

MATEVŽ TOMŠIČ

Postmodernizem in arhitektura

Pojem postmodernizma oz. postmoderne je danes v razpravah o kulturnih in družbenih procesih izjemno pogost. Številne (morda celo preštevilne) so študije o tem pojavu, predvsem kar zadeva umetnost, tako da je mogoče govoriti o postmoderni literaturi, postmodernem slikarstvu, postmoderni arhitekturi, pa tudi pojem postmoderne družbe se pogosto uporablja za oznako aktualnega družbenega dogajanja.

Sočasno s pojmom postmodernizma se pojavljajo tudi drugi izrazi s predpono post, kot npr. postindustrijska družba, ki naj bi z novo gospodarsko organiziranostjo spremenila način proizvodnje in ob tem prinesla spremembe v socialni strukturi družbe; ter pojem postsocializma, ki označuje družbeno stanje po padcu socialističnega družbenega sistema in spremembe, ki so (naj bi) nastopile v teh družbah. Za vse te izraze pa sta značilni odsotnost celovitih definicij in pa diferenca, ki jih korenito loči od predhodnih stanj, zato tudi predpona post, ki predvsem kaže, od kod določen pojav »prihaja«, ne pa, kam je usmerjen.

Drži torej, da je pojem postmoderne na različnih družbenih področjih različno uporaben, najbolj, kot sem omenil, v kulturi in umetnosti, kjer je prišlo do izrazitih sprememb glede na načela in prakso modernizma.

Ob tem seveda trčimo na problem pojma modernosti, saj je načeloma vse, kar se dogaja v sedanjosti, moderno z našega vidika. Vendar pa bom skušal v članku primerno opredeliti tudi pojem modernizma kot kulturni in umetnostni pojav, pokazati na njegov izvor in kratko opisati njegovo razvojno pot do časa, ko je trčil ob probleme, ob katerih se je izkazal za pomanjkljivega.

Za ponazoritev prehoda iz moderne v postmoderno paradigmo sem izbral arhitekturo, zato ker je v arhitekturi pojem postmodernizma morda najjasneje izražen, saj je nastal kot odgovor na (upor zoper) slepo ulico, v kateri se je znašla moderna arhitektura in ki ima kljub svoji notranji heterogenosti določene skupne značilnosti. Seveda pa je treba upoštevati, da so tudi mnenja o položaju postmoderne arhitekture precej deljena in med seboj nasprotujoča.

Položaj arhitekture kot umetnosti

Posamezne zvrsti umetnosti se med seboj razlikujejo tako po svoji odvisnosti od konkretne družbene stvarnosti kot tudi po svoji vrednosti v očeh družbe. Predvsem družbeno vrednotenje posameznih zvrsti umetnosti se je v posameznih družbah spreminjalo skozi čas.

Arhitektura je gotovo tista zvrst umetnosti, ki se od vseh drugih razlikuje po svoji neposredni praktični uporabnosti. V primerjavi z drugimi zvrstmi ni njen

namen neko »brezinteresno ugodje«, ampak zadovoljitev ene temeljnih človekovih potreb – stanovanja in varnosti. Zato ostaja arhitektura nujno vpeta v mrežo vsakdanje prakse in komunikacije, tako da se postavlja vprašanje, koliko je arhitektura sploh umetnost. Eden najpomembnejših teoretikov in praktikov moderne arhitekture Adolf Loos je menil, da je arhitektura z vsem tistim, kar služi določenemu namenu, izključena iz umetnosti. Edino, v čemer se arhitektura udejanja kot umetnost, je oblikovanje bivališč umrlim. Le grob je zanj tisti arhitekturni izdelek, ki nima svoje funkcije. Tu Loos očitno ne upošteva simbolne funkcije, ki pripada določenemu predmetu, saj ima označevanje npr. poslednjega bivališča pokojnega gotovo določen življenjski pomen.

Vsekakor ne moremo zanikati družbene vloge arhitekture, predvsem v smislu oblikovanja prostora in njenega vpliva na življenje ljudi. V primerjavi z umetniškimi slikami, kipi, knjigami, s katerimi se srečujemo v glavnem zaradi lastnih potreb in se jim lahko izogibamo, pa se z arhitekturo srečujemo vsi vsak dan (velika večina nas živi v grajenem okolju), pa če so nam posamezne zgradbe, mostovi, ulice, trgi všeč ali ne. Kakovost življenja ljudi je med drugim odvisna tudi od kakovosti grajenega okolja, v katerem bivajo, zato si prizadevajo, da bi le-to ustrezalo njihovim zahtevam.

Že od renesanse naprej ima arhitektura, kot pravi arhitekturni teoretik Manfredo Tafuri v svojem delu Projekt in utopija, vlogo nosilca ideologije oz. utopije. To vlogo naj bi danes izgubila, o čemer pa bomo obširneje govorili v nadaljevanju. Tako naj bi bilo produciranje utopičnih projektov sestavni del bistva arhitekture.

Pa vendar ni bistvo arhitekture zgolj v njeni funkcionalnosti, tj. v njeni neposredni uporabnosti. Teoretiki že od najstarejših časov poudarjajo tudi njeno estetsko plat kot enakovredno uporabnosti. Moderni arhitekturi pa pogosto očitajo ravno pomanjkanje tega estetskega elementa, kot je prisoten v zgradbah starogrške, gotske ali renesančne arhitekture.

Poleg tega pa je arhitektura z elementi, ki jo konstituirajo, tudi sredstvo komunikacije. Podobno kot govor ali pisava ima tudi arhitektura svoj jezik, njegove 'besede' pa so njeni konstitutivni elementi, kot so okno, vrata, steber, konzola itd. Da je lahko arhitekturni jezik razumljiv, se mora podobno kot govorni opirati na konvencije, na že znane pomenske enote. Opravka imamo tudi z arhitekturnimi metaforami, ker ljudje primerjajo zgradbe z drugimi zgradbami ali pa podobnimi predmeti. Kakor v govornem ali pisnem jeziku pa lahko včeraj še izvirna metafora postane kliše.

Pa vendar je ključna razlika med besedami v govoru in arhitekturi. Poglejmo primer stebra. Nekaj drugega je steber v neki dvorani kot pa arkadni ali kolonadni steber ali steber kot spomenik (npr. Nelsonov steber na Trafalgar Squaru ali zgradba v obliki stebra (kot npr. načrt že omenjenega Adolfa Loosa za zgradbo časopisa Chicago Tribune). Vidimo lahko, da so arhitektonske besede prožnejše od govornih ali pisnih in se razumevanje njihovega smisla bolj nanaša na fizični kontekst in na osebni kot opazovalca.

Tako vidimo, da arhitektura ni namenjena zgolj praktičnim potrebam, ni zgolj tehnično zadovoljiva produkcija bivališč, ampak zadovoljuje (to velja predvsem za predmoderno umetnost) estetske potrebe in je sredstvo komunikacije s svojo pomensko in metaforično funkcijo. Tako ostaja arhitektura kljub svojim funkcionalnim zahtevam v večjem delu svojega bistva umetnosti.

Da bi razumeli, kaj se običajno misli s t. i. krizo arhitekture, kar se predvsem nanaša na kritike, usmerjene v glavnem s strani teoretikov postmoderne, ki letijo na zagate, v katerih se je znašla moderna arhitektura, na njeno domnevno izrabljenost in neživljenjskost, moramo nujno prikazati temeljne predpostavke moderne arhitekture ter idejni in socialni kontekst, iz katerega je zrasla.

Temeljnih načel moderne arhitekture ne moremo razumeti brez njegove pove-zave z idejnim konceptom evropskega racionalizma, ki je svojo osnovno obliko dobil z evropskim razsvetljenstvom. Ta pomeni urejenost družbenih in življenjskih načel na podlagi razuma, logike in empirične preverljivosti, kar edino lahko omogoči napredek človeške družbe. Od tod tudi izvira vloga arhitekta kot strokovnjaka, ki s svojim delom, temelječim na razumu, prispeva k družbenemu napredku.

Omenil sem že Manfreda Tafurija in njegovo delo Projekt in utopija, ko pripisuje arhitekturi določeno vlogo, ki naj bi jo dobila v renesansi; to je vloga nosilca družbenih projektov, ki se kažejo skozi različne koncepcije oblikovanja prostora. To svojo ideološko vlogo naj bi arhitektura od razsvetljenstva dalje začela izgubljati. Po Tafuriju se začne moderna arhitektura z razsvetljenstvom, konča pa s t. i. »smrtjo arhitekture«, ko arhitektura preneha biti nosilec družbenih projektov. Razvojni lok moderne arhitekture razdeli na dve obdobji. Prvo obdobje je oblikovanje arhitekturnih ideologij in utopij, ko je kapitalistični razvoj še potreboval družbeno soglasje. S tem so mišljeni projekti racionalne ureditve prostora za izboljševanje bivalnih razmer, pa tudi za blaženje socialnih napetosti. Tovrstni so razsvetljenski koncepti na znanosti temelječega urejanja mest, projekti utopičnih socialistov, pa tudi Le Corbusierov koncept Atenske listine. Drugo obdobje pa je čas po drugi svetovni vojni, ko začne kapital neposredno upravljati ozemlje in ne potrebuje več arhitekture kot producenta in nosilca ideologije družbenega soglasja. Vprašanje nasprotovanja postane zgolj vprašanje tehnične ureditve. Temeljna Tafurijeva teza je torej, da je arhitektura, potem ko jo je radikalno preoblikoval kapitalistični razvoj, v svoji tradicionalni funkciji kot producent in nosilec ideologij »izstopila« iz kapitalističnega razvoja. Značilna je tudi stalna razdeljenost v samointerpretacijah arhitektov: na eni strani prizadevanje za tradicionalno vlogo arhitekture in njeno avtonomijo, na drugi strani pa priznavanje odvisnosti arhitekture od stalno spreminjajočih se družbenih razmer.

Moderna arhitektura je zagotovo nastala kot odgovor na probleme, ki so se pojavili v arhitekturi v 19. stoletju z naglo industrializacijo in družbeno modernizacijo. Razvoj prometnih sredstev in sama industrializacija sta temeljito spremenila videz okolja in poudarila zahteve po novih tipih grajenega okolja, prav tako pa so novi gradbeni materiali, kot so jeklo, beton in steklo, postavili arhitekturo pred nove izzive. Naslednji pomemben izziv je kapitalistično mobiliziranje delovne sile, zemljišč, zgradb in nasploh velemestnih življenjskih razmer. Odločitev za nakup zgradbe ali zemljišča ni več povezana z lokalno ali družinsko tradicijo, ampak postane stvar tržnih razmer. Zaradi nenadzorovane rasti mest, ki sledi ekonomskim zahtevam, se postavi zahteva po načrtovanju gradnje mest. Ti dve zahtevi, ekonomska in državnoplanska, vpleteta arhitekturo v nov sistem odvisnosti, kar se je izkazalo že pri velikih urbanističnih projektih 19. stoletja, kot je Haussmannova preureditev Pariza, pri katerih so imeli arhitekti majhno vlogo.

Arhitekturni modernizem (oz. funkcionalizem ali internacionalni stil; ta dva izraza se pogosto uporabljata kot sinonima za moderno arhitekturo, kar pa ne drži

povsem) se je namenil preseči ločenost arhitekture kot umetnosti od vsakdanjega življenja. Moderna arhitektura, ki temelji na načelih znanstvene racionalnosti in dosežkih tehnološkega razvoja, se je usmerila v vsakdanjo prakso in reševanje konkretnih prostorsko-socialnih problemov.

Temu sledi estetika moderne arhitekture. Izhaja iz temeljne predpostavke, ki je podlaga estetike moderne arhitekture, da namreč oblika sledi funkciji («form follows function»). To pomeni, da lepota zgradbe izvira iz materiala in konstrukcije in zato ni potrebno nič, kar bi to zakrivalo, iz česar sledi tudi odsotnost slehernega ornamentiranja. Modernistično oblikovanje prostora je čisto racionalistično: izhaja iz človeka kot temeljne celice in gradi navzven; značilni sta skrajna zracionaliziranost dimenzij in ločitev prostorov (tako v stanovanju kot na ravni mesta) glede na funkcijo, tako da je en prostor namenjen opravljanju samo ene vrste dejavnosti.

Opraviti imamo z razširjenim pojmovanjem arhitekture, ki naj bi združevala umetniško, tehnično in obrtno dejavnost. To je najbolj vidno v projektu arhitekturne šole Bauhaus. Ta je zagovarjala takšno arhitekturno dejavnost, v kateri bi bili vključeni tako obrtna dejavnost kot tudi serijska proizvodnja. Zavzemala se je, kot je trdil eden njenih vodilnih predstavnikov Walter Gropius, za »novo enotnost umetnosti in tehnike«. Pri oblikovanju posameznega objekta naj bi sodelovale vse vrste lokovne umetnosti in različne obrtne dejavnosti, arhitektura pa bi bila sinteza in hkrati vrhunec te dejavnosti.

Vidimo lahko torej, da moderna arhitektura ni več reprezentativna, ni več usmerjena k upodabljanju veličastnega in lepega, tako da je tudi zanjo tako kot za vso moderno umetnost veljalo to, kar je trdil Walter Benjamin, namreč da je izgubila avro, ki je bila značilna za klasično umetnost. S tem ko je »ponudila svoje storitve« pri reševanju vsakdanjih problemov, je izgubila svojo kulturno funkcijo. S svojim »vstopom« v materialni vsakdanji svet in vključitvijo znanstvenih in tehnoloških dosežkov v svojo dejavnost je ravnala podobno kot avantgardna gibanja v prvi polovici 20. stoletja (t. i. historične avantgarde), ki so imela prav tako namen porušiti mejo, ki je ločila avtonomni svet umetnosti in vsakdanjo življenjsko prakso, ter revolucionirati družbo po načelih umetnosti. Prav tako je za avantgardno umetnost značilen pozitiven odnos do znanstvenega in tehnološkega napredka, kar je imelo za posledico bodisi opevanje le-tega v umetniških delih (v poeziji), nastanek novih izraznih tehnik (v slikarstvu, glasbi) in končno tudi nastanek novih umetnostnih zvrsti, ki brez tega ne bi bile možne (film). Tudi moderna arhitektura je nameravala s svojimi načeli spreminjati družbeno okolje. Tako je bilo temeljno načelo Walterja Gropiusa: »Umetnost, ki je postala dejavnik splošne omike, bo sposobna dati družbenemu okolju tisto enotnost, ki je prava podlaga takšne kulture, ki obsega vsako stvar od preprostega stola do hrama molitve« (Habermas, 1986:138).

Na tem mestu se lahko vrnemo k Tafurijevi tezi o »izstopu« arhitekture iz kapitalističnega razvoja. Razvoj sodobne industrijske družbe in njeni obsežni projekti so preseгли razsežnosti, v katerih se je lahko gibala arhitektova vizija. Tako je postajalo urbano načrtovanje vedno manj stvar arhitektov in njihovih vizij, vedno bolj so to uravnavali naročniki projektov, t. i. nosilci družbene in gospodarske moči. Tako je postala moderna arhitektura vpeta v vezi določene državne in finančne politike, ki je vsiljevala estetski koncept. Individualnost arhitekturnega ustvarjanja je bila tako selekcionirana in nato povzdignjena do orjaških razmer, tako da se je sama sebi zoperstavila kot odtujitev (Šešerko, 1986:6). Koncentracija finančnih sredstev je privedla do tega, da sta samo dva financerja velikih gradbe-

nih projektov: država s svojimi institucijami in velike mednarodne korporacije. Predvsem slednje kot največji vlagatelj so prevzele vlogo svetovnega standardiziranja okusa. Tako so danes objekti neprijetni, brutalni in preveliki, ker jih odsotni vlagatelji proizvajajo za odsotne lastnike in za odsotne uporabnike, za katere se predpostavljajo, da je njihov okus kliširan (Jencks, 1985:46).

Osiromašenje jezika arhitekture, ki se kaže v njegovi slogovni togosti, omejenosti izraznih sredstev in vsesplošni neinventivnosti, je tudi posledica zanikanja simbolne, metaforične vloge arhitekture. Gradnja v standardiziranem in strogem internacionalnem stilu, ki nekako sovпада z razširjenostjo svetovnih multinacionalk, izraža skorajda arogantno nedovzetnost bodisi za lokalne, naravne ali pa tradicionalne posebnosti okolja, v katero se postavlja. Tako postane zaboj iz betona in stekla najuniverzalnejša oblika zgradbe širom sveta.

Kako nejasno in prikrito simbolično lahko deluje hladno racionalni jezik moderne arhitekture, pokaže Jencks v svoji analizi kompleksa Istituta za tehnologije v Illinoisu, ki ga je projektiral eden najznamenitejših predstavnikov internacionalnega stila Mies van der Rohe. To je zgledna modernistična zgradba z jeklenimi I-profilmi, steklom in svetlo opeko. Zgrajeno je seveda vse, kar pripada takšnemu kampusu: predavalnice, stanovanja, konferenčne dvorane, upravne zgradbe, kapela itd. Predavalnice so zgradbe značilnih pravokotnih oblik, ki »najbolj spominjajo na tovarniške hale, kar je Jencksa asociiralo na prostor, kjer se študentom porajajo ideje. Oblika preostalih objektov pa je še bolj zavajajoča. Tako zgradba, zgrajena v pravokotni obliki katedrale z glavno in dvema stranskima ladjama, prvilnim sistemom stebrov in stolpov, podobnim zvoniku, kar daje nedvomno religiozni vtis, sploh ni cerkev, ampak kotlarna. To se opazi šele, ko se pride do prave kapele, ki je s svojimi golimi zidovi in osvetljena z reflektorji videti kot toplarna. Najznamenitejša zgradba v kompleksu, povzdignjena na ploščad v njegovem osrednjem delu, z veličastnimi kolonadami in marmornim stopniščem, ki naj bi bila rektorat, pa je fakulteta za arhitekturo, kjer po Jencksovem mnenju vladajo arhitekti kot lokalni bogovi.

Vsa ta sprevernjenost pomenov je za Jencksa univerzalni jezik konfuzije. Pa vendar se s tem izraža le tisto, kar je notranje internacionalnemu stilu z njegovim zavračanjem simbolne funkcije arhitekturne oblike, kaže pa tudi na stanje na področju, ki mu je ta kompleks zgradb namenjen, da namreč postaja izobraževanje industrijska proizvodnja, kar ima seveda za posledico desakralizacijo mesta, kjer to poteka.

Postmoderna alternativa

Kot je bilo že v uvodu omenjeno, postmodernizem ni neki celovit in notranje koherenten pojem, čeprav se nanaša na dogajanja na različnih družbenih področjih, nekako najceloviteje opredeljen pa je pri umetniškem ustvarjanju, kjer je tudi najbolj »materialno prisoten« v umetniških delih. Pojem postmoderne so pogosto povezuje z nastankom t. i. postindustrijske družbe, ki naj bi temeljila na novih informacijskih in kibernetičnih tehnologijah, ki bi preoblikovale produkcijski proces z diferenciacijo in demistifikacijo proizvodnje, spremenila pa bi se tudi socialna struktura družbe z nastankom t. i. novega srednjega razreda, ki ga predstavljajo predvsem izvajalci intelektualnih storitev.

Skupna značilnost vseh postmodernističnih kritik modernizma je zagovarjanje nezvedljivosti vsakovrstnega dogajanja na eno samo načelo, ki ga v modernih

industrijskih družbah predstavlja načelo racionalnosti. V družboslovnih znanostih je tovrstne kritike prvi sistematično izrazil harvardski sociolog Daniel Bell leta 1976 v svojem delu *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Bellovo temeljno izhodišče je v identifikaciji multivalentne razvojne logike: v sodobnih oblikah družbenega življenja je namreč mogoče odkriti tri različna področja, za katera ne veljajo enoten referenčni okvir, enotna notranja dinamika strukturnih sprememb in enoten oziroma prevladujoč urejevalni mehanizem (Debeljak, 1989:27). Ta področja so tehnno-ekonomsko, politično in kulturno področje. Vsako izmed njih ima svoje temeljno načelo, ki pa velja samo znotraj področja. Konflikti in napetosti med temi področji so po Bellovem mnenju strukturno izhodišče za porajanje protislovij v sodobni družbi. S tem se kultura in umetnost osvobodita nadvlade načela znanstvenologične racionalnosti, ki mu kulturni diskurz postane enakovreden.

Še radikalnejšo kritiko univerzalne veljavnosti racionalističnih načel pa je konec 70. let izvedel Jean-Francois Lyotard s svojo teorijo pluralnosti diskurzov, katere bistvo je priznanje neuskladjivosti in nereduktibilnosti diskurzov oz. jezikovnih iger, ki so med seboj v nepomirljivi in nenehni napetosti (Debeljak, 1989:79). Pravila jezikovnih iger je sicer temeljilo na začasnem dogovoru med tistimi, ki jih uporabljajo, vendar ta dogovor nima splošne legitimizacijske funkcije, se pravi, da takoj, ko samo eden od udeležencev ne pristane več nanje, ne velja več, in se spremeni narava diskurza. Pravil torej ni mogoče vsiljevati od zunaj. S tem skuša Lyotard zaščititi »specifično razliko« umetnostnega diskurza, ki se ne da zvesti na kategorije znanosti. Značilna je Lyotardova teza o koncu velikih zgodb. To pomeni, da ni več velikih splošnoveljavnih resnic, ki se jim podredi celotnost mišljenja in delovanja. To utemelji z razvrednotenostjo velikih zgodovinskih zgodb, kot sta razsvetljska emancipacija ljudstva ali marksistična osvoboditev delavskega razreda, v katerih je bilo mogoče opravičiti diskurz le skozi udejnjanje velikih eshatoloških projektov.

V postmodernizmu umetnost ni več prekinitvev s tradicijo in njeno zanikanje, kot je to v modernizmu. Postmoderna umetnost ne kaže več zrcala družbi tako, kot to počne moderna umetnost, da pride skozi na dan zastrta resnica celotne družbe in izraža svojo »lepoto v najgloblji popačenosti« (Benjamin). Nasprotno pristaja na umetnostno tradicijo, na svobodno razpoložljivost zgodovinskih stilov, ko v posameznem umetniškem delu »v mirnem sožitju« koekstistirajo različne zvrsti z različnimi tehnikami. Značilni tehniki postmoderne umetnosti sta pastiche (retorična forma, ki vključuje posnemanje drugih stilov, in palimpsest (besedilo, izpod katerega odseva drugo besedilo). Zdaj imamo v vseh umetnostnih zvrsteh opraviti s pravo strastjo do izročila, dediščine in iskanja raznovrstnih virov.

Tako se postmoderna umetnost vrača k doseganju estetskega doživetja, k avri, gre ji za estetsko učinkovanje brez šoka. Zanj je značilna dvojna kodiranost umetniških del, ki omogoča različnim kategorijam občinstva, da uživajo vsaka na svoj način. Tipičen primer za to je roman *Ime rože* Umberta Eca, ki s svojo strukturo detektivskega romana zadovoljuje popularen okus, s svojim razmišljanjem in razpravami o eksistencialnih in metafizičnih vprašanjih pa je namenjen intelektualnemu bralstvu.

Izraz postmoderen je bil sicer prvič uporabljen v arhitekturi že leta 1949, vendar pa se stalno uporablja v arhitekturnih krogih od leta 1976, označuje pa smeri, nasprotne ortodoksnemu modernizmu. To ne pomeni, da se šele tedaj pojavi postmoderna arhitektura, kot tudi ne, da je tedaj konec moderne arhitekture. Charles Jencks sicer označi točen datum konca oz. smrti moderne arhitek-

ture. To naj bi bil 15. julij 1972, ko so v ameriškem mestu Saint Louis porušili stanovanjsko naselje Pruitt-Igoe, ki je bilo eden od vzorov modernističnega urbanizma in arhitekture, zgrajeno po najnaprednejših idejah mednarodnih kongresov modernih arhitektov CIAM. S tem seveda ni mišljen dejanski konec moderne arhitekture, ampak njen simbolni konec, saj je vsaj v takšni obliki postala toga, neustrezna in izrabljena.

Postmoderna arhitektura ni neki notranje zaključen in homogen slog, saj vključuje različne (tudi glede časovnega nastanka) podsmeri in gibanja, ki so si bolj ali manj različna. Vsem pa sta skupna odklanjanje načel internacionalnega stila ter dovzetnost za arhitekturno tradicijo, naravni in zgodovinski kontekst ter vlogo arhitekture kot sredstva komunikacije. Tako kot druga postmoderna umetnost komunicira postmoderna arhitektura na dveh ravneh: z arhitekti in profesionalno manjšino, ki se ukvarja s posebnimi gradbenimi prijemi ter s širokim občinstvom ali lokalnim prebivalstvom, katerega pozornost je usmerjena predvsem na udobje, tradicionalno gradnjo in način življenja. Takšna postmoderna zgradba deluje zato podobno kot fasada grškega templja. Ta ima v spodnjem delu geometrične oblike elegantnih kaneliranih stebrov, ki s svojimi pravilnimi oblikami izražajo harmonijo, v zgornjem delu, v timpanonu, pa so skulpture, ki predstavljajo boje velikarov in pošasti in izražajo dinamiko ter nered. Tako »arhitekti« berejo pretanjene metafore in pomen stebrov, laično občinstvo pa občuduje neposednost metafor, ki izvirajo iz skulpture timpanona.

Moderna arhitektura je bila podobno kot vsa moderna umetnost kljub svoji deklarirani socialni funkciji elitistična. Postmoderna arhitektura hoče ta elitizem preseči, s tem da razširi jezik arhitekture na razne načine, bodisi s historično, vernakularno (domačijsko) ali popularno arhitekturo. Tako se je ameriški arhitekt Robert Venturi lotil raziskovanja oblik popularnega okusa v ZDA. Njegovo zanimanje je usmerjeno v t. i. pop-art, oblikovanje reklamnih panojev, kioskov s hitro pripravljeno hrano, kot so krofi ali vroče hrenovke, neonskih napisov in bohotnega, včasih že kičastega ornamentiranja, kar povečuje v svoji knjigi *Learning from Las Vegas* (1972). Glavni pomen njegovega raziskovanja pa je pozornost do komunikacijskih kodov, ki naj bi jih uporabljala arhitektura glede na vrsto publike, ki ji je namenjena.

Značilno za postmoderno arhitekturo je poleg hkratnega soobstoja več stilov tudi upoštevanje arhitekturnega konteksta. V primerjavi z internacionalnim stilom, ki je s svojim načinom projektiranja spremenil pomen klasičnih elementov sodobnega mesta, kot sta ulica in trg, ter tako razbil organske vezi, ki so povezovala klasično mesto, pa se postmoderna arhitektura dosledno zavzema za spoštovanje zgodovinskega in kulturnega konteksta nekega kraja. Zagovarja koncept urbanosti, ponovno vzpostavitev vezi, ki bi vzpostavile mestno življenje in mu dale svojo identiteto. S tem se naslanjajo na tradicijo t. i. kulturalističnega modela urbanizma s Camilom Sittejem kot enim glavnih arhitekturnih protagonistov te smeri. Ta zagovarja organsko povezanost mesta, ki ga pojmuje kot neko posebno entiteto, ter nasprotuje pravilnim, geometričnim postavitvam objektov. Zanj je ideal nesimetričen srednjeveški trg in vijugaste ulice baročnega mesta. Tako se tudi postmodernistična gibanja zavzemajo za obnovo osnovnih elementov urbanega življenja, ponovno vzpostavitev ulic in trgov ter funkcij, ki so jih nekoč imeli. Tako so organizirane določeno politično motivirane skupine, kot je npr. skupina ARAU iz Bruslja, ki s svojimi javnimi nastopi (tiskovne konference, občila) deluje v prid ohranitve in revitalizacije središča mesta, saj je po njihovem mnenju mesto edini kraj, kjer lahko demokracija resnično živi.

Mnogi postmoderni arhitekti, kot sta Ralph Erskine in Lucien Kroll, vključujejo v projektiranje svojih naselij tudi uporabnike. Tako je Kroll pri svojem projektu louvenske univerze vključil v svoje delo študente, s skupinskim delom so pripravljali predloge za načrt, sam arhitekt pa je bil nekakšen usklajevalec. Zgradbe, ki so iz tega nastale, se odlikujejo s kompleksnostjo in bogastvom pomenov, z delikatnim pluralizmom, za dosego katerega je običajno potrebna vrsta let (Jencks, 1985:160).

Vidimo lahko, da so nekakšna rdeča nit vseh smeri postmoderne arhitekture eklekticizem, sočasna prisotnost preteklega in sedanjega, mnogoplastnost in nejasnost. Ne pomeni pa to zavračanja moderne arhitekture. Internacionalni stil je tukaj še vedno enakopraven drugim, saj je gotovo najprimernejši za določeno vrsto zgradb, kot so npr. industrijski kompleksi.

Sklep – »smrt arhitekture« ali njena oživitve

Vrnimo se ponovno k Tafurijevi tezi o koncu arhitekture. S tem ko je arhitektura prenehala biti nosilec socialnih projektov, naj bi nastopil konec arhitekture. Ali postmoderna arhitektura potem pomeni res njen konec?

Res je eden od poudarkov postmoderne arhitekture vračanje umetniškega v arhitekturo. Tako se je sporočilo bienala v Benetkah leta 1980, ki je pomenil sintetično predstavitev postmoderne umetnosti (naslov razstave je bil *The Presence of The Past*), glasilo v smislu, da je arhitektura, s tem ko se je osvobodila socialne uporabnosti in smotrne racionalnosti, odkrila dediščino zgodovine, bogastvo stilov in postala človeška arhitektura. Tako naj bi »smrt« arhitekture pomenila pravzaprav njeno osvoboditev.

To pa za zagovornike moderne arhitekture pomeni njen umik samo vase, tako rekoč njeno represijo, češ da se odpoveduje svoji družbeni vlogi in ji pripisuje nesposobnost reševanja sodobnih razvojnih konfliktov. Nekateri ideologi modernizma, kot recimo Jürgen Habermas, pa ji pripisujejo povezanost z vzponom političnega konzervativizma, saj naj bi domnevni umik v tradicionalizem namesto vprašanja arhitekturnega stila v resnici pomenil zavzemanje za ohranjanje obstoječih družbenih odnosov.

Ne glede na smiselnost tovrstnih očitkov, ki se s političnoideološkim izrazoslovjem lotevajo analiziranja arhitekturnih problemov, pa je vprašljivo, ali se je postmoderna arhitektura res odrekla svoji družbeni funkciji. Odgovor na to mora biti nikalen, kajti arhitektura se po svojem bistvu tej funkciji ne more odreči, saj jo je opravljala od svojega nastanka dalje. Mišljenje, da se ji lahko odpove, bi bilo seveda nesmiselno. Kaj pa, če je sporočilo beneškega bienala mišljeno v smislu, da se arhitektura odpove spreminjanju človeške družbe, se pravi, da se odpoveduje tipično modernistični težnji po obvladovanju okolja in tudi medčloveških odnosov. Ne gre pozabiti, da se govori o humanosti arhitekture. Takšna po moderna arhitektura kljub svojim nameram pogosto ni bila. Arhitektura lahko svojo funkcijo opravlja le, če se vrne najprej k sebi kot umetnosti, kar pomeni, da neha biti sredstvo spreminjanja (obvladovanja) svojih uporabnikov in njihove narave, ampak da postane njihov partner, ki ga bodo sprejeli za svojega ali pa vsaj živeli v »miroljubnem sožitju« z njim. Nekatere postavke postmoderne arhitekture, kot sta vključevanje v kulturni in zgodovinski kontekst ter sodelovanje z uporabniki, kažejo v to smer.

LITERATURA:

- BURGER, Peter (1986): Propast modernog doba. Beograd: Marksizam u svetu 1986 10/11
- DAVIS, Mike (1986): Urbana renesansa i duh postmodernizma. Beograd: Marksizam u svetu 1986 10/11
- DEBELJAK, Aleš (1989): Postmoderna sfinga. Celovec: Wieser
- GANTAR, Pavel (1986): Usoda arhitekture kot umetnosti. V: Umetnost ob koncu tisočletja – zbornik. Ljubljana: Komunist
- HABERMAS, Jurgen (1986): Moderna i postmoderna arhitektura. Beograd: Marksizam u svetu 1986 10/11
- HABERMAS, Jurgen (1983): Modernity – An Incomplete Project. V: Hall (1983)
- HARVEY, David (1990): Condition of Postmodernity. Oxford: Blackwell
- HAUSER, Arnold (1961–62): Socialna zgodovina likovne umetnosti in literature I, II. Ljubljana: Cankarjeva založba
- HAUSER, Arnold (1980): Umetnost in družba. Ljubljana: Državna založba
- JENCKS, Charles (1985): Jezik postmoderne arhitekture. Beograd: Zodiak
- PEVSNER, Nikolaus (1966): Oris evropske arhitekture. Ljubljana
- ŠEŠERKO, Leo: Modernizam – postmodernizam na području umetnosti. Beograd, Marksizam u svetu 1986 10/11
- TAFURI, Manfredo (1985): Projekt in utopija. Ljubljana: Krt