl, tako kot med drugim ruski futurizem in konstruktivistični tokovi, kaosu, empiričnemu in vsakdanjemu, postavlja nasproti načelo Forme. Gre za formo, ki upošteva tisto, kar konkretizira informnost, kaotičnost in osiromašenost dejanskosti. Obzorje industrijske produkcije, ki duhovno siromaši svet, je oddaljeno kot univerzum »brez posebnosti«, kot nevrednota, ki pa se postopno, prek svoje sublimacije, spreminja v novo vrednoto. Neoplastično razstavljanje elementarnih form ustreza odkritju, da se »novo bogastvo« duha ne more več iskati zunaj »novega siromaštva«, ki ga izkuša mehanična civilizacija. Nečlenjeno ponovno sestavljanje teh elementarnih form sublimira mehanični univerzum in dokazuje, da sedaj ni več mogoča kakršnakoli forma ponovnega osvajanja totalitete (tako biti kot umetnosti), razen forme, ki je odvisna od problematičnosti forme same.

Dada pa se nasprotno pogreza v kaos. Z reprezentacijo le-tega potrjuje njegovo dejanskost; z njegovo ironizacijo vzpostavlja neko potrebo in naznanja njeno neizpolnjenost. Ta neizpolnjena potreba je prav tisti nadzor infor-

11 Georg Grosz, Friedrichstrasse, 1918.

mnega, ki so ga De Stijl in evropski konstruktivistični tokovi in v 19. st. že formalistične estetike – od *Sihtbarkeita* dalje – vzpostavili kot novo mejo za vizualne komunikacije. Nič presenetljivega torej, če se anarhija dade in red De Stijla, od l. 1922 dalje, srečujeta in stekata tako v teoretskem polju kot v polju delovanja pri izdelavi instrumentov nove sintakse.[61]

Zgodovinske avantgarde so tako v pravem pomenu besede potrdile kaos in red kot »vrednoti« novega kapitalističnega mesta.

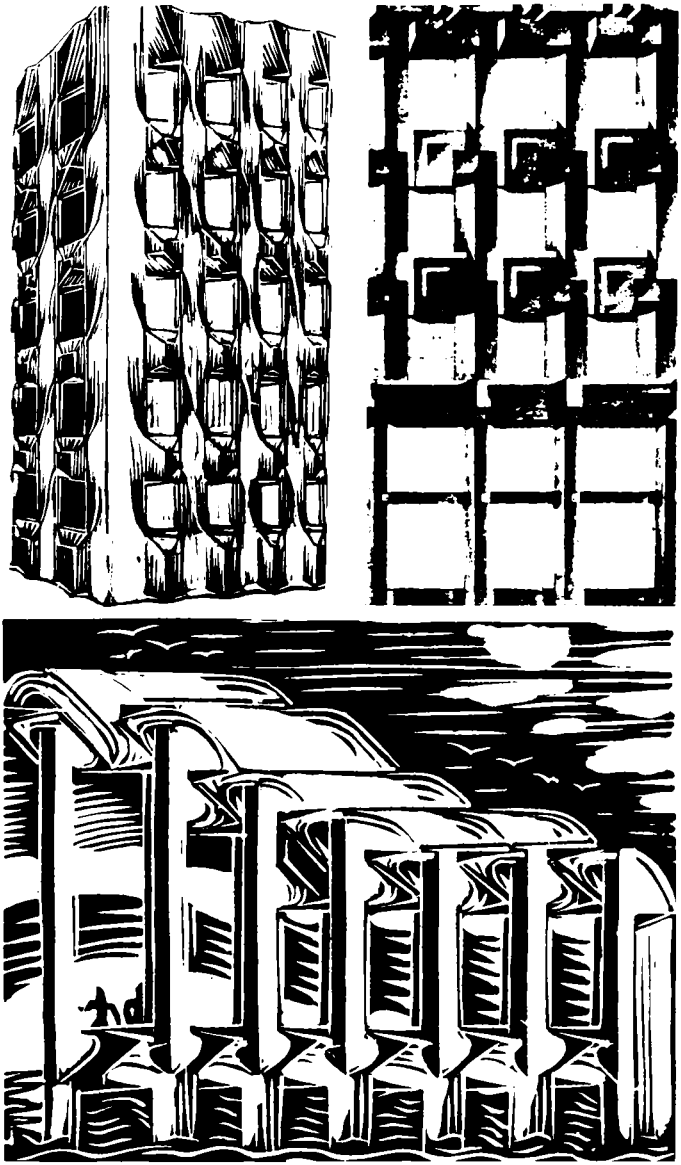
Gotovo! Kaos je dejstvo in red je cilj. Toda od sedaj naprej se forma ne išče zunaj kaosa, ampak v njegovi notranjosti. Red je ta, ki podaja pomen kaosu in ga prevaja v vrednoto, v »svobodo«. Tudi dadaistični upor vsebuje med drugim »pozitivno« jedro – posebej v ameriških in berlinskih ambientih. Celo dadaistični nihilizem, če govorimo zgodovinsko, v rokah R. Hausmanna ali J. Heartfielda postane izraz nove tehnike komunikacije. Tehnika montaže in dosledna uporaba nepredvidenega se združujeta in oblikujeta predpostavke novega neverbalnega jezika, ki je zasnovan na neverjetnosti in na tistem, kar so ruski formalisti poimenovali »semantična distorzija«.

Prav z dado torej informacijska teorija kot instrument potrditve vstopi v univerzum vizualnih komunikacij. Toda izvoljeni kraj neverjetnega je mesto. Informno v mestu se torej ponovno sproži tako, da se iz njegove notranjosti izvlečejo vse progresivne vrednosti. Potrebo po planiranem nadzoru novih osvobojenih sil tehnološkega univerzuma, ki je poklican, da izvrši to majevtično operacijo, so jasno izpostavile avantgarde, ki pa so takoj zatem odkrile, da tej instanci Razuma niso zmožne podati konkretne forme.

Prav na tej točki lahko v polje vstopi arhitektura, s tem da absorbira in preseže vse instance zgodovinskih avantgard: s tem, da jih postavi v krizo, zato ker je edina zmožna podati dejanske odgovore na potrebe, ki so jih zastavili kubizem, futurizem, dada, De Stijl in internacionalni konstruktivizem.

Bauhaus, kot streznitvena soba avantgard ima natanko to zgodovinsko nalogo: odbrati vse prispevke avantgard samih, tako da jih postavi pred potrebe dejanskosti.[62]

*Design,* kot metoda organizacije produkcije, še prej kot metoda konfiguracije predmetov, odpravlja utopistične ostanke, ki so bili umeščeni v poetikah avantgard. Ideolo-



12 Zgoraj: Vlastislav Hofman, študija stanovanjske hiše, 1914, in Pavel Janek, študija fasade, 1913–1914.
Spodaj: Vl. Hofman, arhitektonska študija, 1913.

gija se sedaj ne postavlja nad operacijami – konkretnimi, zato ker so povezane z dejanskimi cikli – , ampak je znotraj samih operacij.

Tudi *design* kljub svojemu realizmu ne zadovoljuje določenih potreb in – v zagonu, ki ga je podal organizaciji podjetij in organizaciji produkcije – vsebuje utopični ostanek (toda sedaj gre za utopijo, ki je funkcionalna s cilji reorganizacije produkcije, ki se poskuša doseči). Plan, ki so ga individualizirala vrhovna arhitekturna gibanja – termin avantgarda sedaj ni več primeren – od Le Corbusierjeve formulacije *Plan Voisin* (1925) in spremembe Bauhausa (1923) dalje, vsebuje to protislovje: s tem ko izhaja s področja gradbene produkcije, arhitekturna kultura odkrije, da lahko izpolni vnaprej zastavljene cilje le tako, da poveže to področje z reorganizacijo mesta. Toda to je isto, kot če bi rekli, da tako, kot so potrebe, ki so jih naznanjale zgodovinske avantgarde, napotile k področju vizualnih komunikacij, ki je še bolj neposredno uvrščen v ekonomskih procesih – arhitektura in *design* –, tako se je planiranje, ki so ga napovedale arhitekturne in urbanistične teorije, napotilo k drugemu od sebe; z drugimi besedami, k planirani koordinaciji produkcije. Arhitektura v tem smislu – ko izhaja iz same sebe – posreduje realizem in utopijo. Utopija je v trdovratnem zakrivanju tega, da se ideologija planiranja v gradbeni produkciji lahko udejani samo, če pokaže, da lahko dejanski Plan dobi formo samo zunaj nje; gre celo za to, da bosta arhitektura in urbanizem po vstopu v obzorje reorganizacije produkcije nasploh objekta in ne subjekta Plana.

Arhitekturna kultura med l. 1920 in l. 1930 ni pripravljena sprejeti teh posledic. To, kar ji je jasno, je lastna »politična« naloga. Arhitektura – beri: planiranje in planirana reorganizacija gradbene produkcije in mesta kot produktivnega organizma – raje kot revolucija; Le Corbusier jasno napoveduje to alternativo.

Medtem pa se arhitekturna ideologija, ki izhaja iz najbolj angažiranih političnih krogov – od *Novembergruppe* do revij Ma in Vešč, do berlinskega *Ringa* –, tehnično natančno določi. Srednjeevropska *Neue Sachlichkeit* je, s tem ko je sprejela z jasnovidno objektivnostjo vse sklepe o »smrti aure« in čisto »tehnični« funkciji intelektualca, ki so jih apokaliptično napovedale avantgarde, prilagodila samo metodo projektiranja idealizirani strukturi tekočega traku. Podobe in metode industrijskega dela vstopijo v organiza-

cijo projekta in se reflektirajo v predlogih konsumpcije predmeta.

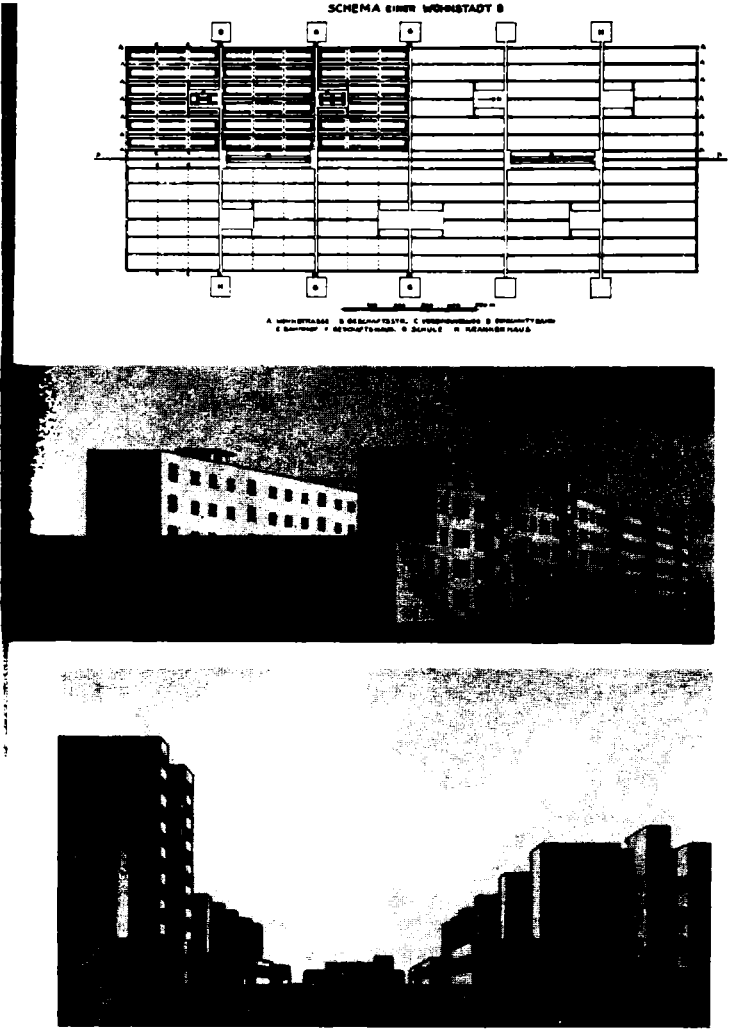
Od standardiziranega elementa do celice, od posameznega bloka do *Siedlunga,* mesta: arhitekturna kultura med dvema vojnama na izjemno jasen in koherenten način vzpostavlja ta tekoči trak. Vsak »del« traku je za sebe popolnoma razrešen in teži k izginjanju ali bolje, k formalni raztopitvi v montaži.

Rezultat vsega tega je, da je revolucionarizirana sama estetska izkušnja. *Objekti* niso več tisti, ki so podvrženi vrednotenju, ampak *proces,* ki naj se kot tak razširja in uporablja. Uporabnik, ki je poklican, da dopolni »odprte« prostore Miesa van der Roheja ali Gropiusa, je središčni element tega procesa. Z arhitekturo, ki poziva občinstvo k sodelovanju pri projektiranju, zato ker nove forme nočejo biti več absolutne vrednote, ampak predlogi organizacije kolektivnega življenja – Gropiusova *integrirana arhitektura* –, izvrši ideologija občinstva skok naprej. Morrisov sen romantičnega socializma – umetnost vseh za vse – pridobi ideološko formo znotraj železnih zakonov mehanike profita. Tudi s tega stališča je pri potrditvi teoretičnih hipotez mesto končno točka soočanja.

# 5. »Radikalna« arhitektura in mesto

Hilberseimer piše: »Velemestna arhitektura je bistveno odvisna od razrešitve dveh faktorjev: posamezne celice prostora in celotnega mestnega organizma. Prostor kot sestavni del hiše, zajete v uličnem bloku, (hišo) določa v njeni pojavni obliki, postane oblikovalni faktor mestne naprave, kar je pravi cilj arhitekture. Obratno bo konstruktivno oblikovanje mestnega načrta dobilo bistven vpliv na načrtovanje stanovanja in hiše.«[63]

Veliko mesto je torej dejanska in v sebi zaključena celota. Ko beremo avtorja mimo njegovih lastnih namenov, lahko prevedemo njegove ugotovitve v naslednjo: celotno moderno mesto s svojo strukturo postane ogromen »socialni stroj«. Hilberseimer izbira – za razliko od tistega, kar počnejo mnogi nemški teoretiki med l. 1920 in l. 1930 – prav ta vidik urbane ekonomije in ga zaradi analize in posamične razrešitve njegovih sestavin osami. To, kar napiše o razmerjih med celico in urbanim organizmom, je zgledno zaradi jasnega prikazovanja in esencialnosti, do katere so skrčeni problemi. Celica ni samo prvi element nepretrganega traku produkcije, ki se zaključuje v mestu, ampak je tudi tisti element, ki pogojuje dinamiko gradbene agregacije. Njena vrednost kot *tipa* dopušča analizo le-te in pa njeno abstraktno rešitev. Stanovanjska celica v tem pomenu predstavlja osnovno strukturo produktivnega programa, iz katerega je izključena vsaka nadaljnja tipološka komponenta. Stanovanjska enota sedaj ni več neki »objekt«. Je samo kraj, kjer elementarna montaža posameznih celic privzame fizično formo. Kot v neskončnost obnavljajoči se elementi le-te konceptualno utelešajo primarne strukture traku produkcije, ki pušča ob strani stari koncept »kraja« ali »prostora«. Hilberseimer koherentno, glede na lastne trditve, postavi kot drugi izraz svojega teorema celotni mestni organizem: prilaganje celic v naprej




13 Ludwig Hilberseimer, ilustracije iz knjige Grossstandtarchitektur Stuttgart, 1927.

določa koordinate projektiranja urbane celote; struktura mesta bo lahko z narekovanjem zakonov montaže deformirala tipologijo celice.[64]

V železnem členjenju plana produkcije izginja posebna značilnost arhitekture, vsaj v tradicionalnem pomenu. Arhitekturni objekt, kolikor je »izjemnost« v odnosu do homogenosti mesta, se je popolnoma razkrojil.

Zdaj gre za to, piše Hilberseimer, »da se velike množice s potlačenjem mnogovrstnosti oblikuje po nekem občem zakonu (...): obči primer, zakon sta slavljena in povzdigovana, izjema je, nasprotno, potisnjena ob stran, niansa izbrisana, vlada mera, ki prisili kaos, da postane oblika: logična, nedvoumna matematična oblika«.[65]

»Nujnost, da se pogosto ogromno heterogeno materialno maso oblikuje po oblikovnem zakonu, ki velja za vsak element enako, zahteva redukcijo arhitektonske forme na najpičlejše, najnujnejše, najobčejše, omejitev na geometrično kubično formo: osnovne elemente vseh arhitektur.«[66]

To ni kak preprost puristični »manifest«. Hilberseimerjeve ugotovitve o arhitekturi Grossstadta, ki so popolnoma na liniji s podobnimi opažanji Behrensa l. 1914,[67] tvorijo logično dedukcijo, ki se izpelje iz hipoteze, ki trdovratno ostaja znotraj laboratorijske konceptualne izdelave. Zato ker ne ponuja »modelov« za projektiranje, ampak ker vzpostavlja na najbolj abstraktni ravni, zato ker je najbolj obča, koordinate in razsežnosti samega projektiranja, Hilberseimer razkriva, bolj kot so to v istih letih storili Gropius, Mies ali Taut, katere so tiste nove naloge, ki jih faza produktivne reorganizacje nalaga arhitektom.

Hilberseimerjevo »mesto–stroj«, podoba Simmlovega Grossstadta, je gotovo zapopadlo samo obrobne vidike nove funkcije, ki jo je kapitalistična organizacija podelila velikim koncentracijam terciarnega dela. Ostaja, kakorkoli, da je arhitekt kot producent »objektov« pred posodobitvijo produkcijskih tehnik in širjenjem ter racionalizacijo trga že neprimerna figura. Sedaj ne gre več za podajanje forme posameznim elementom mestnega tkiva in v mejnem primeru enostavnim prototipom. Za tem, ko je v mestu individualizirana dejanska enota produkcijskega cikla, je za arhitekta edina primerna naloga organizatorja tega cikla. S tem ko je predlog priveden do ekstrema, je dejavnost elaboracije modelov organizacije, od katere se Hilberseimer ni hotel odtrgati, edina, v kateri se popol-

noma zrcalita nujnost taylorizacije gradbene produkcije in nova naloga tehnika, ki je z njo v največji meri združen.

S tem ko izhaja iz tega pristopa, se Hilberseimer lahko izogne vpletanju v »krizo objekta«, ki jo na tesnoben način napovedujeta arhitekta kot Loos ali Taut. Za Hilberseimerja »objekt« ne vstopa v krizo: ta je že izginil iz obzorja njegovega premišljanja. Edini izstopajoči imperativ je tisti, ki ga narekujejo zakoni organizacije; in v tem so, pravilno videli največjo vrednost Hilberseimerjevega prispevka.

Toda to, kar namreč niso zapopadli, je, da je Hilberseimer popolnoma zavrnil branje arhitekture kot instrumenta spoznanja. Celo Mies van der Rohe je razcepljen ob tej temi. V berlinskih hišah na *Afrikanische Strasse* je zelo blizu Hilberseimerjevim stališčem in negotov v postavitvi *Wissenhofsiedlungu* v Stuttgartu, v projektih za neoglati nebotičnik iz železa in stekla, v monumentu za Karla Liebknechta in Rozo Luxemburg, v projektu za stanovanje iz l. 1935 in končno tudi za hišo Tugendhat, kjer raziskuje, kateri so tisti robovi obnove, ki so še dovoljeni arhitekturi. Ne zanima nas to, da bi sledili dialektiki v njenem notranjem členjenju, ki se na teh osnovah razširja znotraj modernega gibanja. Poudarili bomo raje, da se večji del protislovij in ovir, ki jih moderno gibanje srečuje, poraja iz poskusa ločevanja tehničnih predlogov in spoznavnih ciljev.

Frankfurt, ki ga je planiral Ernest May, Berlin, s katerim je upravljal Martin Wagner, Hamburg Fritza Schumacherja, Amsterdam Cora van Eesterna, so najpomembnejša poglavja zgodovine socialdemokratskega upravljanja z mestom. Toda ob oazah reda *Siedlungov* – pravih pravcatih *konstruiranih utopijah* – na robovih urbane dejanskosti, ki so jo le-ti zelo malo pogojevali, so zgodovinska mesta in produktivni teritoriji nadaljevali z akumulacijo in pomnoževanjem protislovij. In to so v pretežni meri protislovja, ki se bodo zelo kmalu razodela kot bolj odločilna od instrumentov, ki jih je elaborirala arhitekturna kultura pri poskusu njihovega nadzora.

Arhitektura ekspresionizma bo tista, ki bo sprejela dvoumno vitalnost teh protislovij. Dunajski *Höfe* in Poelzigove ali Mendelsohnove javne zgradbe so gotovo tuje novim metodologijam poseganja, ki so jih elaborirala avantgardna gibanja. Toda kljub temu, da so te izkušnje na več načinov zavračale to, da bi se postavile znotraj novih obzorij, ki jih je odkrila umetnost, ki sprejema

lastno »tehnično reproduktibilnost« kot sredstvo, s katerim vpliva na človekovo vedênje, pa se zdi, da prevzemajo kritično vrednost prav v odnosu do razvoja modernih industrijskih mest.

Dela kot so Poelzigova Grosses Schauspielhaus v Berlinu, Chilehaus in druga dela Fritza Högerja, berlinske tovarne Hansa Hertleina ali Paulusa ne konstruirajo nove urbane dejanskosti, ampak z vračanjem k preveč poudarjenim formam, polnim patosa, komentirajo protislovno delujočo dejanskost.

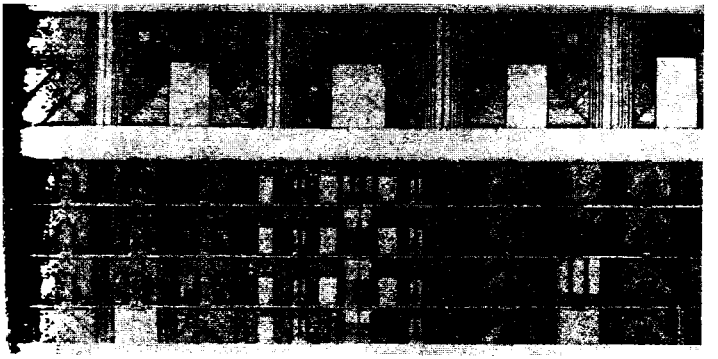
Dva pola, ekspresionizem in Neue Sachlichkeit, simbolizirata imanentni razcep v dialektiki evropske kulture.

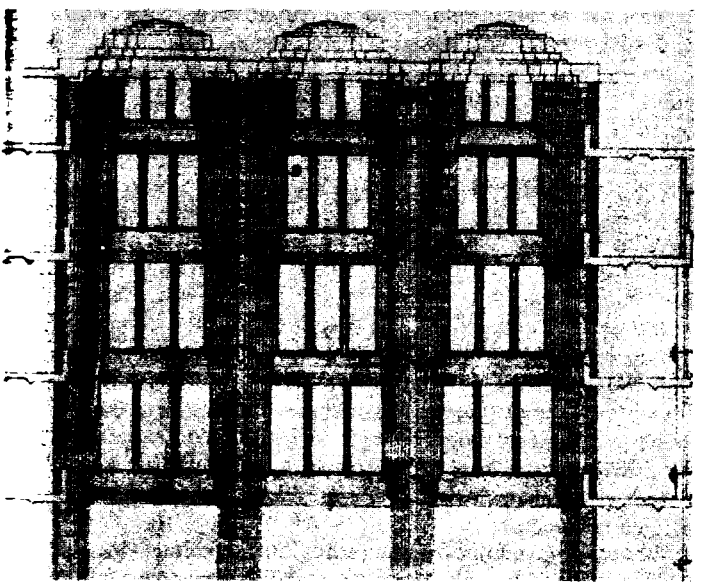
Med destrukcijo *objekta* in, njegovo nadomestitvijo s procesom, ki naj se živi kot tak, ki se izvaja z umetniško revolucijo, izpeljali so jo Bauhaus in konstruktivistični tokovi, in dramatizacijo *objekta*, ki je lastna dvoumnemu ekspresionističnemu eklekticizmu, ni možnosti dialoga.

Toda videzi nas ne smejo zapeljati. Gre za dialektiko med intelektualci, ki lasten ideološki potencial skrčijo na instrumentalizacijo razvitih programov produktivnega sistema, ki se reorganizira, in intelektualci, ki odgovarjajo na »sekundarne potrebe« evropske buržoazije. Häringov in Mendelsohnov subjektivizem v tem smislu zagotovo privzema kritični pomen v odnosu do Hilberseimerjevega in Gropiusovega taylorizma. Toda objektivno gre za kritiko s pozicij retrogarde, ki že po svoji naravi ni sposobna predlagati globalnih alternativ.[68]

Pri Mendelsohnovi samoreklamni arhitekturi gre za stvaritev prepričevalnih »monumentov« v službi trgovskega kapitala; Häringov intimizem se igra s poznoromantičnimi težnjami nemške buržoazije. In vendar se tisti, ki predstavlja dialektiko arhitekture v 20. st. kot enoten cikel, ne moti popolnoma.

Zavračanje protislovja, kot predpostavka objektivnosti in racionalizacije planiranja, razkriva parcialnost svoje naloge prav v trenutku, ko se je le-to najbolj približalo strukturam politične moči. Srednjeevropska izkušnja socialdemokratskih arhitektov mora kot lasten pogoj spoštovati združevanje administrativne oblasti in intelektualnega predloga. To, da May, Wagner ali Taut v tem smislu prevzemajo politične naloge v administraciji socialdemokratskih mest, ni slučajno. Če je sedaj celotno mesto privzelo strukturo industrijskega stroja, potem se bodo morale poiskati rešitve za različne kategorije problemov: prvi med





14 Peter Behrens, pročelje osrednje dvorane Hoechstovih administrativnih uradov v Frankfurtu, 1920–1928.

vsemi je tisti, ki izhaja iz nasprotja med zemljiško rento, glede na lego, ki s svojimi parazitskimi mehanizmi zavira ekspanzijo in posodabljanje gradbenega trga in onemogoča tehnološko revolucioniranje, ter nujnostjo globalnega načina organiziranja stroja–mesta.

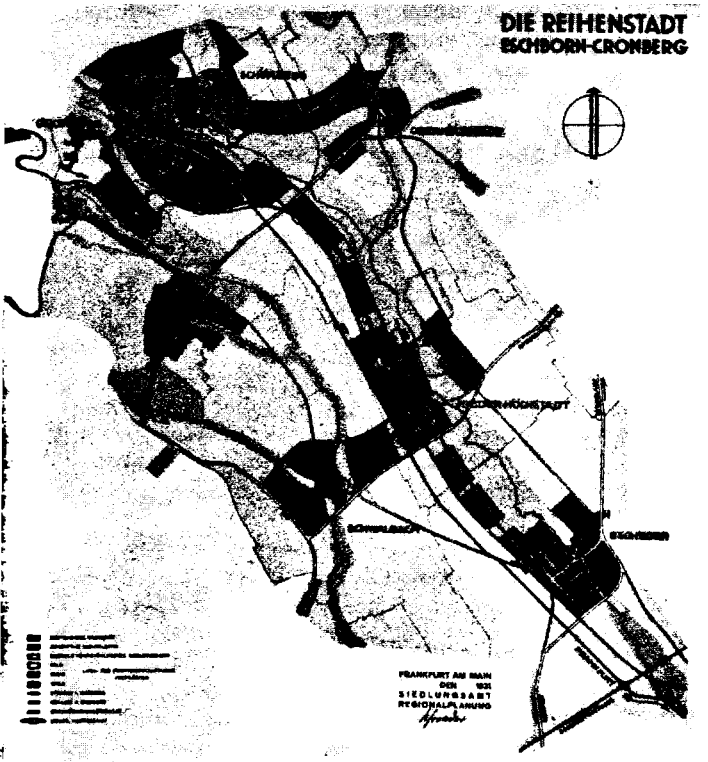
Arhitekturni predlog, urbani model, ki se na njem členi, ekonomske in tehnološke predpostavke, ki jih le-ta prenaša – javna lastnina zemljišča in industrializirana gradbena podjetja, prilagojena planiranim ciklom produkcije v urbanem prostoru – so med sabo nerazdružljivo povezani. Arhitekturna znanost se popolnoma združuje z ideologijo plana, same oblikovne izbire pa niso nič drugega kot njene spremenljivke.

Celotno Mayevo delo v Frankfurtu lahko beremo kot najvišji izraz takšne konkretne »politizacije« arhitekture. Industrializacija gradbišča pripada najmanjši produkcijski enoti, ki je individualizirana v *Siedlugih* ; v njegovi notranjosti je primarni element industrijskega cikla vezan za nukleus servisov (Frankfurter Küche); fleksibilnost oblikovnega modela *Siedlungov* na tej točki postane element, ki da kulturni pečat, ki podaja »dejanskost« političnih ciljev, ki jih je v celoti prevzela arhitektura.

Za nacistično propagando so stanovanjske četrti v Frankfurtu *konstruirani socializem:* brati jih moramo kot udejanjeno socialdemokracijo. Toda bodimo pozorni: ujemanje politične in intelektualne avtoritete ima nalogo čistega posredovanja med bazo in nadzidavo. Kar se jasno odseva v organizaciji samega mesta. Sklenjena ekonomija *Siedlunga* zrcali v fragmentarnosti posega, ki pušča nedotaknjena protislovja mesta, ki se ne nadzoruje in se strukturira kot sistem v razmerju do nove premestitve produktivnih središč na teritoriju.

Utopizem srednjeevropske arhitekturne kulture med 1920 in 1930 je v naslednjem: v vzpostavljanju zaupnega odnosa med intelektualci levice, naprednimi sektorji »demokratičnega kapitalizma« (pomislimo na primer na Rathenaua) in demokratičnimi upravami. Sektorske rešitve v tem okvirju, medtem ko se poskušajo predstaviti kot najbolj obči modeli – posebna posestna politika in ekspropriacija, tehnološko eksperimentiranje, oblikovna elaboracija tipologije Siedlunga – razkrivajo svojo omejeno učinkovitost, ko se soočijo z dejstvi.[69]

Mayev Frankfurt, tako kot Mächlerjev in Wagnerjev Berlin, zagotovo teži k reproduciranju podjetja na družbeni




15 Regionalni plan sistema Escborn-Gronberg, 1931.

ravni, mesto naj v urbani strukturi privzame »podobo« stroja, v mehanizmih distribucije in konsumpcije pa naj bi se udejanil videz obče proletarizacije. (Cilj srednjeevropskih urbanističnih predlogov je medrazrednost, ki se na teoretski ravni stalno predlaga.)

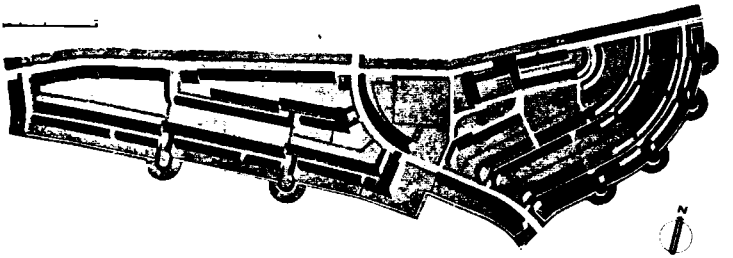
Toda celote urbane podobe, predlagane oblikovne metafore »nove sinteze«, jasnega znaka eksaltirane kolektivne dominacije nad naravo in produkcijskimi sredstvi, nasilno postavljenega v prostor nove »človeške« utopije, nemški in holandski arhitekti niso udejanili. Le-ti tesno združeni v natančnih politikah plana na urbani in regionalni ravni elaborirajo obče modele posega: dokaz je model Siedlunga.

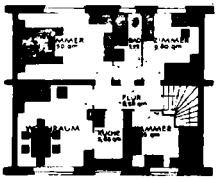
Toda ta teoretska konstanta v mestu reproducira razpršeno formo paleotehničnega tekočega traku. Mesto ostaja agregat delov, ki so funkcionalno združeni na najnižji ravni; združevanje metod pa se tudi znotraj posameznega »kosa« – delavskega stanovanja – zelo hitro razkrije kot negotov instrument.

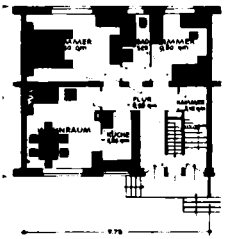
Kriza je na posebnem področju arhitekture eksplodirala l. 1930 v Simensstadtu v Berlinu. Neverjetno je, da sodobno zgodovinopisje v tem famoznem berlinskem Siedlungu, ki ga je načrtoval Scharoun, še ni spoznalo zgodovinskega vozlišča, v katerem je postal razviden eden najpomembnejših prelomov znotraj »modernega gibanja«.

Postulat o metodološki celoti *designa* v različnih razsežnostih razkriva v Siemensstadtu lasten utopični značaj. Bartning, Gropius, Scharoun, Häring, Forbat na osnovi urbanega načrta (ki se je, morda upravičeno, želel sklicevati na Kleejeve ironične deformacije) kažejo, da razkroj arhitekturnega objekta v procesu oblikovanja celote trči ob protislovja samega modernega gibanja. Zoper Gropiusa in Bartninga, ki ostajata zvesta koncepciji *Siedlunga* kot tekočega traku, se postavljajo Scharounove aluzivne ironije in Häringov trdovratni organicizem. Če se v ideologiji *Siedlunga,* če uporabimo dobro znani Benjaminov izraz, konsumira »destrukcija aure«, ki je tradicionalno povezana z arhitektonskim »kosom«, pa nasprotno Scharounovi in Häringovi »objekti« težijo k obnovi »aure«, pa čeprav je le-ta določena z novimi načini produkcije in novimi oblikovnimi strukturami.

Epizoda Siemensstadta je med drugimi najbolj presenetljiva. Če izvzamemo le slučaj Cor van Eesternovega planiranja Amsterdama, je ideal evropskih konstruktivističnih







ZWEIFAMILIENWOHNHAUS
ERD- UND OBERGESCHOSS

**SIEDLUNG RÖMERSTADT** BAUHERR: MIETHEIM A. G.

| ZAHL DER WOHNUNGEN | | | | | | | | Durchschnittswerte bei den Haupttypen für eine Wohnung | | | | Einrichtungen z. Erleichterung d. Haushaltsführg. und Zentralanlagen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Insgesamt | mit Raumzahl 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | Zubehör je Wohnung | Wohnfläche qm | Reine Baukosten RM | Gesamtkosten incl. Grundkosten u. Aufschließung RM | monatliche Miete-Belastung RM | |
| 1211 | | 240 | | | | | | 48 | Im Bau Werte stehen daher noch nicht fest | | | |
| | | | 308 | | | | | 66 | | | | |
| | | | | 226 | | | Küche | 75 | | | | Frankf. Küche Haus-Zentralheizung u. Warmwasserversorgung |
| | | | | 395 | | | Kammer Bad | 88 | | | | |
| | | | | 42 | | | | 106 | | | | |
| | | | | | 9 | | | 130 | | | | |

Die Siedlung wurde durch die Mietheim A.-G. in den Jahren 1927/28 auf enteignetem Gelände errichtet. Der Siedlungsplan wurde von Stadtbaurat May unter Mitarbeit von Städt. Baurat Boehm, aufgestellt. Der Entwurf der Wohnungsbauten erfolgte unter Verwendung von wenigen Typen, für die Bauten beiderseits der Straßen an der „Ringmauer" durch den Architekten B.D.A. Schaupp, für die Bauten beiderseits der Straße „Im Heidenfeld" durch den Architekten B.D.A. Blattner, für den Wohnungsblock westlich des Südeinganges der Siedlung an der „Hadrianstraße" durch den Architekten BDA. Franz Schuster, für die übrigen Teile durch Stadtbaurat May, Mitarbeiter Architekt B.D.A. C.-H. Rudloff.

16 Ernest May in sodelavci, Siedlung Römerstadt v Frankfurtu, planimetrija, stanovanjski tipi in primerjalne tabele (v Das neue Frankfurt, 1928, št. 7–8).

gibanj med l. 1930 in l. 1940, torej prav tisto, s čimer se poskuša oživeti *mesto tendence,* dokončno stopil v krizo.

Toda kriza je predvsem umeščena v dvakrat zgrešeni urbanistični politiki, ki jo je pognala evropska socialdemokracija. Ta kot poskus nadzora razrednih gibanj takoj razkriva lastno protiproduktivnost; kot poskus dokazovanja prednosti zidave, s katero neposredno upravljajo delavske in sindikalne organizacije (Dewog in Gehag v Nemčiji), pa mesto *Siedlungov* ostaja tuje zapleteni reorganizaciji produktivnega področja.

Obstaja pa še drug motiv, zaradi katerega se bilanca socialdemokratskega upravljanja z mestom zaključi s pasivo. Gre za sam model posega, ki je zasnovan na *Siedlungu,* ki je del obče protiurbane ideologije: ideologije, ki se na eni strani povezuje z Jeffersonovo ideologijo, na drugi strani pa ima globoke korenine v tradiciji socialističnega mišljenja (vendar pa ne v Marxovem mišljenju: spomnimo se odlomkov o političnem pomenu velikega mesta v *Kapitalu* in *Grundrissih.)* V osnovi urbanistične reorganizacije, ki jo vodita May in Martin Wagner, je stališče o *absolutni* negativnosti Grossstadta. *Siedlung* bo torej oaza reda, primer, kako je z organizacijo delavskega razreda mogoče predložiti alternativni model urbanega razvoja, udejanjeno utopijo. Toda sam *Siedlung* model »podeželja« jasno postavlja nasproti modelu velikega mesta. Gre za Tönniesa proti Simmlu in Webru.[70]

Tehnologija, ki je bila obnovljena na gradbiščih v Frankfurtu Ernesta Maya, vztraja pri globalnem protimestnem predlogu. V teh naseljih lahko preberemo poskus trajnega združevanja razvoja novih produkcijskih sistemov v gradbeništvu z razdrobljeno in statično organizacijo mesta.

Toda to ni mogoče. Mesto razvoja znotraj samega sebe ne sprejema »ravnotežja«: tudi ideologija »ravnotežja« se razkrije kot politično zgrešena.

Treba pa je tudi pripomniti, da imajo protiurbane utopije svojo zgodovinsko kontinuiteto, ki od razsvetljenskih predlogov – v tem primeru ne smemo pozabiti, da se prve anarhistične teorije o potrebi po »razkroju mesta« pojavijo prav v drugi polovici 18. st.[71] – pridejo do teorije vrtnega mesta, sovjetskega deurbanizma, regionalizma Regional Planning Association of America (RPAA), do Broadacre Cityja Franka Lloyda Wrighta. To kar se izraža, od Jeffersonovega protiindustrializma, na katerega so boleče vplivale francoske fiziokratske teorije, od *Auflösung der Städte*

17 Naslovnica revije Das neue Frankfurt, 1929, št. 7–8, ki je bila posvečena prometu.

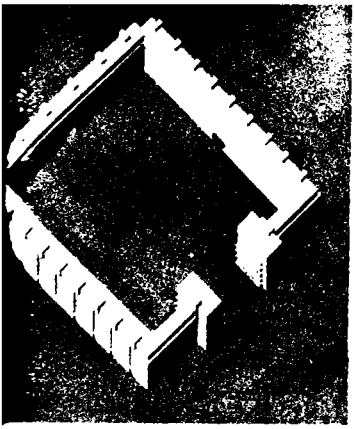
Bruna Tauta, ki se eksplicitno sklicuje na Kropotkinovo mišljenje, do modelov Siedlunga (preostanek predlogov iz 19. st.), do Broadacrea, je globoka nostalgija po Tönniesovi »organski skupnosti«, po religiozni sekti, ki je tuja zunanjim organizacijam, po *občestvu subjektov,* ki ne poznajo tesnobe metropolitanske odtujitve.

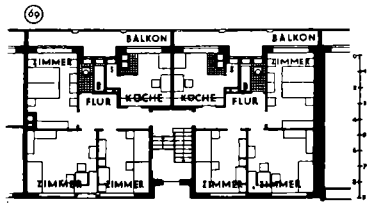
Protiurbana ideologija se gotovo vedno predstavlja z nekim protikapitalističnim obrazom, pa če gre za tautovski anarhizem ali za etični socializem sovjetskih deurbanistov, ali pa za Wrightovo domačijsko razuzdanost.[72] Toda njegov tesnobni upor proti »nečloveški metropoli«, ki ji dominira denarni tok, ni nič drugega kot nostalgija, zavračanje najvišjih ravni kapitalistične organizacije, težnja po regresiji k otroštvu človeštva. Takrat, ko se ta ideologija uvrsti v napredni načrt reorganizacije stanovanjske gradnje in teritorialnega prestrukturiranja – gre za primer RPAA –[73], je neizogibno obsojena na ponovno absorbcijo in deformiranje z določenimi potrebami spleta nasprotujočih si ukrepov: teritorialna politika, ki jo je sprožil New Deal, ni zadovoljila pričakovanj Henryja Wrighta, Clarencea Steina, Lewisa Mumforda.

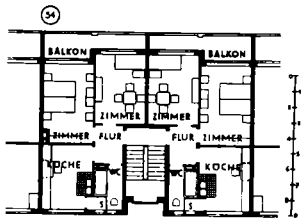
Model regionalno členjenega »podeželja« – po l. 1945 je obnovljen v Italiji z jasnimi populističnimi poudarki – ne vzdrži pred novo urbano razsežnostjo, ki sledi novim ravnem produktivne organizacije. Težnja po *Gemeinschaftu,* organski skupnosti, ki ni slučajno tako živa tudi v mišljenju nemške levice v 20. letih, je kot zgrešena hipoteza obsojena, da podleže pred *Gesellschaftom,* pred neosebnim odtujenim razmerjem družbe, ki je organizirana *v* in *od* velike metropole.

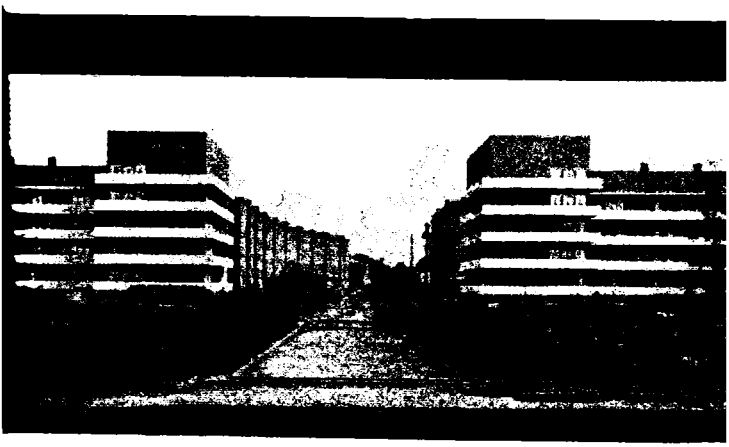
Le-ta, s tem ko na celotni teritorij razširja načine svoje eksistence, zastavlja temo spirale razvoj – neravnotežje: tudi teorijam plana, ki so zasnovane na hipotezi o vnovični vzpostavitvi ravnotežja – in med prvimi tiste sovjetske –, bo usojeno, da se po veliki krizi l. 1929 revolucionizirajo.

Neverjetnost, mnogofunkcionalnost, mnogovrstnost in neorganskost v vseh protislovnih vidikih, privzetih v smislu moderne terciarne metropole, ostajajo tako zunaj poskusov racionalizacije, ki jih je izvajala srednjeevropska arhitektura.





18 Karl Schneider, stanovanjski blok Raum, na Jarrestrasse v Hamburgu, 1929. Zgoraj: aksonometrija in stanovanjski tipi, spodaj: realizirani kompleks.

# 6. Kriza utopije: Le Corbusier v Alžiru

Treba je absorbirati to mnogovrstnost, posredovati neverjetno z gotovostjo plana, nadomestiti organskost in neorganskost z izostritvijo dialektike in pokazati, da se najvišja raven produktivnega planiranja ujema z viškom »produkcije duha«. Le Corbusier se z bistroumnostjo, ki nima primere v prostoru progresivne evropske kulture, pri začrtanju teh ciljev zaveda trojne fronte, na kateri se mora boriti moderna arhitektura. Če je sedaj arhitektura sinonim organizacije produkcije, pa je tudi res, da so ob produkciji sami določujoči dejavniki cikla tudi distribucija in konsumpcija. Arhitekt je organizator, ne risar objektov: to ni Le Corbusierjev slogan, ampak imperativ, ki povezuje intelektualno iniciativo in *civilisation machiniste*. Če je arhitekt avantgarda te *civilisation*, mora arhitekt pri usmerjanju in določanju njenih planov svoje delovanje členiti v več smereh. *Appel aux industriels* in tipologija sta ponudbi za produktivno podjetje; iskanje avtoritete, ki bi bila sposobna posredovati planirano zidavo in urbanizem s programi civilne reorganizacije, je izpeljano na politični ravni z institucijo Ciama: členjenje forme na najvišji ravni je na koncu izrabljeno za to, da se občinstvo spremeni v dejavni subjekt konsumpcije.

Bolj natančno: forma privzema funkcijo, ki omogoča avtentičnost in naravnost nenaravnega univerzuma tehnične natančnosti. In zato, ker ta univerzum teži k podrejanju narave v celoti, v neprekinjenem in zapletenem procesu spreminjanja, bo za Le Corbusierja celotna antropogeografska struktura morala postati subjekt, na katerem bo moral vztrajati reorganizirani cikel gradbene produkcije.[74]

Toda Le Corbusier je tudi odkril, da finančna previdnost, individualizem podjetja, stalnost mehanizmov arhaičnih rent, kot so zemljiške rente, ovirajo razvoj in »humane« dosežke te ekspanzije.

Tipološko oblikovanje celice *Domino,* tipologija *Immeuble villa, Ville pour trois millions d'habitants, Plan Voisin* za Pariz: od l. 1919 do 1929, Le Corbusierjeva *recherche patiente* oblikuje posebna merila in strukture poseganja, eksperimentira z delnimi realizacijami – ki se uporabljajo kot laboratorij – oblikuje obče hipoteze, presega modele nemškega »racionalizma«, neposredno spoznava pravilno razsežnost, v katero je postavljen urbani problem.

Le Corbusier od l. 1929 do l. 1931, z načrti za Montevideo, Buenos Aires, San Paolo, Rio in končno z izkušnjo z načrtom *Obus* za Alžir, formulira najvišjo teoretsko hipotezo modernega urbanizma, ki je še vedno nepresežena tako na ideološki kot na oblikovni ravni.[75]

Le Corbusier nasprotno od tistega, kar so uresničili Taut, May ali Gropius, prelomi neprekinjeno sekvenco arhitekture četrt–naselje–mesto: urbana struktura kot taka, kolikor je fizična in funkcionalna celota, je čuvaj nove lestvice vrednot, pejsaž je tista razsežnost, kjer je iskati pomen njenih sporočil.

Alžir, stara Kazba, grički Fort-l'Empereurja, obalni zaliv so prevzeti kot grobi materiali, ki jih je treba ponovno uporabiti, pravi pravcati *ready-made objects* v gigantskem merilu, katerim nova struktura, ki jih pogojuje, ponuja prej neobstoječo enotnost s preobratom njihovih prvotnih pomenov. Toda največji pogojenosti mora odgovarjati največja svoboda in fleksibilnost. Ekonomska predpostavka celotne operacije je jasna: načrt *Obus* se ne bo omejil le na zahtevo po novem »statusu zemljišča«, ki z zmago nad paleokapitalistično anarhijo zemljiške akumulacije omogoča dostopnost celotnega zemljišča enotni in organski reorganizaciji tistega, kar na tak način postane urbani sistem v pravem pomenu besede.[76]

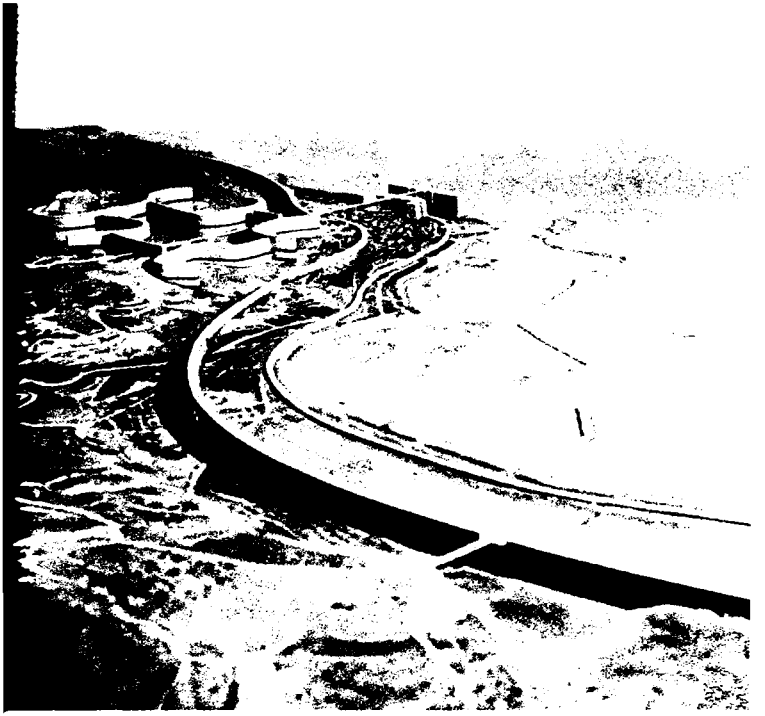
Industrijski objekt ne predpostavlja nikakršne enosmiselne povezave s prostorom. V osnovi serijske produkcije je preseganje vsake prostorske hierarhije. Tehnološki univerzum prezre *tu* in *tam;* celotno človeško okolje – čisto topološko polje – je naravni sedež njegovih operacij (kar so opazila kubistična, futuristična in elementaristična iskanja). Popolna dostopnost zemljišča pri reorganizaciji mesta ni zadostna: celotni tridimenzionalni prostor mora sedaj postati razpoložljiv. Jasno je, da se bosta – v notranjosti enote mesta – morali razlikovati dve merili intervence: dva cikla produkcije in konsumpcije.

Prestrukturiranje celotnega urbanega prostora in pejsaža ustreza potrebi po racionalizaciji kompleksne organizacije mestnega stroja. Tehnološke strukture in komunikacijske mreže v tem merilu morajo zagotoviti konstituiranje enotne »podobe«. Protinaturalistični *terrains artificiels* različnih višin in edinstvena cestna mreža – avtocesta, ki poteka po strehi zakrivljenega bloka, ki je namenjen delavskim stanovanjem – pridobijo simbolično vrednost. Prosto oblikovanje stanovanjskih blokov Fort-l'Empereurja uporablja značilne učinke surrealističnih avantgard; zakrivljeni objekti – in na isti način kot proste forme znotraj vile Savoye ali ironičnih *assemblages* atrija Beistégui na Champs Elysées – so ogromni objekti, ki prikazujejo abstraktni in sublimirani »ples protislovij«.[77]

Tudi na ravni urbane strukture, končno razrešeni v organični enotnosti, se pojavlja pozitivnost protislovij, sprava problematičnega in racionalnega, »heroična« kompozicija nasilnih napetosti. Prek strukture podobe in samo prek nje se kraljestvo nujnosti zlije s kraljestvom svobode: čeprav je prvo identificirano v strogosti plana, drugo pa v obnovi višje človeške zavesti v samem planu.

Tudi Le Corbusier uporablja tehniko šoka: toda *objets à réaction poetique* so sedaj med seboj povezani v neko dialektično organskost. Njihovi oblikovni in funkcionalni dinamiki ni mogoče ubežati. Le Corbusierjev Alžir zahteva na vseh ravneh uporabe in branja popolno vključevanje občinstva. Toda treba je opozoriti, da mora občinstvo sodelovati na kritični, reflektirani in intelektualni način. »Nepazljivo branje« urbanih podob bi dejansko vodilo k okultnemu prepričevanju: ni rečeno, da Le Corbusier ni upošteval tudi tega sekundarnega učinka kot nujnega momenta posredne spodbude.[78]

»Oddaljiti tesnobo z introjekcijo vzrokov«: toda Le Corbusierjev predlog se ne omejuje le na to. Tema, s katero se je treba spopasti na ravni najmanjše enote gradbene produkcije – posamezne stanovanjske celice – je obnova največje fleksibilnosti, izmenljivosti in možnosti hitrega konsuma. V členih velikih struktur, nad katerimi so oblikovani *terrains artificiels*, je dovoljeno prosto uvrščanje prefiguriranih stanovanjskih elementov. To pomeni, da občinstvo lahko postane dejaven projektant mesta. Le Corbusier v neki nazorni skici celo predvideva možnost uvrstitve ekscentričnih elementov v členih utrjenih struktur. »Svoboda«, ki je dodeljena občinstvu, je tolika, da samemu



19 Le Corbusier, Plan Obus za Alžir, 1931, perspektivični pogled makete.

občinstvu omogoča – proletariatu v serpentinah, ki se spuščajo do morja, in visoki buržoaziji na gričkih Fort-L'Empereurja – razkazovanje »slabega okusa«. Arhitektura kot pedagoško dejanje in instrument kolektivnega združevanja torej.

Toda ta svoboda v razmerju do industrije privzema širše pomene. La Corbusier ne spreminja najmanjših produktivnih enot v standardne funkcionalne elemente, kot to počne May v svoji *Frankfurter Küche.* V merilu posameznega objekta je treba upoštevati potrebe stalne tehnološke revolucije, *stylinga,* hitrega konsuma, ki jih narekuje širjenje dinamičnega kapitalizma. Stanovanjsko celico, ki se teoretično konsumira v kratkem času, se lahko nadomesti pri vsaki spremembi individualnih potreb – pri vsaki spremembi potreb, ki so določene z obnovo stanovanjskih modelov in *standardov,* ki jo narekuje produkcija.[79] Pomen projekta je tako zelo jasen.

Subjekt urbane reorganizacije je skrbno občinstvo, ki kritično sodeluje v dejanju ustvarjanja. Industrijska avantgarda, »oblast« in uporabniki so vpleteni v silovitem in »eksaltiranem« procesu stalnega razvoja in spreminjanja. Od produkcijske dejanskosti do podobe, do uporabe podobe, celotni urbani stroj potisne »družbeno« zmogljivost *civilisation machiniste* celo do njenih skrajnih možnosti.

Sedaj moramo odgovoriti na vprašanje: kako to, da projekti za Alžir, naslednji projekti za evropska in afriška mesta in celo manjši Le Corbusierjevi projekti niso bili uresničeni? Ali ne gre morda za protislovje med tem, kar je bilo izrečeno – se pravi med tem, kar danes v teh predlogih beremo kot najnaprednejšo in oblikovano najbolj razvito hipotezo buržoazne kulture v polju *designa,* in med neuspehi, ki jih je doživel sam Le Corbusier?

Na to vprašanje lahko odgovorimo na veliko načinov, vsi so pravilni in se med seboj dopolnjujejo. Med drugim je treba tudi upoštevati, da Le Corbusier deluje kot »intelektualec« v pravem pomenu besede. Ne povezuje se kot Taut, May ali Wegner – z lokalnimi in državnimi oblastmi. Njegove hipoteze izhajajo iz posebne dejanskosti (gotovo sta orografija in zgodovinsko nastajanje Alžirja izjemi, in forma projekta, ki jo upošteva, je nekaj neponovljivega), toda metodo, ki jih vodi, lahko zelo posplošimo. Od posebnega k občemu: prav nasprotno metodi, ki so ji sledili intelektualci weimarske republike. Tudi ni naključno,

da Le Corbusier v Alžiru vsaj do l. 1937 dela brez naročila in plačila. »Izmislil« si je naročilo, ga posplošil in je bil sam pripravljen plačati lastno dejavno in ustvarjalno vlogo.

Vse to njegovim modelom podaja značaj laboratorijskih eksperimentov: nobene možnosti ni, da bi se laboratorijski model *tout-court* udejanil. Kar pa ni dovolj. Posplošenost hipoteze se spopada z zaostalimi strukturami, ki jih le-ta hoče poživiti. Če gre za potrebe po revolucioniranju arhitekture v skladu z najnaprednejšimi nalogami ekonomske in tehnološke dejanskosti, ki se še ne mora podati v skladni in organski formi, potem ni nič čudnega, da se realizem Le Corbusierjevih hipotez sprejme kot utopija. Toda brodolom Alžirja – in bolj splošno, Le Corbusierjevega »poloma« – ne beremo pravilno, če ga ne povežemo s pojavom mednarodne krize moderne arhitekture. Z drugimi besedami, s krizo ideologije *Neue Welta.*[80]

Zanimivo je opazovati, kako je sodobno zgodovinopisje poskušalo razložiti krizo moderne arhitekture, ki jo datira v letih okrog l. 1930 in ki se dandanes splošno sprejema. Na eni strani evropski fašizem, na drugi strani stalinizem: temu političnemu obratu je pripisana skoraj vsa začetna »krivda« krize. Istočasno se dosledno prezre pojav novih odločilnih protagonistov na svetovnem prizorišču in to prav po veliki ekonomski krizi l. 1929: mednarodna reorganizacija kapitala, uresničevanje prve sovjetske petletke. Pomenljivo je, da lahko vse cilje, ki so bili formulirani na ekonomskem sedežu Keynsove *General Theory,* kot čisto ideologijo ponovno najdemo v osnovi poetik moderne arhitekture. »Osvoboditi se strahu pred bodočnostjo, tako da se ta bodočnost utrdi kot sedanjost« (Negri): temelj Keynsovega intervencionizma in temelj poetik moderne umetnosti je isti. Prav v političnem smislu pa je ta tudi v osnovi Le Corbusierjevih urbanističnih teorij. Keynes obračuna s »stranko katastrofe« in poskuša nadzorovati grožnjo tako, da jo premakne na nove ravni.[81]

Le Corbusier vzame na znanje razredno dejanskost modernega mesta in premesti nasprotja na višjo raven, tako da uveljavi najpomembnejši predlog interpretacije občinstva, ki je vpleteno kot dejavni izvršitelj in konsument v urbanem mehanizmu razvoja, ki je sedaj postal organsko »človeški«.

Sedaj se potrjuje naša začetna hipoteza. Arhitektura kot ideologija plana je sedaj sprevržena z *dejanskostjo plana,* ko je ta presegel raven utopije in postal delujoči mehanizem.

Kriza moderne arhitekture se začenja natanko v tistem določenem trenutku, ko njen naravni naslovljenec – velika industrijska prestolnica – premaga prvotno ideologijo in postavi na stran elemente nadzidave. Od tega trenutka dalje je arhitekturna ideologija izčrpala lastne naloge. Njeno trdovratno vztrajanje pri poskusih uresničevanja lastnih hipotez postane ali sredstvo za preseganje zaostalih realitet ali po času neprimerna motnja.

V tem ključu lahko beremo involucije in tesnobno premetavanje modernega gibanja od l. 1935 do danes. Vsi obči pozivi po racionalizaciji mesta in teritorija ostajajo neslišani in učinkujejo kot posredne pobude za nadaljnje realizacije, ki se ujemajo s cilji, ki se določajo spotoma.

To je točka, kjer se, vsaj na prvi pogled, zgodi nekaj nerazložljivega. Zdi se, da ideologija forme zapušča lastno realistično nagnjenje in se umakne na drug pol, ki pripada vodilni dialektiki buržoazne kulture. Ne da bi zapustila »utopije projekta«, išče osvoboditev od procesov, ki so neposredno presegli raven ideologije, v obnovi kaosa; v kontemplaciji tiste tesnobe, ki jo je konstruktivizem, zdelo se je, za vedno premagal s sublimacijo nereda.

Ko je dospela do neutajljive *impasse,* se arhitekturna ideologija odpove vodilni vlogi v razmerjih z mestom in produkcijskimi strukturami in se maskira za ponovno odkrito strokovno avtonomijo ali za nevrotičnimi samouničujočimi kretnjami.

Sodobna kritika, ki ni zmožna analizirati dejanskih vzrokov krize *designa* in ki usmerja vso pozornost na notranje probleme *designa* samega – ko poskuša povezavam med tehnikami vizualne komunikacije zagotoviti novo substanco – kopiči simptomatične ideološke iznajdbe. Ni naključno, da polje, v katerem se osvobaja ta povezava, vztraja natančno na podobi mesta. Ta povezava se sedaj zahteva z odkloni dvomljivega »neohumanizma«, ki ima v primeri z *Neue Sachlichkeit* v dvajsetih letih to veliko pomanjkljivost, da mistificira lastno posredniško vlogo.

Mesto kot nadzidava torej. Vrh tega je sedaj umetnost tista, ki je poklicana, da poda mestu obličje nadzidave. Pop art, op art, analize o urbani *imageability, esthetique prospective,* so usmerjene k naslednjemu cilju: prikriti protislovja sodobnega mesta v razkropljenih polivalentnih *podobah* s tem, da se likovno povzdigne tista oblikovna kompleksnost, ki, če jo beremo z ustreznimi parametri, ni nič drugega kot eksplozija neodpravljivih nesoglasij, ki

ubežijo planu naprednega kapitala. Ponovno odkritje pojma *umetnosti* je torej funkcionalno s to novo vlogo prikrivanja. Res je, da se *pop art* tam, kjer *industrijski design* stopi na čelo tehnološke produkcije, z določanjem kvalitete razširjanja konsuma, s ponovno uporabo ostankov in završkov te produkcije, postavlja kot njegova retrogarda. Toda natančno to ustreza dvojni zahtevi, ki je sedaj obrnjena k tehnikam vizualne komunikacije. Umetnost, ki se odpoveduje produkcijskih ciklov, kaže, mimo besednih ugovorov, da teži proces konsumpcije v neskončnost in da tudi završki, ki so sublimirani v neuporabnih ali nihilističnih objektih, lahko privzamejo novo *uporabno vrednost,* ki znova vstopa, pa čeprav na stranskih vratih, v cikel produkcija – konsumpcija.

Toda ta retrogarda je tudi indic odpovedi dokončnega odpravljanja protislovij mesta, spremembe mesta v popolnoma organiziran stroj, brez razsipanja arhaičnega značaja ali vseobčih disfunkcij.

Na tej stopnji je dejansko treba prepričati občinstvo, da so protislovja, neravnovesja in kaotičnost, ki so tipični za sodobno mesto, neizogibni: celo, da ta kaos vsebuje še neraziskana bogastva, brezmejne možnosti, ki se lahko uporabijo, ludične vrednote, ki se lahko predlagajo kot novi družbeni fetiši.

Arhitekturni in supertehnološki utopizem, ponovno odkritje igre kot pogoja udeležbe občinstva, prerokbe »estetskih družb«, povabila k vzpostavljanju *prvenstva imaginacije:* to so predlogi novih urbanih ideologij.[82]

Obstaja zgleden tekst, v katerem so sintetizirani in med sabo povezani vsi pozivi, obrnjeni k umetniški dejavnosti, da naj prevzame raje novo prepričevalno kot pa dejavno vlogo.

Pomenljivo je, da *Livre blanc de l'arte total* Pierra Restanyja, na katerega se sklicujemo, jasno zastavlja vse teme, ki se porajajo iz zaskrbljene ugotovitve o izrabljenosti tistih ciljev, ki jih je umetnost skušala doseči. Z naslednjim izidom: »novi« predlogi o osvoboditvi umetnosti privzemajo z različnimi besedami pravzaprav iste konotacije, kot so jih imeli predlogi v zgodovini, toda brez vedrine in samozaupanja, ki so ju zgodovinske avantgarde upravičeno razkazovale.

»La métamorphose des langages n'est que le reflet des changements structurels de la société,« piše Restany. »La technologie, en réduisant de facon croissante le décalage

entre l'art (synthèse des nouveaux langages) et la nature (la réalité moderne, technique, et urbaine) joue le rôle déterminant d'une catalyse suffisante et nécessaire.«[83*]

»Outre ses immenses possibilités et ses ouvertures illimitées, la technologie témoigne de la flexibilité indispensable en période de transition: elle permet à l'artiste conscient d'agir non plus sur les effets formels de la communication, mais sur ses termes mêmes, l'imagination humaine. *La technologie contemporaine permet enfin à imagination de prendre le pouvoir:* libérée de toute entrave normative, de tout problème de réalisation ou de production, l'imagination créatrice peut s'identifier à la conscience planétaire. *L'esthétique prospective est le véhicule de la plus grande espérance de l'homme: sa libération collective.* La socialisation de l'art traduit la convergence des forces de création et de production sur un objectif de synthèse dynamique, la métamorphose technique: c'est à travers cette restructuration que l'homme et le réel trouvent leur vrai visage moderne, qu'ils redeviennent *naturels,* toute aliénation dépassée.«[84**]

Krog se zapre. Marcusejeva mitologija se izrablja za dokazovanje, da se neka neopredeljena »kolektivna svoboda« lahko doseže samo z vstopanjem v dejanska produkcijska razmerja. Zadostuje »podružabljanje umetnosti« in to, da se umetnost postavi na čelo tehnološkega »progresa«: skoraj nič ni pomembno, če celoten cikel moderne umetnosti kaže – včeraj morda še razumljiv, danes samo

---

* »Preobrazba jezika ni nič drugega kot odsev strukturalne spremembe družbe. Tehnologija, ki vedno bolj krči razkorak med umetnostjo (sintezo novih jezikov) in naravo (moderno, tehnično in urbano stvarnostjo), igra odločilno vlogo v zadostni in nujni katalizi.«

** »Tehnologija priča skozi neizmerne možnosti in neomenjene predigre o nepogrešljivi prilagodljivosti v prehodnem obdobju: zavestnemu umetniku dovoljuje, da ne deluje več na oblikovne učinke komunikacije, pač pa na same njene izraze, na človeško predstavo. *Moderna tehnologija končno dovoljuje predstavi, da pride na oblast:* ustvarjalna domišljija, ki je osvobojena vsake uravnavajoče prepreke, vsakega problema realizacije ali proizvodnje, se lahko poistoveti s planetarno zavestjo. *Bodoča estetika je nosilka največjega človekovega upa, kolektivne osvoboditve.* Socializacija umetnosti vpelje sovpadanje ustvarjalnih in proizvajalnih sil k cilju, ki ga predstavlja dinamična sinteza in tehnična preobrazba; prek te ponovne strukturacije najdeta človek in stvarnost svoj resnični moderni izraz, ki ju znova napravi naravna, brez zastarele odtujitve.«

nazadnjaški – utopizem tega predloga. Zaradi tega je dovoljena celo uporaba najbolj nejasnih parol francoskega »maja«. *L'imagination au pouvoir* potrjuje konkordat med protestom in konservacijo, med simbolično metaforo in produktivnimi procesi, med begom in *realpolitiko*.

In to ni vse. S ponovno vzpostavitvijo posredniške vloge umetnosti se gre lahko celo tako daleč, da se umetnosti pripisujejo naturalistične konotacije, ki jih je le-ti pripisovala razsvetljenjska kultura. »Avantgardna« kritika razkriva tako lastne cilje: konfuzija in dvoumnost, ki ju le-ta pridiga za umetnost – z instrumentalnim prevzemanjem vseh sklepov semantičnih analiz, – nista nič drugega kot sublimirani preobrazbi krize in dvoumnosti, ki oblikujeta strukture dejanskega mesta.

»La méthode critique«, nadaljuje Restany, »doit concourir à la généralisation de l'esthétique: dépassement de l'oeuvre et production multiple; distinction fondamentale entres les deux ordres complémentaires de la création et de la production, systématisation de la recherche opérationelle et de la coopération technique dans tous les domaines de l'expérimentation de synthèse; structuration psychosensorielle de la notion de jeu et de spectacle; organisation de l'espace ambient en vue de la communication de masse; insertion de l'environnement individuel dans l'espace collectif du bienêtre urbain.«[85]*

Kdor ceni realizacije, ki ustrezajo takim futurologijam in takim apelom po samoosvoboditvi, lahko samo izbira. V poštev pridejo nomadske vasi ameriških *hipijevskih* skupnosti (in tu se združujeta »svoboda« in tehnologija; začasni šotori uporabljajo strukture Buckminster Fullerja), projekti *enviromentov*, predstavljenih na XIV. Trienalu v Milanu, erotični ekshibicionizem Sottassa mlajšega, ambienti in ne-projekti, ki so bili izdelani za razstavo Italy – New Domestic Landscape, ki jo je l. 1972 pripravil Museum of Modern Art v New Yorku.[86]

---

* »Kritična metoda mora tekmovati z generalizacijo estetike: s prehitevanjem dela in pomnoženo proizvodnjo; temeljno razlikovanje med komplementarnim določilom ustvarjanja in proizvodnjo, sistematizacijo operacionalnega razlikovanja in sodelovanjem tehnike na vseh področjih eksperimentiranja s sintezo; psiho-senzorno strukturacijo pojma igre in prizora, organizacijo prostorskega okolja, ustrezno komunikaciji celote; uvrstitvijo posameznega okolja v skupni prostor blagostanja.«

Srečujemo se, z drugimi besedami, s hitrim razširjanjem *underground designa,* »oporečniškega« designa, ki ga za razliko od kakega Warholovega ali Pascalijevega filma institucionalizirajo in propagirajo mednarodni organizmi in ga uvajajo v krog *élite.* Prek *designa* in projektiranja mikroambienta stopajo deflagrantna protislovja metropolitanske strukture, sublimirana in podvržena katarzični ironiji, v privatno življenje. Sicer spretne »igre« Archizooma ali sterilizirane tesnobe Gaetana Pesceja predlagajo (kljub vsaki nasprotni besedni izjavi) »samoosvoboditev« prek privatne uporabe imaginacije. Še vedno nevarni simboli Oldenburga ali Fahlströma se tako uporabljajo v pomirjenem *domestic Landscape.*

Takšne bolj ali manj »spretne« igre nahajajo široko uporabo v *designu* zaradi še obstoječega razcepa med gradbenim ciklom in industrijami, ki producirajo »predmete«. Vprašamo se lahko, če slučajno ne prisostvujemo eksploziji podob, ki je uvod v nekakšen zelo drugačen nadzor produkcije, ki ga že napovedujejo nove tehnike avtomatiziranega izvajanja in kar tehnološko prestrukturiranje zidave prinaša kot neizogibno.[87]

Treba pa je tudi pripomniti, da nepomembni apeli po *samoodtujitvi,* ki jih je lansiral »negativni« design, nahajajo odgovor tudi v čisto ideološkem polju, in ta odgovor veliko bolj upošteva »prisilno« situacijo v oblikovni dejavnosti, – podal pa ga je slikar, kot je James Rosenquist.

Rosenquist je pri predstavitvi svojega platna F 111 na neko vprašanje Partisan Reviewja odgovoril:

Prvobitno je bila slika ideja fragmentov vizije, ki je na prodaj, to so bili nedokončani fragmenti; v sliki je bilo okoli enainpetdeset panelov. Če bi bil eden izmed njih na zidu v tvoji hiši, bi lahko občutil neko nostalgijo, zato ker je bil nedokončan in torej romantičen. To ima opraviti z idejo človeka, ki zbira, osebo, ki kupuje pričevanje časa ali zgodovine. Lahko bi ga zbral kot fragment arhitekture z zgradbe na *Šesti aveniji* ali *Dvainpetdeseti cesti;* fragment je celo sedaj ali pa bo vsaj v bližnji prihodnosti samo prazen aluminijast okvir, medtem ko je bil v prejšnjem obdobju lahko kak luksuzen okvir ali nekaj navidez bolj človeškega.

Pred mnogimi leti, ko je nekdo opazoval promet, ki je potekal gor in dol po *Šesti eveniji,* so bili promet konji, bila je sapa, mišično gibanje v hitrosti ulice. To, kar vidi sedaj, je lahko samo bežen blisk statičnega gibanja; in ideja

20 James Rosenquist, Morning Sun, 1963.

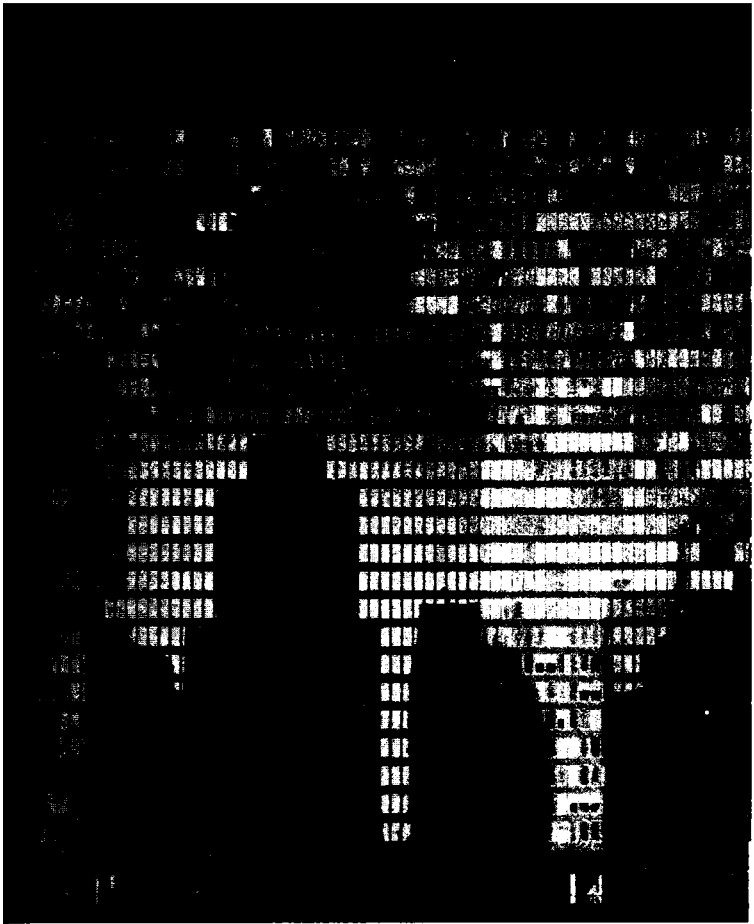
tistega, kar umetnost lahko postane: kot fragment tega dela, ki je enostavno nek aluminijast panel.[88]

»Bežen blisk statičnega gibanja«: v F 111 beremo eno najbolj doslednih redukcij metropolitanske izkušnje na »smrtni molk znaka«, ki jih je ustvarilo sodobno slikarstvo po Mondrianovem *Broadway Boogie-Woogi.* Toda tudi Penn Center v Filadelfiji, stolp Kevina Rocha v New Havenu ali World Trade Center Yamasakija in Rotha na Manhattnu niso nič drugega kot »bežni bliski statičnega gibanja«. Ne toliko zaradi želene formalne praznine, ki jih označuje, kot zaradi samega pomena, ki ga takšni »fragmenti« privzemajo v sodobni metropoli. Tudi ti so fragmenti, po Rosenquistovi metafori, ki si ne morejo dovoliti drugega, kot da so »panel praznega aluminija« za streznjene zbiratelje.[89]

V tem smislu si je treba zastaviti vprašanje, ali resnično obstaja vsebinska razlika – v prostoru in merilu našega opazovanja – med želenim molkom forme in obupanimi (toda skeptičnimi) oblikovnimi pačenji Rudolpha ali Lundyja (mislimo posebej na bostonski Governement Service Center in na trgovino s čevlji na Peti aveniji v New Yorku).

Arhitektura, ki želi »obdržati« metropolitanski prostor, je prisiljena, da postane fantazma same sebe. Kot da bi poravnala na ta način izvirno krivdo, ki ni nič drugega kot lastna zahteva po investiranju – edino z lastnimi strokovnimi instrumenti – primarnih struktur mesta. Toda ni naključje, da so v Združenih državah – deželi, kjer se ta pojav predstavlja najjasneje – univerzitetna mesta tista, ki kot v nekem živem arhitekturnem muzeju zbirajo oblikovne eksperimente, ki so izgnani iz Manhattna ali Detroita. Kar so napovedovali apodiktični izdelki tistega *enfant terrible* modernega gibanja, Mies van der Roheja, je postalo sedaj že eksperimentalna dejanskost. Seagram Building ali Federal Center v Chicagu sta v svoji absolutni asemanističnosti objekta, ki sta sposobna *biti–lastna–smrt,* in samo tako se lahko rešita pred zanesljivim brodolomom.[90]

Pri vsem tem se zdi, da je danes Miesov »molk« nasproti »hrupu« neoavantgard neaktualen. Toda, ali je pri teh v razmerju do predlogov zgodovinskih avantgard dejansko kaj novega? S sredstvi filološke analize ne bi bilo težko pokazati, da so novosti razen ponovne ideološke oživitve izjemno redke. Nasprotno, v podobnih predlogih – ko je enkrat postavljena na stran Marcusejeva utopija nekega

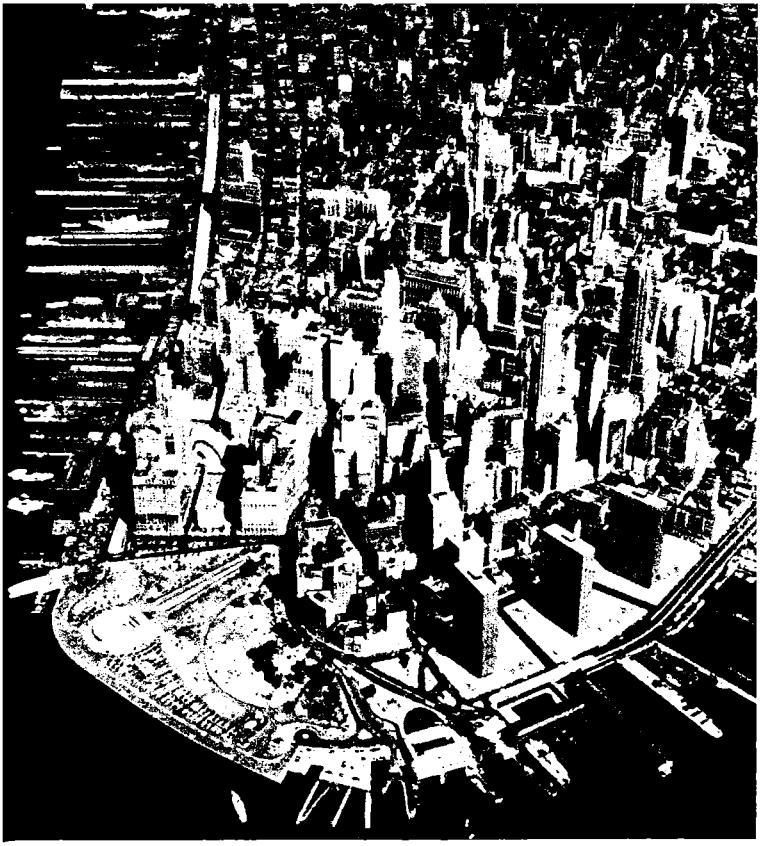


21 Mies van der Rohe, Federal Center v Chicagu, zgradbe federalnih sodišč in uradov, 1959–1964. (Fotografija Hedrich-Blessing).

osvobajanja prihodnje razsežnosti prek Velikega Zavračanja, ki ga izvrši Imaginacija – je v primerjavi z doslednostjo zgodovinskih avantgard zagotovo nekaj manj.

Kako lahko dejansko razložimo to vztrajanje na razsipnosti forme in ponovni obnovi posebne razsežnosti umetniških tem, v luči nujnosti pospešenega združevanja oblikovne elaboracije s ciklom produkcije?

Gotovo ni naključje, da se eden od najbolj razširjenih odgovorov sklicuje na raziskave v polju semiologije in kritične analize jezika. Ponovno iskanje »novih temeljev« za arhitekturni jezik išče torej objektivni teren za preseganje že preseženih problemov.



22 Mies van der Rohe, projekt restrukturiranja Battery Parka v New Yorku, fotomontaža Downtowna s tremi stanovanjskimi stolpnicami, 1957–1958.

# 7. Arhitektura in njen dvojnik: semiologija in formalizem

Res je simptomatično, da so sodobne raziskave v polju teorij jezika in sistemov komunikacije najmanj raziskovale prav tisto, kar se nanaša na njihov zgodovinski razvoj. Z drugimi besedami, to, kar ostaja pogosto skrbno skrito, je, *zakaj* semiologija (in *zakaj danes*). Če hočemo odgovoriti na to načelno vprašanje, ni dovolj, če prikličemo težave, ki so inherentne različnim lingvističnim disciplinam, in s tem razložimo razloge njihovega preusmerjanja k analizi lastnih notranjih struktur.

Brez dvoma, obstaja poskus prekrivanja sedanjega stanja sistemov umetniških komunikacij s fragilno tančico, v tem smislu semiološki pristop služi za ohranjanje praznih upov. Toda ni dovolj, če o pojavu, ki ga hočemo osvetliti, podamo dokončno sodbo.

Vendar pa lahko začnemo z opažanjem, da je razširjanje semioloških študij, ki se nanašajo na različna področja intelektualnega dela (literatura, kino ali arhitektura – diskurz se ne spreminja bistveno), hkratno z novim spodbujanjem študij in raziskav, ki se nanašajo na visoko formalizirane jezike, kot so *jeziki simulacije* in *jeziki programiranja*.

Takšne raziskave so postale dejansko nujne zaradi novih možnosti, ki se odpirajo z razširjeno rabo kibernetike. Novim okvirom matematike, ki so bili ustvarjeni za študij dinamičnih modelov – teorije avtomatov – odgovarjajo nove tehnike, ki so sposobne opredeliti in analizirati te sisteme; »jeziki programiranja obče uporabe«, »konverzacijski jeziki«, ki se uporabljajo v dialogu med računalniki in prav tako med računalniki in menežerji, »jeziki simulacije«. Ti so neposredno povezani z razširjanjem kapitalistične rabe znanosti in avtomatizacije, in se postavljajo kot komunikacijski sistemi, ki *izhajajo iz plana razvoja*: njihova vloga je členjenje projekta globalnega planiranja pro-

duktivnega univerzuma s skrajnim razširjanjem in skrajno učinkovitostjo. S tega stališča je ustvarjanje takšnih »umetnih jezikov« povezano z razvojem tehnik znanstvenega predvidevanja prihodnosti in rabe »teorije iger« v polju ekonomskega planiranja: se pravi, da prisostvujemo prvemu poskusu – še vedno utopičnemu – občega gospostva kapitala nad univerzumom razvoja.[91]

Premestimo na hitro našo pozornost na prve sistematične raziskave o informacijski kapaciteti umetniških in neverbalnih jezikov, ki so bile izdelane v našem stoletju.

Odkritje temeljne simboličnosti in dvoumnosti umetniških jezikov, poskusi »merjenja« njihovih »kvantov komunikacije« s pomočjo informacijske teorije, nerazrešljiva povezava same njihove komunikacijske kapacitete z »razveljavitvijo« kodeksa, ki je vzpostavljen intersubjektivno *(ostranenie, semantična* otujitev ruskih formalistov),[92] niso samo konstituirali temeljev novih tehnik analize, ampak so tudi sprožili serijo stranskih učinkov, ki jih je treba ovrednotiti na ustrezen način:

a) na prvem mestu, pristop »formalne metode« k problemom estetske komunikacije je ponudil izjemno teoretsko osnovo zgodovinskim avantgardam na začetku 20. st. Vpliv teorij Opojaza je samo posebej očiten primer tega (tudi zato, ker so tu odnosi med umetnostjo in tehnikami analize še posebej očitni in zgodovinsko preverljivi); celotna »teorija avantgarde« se, kakorkoli, lahko znova razmisli v tej luči;
b) na drugem mestu, treba je imeti pred očmi, da so skoraj istočasno prispevki Wittgensteina, Carnapa in Fregeja vzpostavili področja pertinence, ki se nanašajo na gramatiko, logiko in semiotiko: tako bo Pierce lahko nakazal pogoje manipulabilnosti čistega znaka, brez vsakršnih simboličnih implikacij, vsakega sematičnega naboja.

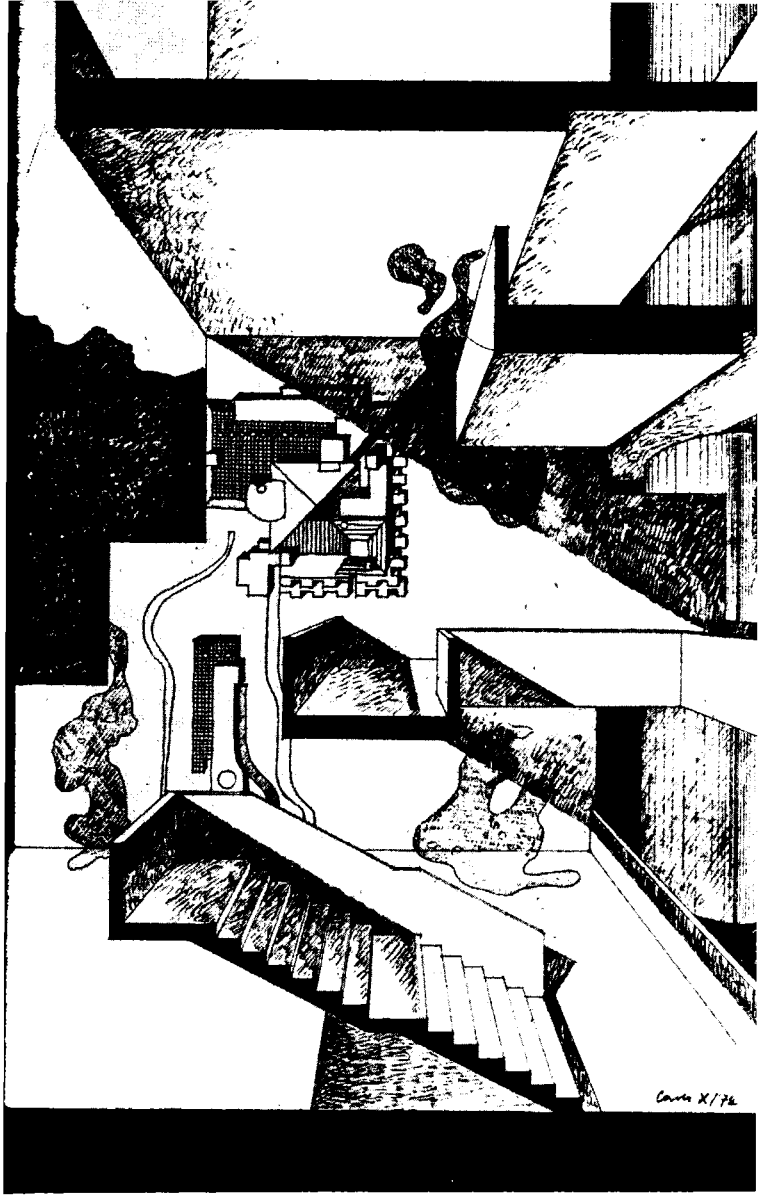
Toda ali niso zgodovinske avantgarde do »odkritja« *čistega znaka,* predmeta brez referentov, razen tistih, ki se nanašajo nanj samega, do absolutne avtonomije lingvističnega »materiala« prišle že v letih pred prvo svetovno vojno? To velja za Malevičev *Gegenstandslose Welt,* El Lisickijev *Proun,* ne-označevalni fonem onomatopeičnih poezij Huga Balla ali Schwitersa, oziroma kolaže in fotomontaže Hausmanna. Van Doesburgov elementarizem ali teze, ki so jih zagovarjale revije kot Mécano, G ali Ma niso nič drugega kot jasne kodifikacije tistega, kar je razkril težavni proces

avantgard. Odkritje možnosti deklinacije znakov, ki so oropani vsakega pomena, manipulacije arbitrarnih razmerij med za sebe nemimi ali indiferentnimi jezikoslovnimi materiali, odpravlja vsako domnevno »politično« ali »kontestativno« uporabo avantgarde. Avantgardna umetnost odkrije, da je edina utopija, h kateri lahko teži, *tehnološka utopija*. To je povsem jasno tako Moholy-Nagyu kot Hannesu Meyerju, tako kot Schwittersu ali Walterju Benjaminu. Za dokaz bi zadostoval že spomin na esej Moholy-Nagya *Konstruktivizem in proletariat* iz l. 1922, v katerem so konstruktivistični ideologiji odvzeti vsi »revolucionarni« atributi, ki so ji jih pripisovali tako berlinska dada, skupina Die Aktion, kot sovjetske skupine[93] (toda gre za isto ozračje, v katerem delajo De Stijl in skupine, ki so tudi politično angažirane, kot je čehoslovaška skupina Devětsjl).[94]

To kar nas na tem mestu zanima, je prav »konstruktiven« obrat, ki pripada nihilizmu negativne utopije avantgard (od ruskega futurizma do dade).[95] Destrukcija vseh simboličnih atributov, ki so stratificirani na lingvističnih znakih, očiščenje znakov prav do njihove porabljenosti, členjenje razmerij med temi na osnovi popolne razpoložljivosti znakov, na osnovi popolnoma razpoložljivih razmerij: to so vse operacije, ki vztrajajo neposredno na tistem temeljnem zakonu sistematične kršitve danega kodeksa, na katerem se strukturira teorija avantgarde.

Toda izdelava sistemov manipulabilnih in razpoložljivih znakov in hkrati povezovanje načinov njihovega sporočanja s tisto vrsto *teorije permanentne destrukcije smisla,* ki je inherentna stalnemu iskanju potencirane dvoumnosti jezika, pomeni:

1) narekovati pogoje, na osnovi katerih lahko sistemi umetniške komunikacije »delujejo« v vsakodnevnem življenju (v tem smislu je Peircovo in Morrisovo semiotiko mogoče povezati z na splošno opisanimi procesi);
2) ohraniti kljub vsemu *distanco* do vsakodnevnega življenja, distanco do dejanskosti. Ni naključje, da je teoretik tehnološke estetike Max Bense (pri katerem so se veliko učili italijanski učenjaki vizualnih komunikacij in informacijske teorije) govoril o *korealnosti (Mitwirklichkeit),* da bi ustrezno povezal estetske procese s fizično dejanskostjo;[96]
3) kot edino in izvirno »pravilo« *dela na besedi in jeziku,* ki ga je izdelala avantgardna umetnost, zastaviti ne samo




23 Carlo Aymonino, perspektivični prerez zgradbe v četrti Gallaratese v Milanu. Različne ravnine notranjščine, atrija, hodnika, kompleksa itd. so berljivi od zunaj.

najvišjo stopnjo vzročnosti in neverjetnosti, ampak tudi stalno spreminjanje lastnih notranjih vezi: ni slučaj, da se avantgarde postavijo kot ideologija *programirane in permanentne inovacije.*

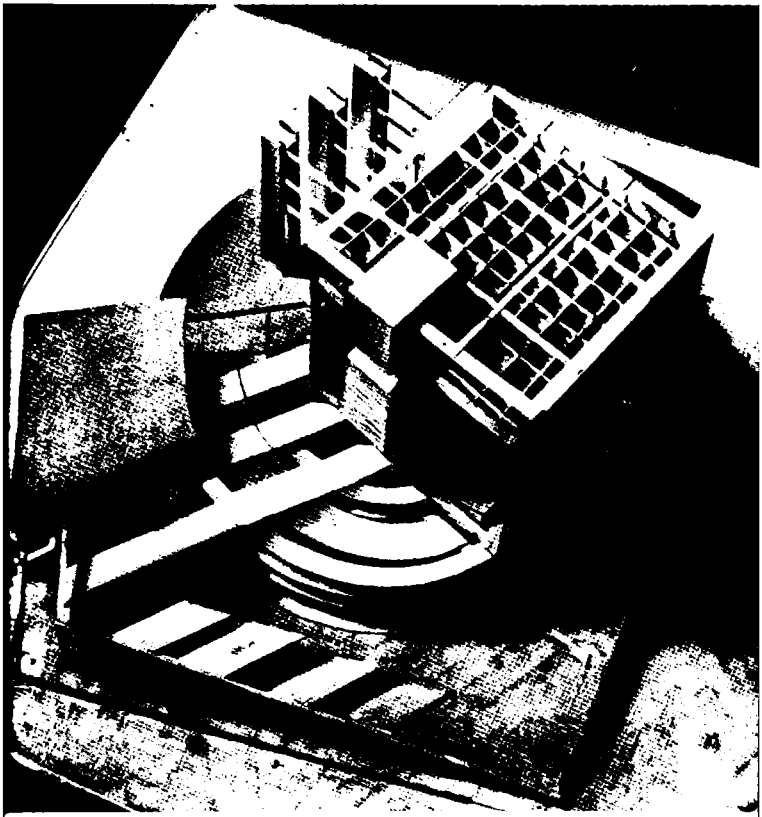
Iz tega, kar je bilo izrečeno, jasno sledi, da se je menjalno razmerje med moderno lingvistiko in gibanji avantgarde razvijalo – vsaj do l. 1930 – po tesno prepletenih smereh.

Razpoložljivost znaka in njegova manipulabilnost sta temelj tako semiologiji in analizi vedênja kot prehodu avantgardne umetnosti k neposrednemu poseganju v svet produkcije in reklame.

Tudi ni naključje, da je takšen prehod v prvi osebi in s privilegiranimi vlogami najbolj vplival na področje vizualnih komunikacij, ki je najbolj neposredno povezano s produktivnim univerzumom: arhitektura kot element urbanega fenomena je tudi v tem polju poklicana, da podeduje celotno dediščino avantgarde. Pomislimo na Le Corbusierjev kompleksen odnos s kubizmom in surrealizmom.[97]

Toda prav v arhitekturnem polju se razkrivajo največja protislovja v razmerjih med analizo jezika in produkcijo. Ko je bila umetnost (arhitektura) enkrat materialno uvrščena v mehanizme produktivnega univerzuma, je bil njen lastni karakter *Mitwirklichkeita* nujno kompromitiran.

Med lingvistiko in arhitekturo se na tej točki vzpostavlja cezura, ki je preverljiva v subjektivni drami Melnikova, ki je med ruskimi arhitekti najbolj koherenten in ki je v arhitekturno metodologijo poskušal prevesti teze formalizma Šklovskega ali Eichenbauma.[98] Če je komunikativni sistem usmerjen samo k zakonom lastne notranje strukture, če je arhitekturo mogoče interpretirati – v njenih posebnih potezah – edinole kot jezikovno eksperimentiranje, če se to udejanja samo prek *obliquita,* radikalne dvoumnosti v organizaciji njenih komponent, če je končno »material« jezika indiferenten in če šteje samo kot način, s katerim različni materiali reagirajo med sabo, potem ni nobene druge koherentne poti kot pot najradikalnejšega in politično agnostičnega formalizma: najbolj oddaljenega – po svobodni in zavestni izbiri – od tiste dejanskosti, ki omogoča eksistenco arhitekture. Ko Melnikov v projekte za garažo na Seni v Parizu in Narkomtjazprom v Moskvi uvrsti dve očitni *Kitsch* kariatidi, v polni meri spoštuje zakone semantične distorzije in indiferentnosti do jezikovnih »materialov«. Toda hkrati »delo na besedi«, ki je uporabljeno na arhitekturi, kaže vso lastno neproduktivnost (gre,



24 Skupina ASNOVA (Bulikin, Prokorova, Turkus, kipar Iodko), maketa projekta, izdelanega za natečaj za palačo sovjetov v Moskvi (druga faza, 1931).

bodimo pozorni, za dvojno neproduktivnost: na eni strani, v materialnem smislu, ker rigorozni formalizem ne more drugače kot z velikimi težavami spoštovati strogih tehnoloških zakonov in programov; na drugi strani, v političnem smislu, ker ga njegova nujna tujost dejanskosti in sam njegov eksperimentalizem oddaljujeta od vsake propagandistične »funkcionalnosti«).

Kakorkoli, dejstvo je, da celotno moderno gibanje vzpostavlja kritično dejavnost *znotraj* lastnih procesov: in dobro vemo, kako že od nekdaj takšno vpijanje kritike s strani umetnosti odgovarja uničenju kritike same.[99]

V tem smislu se proces, ki smo mu sledili zgoraj, in vprašanje, zakaj sodobna intenzivna reprodukcija tesnega razmerja med semiologijo, informatiko in teorijami jezika, tesno združujeta.

Poskus ponovne obuditve arhitekture prek raziskovanja njenih notranjih struktur in poskus množičnega preobrata tega raziskovanja v arhitekturi se porajata v času, v katerem prav avantgardne raziskave v polju jezika zapuščajo področje »nejasnih« komunikacij in težijo prek ustvarjanja artificialnih jezikov programiranja k povezovanju s središčem produktivnega univerzuma.

Od ideologije inovacije torej do neposrednega poseganja v dejanske procese inovacije – to je pot, ki ji je, vsaj s stališča kapitalističnega razvoja, sledila sodobna lingvistika. Kar ustreza analognemu procesu, toda nasprotnega predznaka, ki ga je izvršila avantgardna umetnost. Od utopičnega modela, katerega naloge so naloge prefiguracije »totalnega« reda tehnološkega univerzuma, se le-ta reducira na dodatek tega istega univerzuma na poti udejanjanja. Ko gre za njegove dejanske intence, eksperimentalni značaj neo-avantgard ne more nikogar prevarati.[100]

Ponovno odkritje – kot se je to zgodilo tekom šestdesetih let – možne avantgardne vloge za arhitekturo in hkrati obračanje k uporabi komunikacijske znanosti (tu celo ni pomembno, s kolikšno površnostjo in približnostjo) pomeni odpiranje prepada med nekaterimi novimi izkušnjami in tradicionalno utopijo modernega gibanja in hkrati povrnitev diskurza k aporijam, pri katerih je spodletelo že ruskemu formalizmu. Kot posledica tega ni slučajno ponovno tako trdovratno in nekritično vrednotenje izkušenj sovjetskih avantgard s strani zahodne kritike.

Toda z druge strani redukcija arhitekture na »nejasen objekt« znotraj tistega totalnega »Merza«, ki je sodobno

25 Luis Kahn, projekt za Philadelphia College of Art, Pennsylvania, 1966.

mesto, pomeni, da se v celoti sprejme marginalna vloga in vloga nadzidave, ki jo sodobna kapitalistična uporaba teritorija pripisuje čisto ideološkemu fenomenu, kot je arhitektura sama.

To nas ne sme moralistično škandalizirati. To, kar namreč preseneča, je, da samokritika arhitekture ne pride do dna in da potrebuje maskiranje z novimi ideološkimi maskami, ki jih je posodil semiološki pristop. Ta fenomen lahko razložimo zelo enostavno. Arhitektura gre prek semiologije k iskanju lastnega pomena, s tesnobno slutnjo, da je izgubila kakršenkoli pomen. Tu pa je jasno razvidno še neko drugo protislovje: arhitektura, ki je sprejela redukcijo lastnih elementov na čisti znak in konstrukcijo lastne strukture kot celote tavtoloških razmerij, ki se ponovno vračajo k njim samim z največjo »negativno entropijo« – po jeziku informacijske teorije –, se ne more obrniti k rekonstrukciji »drugih« pomenov z uporabo tehnik analize, ki izvirajo iz aplikacije neopozitivističnih teorij.

Semantična analiza jezika je kljub vsemu spodbudila ponovno dviganje neke ideologije umetniško-literarne avantgarde. Že zahteva avantgard in kasneje neo-avantgard v šestdesetih letih, da se postavijo kot kritično eksperimentiranje z artikulacijo jezika, se mora torej meriti z dejanskostjo konkretnega produktivnega dela na novih možnostih programirane komunikacije.

To ni dovolj: poetika neodločnosti, *odprtega dela,* dvoumnosti, ki je povzdignjena na raven institucije, dejansko vztraja – v večini primerov – prav v poljih, ki so določena z novimi komunikacijskimi tehnikami človeka–stroja: glasba ex machina je v tem smislu samo najbolj ekspliciten primer.

Ideologija, potem ko je privzela utopistične konotacije, ni več tista, ki tehnikam programiranja nakazuje nepričakovane smeri dela. Od dela na materialih komunikacije – mislimo na vse tehnike vizualnih komunikacij, literaturo, glasbo ali njihove izrodke – se ne pričakuje več anticipacije smeri razvoja: preseganje končnih modelov v tehniki predvidevanja uničuje utopistično vlogo novih ideologij.

Tudi tu se razodeva simptomatičen proces. Ideologija, izključena iz razvoja, se obrača proti razvoju samemu: le-ta pod formo oporekanja poskuša lastno ekstremno obnovo. Ideologija se zato, ker se ne more več postaviti kot utopija, obrne v nostalgično kontemplacijo lastnih presežnih vlog ali v samooporekanje: in zelo dobro vemo, kako je za mo-

26 Gae Aulenti, kolekcionarjeva hiša, Milano, 1970.

derno umetnost samooporekanje od Baudelairja in Rimbaudja dalje instrument preživetja.

Kakorkoli, to, kar ostaja fiksno, je, da je za intelektualno delo zaprta vsaka pot *zunanje* elaboracije. Edina iluzija o *zunanjem* delu se lahko poda z uporom proti samemu intelektualnemu delu, ki se izraža s sakralizacijo svoje impotence. Zunaj tega je korak nazaj, je »pogum govora o vrtnicah«, brodolom v »veselem času« buržoazne *Kulture:* ideologija kot »sublimna« nekoristnost. Toda ni slučaj, da se zgodovina formalizmov vedno konča v »reklamni« izrabi *dela na formi.*

Neki popolnoma strukturalistični kritiki, kakorkoli, ne bo nikoli uspelo »razložiti« smisla kakega dela: omejila se bo na njegovo »opisovanje«, saj ima na razpolago samo neko *matematično logiko,* ki vodi funkcije elektronskih možganov (ni slučaj, da Max Bense neposredno omenja teze R.S. Hartmanna o *matematičnem merjenju vrednote).*[101] Logika avtomatizacije tudi pri odsotnosti posega računalnika v projektiranju že vodi strukturo procesov formiranja umetniškega dela v epohi njegove tehnične reprodukcije. Slike, ki jih je Moholy–Nagy l. 1922 naredil po telefonu, niso samo prerokba današnjih postopkov programirane montaže v visoko industrializirani arhitekturi, ampak v celoti razkrivajo pogoje eksistence nekega dela, ki noče – kot bi to hotel Adorno – postati regresivna utopija, »zavestni« *nonsense* lastne odtujitve.

Obstaja torej samo en prispevek, ki ga lahko kak dosleden strukturalizem ponudi arhitekturi in umetnosti: eksaktna dimenzija lastne funkcionalnosti v univerzumu kapitalističnega razvoja, v univerzumu integracije.

To pa je natančno tisto, kar arhitektura noče in ne more sprejeti in kar strukturalizem – v pisanem loku svojih različnih ekspresij – ni pripravljen prepoznati kot lastno nalogo, zato ker se danes tudi sama semiologija, kljub svojim kompleksnim povezavam s strukturalno metodo, postavlja kot ideologija; bolj natančno, kot ideologija komunikacije.[102] Med univerzumom razvoja, posameznikom in občinstvom je nujna vez snop komunikacij, ki naj zaceli vsak morebiten prelom, ki naj marginalizira vsako nasprotje in ki naj omogoča *produktivnost* samega protislovja. Poetika dvoumnosti v tem smislu popolnoma ustreza projektu, za katerega je protagonist urbanega univerzuma občinstvo, s katerim ta univerzum upravlja. V tem primeru ni treba podcenjevati Bensejeve ugotovitve o

27 Yamasaki in Roth, World Trade Center v New Yorku, na dnu je zvonik St. Paul's Chapele (18. st.).

obstoječi analogiji med strukturami (*Farbtexturen*) informalnega slikarstva in strukturami komunikacije *(Geschwindigkeitstexturen)* metropolitanskega pejsaža.[103]

Moderni urbanizem – čeprav utopistični poskus rešitve neke *forme* za mesto, celo principa forme, ki je spuščen v dinamiko urbanih struktur – ni mogel udejaniti lastnih modelov. Toda ves prispevek zgodovinskih avantgard živi v prostoru urbanih in teritorialnih struktur s svojo posebno pomenljivostjo. Mesto kot reklamna in samoreklamna struktura, kot skupek kanalov komunikacije, postane nek stroj, ki oddaja neprestana sporočila: nedoločeno se podaja v svoji posebni obliki, ponuja se kot edina možna določenost urbane celote.

Na tak način se uteleša poskus oživitve jezika razvoja: doseči, da le-ta postane konkretna izkušnja vsakodnevnega življenja.

S to stvarjo smo se vrnili k temi, s katero smo začeli. Ni dovolj, če se artificialno ustvarjajo *jeziki plana,* ampak je občinstvo treba potisniti v *podobo razvoja,* v mesto kot strukturirano mrežo komunikacij, katere subjekt je vedno »nujnost« kapitalističnega plana integracije (analize kakega Richarda Meierja so tozadevno eksplicitne).[104] Ni dovoljeno torej zastaviti vprašanje o tem, ali lahko zgodovinska raziskava abstraktno uporabi tehnike analize jezika. Z našega stališča bi lahko analizirali samo ustreznost uporabe posameznih parametrov v funkciji kritike, ki je po lastni volji »zunanja« upoštevanemu delu. Izključen je torej spravljivi objem med marksizmom in strukturalizmom; dejansko pa ostaja neko dejstvo: tudi ideologija, kljub svoji popolni neučinkovitosti poseduje lastno strukturo, zgodovinsko in minljivo kot vse strukture. Razsvetliti posebne značilnosti in ovrednotiti stopnjo funkcionalnosti v razmerju do občih ciljev, ki jih predlagajo dominantne sile, je edini prispevek, ki ga lahko danes ponudi kritika, ki ni čisto opisna.

# 8. Problemi v obliki sklepa

Takega tipa kritike gotovo ne moremo enostavno združiti s projektantskimi raziskavami, ki se skušajo namenoma izogniti žgočim mestom sedanje situacije.

Neizpodbitno je, da se nahajamo pred različnimi hkratnimi pojavi. Na eni strani postavljanje gradbene produkcije znotraj občih planov nadaljuje z redukcijo funkcionalnosti ideološke vloge arhitekture. Na drugi strani pa se zdi, da ekonomska družbena protislovja, ki vse večkrat eksplodirajo v prostoru urbanih in teritorialnih struktur, onemogočajo kapitalistično reorganizacijo. Aktualne politično-ekonomske sile, nasproti racionalizaciji urbanega reda, kažejo svojo nezainteresiranost pri iskanju primernih poti in sredstev za izpolnitev nalog, ki so jih nakazovale arhitekturne ideologije modernega gibanja.

Z drugimi besedami, nastavki urbanizma in ideologij Plana se prikazujejo kot stari *idoli,* ki jih je treba razprodati strastnim zbirateljem starega orožja: neučinkovitost ideologije je jasno razvidna.

»Radikalna« opozicija in deli delavskega gibanja so se, postavljeni pred fenomen neposrednega kapitalističnega upravljanja s teritorijem, izognili spopadu z najvišjimi ravnmi, ki jih je dosegel kapitalistični razvoj, in so podedovali ideologije zavračanja, ki jih je ta izrabil v prvi fazi svojega vzpona: primarna in temeljna protislovja so se tako nadomestila s sekundarnimi.

Ostrina boja za urbanistične zakone (v Italiji kot v ZDA), za reorganizacijo področja zidave, za *urban renewal,* je porodila iluzijo, da bi bitka za planiranje lahko konstituirala nek *tout-court* cilj razrednega boja.

Problem ni niti v tem, da se dobri plani postavijo nasproti slabim: ko bi pri tem uporabili »zvijačnost nevednežev«, bi to lahko peljalo k razumevanju tistih dejavnikov struktur plana, ki so vsakokrat skladni s kontingentnimi delavskimi

cilji. Velja pripomniti, da se pri zapuščanju sanj o »novem svetu«, ki naj bi vstajal iz udejanjanja principa Razuma, ki je postal Plan, ne izvrši nikakršna »odpoved«, prav tako, kot se ne predoča kak apokaliptični molk. Spoznavanje neuporabnosti neofenzivnih instrumentov je samo prvi korak. Pri tem je treba opomniti, da je vedno prisotna nevarnost, da »razredni« intelektualec zbere misije in ideologije, ki jih je nasprotnik razprodal v času lastnih procesov racionalizacije.[105]

Jasno je, kakorkoli že, da kakršenkoli boj z delavske strani o temah, ki so v razmerju z urbano in teritorialno strukturo, računa danes s programi velike zapletenosti – tudi, gre za primer aktualnih procesov v gradbenem področju, ko je ta kompleksnost določena z notranjimi protislovji občega ekonomskega cikla. Zunaj kritike ideologije obstaja »stranska« analiza te dejanskosti, v kateri je treba vedno spoznavati smeri zakritih tendenc, dejanske cilje protislovnih strategij, vezi, ki povezujejo med sabo navidezno neodvisna področja. Zdi se, da za arhitekturno kulturo, ki sprejema ta način delovanja, obstaja delo, ki ga je treba šele začeti. To delo ima glede na cilje svoje politične uporabe to nalogo, da organizirano delavsko gibanje postavi pred najvišje ravni, ki jih je dosegla dinamika kapitalističnega razvoja in da posebne momente znova poveže z občimi načrti.

Toda če hočemo to storiti, je treba tudi na področju tehnik planiranja spoznavati nove pojave in nove protagonistične sile.

V okrilju disciplin, ki so v odnosu s programiranjem, smo že pokazali na krizo tistega, kar lahko opredelimo kot ideologijo ravnotežja. Tako zgodovina sovjetskih petletnih planov na eni strani in nauk, ki so ga zagotovile postkeynesijanske ekonomske teorije, potrjujeta to krizo.[106]

Tudi *ravnotežje* v teritorialni dinamiki se razkriva kot kak neizpolnljiv *idolum*. Znotraj aktualnih naporov za »delovanje« ravnotežij, za nerazrešljivo povezovanje krize in razvoja, tehnične revolucije in radikalnih sprememb organske sestave kapitala, »alternativa« ni perspektiva, zasnovana na planiranju teritorialnega reda, ampak je anahronizem.

Modeli analize in predvidevanja lokalizacije produkcijskih centrov, ki so jih od tridesetih let do danes elaborirali Christaller, Lösch, Tinberg, Bos itd., se torej ne kritizirajo toliko zaradi njihovih posebnih pomanjkljivosti ali ideo-

loških kriterijev, temveč zaradi ekonomske hipoteze, ki jo predpostavljajo. Tudi ni naključje, da je vedno večji interes za nekega sovjetskega teoretika iz dvajsetih let, kot je to Preobraženski, ki vse bolj razvidno nastopa kot predhodnik teorije plana, ki je jasno zasnovana na dinamičnem razvoju, na organiziranem neravnotežju, na posegih, ki predpostavljajo nepretrgoma strukturalno revolucioniranje.[107]

Treba pa je vendarle pripomniti, da je sektorsko programiranje – tudi zaradi zaprtega kroga, ki se v njem formira med tehniko poseganja in njegovimi posameznimi cilji – vse do danes v pretežni meri delovalo na osnovi vidnih statičnih modelov in sledilo strategiji, ki je zasnovana na odpravi neravnotežij.

Zdi se, da je danes prehod od uporabe statičnih modelov k elaboraciji dinamičnih modelov naloga, ki so jo zastavile potrebe kapitalističnega razvoja zaradi posodabljanja tehnik programiranja. Iz enostavnega »momenta« razvoja se plan dejansko razvije v novo politično institucijo.[108]

V tem smislu se radikalno preseže čisto in enostavno interdisciplinarno sodelovanje – ki je spodletelo tudi na praktični ravni.

Horst Rittel je jasno pokazal posledice »teorije« odločanja, ko je le-ta enkrat uvrščena v samoprogramiranje kibernetičnih sistemov (logična predpostavka je, da ta raven v pretežni meri še vedno predstavlja utopični model).

Rittel piše: »Vendar tudi na vrednostne sisteme ne moremo več gledati, kot da bodo dlje časa stabilni. Hoteno in to, kar lahko omogočimo, je odvisno od tega, kar hočemo. Cilji in koristnostne funkcije niso neodvisne in samostojne količine. Predstavljanje vrednosti je spremenljivo znotraj najširših meja. (...) Spričo negotovosti alternativ prihodnosti so brez izgleda želje o oblikovanju modelov odločanja za potek strategije v daljšem časovnem obdobju.«[109]

Teorija odločanja mora zagotoviti fleksibilnost »sistemov, ki sprejemajo odločitve«: jasno je, da tu niso več v igri čista vrednostna merila. Vprašanje, na katero mora razvita raven programiranja odgovoriti, je: Kateri vrednostni sistemi so na splošno koherentni in jamčijo možnosti prilagajanja in torej preživetja?[110]

Za Rittla je torej sama struktura plana tista, ki poraja lastne sistema vrednotenja. Med planom in »vrednoto« je

odpravljeno vsako nasprotje: prav tisto, kar je Max Bense spoznal s svojo lucidno teoretizacijo.[111]

Posledice teh pojavov, ki smo se jih tu komaj dotaknili, v strukturi planiranja in organizaciji projektiranja še vedno konstituirajo popolnoma odprt problem. Toda prav s tem problemom se je danes treba spopasti, prav z ozirom nanj morajo didaktični eksperimenti zavzeti stališče.

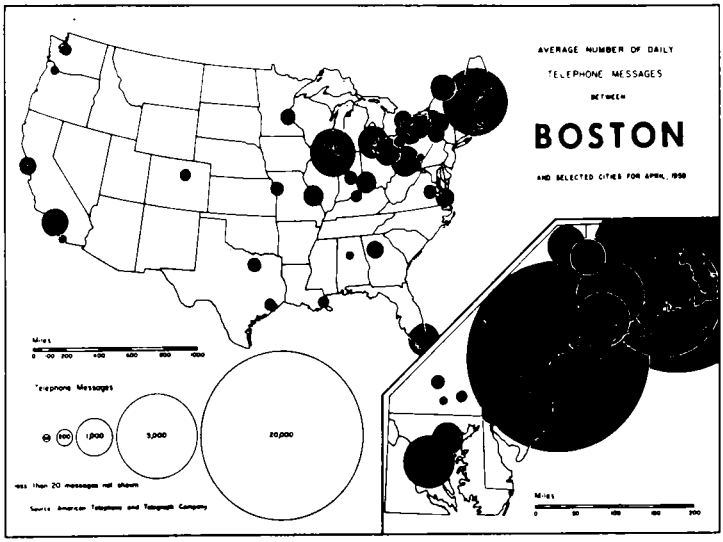
Kaj v tej perspektivi ostaja vlogi, ki jo je zgodovinsko igrala arhitektura? Do katere točke uvrstitev arhitekture v te procese izkazuje čisto ekonomski dejavnik in v kakšni meri se odločitve, ki se sprejemajo v njeni posebni sferi, odsevajo v širših strukturah? V okrilju aktualne arhitekturne razprave težko najdemo koherentne odgovore na ta vprašanja. Kar je razumljivo.

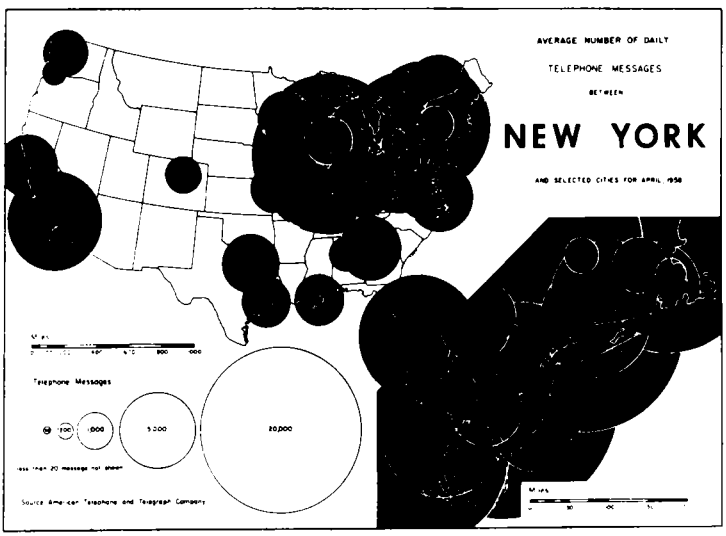
Odkritje njihovega zatona kot dejavnih ideologov, ugotovitve o ogromnih tehnoloških možnostih, ki se lahko uporabijo pri racionalizaciji mesta in teritorija, ki vsakodnevno spodbujajo njihove napore, zastarevanje posebnih metod projektiranja, še preden se lahko preverijo v dejanskosti, porajajo za arhitekte tesnobno klimo, ki na obzorju ponuja vpogled na zelo konkretno ozadje, največjo nesrečo, ki se je bojijo: zaton »profesionalnosti« arhitekta in njegovo uvrstitev, brez poznoromantičnih zadržkov, v programe, v katerih je ideološka vloga arhitekture kar najmanjša.

To, da se arhitekti te nove situacije, ki je že dejanskost v deželah razvitega kapitalizma, bojijo in branijo z najbolj nevrotičnimi oblikovnimi in ideološkimi krči, je samo indic politične zaostalosti te intelektualne skupine.

Arhitekti, ki so nesposobni, da bi, za tem ko so ideološko anticipirali železni zakon plana, zgodovinsko prebrali izvršeno pot, se do ekstremnih posledic upirajo procesom, ki so jih sami pomagali vzpostaviti. In kar je še huje, poskušajo patetično, »etično« reaktualizacijo moderne arhitekture in ji pripisujejo politične naloge, ki so primerne samo za začasno odpravo tako abstraktnih kot neupravičenih skrbi.

Zato se je nujno treba prepričati o tem: celotni potek moderne arhitekture in novih sistemov vizualnih komunikacij se poraja, razvija in stopa v krizo kot velikanski poskus – poslednji poskus velike likovne buržoazne kulture – razrešitve, na ravni neke vse bolj neaktualne ideologije, neravnotežja, protislovij in zamud, ki so tipične za kapitali-




28 Intenziteta telefonskih medmestnih pogovorov v Bostonu in New Yorku (po Gottmannu).

stično reorganizacijo svetovnega trga in produktivnega razvoja.

Red in nered se v tem smislu ne postavljata več nasproti. Če ju beremo v njunih dejanskih zgodovinskih pomenih, potem med konstruktivizmom in »umetnostjo protesta«, med racionalizacijo gradbene produkcije in informalnim subjektivizmom ali *pop* ironijo, med planom kapitala in urbanim kaosom, med ideologijo planiranja in poetiko objekta, ni protislovja.

Usoda kapitalistične družbe pa v tem pogledu projektu sploh ni tuja. Ideologija projekta je prav toliko bistvena za integracijo modernega kapitalizma v vse strukture in strukture nadzidave človeške eksistence, kot je bistvena iluzija, da se temu projektu lahko postavimo nasproti z instrumenti drugačnega projektiranja ali radikalnim »antiprojektiranjem.«

Za arhitekturo obstajajo morda številne naloge. Mi se raje sprašujemo, kako to, da je marksistično inspirirana kultura vse do sedaj z ekstremno pozornostjo in vztrajnostjo, ki je vredna česa boljšega, zanikala ali z občutkom krivde zakrivala enostavno resnico: tako kot ne more obstajati razredna Politična ekonomija, ampak samo razredna kritika Politične ekonomije, tako se ne more utemeljiti razredne estetike, umetnosti, arhitekture, ampak samo razredno kritiko estetike, umetnosti, arhitekture, mesta.

Koherentna marksistična kritika arhitekturnih in urbanističnih ideologij ne more storiti drugega kot demistificirati naključno in zgodovinsko dejanskost, ki nikakor ni objektivna ali univerzalna in ki se zakriva za unificirajočimi kategorijami umetnost, arhitektura, mesto: spoznati ravno tako nove ravni, na katere pristaja kapitalistični razvoj in s katerimi se morajo spopadati razredna gibanja.

Med intelektualnimi iluzijami, ki jih je treba odpraviti, je prva tista, ki samo z vrednostjo podobe teži k anticipaciji pogojev arhitekture »za kako osvobojeno družbo.« Kdor zastavlja tak slogan, se izogne vprašanju, če pustimo ob strani njegov boleč utopizem, ali se ta cilj lahko doseže brez lingvistične, metodološke, strukturalne revolucije, katere teža je daleč stran od enostavne subjektivne volje in enostavne posodobitve sintakse.

Moderna arhitektura je zaznamovala poti lastne usode, s tem da je znotraj avtonomne politične strategije postala nosilka idealov racionalizacije, s katerimi je delavski svet investiran samo v drugi instanci. Lahko se spozna zgodo-

vinska neizogibnost tega fenomena. Toda ko se spozna kot taka, ni več mogoče zakrivati končne dejanskosti, ki zaman izraža tesnobnost izbir arhitektov, ki so brezupno priklenjeni na strokovnih ideologijah.

Zaman tesnobne so zato, ker je razprava znotraj kapsul, ki nimajo izhoda, nekoristna. Kriza moderne arhitekture ne izhaja iz »utrujenosti« ali »zapravljivosti«: je prej kriza ideološke funkcije arhitekture. »Zaton« moderne umetnosti je poslednji dokaz buržoazne dvoumnosti, razpete med »pozitivnimi« cilji in neusmiljenim samoraziskovanjem lastnega objektivnega ublagovljenja. V njej ne moremo več najti nobene rešitve: ne z vznemirjenim tavanjem v labirintu podob, ki so toliko polivalentne, da so končno neme, ne z zapiranjem v trmoglavi molk geometrij, potešenih z lastno perfekcijo.

Prav zaradi tega ni mogoče podajanje arhitekturnih »protiprostorov«: iskanje alternative, ki je v celoti znotraj struktur, ki določajo sam značaj projektiranja, je boleče protislovje v terminih.

Refleksija o arhitekturi, kolikor je kritika konkretne ideologije, ki jo »udejanja« arhitektura sama, ne more storiti drugega kot stopiti prek nje in doseči posebno politično dimenzijo.

In samo na tej točki – potem ko smo odpravili vsako strokovno ideologijo – lahko zastavimo temo novih vlog tehnika, organizatorja zidave, *planerja,* v prostoru novih oblik kapitalističnega razvoja. In torej možnih stičnih točk in neizogibnih protislovij med tem tipom tehnično-intelektualnega dela in materialnimi pogoji razrednega boja.

Sistematična kritika ideologij, ki spremlja spremembe kapitalističnega razvoja, je v tem smislu torej samo eno poglavje take politične akcije. Vedoč, da je naloga kritike ideologije danes popolnoma usmerjena k odpravi impotentnih mitov, ki tako pogosto služijo kot privid, ki omogoča preživetje anahronističnih »projektantskih upanj«.

# Opombe

[1] M.A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, La Haye 1765, 312–313. Toda zabeležiti je treba, da navedeni tekst prevzema teze, ki jih je Laugier razvil že v svojem *Essai sur l'Architecture*, Pariz 1753, 258–265. O Laugierju cfr. Wolfgang Hermann, *Laugier and the 18th Century Theory*, Zwemmer, London 1962. Zelo zanimiva je primerjava med Laugierjevimi urbanističnimi teorijami in projekti Gwynna in Georga Danca mlajšega za London. O tem, glej: John Gwyn, *London and Westminster Improved*, v: *Discourse on Public Magnificence*, London 1766; M. Hugo Brunt, George Dance the Younger, as Town–Planner (1768–1814), Journal of the Society of Architectural Historians, XIV, 1955, št. 4 (z mnogimi netočnostmi); D. Stroud, George Dance Architect, 1714–1825, Faber and Faber, London 1971. Najboljši prispevek, ki je dosedaj na to temo izšel, je knjiga Georgesa Teyssotja, *Città e utopia nell'Iluminismo inglese. George Dance il giovane*, Officina, Rim 1974.

[2] Aleksander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention Drawing Original Compositions of Landscape*, London 1786. Pomembno je ovrednotiti pomen, ki ga prevzamejo Popejeve besede, ki jih Cozens citira na začetku svojega traktata: »Those Rules which are discovered, not devised /are Nature still, but Nature methodized:/ Nature, like Monarchy, is but restrained/ by the same Law which first herself ordained.« (Cfr. G.C. Argan, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra da Reynolds a Constable*, Bulzoni, Rim 1965, 153 in nadaljnje). Civilna vrednost, ki je pripisana Naravi – subjekt in objekt etično–pedagoške akcije se razkriva kot nadomestek tradicionalnih principov oblasti, ki sta jih rušila racionalizem in senzualizem. Cfr. tudi Robert Castell, *The Villas of the Ancients*, London 1728; delo je posvečeno Lordu Burlingtonu. O pomenu Castallsevih in Chambersovih traktatov (William Chambers, *Designs of Chinese Buildings*, London 1757) glej temeljni esej Rudolfa Wittkowerja, *English Neo–Palladianism, the Landscape, Garden, China, and the Enlightenment*, L'Arte, 1969, št. 6, 18–35.

[3] O pomenu Perraultjevih teorij (predstavljene v: Claude Perrault, *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve* ecc., Pariz 1673) cfr. Manfredo Tafuri, *Architectura Artificialis: Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico*, v *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco salentino*, Lecce 1971, 375–398. O polemiki z Boulléejem cfr. Helen Rosenau,

*Boulée's Treatise on Architecture,* London 1963 (komentarji in opombe), in W. Hermann, *The Theory of Claude Perrault,* Zwemmer, London 1973.

[4] O urbanistični dejavnosti Dancea mlajšega glej bibliografijo citirano pod opombo 1.

[5] Cfr. Le Corbusier, *Urbanisme,* Esprit Nouveau, Crès, Pariz 1925; ital. prev. *Urbanistica,*Il Saggiatore, Milano 1967, 81 in naslednje.

[6] Cfr. José–Augusto Franca, *Une ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal,*CNRF, Pariz 1965, ital. prev. Officina, Rim 1972.

[7] M. Quatremère de Quincy, geslo Architecture, v:*Encyclopédie méthodique,* ecc., T.I., 109.

[8] Cfr. G.B. Piranesi, *Il Campo Marzio dell'antica Roma,* ecc., Rim 1761–1762; Isto,*Parere su l'architettura,* povezan z *Osservazioni* ecc., Rim 1765; Werner Körte, *G.B. Piranesi als praktischer Architekt,* Zeitschrift für Kunstgeschichte, II, 1933; R. Wittkower, *Piranesi's »Parere su l'architettura«,* Journal of the Wargurg Institute, III, 1938, 2; Ulya Vogt–Göknil, Giovanni Batista *Piranesi's »Carceri«,* Origo Verlag, Zürich 1958; Patricia May Sekler, *G.B. Piranesi's Carceri : Etchings and Related Drawings,* The Art Quaterly, XXV, 1962, 331–363; Mauricio Calvesi, uvod k novi izdaji Focillonovega Piranesija (Alfa, Bologna 1967); John Harris, *Le Geay, Piranesi and the International Neo–Classicism in Rom,* 1740–1750, *v Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower,* Phaidon Press, London 1967, 189–196; Maria Grazia Messina, *Teoria dell'architettura in G.B. Piranesi,* Controspazio, 197o, št. 8/9, 6–10, in 1971, št. 6, 20–28; Manfredo Tafuri, *G.B. Piranesi: l'architettura come »utopia negativa«,* Angelus Novus, 1971, št. 20, 89–127; Jonathan Scott, *Piranesi,* Academy Editions, London, St. Martin's Press, New York 1975.

[9] G.B. Piranesi, Parere su l'architettura, ed. cit., 2.

[10] Lopez–Rey je opazil, da so človeške figure v Piranesijevih Carcerih prisotne bolj zaradi tega, da omogočajo funkcioniranje strojev za mučenje, kot da bi sporočale grozo muke: isti avtor je med drugim vzpostavil kontrastno razmerje med delom Piranesija in Goye. Cfr. José Lopez Rey, *Las Cárceles de Piranesi, los prisioneros de Goya, v Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi,* De Luca, Rim 1956, vol. II., 111–116.

[11] F. Milizia, *Principi di architettura civile,* Bassano 1813, vol. II, 26–27. Toda zabeležiti je treba, da je ta korak, kot skorajda celo Milizijino delo, plod pravega pravcatega plagiata: Laugierjeve besede so tu resnično povzete v evidentni parafrazi. Kakorkoli, nas Milizijevo besedilo zanima samo kot dokument razširjanja teorije »naturalističnega mesta« tekom 18. st.

[12] Prav tam, 28.

[13] Cfr. G. Antolini, *Descrizione del Foro Bonaparte, presentato col disegni ad comitato della Repubblica Cisalpina* etc., Parma 1806; A. Rossi, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese,* Società, XII, 1956, št. 2, 474–493; G. Mezzanotto, *L'architettura neoclassica in Lombardia,* Esi, Neapelj 1966.

[14] O Jeffersonovi urbanistični dejavnosti glej esej Johna Repsa, *Thomas Jefferson's Checkerboard Towns,* Journal of the Society of Architectural Historians, XX, 1961, št. 3, 108–114.

[15] Glej vpliv knjige Roberta Morrisa, *Select Architecture,* London 1755, na Jeffersonovo arhitekturo. Cfr. Clay Lancaster, *Jefferson's Architectural Indebtedness to Robert Moriss,* Journal of the Society of Architectural Historians, X, 1951, št. 1, 2–10, in T. H. Waterman, *Thomas Jefferson. His Early Works in Architecture,* Gazette des Beaux-Arts, XXIV, 1943, št. 918, 89–106.

[16] O Jeffersonovi arhitekturi cfr. Fiske Kimball, *Thomas Jefferson Architect,* Boston 1916, ponatis Da Capo Press, New York 1968; I. T. Frary, *Thomas Jefferson, Architect and Builder,* Gaset and Massie, Richmond 1939; Frederick Doveton Nichols, *Thomas Jefferson's Architectural Drawings,* Massachussets Historical Society, Memorial Foundation, University of Virginia Press 1961; James S. Acherman, *Il presidente Jefferson e il palladianesimo americano,* Bolletino del centro studi A. Palladio, VI, 1964, II del, 39-48. Kompletna bibliografija do l. 1959 je v knjigi Williama B. O Neala, *A Checklist of Writtings on Thomas Jefferson as an Architect,* The American Association of Architectural Bibliographers, 1959.

[17] Cfr. James Marston Fitch, *Architecture of Democracy: Jefferson and Wright,* v *Architecture and the Esthetics of Plenty,* Columbia University Press, New York – London 1961, 31 in nadaljnje; Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism,* Thames and Hudson, London 1969, ital. prev. Officina, Rim 1971; isto, *American Houses: Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright,* v knjigi več avtorjev, *The Rise of an American Architecture,* The Metropolitan Museum of Art, New York and Pall Mall Press, London 1970, 163 in nadaljnje.

[18] Cfr. F. Kimbal, *Jefferson's Designs for two Kentucky Houses,* Journal of the Society of Architectural Historians, IX, 1950, št. 3, 14–16.

[19] Cfr. Clay Lancaster, navedeno delo.

[20] K. Marx in F. Engels, *Il 1848 in Germania e in Francia, Editori Riuniti, Rim 1948*[2], *257–259.*

[21] O urbani zgodovini Washingtona glej dokumentirano knjigo Johna W. Repsa, *Monumental Washington. The Planning of the Capital Centre,* Princeton University Press, Princeton 1976, ki jo je kritično recenziral Stanly M. Sherman, v Journal of the Society of Architectural Historians, 1969, vol. XXVIII, št. 2, 145–148. Cfr. tudi Elbert Peets, *The Genealogy of the Plan of Washington,* prav tam, 1951, vol. X, št. 2, 3–4 in v dveh knjigah Constance McLaughlin Green, *Washington: Village and Capital,* 1800–1878, in *Washington: Capital City,* 1879–1950, Princeton University Press, Princeton 1962 in 1963.

[22] Cfr. L. Benevolo, *Storia dell architettura moderna,* Laterza, Rim–Bari 1977[7]; M. Manieri–Elia, *L'architettura del dopoguerra in USA,* Cappelli, Bologna 1976[2]. O planu za New York l. 1811 Manieri piše: »Zdi se, da se v urbanističnem merilu puritanski in »protiarhitekturni« pristop dobro stika s smislom libertinskega Jeffersonovega individualizma, za katerega sistem, kot je jasno razvidno iz *Deklaracije neodvisnosti* (....), obstaja kot

funkcionalna podpora, ki naj ovira v najmanjši meri, če vlada ne sme biti drugo kot prilagodljiv in spremenljiv instrument, v vsakem trenutku v službi neodtuljivih človeških pravic, potem mora regulacijski plan, še z večjim razlogom, podati maksimalno garancijo možnosti in predstavljati minimalni odpor produktivni iniciativi (navedeno delo, 64–65). Vrh tega cfr. izredno dokumentacijo o oblikovanju ameriških mest v J. W. Reps, *The Making of Urban America,* Princeton University Press, Princeton 1965. O Washingtonu kot zgovornem primeru kontinuitete med razsvetljensko ideologijo in evropeizmom gibanja *City Beautiful,* v Ameriki med l. 1893 in cca. l. 1920, glej: J.W. Reps, *Monumental Washington,* navedeno delo. Cfr. tudi Albert Fein, *The American City: the Ideal and the Real,* v *The Rise of an American Architecture,* navedeno delo, 51–112.

23 Poglavje, ki se tiče utopičnega socializma in njegovih predlogov urbane reorganizacije, se v primeru formiranja ideologij modernega gibanja ne more obravnavati s homogenimi kriteriji. Omenimo lahko samo alternativno vlogo, ki jo je utopični romantizem igral v odnosu do teh ideologij; toda njegov razvoj, posebej v praksi anglosaškega planiranja, je treba soočiti z modeli, ki jih je elaboriral New Deal, v analizi, ki presega meje pričujočih opomb. O pomenu *ideologije dela,* ki je znotraj socialistične tradicije tako močno vplivala na nastajanje in razvoj urbanističnih teorij v 19. st. in na začetku 20. st., glej temeljni članek Massima Cacciarija, *Utopia e socialismo,* Contropiano 1970, št. 3, 563–586. Od istega avtorja glej tudi: *Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917–1921, Introduzione a György Lukács, Kommunismus 1920–21,* Marsilio, Padova 1972.

24 Max Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali,* Einaudi, Torino, 119, in *Il lavoro intellettuale come professione,* prav tam, 1966. Za neko posplošitev Webrove kritike ideologije cfr. K. Loewenstein, *Beiträge zur Staatssoziologie,* Tübingen 1961 (in še posebej esej *Ueber das Verhältnis von politischen Ideologien und politischen Institutionen,* že v *Zeitschrift für Politik,* 1955. Kritika ideologije v delih Pareta, Maxa Schelerja, Webra – razčlenjena v različnih smereh in z različno stopnjo samozavesti – nima samo pomena treznega pristajanja na *dano* dejanskost, v vsej njeni neusmiljeni pogojenosti, ampak tudi pomen prisvajanja nekega tipično marksističnega instrumenta boja, s tem da ga obrača k samemu sebi. Redukcija marksizma na ideologijo je potem temu tipu kritike omogočila, da se je naperil proti teoretskim osnovam nekega zgodovinskega materializma, napačno razumljenega bolj ali manj dobronamerno. Kakorkoli že, zabeležiti je treba, da pri Paretu ideologija – »izkrivljeno mišljenje« – ni drugo kot način bivanja akcije in »neznanstvene teoretizacije«: še vedno smo v prostoru obnove »predsodka«, ki se spoznava kot tak (med drugim, končna obnova *iracionalnosti* ideologije tudi Webru ni tuja).

25 Cfr. Antonio Negri, *La teoria capitalistica dello stato nel* 1929: *John Keynes,* Contropiano, št. 1, 1968, 3 in naslednje.

26 Sklicujemo se posebej na distinkcijo, ki jo je Mannheim začrtal med »progresivnim mišljenjem« in »konservativnim mišljenjem«. Mannheim piše: »Večina dopolnitev, ki jih progresivno

mišljenje opravi na posebnem, izhaja iz racionalne utopije in vodi k strukturalnemu pregledu bivajoče in nastajajoče totalitete.« Ideologija se lahko »usmeri tudi na dejanskosti tuje, bivanju transcendentne faktorje in kljub temu deluje za udejanjanje oz. nenehno obnavljanje obstoječega življenjskega reda ... Takšna inkongruentna usmerjenost postane utopična le tedaj, če obenem deluje za rušenje obstoječega 'bivajočega sestava'«. Res, »(...) vsaka zgodovinska stopnja bivanja je bila vedno pretkana s predstavami, ki so bivanje transcendirale, niso pa delovale kot utopije, temveč kot ideologije, pripadajoče tej stopnji bivanja – dokler so bile »organsko« (t.j. brez prevratne učinkovitosti) vgrajene v pripadajočo ji podobo sveta.« Karl Mannheim, *Das konservative Denken,* Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 1977. Toda cfr. tudi Mannheimovo *Ideologie und Utopie,* Frankfurt a. M. 1953[3], ital. prev. *Ideologia e utopia,* Il Mulino, Bologna 1952[2], v kateri je teorija utopije popolnoma opredeljena kot v sebi neudejanjena tendenca, ki je sposobna prekiniti obstoječe meje dejanskosti, »da bi jo osvobodili za njen razvoj proti naslednjemu višjemu redu bivanja« (navedeno delo, 201). Pomenljiva je identifikacija revolucionarnega momenta z ideološko strukturo utopije. O tem cfr. Göran Therborn, *Critica e rivoluzione, La Scuola di Francoforte,* Laterza, Bari 1972.

[27] K. Mannheim, *Das konservative Denken,* cit.

[28] K. Mannheim, *Das konservative Denken,* cit.

[29] M. Mannheim, *Das konservative Denken,* cit.

[30] Pomembno je zabeležiti, da se utopija za Mannheima, ko se je enkrat potrdila, znova spreminja v ideologijo: Mannheim med ideologijami in utopijami torej vzpostavlja dialektični odnos, ki je lahko reflektiral tudi znotraj njegovega diskurza globok strukturalni karakter same utopije. Celo preveč jasno je, da so Mannheimove teze samo poskus odgovora na jasno branje funkcionalnosti utopije, ki je vsebovano v *Nemški ideologiji,* v samem Komunističnem manifestu in v Engelsovem *Razvoju socializma od utopije do znanosti.* Z drugimi besedami, teorija »revolucionarnega skoka,« ki se na utopičnih osnovah kaže kot *nujnost,* razkriva svojo intimno povezavo s politično prakso social-demokracije: kar se lahko zelo lahko preveri s pozorno analizo zgodovine zadnjih petdesetih let.

[31] Cfr. K. Mannheim, *Wissenssoziologie,* v *Handwörterbuch der Soziologie,* Stuttgart 1931; Max Weber, *Gesammelte politische* Schriften, Tübingen 1958[2].

[32] Massimo Cacciari, *Sulla genesi del pensiero negativo,* Contropiano 1969, 1, 186–187. Zelo pomembna je zveza, ki jo je Cacciari nedvomno utrdil med Nietzschejevo kritiko vrednot in Webrovo *uporabo* te negacije. »Kritika ideje *Vergeistigunga,* implicitno ali eksplicitno prisotna pri celotnem Nietzscheju, hoče poudariti prav *izginjanje* Geista iz občega procesa racionalizacije, ali bolje, kako naj se ta Vergeistigung razume, koliko je funkcionalna z *materialnim življenjem,* s konservacijo *v procesu* kapitalističnega sistema. Ta Geist ni več *Kultur,* tuja ali nasprotna procesu sistema (...), ampak je racionalizacija sistema, njegove vse-globalne *eksistence.*« Nietzschejeva *vesela znanost* je vsa tu: spoznava se kot aktiven, dejaven princip bi-

vanja, ki se sprejema s celotnostjo njegovih protislovij. Nietzschejeva streznitev je torej predhodnik Webrovega sprejemanja »usode«; tako za Nietzscheja kot za Webra je »emancipacija ideologije *sistema* od problematike »vrednot« ponovno odkrivanje resnične znanstvene miselnosti, tudi in prav tedaj, ko kažeta, da je *ta* sistem tisti, ki se osvobaja od vrednot, ki *hočemoč*, in da je ideologija torej *resnična* samo v meri, v kateri je koherentna in strukturalno funkcionalna s tem materialnim procesom, in v meri, v kateri kritizira in nasprotuje vsemu, kar v ta proces dvomi ali kar ga postavlja v krizo« (prav tam, 183).

33 V Marcusejevem utopizmu, v tem smislu, ni težko pokazati – vsaj pri Marcuseju *Razuma in revolucije* in *Erosa in civilizacije* – poskus etične osvoboditve, ki je v celoti zasnovana na progresistični funkcionalnosti negacije. Z docela drugačno intelektualno globino je to antiheglovsko odkritje negativnega prisotno pri Blochu (cfr. Ernest Bloch, *Geist der Utopie,* München 1918; v *Freiheit und Ordnung. Abriss der Sozialutopien,* Berlin 1947). Etična vrednost utopije kot poslednje humanistične osvoboditve je tudi v središču dela Martina Bubra, *Pfade in Utopia,* Heilderberg 1950; ital. prev. *Sentieri in utopia,* Ed. di Comunita, Milano 1967.

34 Cfr. še posebej Richard Huelsenbeck, *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus,* Hannover–Leipzig–Dunaj–Zürich 1920, in Valentine de Saint–Pont, *Manifesto futurista della Lussuria,* Pariz, 11. januarja 1913.

35 Cfr. glede na to temeljni esej Francesca Dal Coja, *Poétique de l'avantgarde et architecture dans les années '20 en Russie,* VH 101, 1972, 7–8, 13–50.

36 Tipične za to so teorije Abendrotha in Dahrendorfa o nujnem povezovanju kompeticije v tovarni in družbi. Crf. Ralf Dahrendorf, *Soziale Klassen und Klassenkonflikt in der industriellen Gesellschaft,* Stuttgart 1957; ital. prev. po redigirani in razširjeni angleški izdaji, *Classi e conflitto di classe nella società industriale,* Laterza, Bari 1970; in W. Abendroth, *Antagonistische Gesellschaft und Politische Demokratie,* Neuwied–Berlin 1967.

37 Viktor Škloviski, Ulla, ulla Marziani!, prvič v: Iskustvo komuny, 1919, št. 17. in potem v *Hod Konja,* Moskva–Berlin 1923; ital. prev. *La mossa del cavallo,* De Donato, Bari 1967, 35–38. Cfr. tudi analize odnosov med avantgardami, formalizmom in političnim naročilom v eseju Manfreda Tafurija, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie,* v knjigi različnih avtorjev *Socialismo, città, architettura. URS 1917–1937,* Officina, Rim 1972.[2]

38 V. Škloviski, navedeno delo, 41.

39 Hans Magnus Enzensberger,*Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend,* Kursbuch, 15, Frankfurt a.M. 1968, ital. prev. v Enzensberger, Michel, Schneider, *Letteratura e/o rivoluzione,* Feltrinelli, Milano 1970, 14.

40 To temo je zelo lucidno obravnaval Alberto Asor Rosa v eseju *Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia nel paese del socialismo realizzato,* v knjigi različnih avtorjev, *Socialismo, città, architettura,* cit., 217 in nadaljnje.

41 Walter Rathenau, *Die neue Wirtschaft,* Berlin 1918, ital. prev. *L' economia nuova,* Laterza, Bari 1919, 31.

[42] Prav tam, 84-85.

[43] M. Cacciari, Sul problema dell'organizzazione, navedeno, II.

[44] Cfr. Friedrich Naumann, *Werkbund und Wieltwirtschaft,* Werkbund Ausstellung, Köln 1914, sedaj v Julius Posener, *Anfäge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum deutschen Werkbund,* Ullestein Bauwelt Fundamente, Berlin-Frankfurt a.M. 1964, 223–225; Hans Eckstein, *Idee und Geschichte des deutschen Werkbundes,* 1907–1957, v *50 Jahre Deutscher Werkbund,* Alfred Metzner Verlag, Berlin-Frankfurt a.M. 1958, in Theodor Heuss, *Notizen und Excurse zur Geschichte des Deutschen Werkbundes, v 50 Jahre Deutscher Werkbundes,* navedeno.

[45] Zelo zanimivo je slediti reakcijam ozaveščanja o *razkroju Tragedije* s strani naprednih teoretikov kapitalistične buržoazije in s strani »komunizma levice« v dvajsetih in tridesetih letih. Za tega se intelektualno nasprotovanje kapitalistični destrukciji buržoaznega Geista, utopije Forme, »problematičnega« humanizma, indentificira z natančno obnovo teh opuščenih instrumentov, ki jih – z nadaljnjimi utopijami – predaja v roke proletariata. *Marksističen humanizem* se tako razkrije kot projekt prenašanja k delavskemu razredu, tiste »Forme-Utopije buržoazne biti, ki je Tragedija«: buržoazni heroj se spremeni v *kolektivnega heroja.* Smeri tega procesa so najbolj razvidne v mišljenju mladega Lukácsa kot tudi Lukácsa marksista: toda tudi na nekaterih straneh pri Korschu, Löwithu in – kot čista ideologija – pri Bertoltu Brechtu. Cfr. A. Asor Rosa, *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese,* Contropiano 1968, 1, 59 in nadaljnje; in G. Bedeschi, *Alienazione e feticismo nel pensiero di Marx,* Laterza, Bari 1972[2] (posebej dodatek I, 177 in nadaljnje).

[46] »Občа proletarizacija ostaja torej zadnja velika podlaga enotnega videza človeške usode: prekleta ironija kapitalistične družbe, obsodba na neodpravljivo oddaljenost od *dejanske* proletarizacije, prav v trenutku, ko se vrši *formalna* proletarizacija. Ko se vsa družba prikazuje kot model tovarne, ko se zdi, da je forma identičnega udejanjenja in cirkulira v celotnem sistemu, se odkrije, da je le-ta videz, ki je zoprn mišljenju: ki mora vedno iskati, onstran samega sebe, ostanek različnega in živeti *za* to različno. Pripravljeno je celo, da se zaradi tega žrtvuje, se pojmuje kot krožeče blago, čista funkcija v občem cirkuliranju blag. Na eni strani sintetična forma, ki je prvič v zgodovini postala dejanskost, kot obče izkoriščanje delavcev; na drugi strani nobena forma, samo kos cirkulirajočega kapitala.« (N. Licciardello, *Proletarizzazione e utopia,* Contropiano 1968, 1, 109.) Na tem mestu lahko samo bežno omenimo vlogo, ki so jo umetniške avantgarde imele v 20. st., in teoretično mišljenje, ki jih spremlja pri določanju konkretnosti, vidnosti, *formalne proletarizacije,* o kateri govori Licciardello: utopija avantgarde je prav v projektu obnove »enotnega videza človeške usode«, ki ga zagotavlja intelektualno delo, ki se *reši* samo v trenutku, ko uniči lastne temelje.

[47] Kar lahko zasledimo v pesimizmu Lévi-Straussa, ki ga popolnoma obvladuje absolut *človeštva,* ki s svojim neujemanjem z dejanskostjo producira strukturalistično perspektivo neke *rekonstrukcije-za-nič, izhoda iz sveta,* ki ga izzove »izdaja« sveta

samega. »Čemu služi delovanje, če misel, ki usmerja dejanje, vodi k odkritju odsotnosti smisla? (...) Svet se je začel brez človeka in se bo končal brez njega. Institucije, šege in običaji, ki ji bom v življenju popisal in razumel, so prehoden razcvet stvaritve, v primeri z njo pa nimajo nobenega smisla (...). Kar pa se tiče stvaritev človeškega duha, pa je njihov smisel samo v zvezi z njim, in se bodo združile z neurejenostjo, ko bo on izginil.« (Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici,* Il Saggiatore, Milano 1965[2], 402–403, Tristes tropique, Union Generale D'Éditions, Pariz 1955, 373–374).

[48] Sklicujemo se na knjige Avgust Endell, *Die Schönheit der Grossstadt,* Strecher und Schröder, Stuttgart 1908; Karl Scheffler, *Die Architectur der Grossstadt,* Bruno Cassieer, Berlin 1913; Ludwig Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur,* Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1927.

[49] Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun,* 1915. Cfr. Ladislao Mittner, *L'espressionismo,* Laterza, Bari 1965, 96.

[50] W. Benjamin, *Schriften,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955, ital. prev. *Angelus Novus,* Einaudi, Torino 1962.

[51] W. Benjamin, navedeno delo, 98. stran italijanske izdaje. O Benjaminovi vlogi pri uveljavljanju teorije »tehnološke umetnosti« kot ideologije integracije glej temeljno novo delo Giangiorgia Pasqualotta, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica,* Officina, Rim 1971. V tem delu so dokončno razrešene interpretacije, ki so se akumulirale na Benjaminovem mišljenju, ki so se izvajale tako s Perlinijevimi eseji, kot s članki, ki so bili objavljeni v reviji Alternative (Berlin 1968, št. 59–60). Cfr. Tito Perlini, *Dall'utopia alla Teorica ciritica e Critica del progresso,* Comunità, 1969, št. 159–69 in 156.

[52] W. Benjamin, navedeno delo, 99.

[53] »Prostitucija pride z nastankom velikih mest v posest novih arkanov. Prva je najpoprej labirintska narava samega mesta, labirinta, katerega podoba je flâneurju prišla v meso in kri. Zdi se skoraj, kot da je prostitucija njegova barvna obroba.« (prav tam, 137)

[54] Prav tam, 108–109.

[55] Prav tam, 110.

[56] Razmerja med rojstvom *ideologije občinstva* in programom velikih Razstav je analiziral Alberto Abruzzese v eseju *Spettacolo e alienazione,* Contropiano 1968, št. 2, 379–421. O strukturi *passages* glej zelo dokumentirano knjigo J. Friedricha Geista *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts,* Prestel Verlag, München 1969.

[57] Georg Simmel, *Die Grossstädte und das Geistleben,* Dresden 1903, sedaj v Brücke und Tür, Stuttgart 1957, ital. prev. različni avtorji, *Immagini dell'uomo,* Comunità, Milano 1963, in v: različni avtorji, *Città e analisi sociologica,* Marsilio, Padova 1968. Navedeni odlomek je na 280. strani te zadnje knjige (podčrtali smo mi).

[58] Massimo Cacciari, *Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (Saggio su Georg Simmel),* Angelus Novus, 1971, št. 21, 1 in naslednje. »Proces *interiorizacije* monetarne ekonomije – piše Cacciari – označuje končno in temeljno točko Simmlove analize. Prav tu se konkretno zapopade ude-

janjanje dialektičnega procesa – prav tu prenehajo veljati »na splošno« prejšnje določitve. Ko *intelektualizirana* mnogovrstnost dražljajev postane *vedênje,* samo tedaj je *Vergeistigung* popolna, samo tedaj je gotovo, da izven nje ne obstaja posebna avtonomija. Da bi ta dokaz postal vsesplošno veljaven, je treba prav v najbolj vidnem »ekscentričnem« vedênju pokazati gospostvo abstraktne in računske oblike, njena domovina je Metropola (...). *Blaziranost* določa *iluzoričnost razlik.* Njeno stalno živčno življenje in iskanje užitka se kažeta kot izkušnji, ki sta v celoti abstrahirani od posebne individualnosti njunega predmeta: »noben predmet ne zasluži, da bi imel prednost pred nekim drugim«.« (Simmel, navedeno delo, 232). »Intelektualizacija, Vergeistigung in ublagovljenje – nadaljuje Cacciari – se utemeljujejo v *blaziranosti* – z njo Metropola končno ustvari svoj »tip«, njena struktura končno »na splošno« postane družbena dejanskost in kulturno dejstvo. Denar je ta, ki je tu našel svojega najbolj izvirnega nosilca.« Cfr. tudi M. Cacciari, *Metropolis, Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler, Simmel,* Officina, Rim 1973, in uvodni esej k ital. izdaji Simmlovih *Saggi di estetica,* ed. Liviana, Padova 1970.

[59] Cfr. P. Mondrian, *De Stijl,* I in III, ital. prev. v Ottavio Morisani, *Piet Mondrian,* Neri Pozza, Benetke 1956, 47–49. Glej tudi Mondrian, *Casa, strada, città* (1927), prav tam, 111 in naslednje.

[60] Kar je povsem razvidno v vedênju Huga Balla, Cfr. Ballin *Die Flucht aus der Zeit,* Lucern 1946. O Ballu cfr. nedavno monografijo Luise Valeriani, *Ball e il Cabaret Voltaire,* Martano, Torino 1971.

[61] Med drugim se vsaj od l. 1922 dalje zdi nujna tema poenotenja prispevkov avantgard. Delovanje oseb kot so Lisicki, Moholy-Nagy, Van Doesburg, Hans Richter je v tem pomenu odločilno. Ena prvih sintez dadaizma in kostruktivizma je že v manifestu Raoula Hausmanna, Hansa Arpa, Ivana Punina, Laszla Moholy-Nagyja, *Aufruf zur Elementaren Kunst,* De Stijl, IV, 1921, št. 10, 156. Glede na to sta temeljni dve srečanji avantgard v Düsseldorfu in Weimerju l. 1922. Cfr. De Stijl, V, 1922, št. 4, o zaključnem manifestu sestanka v Düsseldorfu (30. maj, 1922), in Van Doesburg, H. Richter, K. Maes, Max Burchartz, El Lisicki, *Konstruktivistische internationale schöpferische Arbeitgemeinschaft,* De Stijl, V, 1922, št. 8, 113–115. Rezultati te sinteze so nedvomno revije Mecano, G in Merz.

[62] Od l. 1962, datuma izdaje Winglerjeve knjige z bogato (čeprav delno) neobjavljeno dokumentacijo, so se raziskovalci moderne arhitekture zavzemali za revizijo zgodovinskega pomena Bauhausa. Med najnovejšimi prispevki navajamo: Walter Scheidig, *Le Bauhaus de Weimar, 1919–1924,* Bernard Laville, Leipzig 1966; celotno številko Controspazia, 1970, št. 4/5; različni avtorji, *Bauhaus 1919–1929,* katalog Expo Musée National d'Art Moderne, Pariz 2/4–22/6, 1969; in prvenstveno: Francesco Dal Co, *Hannes Meyer e la »venerabile scuola« di Dessau,* uvodna beseda k zbirki spisov H. Meyerja, objavljenih z naslovom *Architettura o rivoluzione,* Marsilio, Padova 1973[2]. Cfr. med drugim temeljno knjigo Marcela Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals*

*and Artistic Theories of its Founding years,* University of Illionis Press, Urbana 1971; ital. prev. Officina, Rim 1975.

[63] Ludwig Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur,* cit. Cfr. G. Grassi, uvodna beseda k ital. izdaji *Entfaltung einer Planungsidee,* Ullstein Bauwelt Fundamente, Berlin 1963 *(Un idea di piano,* Marsilio, Padova 1967).

[64] Od tod shema »vertikalnega mesta«, ki se po Grassiju (omenjeno delo, 10) zastavlja kot teoretična alternativa »mesta za tri milijone prebivalcev«, ki ga je Le Corbusier predstavil l. 1922 v Salon d'Automne. Zabeležiti je treba tudi – kljub ostremu distanciranju Hilberseimerja in potem vseh »radikalnih« intelektualnih skupin –, da ga je samokritika, izvršena po emigraciji v ZDA, približala komunitarnim in naturalističnim mitom, ki niso bili nepomembni deli *New Deala.*

[65] L. Hilberseimer, navedeno delo, 21.

[66] Na istem mestu.

[67] Cfr. Peter Behrens, *Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf Moderne Formentwicklung,* v Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914, 7-10.

[68] V tem smislu menimo, da je zelo sporno branje Mendelsohna kot »ekspresionista« in protestnika , ki ga je nedavno predlagal Zevi. Cfr. Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn, Opera completa. Architettura e immagini architettoniche,* Etas Kompas, Milano 1970. Vsa začetna Mendelsohnova produkcija je pod znakom nietzschejanskega sprejemanja dejanskosti. Ne bi bilo težko pokazati, da so tako njegovi *collages* v urbanem merilu (prenova sedeža Berliner Tageblatta v Berlinu ali Epsteinovih skladišč v Duisburgu), kot njegovi posegi v središču terciarnega Berlina, globoko prežeti z nemško sociološko kulturo na začetku 20. st. in njenim odnosom do metropolitanskega vedênja. Posebni oblikovni instrumenti, ki jih je uporabljal Mendelsohn – ki jih Zevi sicer pravilno interpretira –, jasno merijo na tisto *stopnjevanje čutne stimulacije* »nervoznega življenja« *(Nervenleben),* ki ga je Georg Simmel v zgoraj omenjenem eseju spoznal kot tipični učinek Grossstadta na »metropolitanskem individuu«. Ne gre pozabiti, da je to stopnjevanje dražljajev tako za Simmla kot za Mendelsohna samo predpostavka za doseganje višje racionalnosti *(Verstand).* Glede teh vidikov sta zanimiva dva eseja o Mendelsohnu, ki ju zgodovinarji, ki se ukvarjajo z nemškimi arhitekti, običajno pozabljajo: Karl Weidle, *Goethehaus und Einsteinturm. Zwei Pole heutiger Baukunst,* Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zaugg u. Co., Stuttgart 1929, in Werner Hegemann, *Mendelsohn und Hoetger ist »nicht« fast Ganz Dasselbe? Eine Betrachtung Neudeutscher Baugesinnung,* Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XII, 1928, zvezek 9, 419–426.

[69] Še vedno manjka kompletna študija zgodovine socialdemokratskega upravljanja z evropskimi mesti med obema vojnama. Za približanje k temi se je treba obrniti na vire; na zbirke revij Das neue Frankfurt, Die neue Stadt, Die Form itd. (cfr. sedaj knjigo *Die Form. Stimme des deutschen Werkbundes,* Bertelsmann Fachverlag, Berlin 1969). Med drugimi glej: Justus Buekschmitt, *Ernest May,* A. Koch Verlag, Stuttgart 1963; Barbara Miller Lane, *Arhitecture and Politics in Germany,* 1918–1945,

Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968; Enzo Collotti, *Il Bauhaus nell'esperienza politico-sociale della Repubblica di Weimar,* Controspazio, 1970,, št. 4–5, 8–15; Carlo Aymonino (uredil), *L'abitazione razionale. Atti dei Congressi CIAM,* 1929–1930, Marsilio, Padova 1971; Manfredo Tafuri, *Socialdemocrazia e città nella Germania di Weimar,* Contropiano, 1971, št. 1, 2o7–223; Manfredo Tafuri, *Austromarxismo e città: Das rote Wein,* Contropiano, 1971, št. 2, str. 259–311. O izidih nemških dogodkov glej dokumentirano knjigo Marca de Michelisa in Ernesta Pasinija, *La città sovietica 1925–1937,* Marsilio, Benetke 1976.

[70] Knjiga Ferdinanda Tönniesa *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Skupnost in družba) je izšla 1887, toda njen nostalgični priklic »izvirne skupnosti« proti organizirani družbi izraža ideologijo, ki bo postala last radikalnega urbanizma med dvema vojnama, kot tudi populističnih tendenc v petdesetih letih.

[71] Glede na to je skrajno zanimiva knjiga Williama Godwina *Enquiry Concerning Political Justice,* London 1793, v kateri gre razsvetljenski racionalizem celo do projektiranja družbe, v kateri bo Država odpravljena, posamezniki – ki jih vodi samoosvobojeni *raison* – pa so zbrani v majhnih skupnostih brez zakonov in stabilnih institucij. Cfr. G.D.H.Cole, *Socialist Thought: the Forerunners (1789–1850),* McMillan, London 1925, ital. prev. *Storia del pensiero socialista,* Laterza, Bari 1972², vol. I, 9 in naslednje.

[72] O wrightovski ideologiji »wilderness« in antimesta cfr. Edgar Kaufmann jr., *Frank Lloyd Wright: the 11th Decade,* Arhitectural Forum, CXXX, 1969, št. 5; Norris K. Smith, *F. Ll. Wright. A Study in Architectural Content,* Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs (N.J.), 1966; Reyner Banham, *The Wilderness Years of Frank Lloyd Wright,* RIBA Journal, 1969, December, in predvsem Giorgio Ciucci, *Frank Lloyd Wright, 1908–1938, dalla crisi al mito,* Angelus Novus, 1971, št. 21, 85–117.

[73] O dejavnosti Regional Planning Association of America cfr. Roy Lubove, *Community Planning in 1920's: the Contribution of RPAA,* University of Pittsburg Press, Pittsburg 1963, in Mel Scott, *American City Planning since 1890,* University of California Press, Berkley and Los Angeles 1969. O dejavnosti in zgodovinskem pomenu RPAA cfr. F. Dal Co, *Dai parchi alla regione,* v *La citta americana dalla guerra civile al New Deal,* Laterza, Rim, Bari 1973. 149 in naslednje.

[74] Glede na to bi bilo treba podrobno analizirati problem Le Corbusierjevega slikarstva v razmerju do teme dejavnega prilagajanja individua tehnološki dejanskosti in njenim novim prostorskim pogojem. Tema celo po razstavi v palači Strozzi v Firencah ostaja predmet raziskave: po starem Navovem članku, ki ni brez pronicljivih napotil (cfr. Antonia Nava, *Poetica di Le Corbusier,* Critica d'arte, III, 1938, 33–38), je bila tema obravnavana v neštevilnih zanimivih esejih: Colin Rowe in Robert Slutzky, *Transparenz. Le Corbusier – Studien I,* Birkhäuser Verlag, Basel-Eidgenössiche Technische Hochschule, Zürich 1968; Christopher Green, *Léger, Purism and the Paris Machines,* Art News LXVIII, 1970, št. 8, 54–56; Stephen A. Kurtz, *Public Planning, Private Planning,* Art News, LXXI, 1972, št. 2, 37–41 in 73–74.

[75] To ni mesto, kjer naj bi to storili, toda treba bi bilo razčleniti in obogatiti proces, ki ga je izvršil Le Corbusier, in ki smo ga skicirali še preveč sintetično. Študija Briana Taylorja o dokumentih Le Corbusierjevega arhiva v Parizu, ki se nanašajo na projektiranje in izvedbo kompleksa v Pessacu in na predhodne Le Corbusierjeve študije o delavskih stanovanjih, tvori začetek nove smeri študija, usmerjenega k radikalni reviziji obstoječih sodb o Le Corbusierju urbanistu. Cfr. Brian Brace Taylor, *Le Corbusier et Pessac, 1914–1928,* Fondation Le Corbusier – Harvard University, 1972. Glede na te cilje je pomemben tudi esej Paula Turnerja, *The Beginnings of Le Corbusier's Education,* The Art Bulletin, LIII, 1971, št. 2, 214–224.

[76] Raziskave o Le Corbusierjevi izkušnji v Alžiriji je treba šele začeti. Kljub temu glej poglavje, posvečeno Le Corbusierjevemu urbanizmu, v knjižici Giorgia Picinatta, *L'architettura contemporanea in Francia,* Cappelli, Bologna 1965; Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese,* Verlag Huber, Frauenfeld 1968 (franc. izdaja Horizons, Pariz 1971); Raffaele Panella, *Architettura e città intorno al '30. Algeri nei progetti di Le Corbusier,* v knjigi različnih avtorjev, *Per una ricerca di progettazione, 3. Il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città moderna e contemporanea,* IUAV, Benetke 1971.

[77] Risbe v *Poème de l'angle droit* (Verve, Pariz 1955) razlagajo pomen, ki ga je Le Corbusier pripisal intelektualni poti, ki se izvrši prek labirinta; tako kot za Kleeja, te risbe so zelo blizu njegovemu grafičnemu okusu. Red ni totalnost, zunanja človeški dejavnosti, ki ga ustvarja. Kolikor bolj je *recherche* sinteze obogatena z negotovostmi spomina, problematično napetostjo, celo z usmeritvami, k so v nasprotju s končnim ciljem, toliko bolj je le-ta dosežena v polnosti avtentične *izkušnje.* Absolut forme je tudi za Le Corbusierja izvršeno uresničenje trajne zmage nad negotovostjo bodočnosti, prek sprejemanja problematičnega pristopa kot edinega poroštva kolektivne rešitve.

[78] Med mnogimi Le Corbusierjevimi pisnimi pričevanji, v katerih je poseg arhitekture kot instrumenta družbene integracije jasno postavljen v prvi plan, je posebej zgovorno pričevanje o holandski tovarni van Nelle. »Tobačna tovarna *Van Nelle de Rotterdam,*« piše Le Corbusier, »stvaritev moderne dobe, zabrisuje brezupni pomen besede *»proletarec«.* Ta izpeljava sebičnega čuta za lastnino nasproti čutu za kolektivno dejavnost nas popelje k srečnemu pojavu *osebnega posega,* ki je vseskozi človekovo dejanje. Delo samo počiva v materialnosti, vendar ga razsvetljuje duh. Ponavljam, vse tiči v besedi: dokaz ljubezni.

Gre za to, da je treba začeti z drugačno delitvijo, enako tudi prečistiti in izdelati sodobni doživljaj; povejmo, kaj smo, čemu lahko služimo in zakaj delamo. Dajte nam načrte, pokažite nam načrte, razložite nam načrte. *Napravite nas solidarne* (....). Če nam pokažete načrte in nam jih razložite, ne bo več lastniške kaste niti proletariata. ki nima upanja. Bo pa zato upajoča in delujoča družba. Ob sedanji uri najstrožjih racionalizacij gre za zavest.« Le Corbusier, *Spectacle de la vie moderne,* v: *La vie radieuse,* Vincent, Fréal et C., Pariz 1933, 177.

[79] Na osnovi teh spoznanj lahko spodbijamo teze Banhama, ki s stališča tehnološkega razvoja kritizira tipološko statičnost mojstrov »modernega gibanja«. Banham piše: »In opting for stabilised types or norms, architects opted for the pauses when the normal processes of technology were interrupted, those processe of changes and renovation that, as far we can see, can only be halted by abandoning technology as we know it today, and bringing both research and mass-production to a stop«. (R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age,* The Architectural Press, London 1960, 329.) (Arhitekti so zaradi izbiranja stalnih tipov ali norm izbirali premore takrat, ko je bil normalni tehnološki proces prekinjen; toda ti procesi spreminjanja in obnove se lahko zaustavijo, kolikor razumemo, samo z zapuščanjem tehnologije, kot jo poznamo danes, to pa ustavi oba, tako raziskovanje kot množično produkcijo.) Morda je odveč, če poudarimo, da je vsa arhitekturna fantastika, ki se je hitro širila od šestdesetih let do danes in črpala razsežnost »podobe« v tehnoloških procesih – v primerjavi z Le Corbusierjevim načrtom Obus – zaostala na najbolj mučen način.

[80] Ideologija Neue Welta, Novega sveta, kot neskončnega polja osvoboditvenih zmožnosti, je skupna Lisickemu in Hannesu Meyerju. Glej pomenljiv članek Hannesa Meyerja, *Die neue Welt,* Das Werk, 1926, št. 7, ital. prev. v H. Meyer, *Architettura o rivoluzione,* navedeno delo, 78–83.

[81] Cfr. A. Negri, *La teoria capitalistica dello stato nel'29: John M. Keynes,* navedeno delo, Cfr. sedaj S. Bologna, G.P. Rawick, M. Gobbini, A. Negri, L. Ferrari Bravo, G. Gambino, *Operai e Stato. Lotte operaie e riforma dello Stato capitalistico tra rivoluzione d'ottobre e New Deal,* Feltrinelli, Milano 1972.

[82] Cfr. tekste, ki so simptomi tega pojava: G.C. Argan, *Relazione introduttiva al convegno sulle »strutture ambientali«,* Rimini, september 1968; *L. Quaroni, La Torre di Babele, Marsilio,* Padova 1967; M. Ragon, *Les visionnaires de l'architecture,* Pariz 1965; A. Boatto, *Pop art: USA, Lerici, Milano 1967,*; F. Menna, *Profezia di una società estetica,* Lerici, Milano 1968. Odveč je, če rečemo, da skupno navajanje teh del popolnoma zanemarja preudarke o doslednosti in kvaliteti njihovih prispevkov.

[83] P. Restany, *Le livre blanc de l'art total; pur une esthétique prospective,* Domus, 1968, št. 269, 50.

[84] Isto, kurziva je naša.

[85] Isto. Jasno je, da Restanyjev tekst uporabljamo samo kot primer neke med protagonisti neoavantgarde zelo razširjene mitodologije: na drugi strani pa naše trditve veljajo tudi za bolj poglobljene »strokovne« poskuse osvoboditve prek utopije. O umetnosti kot tehnološki utopiji cfr. G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia,* navedeno delo.

[86] Cfr. knjigo-katalog *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design,* uredil Emilio Ambasz, The Museum of Modern Art, New York 1972.

[87] Ta opomba je bila razdelana v eseju M. Tafurija, *Design and Technological Utopia,* v knjigi, navedeni v predhodni opombi, 338 in naslednje.

[88] James Rosenquist, intervju, ki ga je vodil G.R. Swenson za Partisan Rewiew, 1965, vol. 32, št. 4, 596–597, ob razstavi v Jewish Museum v New Yorku.

[89] Glede na to se lahko spomnimo Manieri Elijevega bistrovidnega branja Yamasakijevega in Rothovega World Trade Centra na Manhattnu. Cfr. Mario Manieri Elia, *L'architettura del doppoguerra in USA,* navedeno delo, 85–88.

[90] Nič ni bolj zgrešenega kot to, da poznega Mies van der Roheja beremo kot lik, ki je v protislovju z Miesom iz l. 1920 in 1930, ali da njegove zadnje projekte beremo kot kapitulacijo pred pomirjenim vzvišenim svetom neoakademije. Ni mogoče razumeti Miesa – morda »najtežjega« med arhitekti »zlate generacije« – če se njegov radikalni elementarizem na eni strani ločuje od tragično aseptične klime berlinskih avantgard iz 19–22 let našega stoletja, in z druge strani od dadaističnih izkušenj. Menimo, da v tem smislu njegovo prijateljstvo s Kurtom Schwittersom in Hansom Richterjem in njegovo sodelovanje z revijami, kot so bile Frühlicht in G, lahko razložijo mnoge stvari, ki so drugače nerazumljive. Pripomniti pa je treba, da je svoj odnos s skupino De Stijl, na katerem je vztrajal Zevi (cfr. Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica,* Tamburini, Milano 1959), v nekem intervjuju s Petrom Blakom zanikal sam Mies (cfr. Peter Blake, *A Conversation with Mies,* uredil Gerhard M. Kallmann, v *Four Great Makers of Modern Architecture,* simpozij na Columbia University, Da Capo Press, New York 1970, 93 in naslednje). Če hočemo razumeti razloge teh zagotovil, potem moramo stopiti nazaj k popolnoma antiutopični kulturi zgodnjega Miesa, kot se le-ta izraža na primer v njegovem eseju *Rundschau zum neuen Jahrgang,* Die Form, 1927, zvezek 2, 59. Menimo, da je v tem smislu treba zavrniti interpretacije poznega Miesa, ki jih je podal Peter Sereny v članku *Spinoza, Hegel and Mies: the Meaning of the New National Gallery in Berlin,* Journal of the Society of architectural Historians, XXX, 1971, št. 3, 240, ali pa interpretacije Sybil Moholy-Nagy, *Has »Less in More« become »Less in Nothing«?* v *Four Great Makers,* navedeno delo, 118–123. Bolj objektiven, čeprav daleč od tu zastavljenih hipotez, se zdi esej Ulricha Conradsa *Ich mache ein Bild (...) Ludwig Mies van der Rohe. Baumeister einer strukturellen Architektur,* Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 1968, Grote, Köln-Berlin 1969, zvezek IV, 57–74.

[91] Cfr. eseje, zbrane v knjigi *Linguaggi nella società e nella tecnica,* Atti del convegno promosso dalla Olivetti (Torino, 14.–17. september, 1968), Milano 1970.

[92] Cfr. Victor Erlich, *Russian Formalism, History, Doctrine,* The Hague 1954, 1964², ital. prev. *Il formalismo russo,* Bompiani, Milano 1966; Galvano Della Volpe, *I conti con i formalisti russi,*v *Critica dell'ideologia contemporanea,* Editori Riuniti, Rim 1967; Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia,* Editori Riuniti, Rim 1968. O posebnih razmerjih med umetniškimi avantgardami in ruskim Formalizmom glej Manfredo Tafuri, *Il socialismo realisato e la crisi delle avanguardie,* v knjigi različnih avtorjev, *Socialismo, citta, architettura* , navedeno delo, 43–87.

[93] Sibyl Moholy-Nagy in Kostelanetz trdita, da je članek *Konstruktivismus und das Proletariat* objavljen v reviji Ma, maja l. 1922 (Cfr. Richard Kostelanetz, *Laszlo Moholy-Nagy,* Praeger, New York 1970, 185–186). Toda Rondolini je opazil, da v Ma ta članek ni bil nikoli objavljen. Cfr. Gianni Rondolino, *Laszlo Moholy-Nagy, pittura, fotografia, film,* Martano, Torino 1975, 21–22, opomba 13. Ne strinjamo se z Rondolinijevo identifikacijo tehnološke estetike Moholy-Nagyja s posebno »progresistično« zavezanostjo. Zdi se namreč, da je bila pozicija Moholy-Nagyja zelo blizu poziciji Schwittersa, ki je l. 1923 objavil, skupaj z Arpom, Van Doesburgom, Spengemannom in Tzaro, manifest, ki je bil izrecno naperjen proti politizaciji umetniške dejavnosti. Cfr. *Manifest Proletkunst,* Merz, II, št. 2, pa tudi predhodni članek Kurta Schwittersa, *MERTZ,* Der Ararat, II. 1921, št. 1, 3–9.

[94] Cfr. Vitežslav Prohäska, *L'attività, degli architetti cecoslovacchi in URSS negli anni Trenta,* v knjigi različnih avtorjev, *Socialismo, città, architettura,* navedeno delo, 289–307.

[95] Zgodovino progresivnega in neizogibnega spreminjanja futurističnega in dadaističnega »pačenja« v nove modele umetniškega vedênja je treba šele napisati. Pri dadi in najboljšem Marinettiju je v negaciji vsake vrednote res implicitna globalna pripadnost Webrovemu *Wertfreiheit:* z drugimi besedami, »svobodi od vrednote«, ki jo je že Nietzsche dramatično napovedal kot neizogibni pogoj akcije. »Pesem pritrjevanja in amena« je cilj, h kateremu se neizogibno nagibajo dadaistična oporekanja in kasneje nejasna »revolucionarna« hotenja surrealizma. Glede na to cfr. zanimiv esej Roberta S. Shorta, La politica del Surrealismo, 1920–1936, Dialoghi del XX, 1967, št, 2, 29 in naslednje.

[96] Glede na to cfr. Giorgio Pasqualotto, navedeno delo.

[97] Odnosi med Le Corbusierjem in surrealizmom so bili podani v knjigi Stanislausa von Moosa, *Le Corbusier, Elemente einer Synthese,* navedeno delo. Toda tema zahteva posebno in nadrobno analizo, ki jo mislimo izpeljati na drugem mestu.

[98] O arhitekturi Melnikova cfr. Yu Gerchuk, *Melnikov,* Arhitektura SSSR, 1966, št, 8, 51–55 (angl. prev. v O.A. Švidkovskij, Building in the USSR, 1917–1932, Studio Vista, London 1971, 57–66) in S. Frederick Starr, *Konstantin Melnikov,* The Architectural Design, XXXIX, 1969, št, 7, 367–373.

[99] Ta problem smo skušali razsvetliti v: *Teorie e storia dell'architettura,* Laterza, Rim-Bari 1976[4], 117 in naslednje. Koristimo to priložnost, da odgovorimo na kritiko Enrica Tedeschija (E. Tedeschi, *Two Tools of Theory,* The Architectural Rewiev, 1970, marec, 136), ki, zdi se, ni razumel naše analize pomena jezikovnih disciplin: dejansko, na mestu kritike ideologije ni mogoče predlagati nikakršnega »operativnega« cilja. Kar pa je popolnoma dojel Zevi, ki je napadel *Teorie e storia* v svojem uvodniku *Miti e rassegnazione storica,* L'Architettura. Cronache e storia, XIV, 1968, št, 155, 352–353

[100] Cfr. H. Magnus Enzensberger, *L'aporia dell'avanguardia,* Angelus Novus, 1964, št, 2, 97–116 in eseja Franca Fortinija Due avanguardie in Giannija Scalije *La nuova avanguardia, o della »miseria della poesia«* v knjigi različnih avtorjev *Avanguardia e neoavanguardia,* Sugar, Milano 1964, 9 in naslednje in 22 in naslednje.

[101] Max Bense, *Zusammenfassende Grundlegung moderner Aesthetik* v *Aesthetica,* Agis Verlag, Baden-Baden 1965, V. del, 319 in naslednje. »Res je – je o tem zapisal Pasqualotto – da vrednota nekega estetskega predmeta le-temu ni inherentna, toda res je tudi, da vrednota, ki se mu pripisuje, ni neka vrednota, tradicionalno razumljena v čisto aksioloških kategorijah ali s parametri zavesti, ampak se identificira z njegovo *deskriptivnostjo.* Z drugimi besedami, *kvalitete* vrednote, ker so deskriptivne kvantitete, izgubijo vsako »auro« metafizične nedoločnosti in so obnovljene znotraj področja kvantitativno merljivih fenomenov. Vrednotenje torej postane enostavna deskripcija.« (G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia,* navedeno delo, 30.)

[102] Glej M. Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima,* Contropiano 1970, št. 2, 375–399.

[103] Cfr. Max Bense, *Urbanismus und Semiothik, v Einführung in die informationstheoretische Aesthetik,* Rowolth Taschenbuch Verlag, Hamburg 1969, II, 136.

[104] Richard L. Meier, *A Communications Theory of Urban Growth,* MIT Press, Cambridge, Mass. 1962, ital. prev. *Teoria della comunicazione e struttura urbana,* Il Saggiatore, Milano 1969.

[105] »Pred nami – je zapisal Mario Tronti v nekem še vedno temeljnem eseju – niso več velike abstraktne sinteze buržoaznega mišljenja, ampak kult najvulgarnejše empirije kot prakse kapitala; ne več logičen sistem védenja, principi znanosti, ampak neurejena gmota zgodovinskih dejstev, ločenih izkušenj, izvršenih velikih akcij, ki jih nihče ni nikoli mislil. Znanost in ideologija se znova opirata in nasprotujeta, toda ne več v sistematizaciji večnih idej, ampak v vsakdnevnih dogodkih razrednega boja (...). Kapital je ves funkcionalni aparat buržoazne ideologije predal v roke uradno prepoznanega delavskega gibanja. Kapital ne upravlja več z lastno ideologijo, njeno upravljanje prepušča delavskemu gibanju (...). Prav zaradi tega trdimo torej, da je kritika ideologije danes naloga, ki pripada delavskemu stališču in se tiče kapitala samo v drugi instanci.« (M. Tronti, *Marx, forza-lavoro classe operaia,* v *Operai e capitale,* Einaudi, Toronto 1966, 171, toda cfr. tudi 177 in naslednje.)

[106] Kar se tiče ekonomske zgodovine SSSR v fazi vzpona prvega petletnega plana, glej prvo številko revije Contropiano, 1971, posvečeno sovjetski debati o industrializaciji, kjer je to stališče razvito ob posebni temi. Cfr. sedaj M. Cacciari in P. Perulli, *Piano economico e composizione de classe. Il dibattito sull'industrializazione e lo scontro politico durante la NEP,* Feltrinelli, Milano 1975.

[107] Cfr. M. Cacciari in P. Perulli, navedeno delo. Dr. Claudio Motta je sedaj elaboriral nek sistematičen študij Preobraženskega.

[108] Instanca, ki jo je nedavno razvil Saraceno, za preseganje, kot jih je sam opredelil, ciljnih programov v prid programiranega delovanje občega tipa, že vstopa v vizijo o planu, ki odpravlja vse shematizme in sektorskost teorij plana, ki so bile izdelane v 50. in 60. letih. »Če je programiranje«, piše Saraceno, »občega značaja, je namen tega v bistvu popolnoma različen (v

razmerju do dolgoročnih planov, ki pokrivajo določena področja družbenega delovanja) od združevanja vseh ukrepov, ki jih je treba storiti na področjih javnega delovanja, v sistem; programiranje tako postane način primerjanja stroškov različnih vladnih ukrepov, kot tudi celotnih stroškov predvidenih resursov, tako da se oblikuje možnost izbire načinov delovanja in kriterijev za zbiranje omenjenih resursov. Pri prisvajanju podobnega načina je bolj ustrezno, če govorimo o programirani družbi in ne o programirani ekonomiji.« (Pasquale Saraceno, *La programmazione negli anni '70,* Etas Kompas, Milano 1970, 28). Treba je pripomniti, da obči program, o katerem govori Saraceno, nikakor ni zavezujoči plan: njegova edina dolžnost je, »da kdaj pa kdaj – verjetno v presledkih, ki niso daljši od enega leta – obvešča o stanju sistema« (prav tam, 32). Glede na to je pomenljiva zahteva po novih institucijah, ki naj bi uresničile koordinacijo: pozitivno vrednotenje metod, ki izhajajo iz formulacije Projekta 80, potrjuje razkrite tendence. Kaj je dejansko Projekt 80, se vpraša Saraceno (prav tam, 52). »Je nek skupek nacionalnih problemov, ki so v *tem* trenutku ocenjeni kot najpomembnejši, kot tudi skupek novih institucij, ki lahko bolje od obstoječih zagotovijo rešitve teh problemov; če bi bila naša javna sfera urejena v že prej razjasnjenem smislu, bi redaktorji tega dokumenta izdelali tisto, kar imenujemo *Program – verifikacija.«* Kljub dejstvu, da tudi Saracenove tehnične perspektive niso brez utopičnih ostankov – glej njegovo zagovarjanje »ureditve, katere notranja moč omogoča *moralno* združevanje družbenih sil z uporabo resursov, ki so potrebni za rešitev problemov» (prav tam, 26, kurziva je naša) – pa njegova kritika petletnega plana 1966–1970 pristaja na institucionalni spremembi nadzora razvoja, ki je ustrezno razvita v zapiskih Sandra Mattiuzzije in Stefanije Potenza, *Programmazione e piani territoriali: l'esempio del Mezzogiorno,* Contropiano, 1969, št. 3, 685–717. Da so Saracenova stališča del širše rekonstrukcije, dokazuje cela vrsta stališč v prid plana kot »neprekinjene in popolnoma uresničene politike«. Cfr. Giorgio Ruffolo, *Progetto 80: scelte, impegni, strumenti,* Mondo economico, 1969, št. 1.

109 Horst Rittel, *Ueberlegungen zur wissenschaftlichen und politischen Bedeutung der Entscheidungstheorien,* poročilo Studiengruppe für Systemforschung, Heildelberg, 29 in naslednje, sedaj v knjigi, ki so jo uredili H. Krauch, W. Kunz in H. Rittel, Forschungsplannung, Oldenbourg Verlag, München 1966, 110–129.

110 Isto.

111 »Različne etape poti, ki ji sledi Bensejeva analiza,« piše Pasqualotto, »predstavljajo nujno predpostavko in sam temelj njegovih občih sklepov in hkrati vzpostavljajo absolutno neprimernost Benjaminovega političnega predloga za dejanskost tehnološke integracije. Veriga procesov, ki tvorijo radikalno formalizacijo elementov in struktur, vrednot in sodb, ki pripadajo prostoru estetike in etike, je pokazala svojo popolno funkcionalnost z odkritjem tehnične intencionalnosti (technisches Bewusstsein), ki reprezentira sam njen temelj. Obratno pa se ta tehnična intencionalnost predstavlja kot določujoči dejavnik konstrukcije 'nove Subjektivnosti, ki dela za končni

projekt nove Sinteze; nit tehnične intencionalnosti, ki drži okvir tehnološke *Zivilisation,* končuje svojo pot v *Integration.* Toda udejanjanje te *Integration* očitno ni samo odvisna od organskosti ideologije tehnologije, ampak je v pretežni meri odvisna od elaboracije neke politike tehnologije.« (G. Pasqualotto, *Avanquardia e tecnologia,* navedeno delo, 234–235).