



COMPLEXITATE SI CONTRADICTIE IN ARHITECTURA

ROBERT VENTURI

Complexitate si contradicti in arhitectura

De Robert Venturi

Cu introducere de Vincent Scully

The museum of modern art, New York

In asociatie cu Fundatia Graham pentru studii
avansate in arte fine, Chicago

In memoria tatalui si mamei mele.

A se aduce la cunostita

Marea parte a acestei carti a fost scris in 1962 in urma unei donatii date de fundatia Grant.

Urmatorii oameni m-au ajutat: Vincent scully, prin aprecierea si criticismul lui crucial atuncia cand a fost nevoie. Marian Scully, prin talentul rabdarea si intelegerea ei care a facut textul mai usor. Philip Finkelpearl prin dialogurile pe care le-am purtat cu el dealungul anilor. Denise Scott Brown care si-a impartasit cunostintele si parerile despre arhitectura si urbanism. Robert Stern prin inbogatirea concreta a continutului. Mrs. Henry Ottmann si doamna Ellen Marsh din echipa Muzeului de arte fine prin cooperarea lor in strangerea de imagini.

R.V.

Tabel de continut:

A se aduce la cunostinta	6
Cuvant inainte	8
Introducere	9
Prefata	13
1 Arhitectura indirecta	16
Un manifest calm	
2 Complexitate si Contradictie vs Simplificare si Pozificare	16
3 Ambiguitate	20
4 Nivele contradictorii :	
Fenomenul "Both-And" in arhitectura	23
5 Nivele contradictorii continue:	
Elementul cu functie dubla	34
6 acomodarea si limitarea ordinului:	
Elementul conventional	41
7 Contradictia adaptata	45
8 Contradictia juxtapusa	56
9 Interiorul si exteriorul	70
10 Obligatiile privind intregul dificil	88
11 Lucrari	106
Note	137
Credite ilustrate	133

Cuvant inainte

Acest studiu remarcabil este primul din seria scrierilor ocazionale avand ca tema partea teoretica a arhitecturii moderne. Spre deosebire de alte publicatii ale museelor despre arhitectura si design, aceasta serie fiind independenta de expozitiile museelor. Va explora idei care sunt prea complexe pentru a fi expuse in muzee si autorii nu vor reprezenta un singur grup profesional.

Cartea domnului Venturi a fost publicata de muzeu in colaborare cu Fundatia Graham pentru studii avansate in arte fine. Ca si in cladirile sale, cartea lui Venturi se opune stabilirii sau nu stabileste opinii. El vorbeste cu franchete neobisnute, adresandu-se conditiilor actuale: adevarurile ambigue su uneori inattractive in care arhitectii se regasesc cuprinsi in fiecare moment, si a caror natura confuza venturi incearca sa stabileasca niste baze in design. Este un punct de vedere alternativ sustinut de Vincent Scully de la universitatea Yale, a carui introducere creeaza un contrast intre preconceptile abstracte arhitecturale ale ordinului si realitatea placuta a lui Venturi- mai ales in acele aspecte recalcitrante majoritatea arhitectilor vor cauta sa suprima sau sa le mascheze. Recomandarile lui Venturi pot fi testate imediat: nu au nevoie de asteptare din partea tehnologica sau legislativa. Problemele pe care el le cauta in arhitectura sun departe de a fi rezolvate, drept urmare fie ca suntem sa nu de acord cu rezultatele sale trebuie sa l acordam atentie.

Introducere

Aceasta nu e o carte ușoară. Necesită responsabilități profesionale și o atenție vizuală îndeaproape, și nu este pentru acei arhitecți pe care, fără să-i ofensez, își închid ochii. Într-adevăr, argumentele se dezvăluie precum o perdea care se ridică încet de pe ochi. Bucată cu bucată, din aproape în aproape, totul iese la suprafață. Și acel “tot” e nou – greu de văzut, greu de scris despre acesta, lipsit de grație și grai, așa cum poate fi doar noul.

Este o carte americană pură, riguros pluralistică și fenomenologică în metodele sale; una este amintită de Dreiser, care-i calcă laborios pe urme. Încă este, probabil, cea mai importantă scriere despre conceperea arhitecturii de la *Vers une Architecture* a lui Le Corbusier, din 1923. Însă, la prima vedere, poziția lui Venturi pare a fi exact opusă celei lui Le Corbusier, primul și naturalul complement de-a lungul timpului¹. Nu

¹ Aici nu uit “*Towards an Organic Architecture*” de Bruno Zevi, 1950, care a fost scris cu conștiinciozitate ca o replică de către Le Corbusier. Unul nu a putut să țină seama de acesta ca un complement pentru celalalt sau ca un avans în fața acestuia, din moment ce a fost mai mult ca o reacție împotriva sau în favoarea principiilor “organice” care au fost formulate de arhitecți, alții decât Zevi, și care într-adevăr au trecut de realitate cu mult timp în urmă. Și-

spunem că Venturi e egalul lui Le Corbusier în realizări și concept – sau că va fi vreodată. Puțini vor atinge nivelul acela din nou. Exepriența proprie a clădirilor lui Le Corbusier nu are nici o legătură cu formarea ideilor lui Venturi. Chiar dacă viziunile sale sunt în balanță cu cele ale lui Le Corbusier ca și cum au fost exprimate în scrierile sale de început și ca și cum ar afecta în general două generații de arhitectură din perioada respectivă. Cartea mai veche a revendicat un nobil purism în arhitectură, în clădirile propriu-zise și în oraș ca întreg; cartea cea nouă arată că sunt bine-venite contradicțiile și complexitățile experienței urbane la toate scările. Marchează, în felul său, un complet schimb de faze și-i va deranja pe cei care profesează să-l urmeze pe Le Corbusier în prezent, la fel cum și Le Corbusier i-a iritat pe mulți susținători ai Beaux-Arts. Deci cărțile sunt de fapt complementare una alteia; și într-o manieră fundamentală, acestea sunt foarte asemănătoare. Ambele sunt scrise de arhitecți care chiar au învățat ceva din arhitectura trecutului. Puțini arhitecți contemporani au fost în măsură să facă acest lucru și au tins să se refugieze în sisteme variate care pot fi numite propa-

au găsit cea mai bună întruchipare în munca lui Frank Lloyd Wright, înainte de 1914.

gandă istorică. Pentru Le Corbusier și Venturi, experiența a fost personală și directă. Fiecare a fost în măsură să se elibereze de tiparele fixe și de moda contemporanilor, așa că lasă în urmă pentru o clipă “epoca noastră cu toate furiile adolescente.

Fiecare a învățat mult din lucruri foarte diferite. Marele profesor al lui Le Corbusier a fost templul grecesc, cu trupul său alb izolat și liber în peisaj, și luminoasa sa austeritate clară în soare. În polemicile timpurii, ar fi avut clădirile și orașele exact în acest fel, și arhitectura sa matură însăși a devenit din ce în ce mai aproape de templul grecesc sculptural, un caracter eroic activ. Inspirația primară a lui Venturi pare să provină din istoricul templului grecesc și arhetipul opus, fațadele urbane din Italia, cu infinitele lor ajustări la solicitările de înăuntru și afară, și cu inflexiunile cu toate afacerile vieții de zi cu zi: nu actori sculpturi primare în vastul peisaj ci elemente definitorii complexe de străzi și piețe. Astfel de “acomodare” devine pentru Venturi un principiu urban general. În aceasta, din nou seamănă cu Le Corbusier, într-atât încât ambii sunt artiști care se concentrează pe clădiri individuale care să aducă o nouă atitudine și un nou vizual urbanismului în general – nu schematic sau bidimensională privire diagram, ci un set de

imagini solide, arhitectura însăși și întreaga sa scară.

Încă o dată, imaginile lui Le Corbusier și ale lui Venturi sunt diametral opuse. Le Corbusier, exersând pe una din multele laturi ale naturii, pe care le-a profesat cu rigoare carteziană, a generalizat-o în lucrarea sa “*Vers une Architecture*” mult mai ușor decât face Venturi aici, prezentând o clară și generală schemă a întregului. Venturi e mai fragmentar, mișcându-se pas cu pas prin relații compromițătoare. Concluziile sale sunt generale doar prin implicație.

Deși mi se pare că în propunerile lor, în recunoașterea lor de complexitate și respectul lor pentru ceea ce există, au creat cel mai necesar antidot pentru acel cataclism purism al urbanismului contemporan reînnoit, care în prezent a adus atâtea orașe pe marginea catastrofei, și în care ideile lui Le Corbusier au găsit acum o terifiantă vulgaritate. Acestea sunt visurile unui erou aplicate în masă – ca și cum un Ahile ar deveni regele. De aceea, se presupune că Venturi este un astfel de anti-eroic, calificând recomandările sale cu ironie de fiecare dată. Și Le Corbusier s-a folosit de ironie, dar a lui a fost la fel de ascuțită ca a unui zâmbet cu dinți de oțel. Venturi ridică din umeri jalnic și merge mai departe. Este răspunsul acestei generații de a da grandoare

pretentiilor care s-au arătat a fi distructive sau exagerate.

Asemenea tuturor arhitecților originali, Venturi ne face să vedem trecutul reînnoit. Spre exemplu, dintr-o persoană care cândva se concentra asupra continuităților proto-Wrightiene ale stilului Shingle, m-a determinat să reevaluez opusul lor evident: complicata acomodări ale interior-exteriorului cu care acei arhitecți înșiși erau cu siguranță fermecați. Și chiar a captat atenția încă o dată principiilor de acomodare în planurile inițiale ale lui Le Corbusier. La fel ca toți arhitecții inventivi au adus moartea lor la viață încă o dată ca și cum ar fi cursul normal. Este adevărat că Le Corbusier și Venturi ar trebui să se alieze la întrebarea lui Michelangelo, în a cărei muncă acțiunea eroică și calificarea complexă și-au găsit unitatea specială. Venturi se axează mai mult decât Le Corbusier pe inserția unificată a concepției lui Michelangelo în catedrala Sf. Petru, doar, că la fel ca și Le Corbusier vede și, ca aranjare a ferestrelor după al său *Friend's Housing* din show-urile Aged, poate construi în acord cu celelalte: triste discordanțe ale sanctualelor, acea muzică deprimantă și de civilizații uitate și soarta omenirii.

În acel sens, Venturi este, pentru toți declamatorii săi ironici, unul dintre puținii arhitecți americani a cărei muncă pare să se

apropie tragic în tradiția Furness, Louis Sullivan, Wright și Kahn. Felul său de a fi este acela de a sugera puterea generațiilor succesive care trăiesc într-un loc, să dezvolte o intensitate de sensuri; deci multe dintre acestea s-au purtat în Philadelphia: de la Frank Furness la Sullivan, și de la Wilson Eyre și George Howe la Louis Kahn. Kahn este mentorul cel mai apropiat al lui Venturi, așa cum a fost pentru aproape toți tinerii arhitecți americani buni și profesori din ultima decadă, precum Giurgola, Moore, Vreelan și Millard. Dialogul așa dezvoltat, în care Aldo van Dyck din Olanda a jucat un rol important, și cu siguranță a contribuit mult la dezvoltarea lui Venturi. Teoria lui Kahn a „instituțiilor” a fost una fundamentală pentru toți acești arhitecți, dar Venturi însuși a evitat preocupările structurale ale lui Kahn în favoarea unei metode mult mai flexibile funcțional care este apropiată de cea a lui Alvar Aalto. Spre deosebire de scrierea sa, design-ul lui Venturi se desface fără efort. În aceasta este la fel de facil ca un arhitect al Barocului și, în același sens, ca scenograf. (Proiectul său pentru Roosevelt Memorial, probabil cel mai bun, cu siguranță cel mai original dintre cele inițiale, arată cât de seren și grandios poate fi talentul scenografic.) Nu este nicio fărâmbă din Kahn în acest lucru, nicio profundă agonie a opuselor structurale și

funcționale care sunt în căutare de expresie. El este în întregime acasă cu particularul și astfel oferă necesarul de opoziție tehnologiei omogene care încoronează viitorul nostru. Cu siguranță nu este aici nicio ceartă cu Le Corbusier, sau nici măcar cu Mies, în ciuda regularității universale a formei din urmă. Multe specii de calitate superioară pot să trăiască în aceeași lume. Asemenea multiplicitate este într-adevăr cea mai mare promisiune a erei moderne către omenire, mai mult intim cu natura sa decât superficialitatea sau egalitatea arbitrară a pachetelor care sunt sugerate încă din primele stadii sau care sunt îmbrățișate cu atâta pasiune de designeri superficiali.

Punctul esențial este că filosofia lui Venturi și designul său sunt umanistice, în caracterul căruia cartea sa amintește de munca de bază a lui Geoffrey Scott, „*The Architecture of Humanism*”, 1914. Mai mult, valorile sale înainte de toate celelate acțiuni ale oamenilor și efectul formelor fizice mai presus ca spiritele lor. În aceasta, Venturi este un arhitect italian a unei mari tradiții – a cărui contact cu acea tradiție a venit de la istoria artei la Princeton și la Academia americană din Roma. Dar, la fel ca *Friends' Housing*, care arăta bine, el este unul dintre foarte puținii arhitecți ale cărui gânduri merg în paralel cu cele ale pictorilor Pop – și probabil primul arhitect care recunoaște

caracterul util și înțelesul formelor lor. El a învățat foarte clar o bună parte a lor pe parcursul ultimilor ani, totuși cel mai important argument al acestei cărți a ieșit la suprafață în anii '50 târzii și a predat cunoștința muncii sale. Totuși „strada sa principală e aproape în regulă”, e doar ca un punct de vedere al lor, ca și cum ar fi instinctul său către schimbarea scării în clădiri mici și pentru viața neașteptată de a fi găsit în artefactele comune ale culturii în masă, când ei se concentrează pe individual. „Pop” în „Purism” a lui Le Corbusier, la fel ca și în tânărul Leger, nu ar trebui uitat aici, și semnificația sa ține de istoria reînnoită ca lecții la scări explodate și priviri și concentrări ascuțite care se învață încă o dată. Din nou, unul are sentimentul că Le Corbusier, pictor și teoretician, ar fi înțeles cel mai bine alianța dintre metoda vizuală și intenția intelectuală a lui Venturi.

Este semnificativ în această privință că ideile lui Venturi au stârnit retransmiteri puternice printre academicienii luminați din generația Bauhaus – cu pachetul său de ironie, disprețul față de cultura populară dar cu un suspin șubred asupra a orică altceva, incapacitatea sa de a folosi scara monumentală, stransa legătură cu tehnologia, și preocuparea sa cu puțin purism inestetic. Majoritatea designului Bauhaus din secolul

XX, în clădiri și mobiliare, poate fi distins de acele caracteristici ale formelor variate și generoase ale lui Le Corbusier. Aici pare să se separe două tonuri ale arhitecturii moderne, cu Le Corbusier și Venturi, acum văzuți lucrând la aceeași larghețe, mult mai uman, mai degrabă arhitecți decât designeri.

Primăria proiectată de Venturi pentru North Canton, Ohio, arată cum arhitectura sa are de asemenea o conexiune cu ultimele lucrări ale lui Sullivan și astfel cu cea mai adâncă forță a experienței americane ca întreg. Aceasta este cu siguranță cea mai mare realizare a lui Venturi în termeni americani, prin faptul că ne deschide ochii din nou asupra naturii lucrurilor așa cum sunt ele în Statele Unite – în orașele mici nu mai puțin decât în New York – și prin faptul că din textura noastră banală, produsă în masă, el construiește o arhitectură solidă; el face artă. Astfel, el reînvie tradițiile populare, și metodologia particularizată a perioadei pre-Beaux Arts, pre-International Style. Astfel, el completează acea conexiune înnoită cu întregul trecutului nostru început de lucrările din perioada matură a lui Kahn.

Nu este de mirare că puțin din seria re-dezvoltatorilor poate să-i facă față. Și ei, de asemenea, sunt implicați în produsul american, băiețândri de la țară cu nasurile

lipite de vitrina magazinului cu bomboane și cu bani de cheltuit pentru prima dată. Așa că de cele mai multe ori ei cumpără prostii, gunoi la modă gata-făcut de o armată de antreprenori arhitecturali, care oferă o simplitate și ordinul mormântului: pachetul contemporan, „par excellence”. Venturi arată deopotrivă prea complicat și prea obișnuit pentru astfel de oameni, care, în formele lor arhitecturale la fel ca în programele lor sociale, ar prefera să alunece pe fațete mai solicitante ale realității. În consecință, cu siguranță pentru că el recunoaște și folosește fenomenele sociale așa cum ele există, Venturi este cel mai puțin „stylish” dintre arhitecți, mergând direct la miezul problemei, lucrând rapid, fără pretenții sau laturi eterogene. Deși a învățat din arhitectura manneristă, clădirile sale nu sunt sub nicio formă manneriste, ci surprinzător de directe. Totuși, o emisiune de televiziune la o scală convenabilă încoronează Friends’ Housing, exact cum se potrivește – nici bună, nici rea ci o realitate – vieților bătrânilor. Oricâtă demnitate ar fi în asta, Venturi întruchipează, dar nu ne minte măcar o dată în ce privește starea lucrurilor. În cel mai clar sens, funcția este cea care-l interesează, și formele puternice care derivă din expresii ale funcționalității. Contrar prea multora dintre arhitecții generației sale, el nu este niciodată gentil.

Nu e nicio mirare că clădirile lui Venturi nu au găsit acceptarea directă; au fost deopotrivă prea noi și, din cauza adăpostului lor complex, prea brutal de simple și de nepretențioase pentru această decadă affluentă. Ele au refuzat să facă mult din nimic, să se complacă în gesturi strălucitoare sau să epateze cu moda. Ele au fost produsul unei analize adânc sistematice în programare și termeni vizuali, și în consecință au solicitat o considerabilă reorientare în gândirea noastră. Astfel, imaginea simbolică ce ne pregătește ochii ca să le vedem nu a fost încă formată. Eu cred că viitorul o va prețui printre cele foarte puține texte ale timpului nostru – unul care, în ciuda lipsei anti-eroice de pretenții și a schimbărilor de perspectivă de pe Champs – Elysees către Main Street, provoacă încă un dialog fundamental, început în anii 20, și astfel ne conectează încă o dată cu generația eroică a arhitecturii moderne.

Vincent Scully

NOTĂ PENTRU EDIȚIA A DOUA

Nu există un mijloc simplu prin care forma poate fi separată de înțeles; una nu poate exista fără cealaltă. Nu pot exista decât afirmații critice referitoare la direcțiile majore

prin care forma transmite scopul către privitor; prin empatie, a spus secolul al XIX-lea, îl întruchiează; prin recunoașterea simbolurilor, spune lingvistul, îl convertește. Fiecare parte va fi de acord că agentul relevant de funcționare în acest proces al creierului uman este memoria: empatia și recunoașterea simbolurilor sunt ambele răspunsuri învățate, rezultatul experiențelor culturale specifice. Cele două modele de scop - informal sau derivat - din realitatea externă se completează unul pe altul și ambele funcționează în grade variabile pentru formarea și perceperea tuturor lucrărilor de artă.

În acest sens, conceperea și experiența arhitecturii, la fel ca în orice artă, sunt de fiecare dată acte critic-istorice, care implică ceea ce arhitectul și privitorul au învățat să distingă și să imagineze prin propria lor relație cu viața și lucrurile înconjurătoare. Astfel, ele urmează ceea ce față de care tăria și valoarea contactelor noastre cu arta vor depinde de calitatea cunoștinței noastre istorice. Și, este evident că cunoștința, în locul învățării, este cuvântul care se potrivește aici.

Cele două cărți importante ale lui Venturi au fost contruite precis în jurul acestor linii. Ele sunt atât critice cât și istorice. Aceasta, prima, în ciuda introducerii semnificative a unor importante moduri de criticism literar în

scriitura arhitecturală, explorează în mare reacția fizică la formă și în consecință este empatetică la bază, ca metodă. A doua, „Learning from Las Vegas (scrisă cu autorii Denise Scott Brown și Steven Izenour)”, este în primul rând implicată în funcțiunea simbolisticii în arta umană și deci este fundamental lingvistică în abordare. Între ele, cele două volume, întotdeauna impecabil vizuale în argumentare conturează o muncă estetică impresionantă pentru arhitecții contemporani.

La această distanță, mă simt de două ori onorat să fi fost invitat să scriu introducerea originală, care acum îmi pare nu atât de bine scrisă față de cartea însăși (editată de Marian Scully), dar stânjenitor de corectă în concluzie. Sunt încântat în special să fi avut privilegiul să afirm că „Complexity and Contradiction” a fost „cea mai importantă scriere în realizarea arhitecturii de la *Vers une architecture* a lui Le Corbusier, în 1923”. Timpul a arătat că această afirmație revoltătoare nu a fost nimic mai mult decât adevărul, iar criticii care au găsit-o amuzantă sau jignitoare la acel moment acum par să consume o remarcabilă cantitate de energie citându-l pe Venturi fără să realizeze, sau criticându-l pentru că nu a îndrăznit suficient de mult, sau arătând că ei înșiși au afirmat acele lucruri cu mult timp înainte. Nu prea

contează. Ce contează este că această carte strălucită, eliberatoare, a fost publicată atunci când a fost publicată. A furnizat arhitecților și criticilor deopotrivă multe arme realiste și eficiente, astfel încât miezul și relevanța obținute de dialogul arhitectural au fost considerabil lărgite de ea. De interes primar sunt construcțiile elocvente inspirate de metoda sa, prin comparație cu care cele ale lui Venturi sau Rauch nu erau surprinzător de concentrate intelectual, arhetipale sau evidențiate.

Încă o dată, la fel ca atunci când a sponsorizat expoziția din care a derivat „The International Style” a lui Hitchcock și Johnson în 1932, Muzeul Artelor Moderne a pornit ceva important atunci când a sprijinit această carte.

V.S.
aprilie 1977

PREFAȚĂ

Această carte este atât o încercare de critică arhitecturală cât și o apologie – o explicație indirectă a lucrărilor mele. Pentru că sunt un arhitect practicant, ideile mele de arhitectură sunt inevitabil un produs secundar al criticismului care acompaniază lucrarea și care este, după cum a spus și T.S. Eliot, de „importanță capitală. În munca de creație însăși. Probabil, desigur, cea mai importantă parte a lucrărilor de concepere, combinare, construire, corectare, testare: acest ritual este depotrivă critic și creativ. Susțin chiar că criticismul angajat de un scriitor antrenat și talentat al lucrărilor proprii este cel mai vital, cel mai înalt tip de criticism”. Astfel, scriu ca un arhitect care implică criticismul, decât un critic care alege arhitectura, și această carte reprezintă un set particular de sublinieri, o modalitate de a vedea arhitectura pe care o găsesc validă.

În același eseu, Eliot tratează analiza și comparația ca unelte ale criticului literar. Aceste metode critice sunt valide pentru arhitectură, de asemenea: arhitectura este deschisă analizei la fel ca orice alt aspect al experienței, și este făcută mai plină de viață de către comparații. Analiza include destrămarea arhitecturii în elemente, o tehică pe care o

folosesc des deși este în opoziție cu integrarea, care este scopul final al artei. Oricât de paradoxală ar părea, și în ciuda suspiciunilor multor arhitecți moderniști, o astfel de dezintegrare este un proces prezent în multe acte de creație, și este important să fie înțeleasă. Conștiința de sine este necesară ca parte a creației și a criticii. Arhitecții de azi sunt prea educați ca să fie ori primitivi ori total spontani, iar arhitectura este prea complexă pentru a fi abordată cu ignoranță cultivată atent.

Ca arhitect voi încerca să mă ghidez nu de obiceiuri ci de un sens conștient al trecutului – de precedent, analizat atent. Comparațiile istorice alese sunt parte a unei tradiții continue relevantă preocupărilor mele. Când Eliot scrie despre tradiții, comentariile sale sunt relevante pentru arhitecturi, fără să negligeze schimbările mai vizibile în metode arhitecturale, cauzate de inovațiile tehnologice. „În scrierea engleză”, spune Eliot, „vorbit rar de tradiții rar probabil, apare lumea, exceptând într-o frază de cenzură. Altfel, este vag aprobativ, cu implicațiile necesare, referitor la o lucrare aprobată, de vreo reconstrucție plăcută arheologică. Deși dacă singura formă de tradiție, dacă e să o spunem

pe nume, a fost de fapt urmarea traseului generației dinaintea noastră, într-o aderare timidă și oarbă la succesele ei, „tradiția” ar trebui să fie descurajată în sens pozitiv. ... Tradiția este un subiect de discuție cu vaste semnificații. Nu poate fi moștenită, iar dacă vrei să o ai trebuie să o obții prin elaborare. Implică, de la bun început, sensul istoric, pe care l-am putea numi aproape indispensabil oricărei persoane care ar vrea să fie un poet după o vârstă de 25 de ani; iar sensul istoric implică percepție, nu doar a concepției de trecut, dar și a prezenței sale; sensul istoric îmboldește o persoană să scrie nu doar cu generația sa în oase, dar cu un sentiment că întreaga literatură a Europei .. are o existență simultană și compune o ordine simultană. Acest sens istoric, care este un sens al eternității la fel ca al temporalității și a acestora două împreună, este ceea ce face un scriitor să fie tradițional, și este totodată ceea ce face un scriitor să fie conștient în mod acut de locul său în timp, de propria sa contemporaneitate. ... Nici un poet, niciun artist de orice fel, nu are singur acest sens complet”. Sunt de acord cu Eliot și resping obsesia arhitecților Moderniști, care, ca să-l citez pe Aldo van Eyck, „au cântat continuu despre ceea ce este diferit în timpul nostru într-o asemenea măsură încât și-au pierdut

contactul cu ceea ce nu este diferit, cu ceea ce este în esență identic”.

Exemplele alese reflectă parțialitatea mea în ce privește anumite ere: manieristă, barocă și rococo în special. După cum a spus și Henry-Russell Hitchcock, „întotdeauna există o nevoie reală de re-examinare a lucrărilor din trecut. Este posibil să existe aproape întotdeauna un interes generic în istoria arhitecturală printre arhitecți; dar aspectele, sau perioadele istoriei care par în orice moment să merite atenția noastră cea mai atentă cu siguranță variază”. Ca artist, eu scriu franc despre ceea ce-mi place în arhitectură: complexitatea și contradicția. De la ceea ce descoperim că ne place – de ceea ce suntem atrași ușor – putem învăța mult din ceea ce suntem în realitate. Louis Kahn s-a referit la „ceea ce un lucru vrea să fie”, dar în afirmația sa, implicit, rezidă o opoziție: ceea ce arhitectul vrea ca lucrul să fie. În tensiunea și echilibrul dintre acestea două rezidă multe dintre deciziile arhitecților.

Comparația include unele dintre clădirile care nu sunt nici urâte nici deosebite, și care au fost ridicate fără să se țină cont de contextul istoric, din cauză că mă bazez mai puțin pe ideea de stil decât pentru caracteristicile inerente ale unor clădiri anume. Scriind ca arhitect, mai degrabă decât ca un

școlar, punctul meu de vedere istoric este cel descris de Hitchcock: „măcar o dată, cu siguranță, aproape toate investigațiile arhitecturii din trecut au sprijinit reconstrucțiile nominale – un instrument de revitalizare. Această afirmație nu mai este adevărată, și mic este argumentul care să ne facă să ne temem că va deveni adevărată în timpul nostru. Atât arhitecții cât și istoricii-critici ai începutului de secol XX, când nu căutau nici măcar în trecutul proaspăt muniție pentru războiul polemic, ne învață să vedem toată arhitectura așa cum era, abstractă, falsă gândită probabil într-o viziune atât de limitată încât a produs mare parte din arhitectura importantă a trecutului. Când re-examinăm – sau descoperim – unele aspecte ale producției timpurii de clădiri din timpul nostru, nu o facem pentru a repeta formele, ci mai degrabă pentru așteptarea hrănirii unor sensibilități mai ample care sunt în totalitate produsul prezentului. Pentru istoricul pur, aceasta ar putea părea regretabilă, pentru că introduce elemente prea subiective în ceea ce el crede că ar trebui să fie studii obiective. Totuși, istoricul pur, mai degrabă, se va regăsi în direcția care a fost deja trasată de persoane mai subiective”.

Nu fac nicio încercare deosebită ca să relaționez arhitectura cu alte lucruri. Nu am încercat să „îmbunătățesc conexiunile dintre

știință și tehnologie pe de o parte, și științele umaniste sau sociale pe de altă parte ... pentru a face din arhitectură o artă mai social-umană”. Încerc să vorbesc despre arhitectură decât să construiesc un discurs în jurul ei. Sir John Summerson s-a referit la obsesia arhitecților pentru „importanța, nu a arhitecturii, ci a relației dintre arhitectură și alte lucruri”. A subliniat că în acest secol arhitecții au substituit analogia pentru imitația eclectică a secolului XIX, și au creat o miză pentru arhitectură în loc să producă arhitectură. Rezultatul a fost planificarea diagramatică. Puterea tot mai redusă a arhitectului și creșterea ineficienței sale în conceperea

mediului înconjurător ca întreg poate, probabil, să fie reversibilă, ironic, îngustând preocupările și concentrarea sa pentru propria slujbă. Poate atunci relația și puterea vor avea grijă de ele însele. Accept ceea ce-mi par limitările inerente arhitecturii, și încerc să mă concentrez pe particularitățile dificile din interiorul lor decât abstracțiile mai ușoare despre ele”... pentru că artele aparțin (așa cum spuneau anticii) inteligenței practice și nu speculative, nu există surogat pentru preocupare”.

Această carte se confruntă cu prezentul, și cu trecutul în raport cu prezentul.

Nu încearcă să fie vizionară, exceptând poate viitorul inerent în realitatea prezentului. Este polemică doar indirect. Totul este spus în contextul arhitecturii curente, și în consecință atacă anumite ținte – în general, limitările arhitecturii ortodoxe moderne și planificarea orașelor, în particular, limitarea arhitecților care invocă integritatea, tehnologia sau programarea electronică, ca terminale în arhitectură, popularii care pictează basme peste realitatea noastră haotică” și suprimă complexitățile și contradicțiile inerente în artă și experiență. Cu siguranță, această carte este o analiză a ceea ce îmi pare adevărat pentru arhitectura de acum, mai degrabă decât un rechizitoriu împotriva a ceea ce pare a fi fals.

NOTĂ PENTRU EDIȚIA A DOUA

Am scris această carte la începutul anilor 1960, ca un arhitect practicant, ca răspuns la unele aspecte ale teoriei arhitecturale și a dogmelor aceluși timp. Problemele sunt diferite acum, și cred că această carte ar putea fi citită azi pentru teoriile sale generale despre forma arhitecturală, dar de asemenea ca un document specific timpului său, mai mult

istoric decât la subiect. Pentru acest motiv, a doua parte a acestei cărți, care acoperă munca firmei noastre pînă în 1966, nu a fost extinsă pentru aceasta a doua ediție.

Acum îmi doresc ca titlul să fi fost „Complexitate și Contradicții în Forma Arhitecturală”, după cum a sugerat Donald Drew Egbert. La începutul anilor 60, totuși, forma era rege în gândirea arhitecților, și cele mai multe dintre teoriile privind arhitectura se concentrău fără îndoială pe aspecte ale formei. Deseori, arhitecții credeau în simbolism în arhitectură, în acele vremuri, iar problemele sociale au ajuns să domine abia în a doua jumătate a acelei decade. Dar această carte despre forma în arhitectură completează concentrarea noastră asupra simbolismului în arhitectură, câțiva ani mai tîrziu, în „Learning from Las Vegas”. Pentru a rectifica o omitere în expunerea primei ediții, vreau să-mi exprim gratitudinea către Richard Krautheimer, care ne-a împărtășit nouă, studenților la Academia Americană din Roma, părerile sale despre arhitectura romană barocă. Sunt recunoscător de asemenea prietenului meu Vincent Scully pentru sprijinul său amabil și continuu acordat acestei cărți și muncii noastre. Sunt fericit că Muzeul Artelor Moderne își extinde formatul acestei ediții, astfel că ilustrațiile sunt mult mai lizibile.

Poate că este soarta tuturor teoreticienilor să-și vadă munca prin sentimente amestecate. Uneori m-am simțit mai confortabil cu criticii mei decât cu cei care erau de acord cu mine. Cei din urmă de multe ori au aplicat greșit sau au exagerat ideile și metodele acestei cărți, până când au ajuns să o parodieze.

Unii au spus că ideile sunt în regulă, dar nu au fost duse până la capăt. Dar multe dintre gândurile de aici aveau ca scop să fie sugestive, nu dogmatice, iar metoda analogiei istorice nu poate fi dusă mai departe în criticismul arhitectural. Ar trebui ca un artist să meargă până la capăt cu filozofiile sale?

R.V.
Aprilie, 1977

1. Nonstraightforward Architecture

A gentle manifesto

Mie îmi place complexitatea și contradicția în arhitectură. Nu imi place incoerența arhitecturii incompetente. În schimb eu vorbesc despre o arhitectură bogată și contradictorie bazată pe bogăția și ambiguitatea experienței moderne inclusiv acea experiență în artă. Peste tot în afară de arhitectură complexitatea și contradicția au fost recunoscute.

Dar arhitectura este obligatoriu complexă și contradictorie în propria ei incluzie a tradiționalului Vitruvian, elemente de comoditate, fermitate și încântare. În ziua de azi dorința unor programe, structuri, echipamente mecanice, exprimări, chiar și într-o singură clădire într-un context simplu, sunt diverse și intră în conflict mai degrabă decât în niște moduri înaintea inimaginabile.

Creșterea masivă a arhitecturii în planificarea regională și urbană se adaugă la această dificultate. Ei primesc aceste probleme și le exploatează necunoscutele. Prin agreeerea complexității la fel și a contradicției devin atât vitale cât și valide.

Îmi plac elementele care sunt combinate mai degrabă decât pure, compromițătoare mai degrabă decât „curate”, distorsionate decât simple, ambigue decât articulate, inconsistente și echivoce mai

degrabă decât directe și clare. Pledez pentru bogăția de înțelesuri, prefer albul și negrul, și câteodată griul în fața albului sau negrului separat.

Dar o arhitectură de tipul acesta, complexă și contradictorie are legătură față de întreaga sa implicație. Mai mult nu înseamnă mai puțin.

2. Complexitate și contradicție

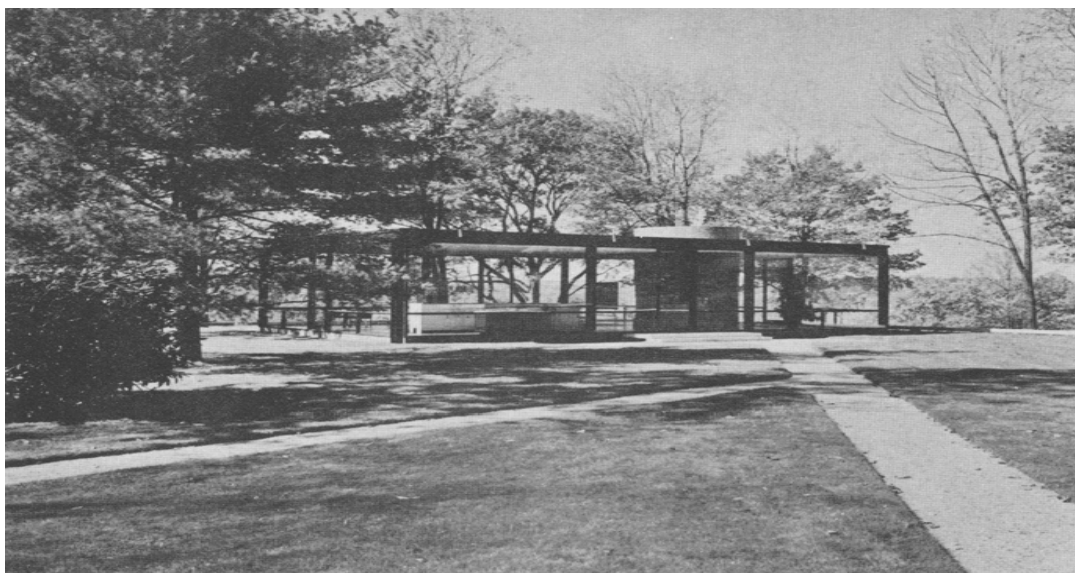
Arhitectii moderni orodocsi au avut tendința să recunoască complexitatea, insuficiența și inconsecvența. În încercarea lor de a soca cu tradiția și să reîncepe totul din nou, ei au idealizat primitivul și elementarul prin expansiunea diversității și a sofisticatului. Ca și participanți la revoluție, ei au susținut noutatea funcțiunii moderne, ignorând complicațiile acestora. În acest rol de reformatori, ei susțin separarea și excluderea elementelor, mai degrabă decât includerea variatelor cerințe și juxtapunerea lor. Ca și predecesor al mișcării moderniste, Frank Lloyd Wright, care a crescut cu motto-ul „adevarul în contra lumii”, scrierea „Viziunea simplității așa de transparentă și greu de atins se va deschide și de asemenea armonia clădirii sugerează că... va schimba și va adânci gândirea și cultura lumii moderne. Eu așa am crezut.”(11) și Le Corbusier, co-predecesorul purismului, a vorbit despre „frumoasele forme primare”, pe care le proclama, au fost, „distinctă și fără ambiguitate”(12). Arhitectura modernă cu puține excepții se ferește de ambiguitate.

Dar acum pozitia noastra este diferita :,, in acelasi timp cand problemele cresc in calitate , complexitate sau dificultate , ele se schimba mai repede decat mai inainte”(13) si necesita o atitudine, mai mult decat descria August Heckcher : ,, miscarea ca parte a vietii a esentiala si simpla , si pe de alta parte a vietii ca si complex, ironic este ca fiecare gand individual trecator devine matur. Dar cu siguranta epoca incurajeaza aceasta dezvoltare , in ele infatisarea paradoxala si dramatica coloreaza intreaga scena a intelectualilor... simplitatea si alt rationalism s-a nascut , dar rationalismul se demonstreaza a fi inadecvat in orice perioada revolutionara. Echilibrul trebuie creat in afara opozitiei. Asa o piesa tainica ca si profitul omului reprezita o tensiune intre contradictii si incertitudini.. un sentiment pentru paradox da voie similitudinilor si deosebirilor sa existe una langa celalta, incongruenta lor sugereaza un fel de adevar.” (14)

Rationalizarile pentru simplificare sunt curente, oricum, gandite mai subtil decat argumentele mai noi. Ele sunt dezvoltate de paradoxul magnific alui Mies van der Rohe, ,, mai putin e mai mult”. Paul Rudolph a declarat clar implicarea lui Mies din acest punct de vedere :,, toate probleme pot fi rezolvate ... Mai mult decat atat este o caracteristica a secolului douazeci , arhitectii sunt foarte selectivi in determinarea carei probleme vor sa o rezolve. Mies , de pilda, face cladiri frumoase doar pentru ca ignora multe aspecte ale cladirii. Daca le-ar rezolva , cladirile sale ar fi departe de potential. (15)



1. Johnson, Casa Wiley, New Canaan



2. Johnson, Casa Glass, New Canaan

Doctrina „mai puțin înseamnă mai mult” justifică exclusivitatea pentru scopuri scumpe. Aceasta îi permite întra-devăr arhitectului să fie foarte selectiv în determinarea căror probleme vrea să le rezolve. Dar dacă arhitectul este restrâns la modalitatea sa de a vedea universul, atunci asta înseamnă că arhitectul determină și modul în care problema ar trebui rezolvată. Acesta poate exclude considerații importante și la propriul risc să separe arhitectura de experiența vieții și nevoile societății. Pavilioanele delicioase ale lui Mies au avut implicații importante pentru arhitectură, dar selectivitatea lor în context este atât punctul lor forte cât și cel dezavantajos.

Îmi pun problema relevanței analogiilor dintre case și pavilioane, mai ales cea între pavilioanele japoneze și recente arhitecturi domestice. Ele ignoră complexitatea reală și contradicția inherentă din programul domestic - posibilitățile spațio-tehnologice la fel ca și nevoia de varietate în experiența vizuală. La construcția casei Wiley, de exemplu (1), spre deosebire de casa Glass, Philip Johnson a încercat să depășească atribuțiile simplului pavilion elegant, dar până și aici clădirea devine o diagramă a unui program suprasimplificat de locuire, și se ajunge la concluzia că mai puțin este mai plictisitor. Recunoașterea complexității în arhitectură nu neagă ce a numit Luis Kahn nevoia de

simplitate. Dar simplitatea estetică este cea care creează o satisfacție mentală, o complexitate interioară. Un exemplu elocvent este simplitatea templului Doric. Când complexitatea dispărea, ca și în templele făcute mai târziu, „amabilitatea” înlocuia simplitatea.

Complexitatea nu neagă validarea simplității care este o parte a procesului de analiză și chiar o metodă de a obține arhitectura complexă „noi simplificăm un eveniment dat când îl caracterizăm forma din punctul de vedere al interesului pe care-l avem.” (16). Dar acest tip de simplificare este o metodă în procesul analitic, în obținerea unei arte complexe. Nu poate fi gresită pentru un scop.

O arhitectură de complexitate și contradicție nu înseamnă neapărat pitoresc sau expresionism sugestiv. O falsă complexitate a întâlnit de curând falsă simplitate a unei arhitecturi moderne timpurii; aceasta promovează o arhitectură simetrică pe care Minoru Yamasaki o numește „senină” dar reprezintă un nou formalism la fel de neconectat de experiențe ca și cultul formal al simplității. Formele ei încălcate nu reflectă programe complexe și ornamentale încălcate, chiar dacă necesită tehnici industriale pentru execuție, sunt niște copii fidele după formele originale create de mână. Ornamentele gotice și cele rococo nu au fost doar valide expresiv în relație cu întregul, dar a venit dintr-o

expunere validă a îndemânării și exprimă o vitalitate derivată din imediata și individualitatea metodei. Acest timp de complexitate percepută ca exuberantă, probabil imposibilă azi, este antiteza arhitecturii „serene”, în ciuda asemanării superficiale dintre ele. Dar dacă exuberanța nu e caracteristică pentru arta noastră, acesta e o tensiune mai degrabă decât „serenitate” așa cum pare să fie.

Cei mai buni arhitecți ai secolului douăzeci de obicei resping simplificarea, adică simplitatea prin reducere pentru a realiza complexitate în întreg. Operele celebrilor Alvar Aalto și Le Corbusier sunt exact exemple potrivite, dar de obicei complexitatea și contradicția din lucrările lor sunt în mare parte ignorate și adesea neînțelese. Criticii lui Aalto l-au plăcut pe acesta în special pentru sensibilitatea de care dădea dovadă față de materialele naturale și pentru detalierea sa fină, și i-au considerat întreaga compoziție demnă de laudă. Complexitatea lui Aalto este considerată ca un program în întreg, mai mult decât un mecanism bazat doar pe ideea de extindere. Deși acum nu ne mai certăm asupra primatului formei și a funcției nu putem să le ignorăm interdependența. Dorința pentru o arhitectură complexă nu este doar o reacție în fața banalității arhitecturilor curente. Este o atitudine foarte comună în timpul perioadei

manieriste: secolul XVI în Italia sau perioada helenistică în opera clasică, și este de asemenea o continuă inspirație, un reper demn de luat în considerare pentru diverși arhitecți ca și Michelangelo, Palladio, Borromini, Vanbrough, Ledoux, Butterfield, Aalto, Kahn și alții. Astăzi, această atitudine este iarăși relevantă pentru mediul arhitecturii și programul arhitecturii.

În primul rând, mediul arhitecturii trebuie re-examinat dacă vrem ca scopul ascendent al arhitecturii la fel ca și complexitatea scopurilor acesteia să fie exprimate. Forme simplificate sau superficial complexe pur și simplu nu vor funcționa. Pe de altă parte, varietatea inerentă în ambiguitatea percepției vizuale trebuie o dată să fie însușite și exploatate.

Iar creșterea inevitabilă a problemelor funcționale trebuie luată la cunoștință. Mă refer desigur la acele programe unice în vremea noastră, care sunt unice datorită scopului pe care îl au ca

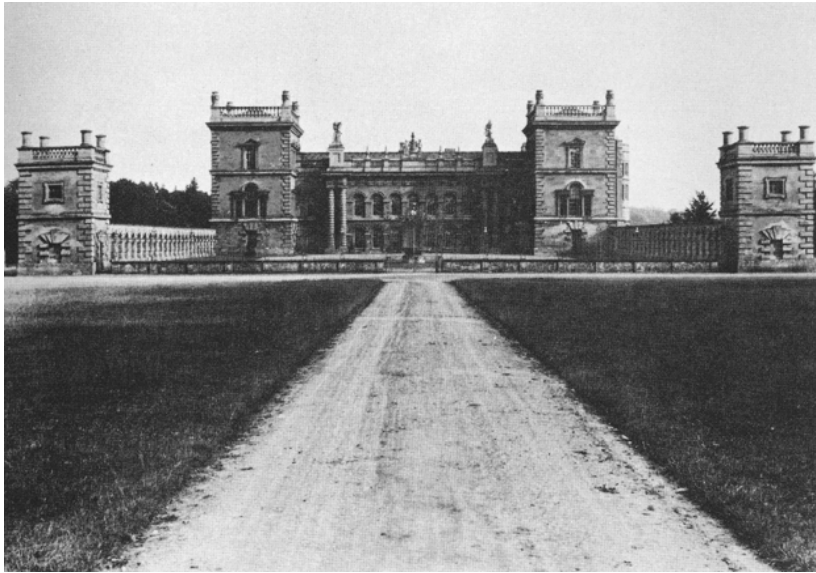


3. Aalto, Biserica Vuoksenniska, langa Imatra

și laboratoarele de cercetare, spitale și proiecte la niveluri mari cum ar fi orașe și planuri regionale. **Până și casa care are un scop simplu este complexă.** Acest contrast între mijloacele folosite și scopul pe care dorești să îl atingi este unul semnificant. Deși mijloacele implicate în scopul unei rachete de a ajunge pe lună sunt aproape infinit de complexe, scopul este simplu și conține foarte puține contradicții. Deși scopurile și mijloacele utilizate în construcția unei clădiri sunt mult mai simple și mult mai puțin sofisticate decât aproape oricare alt proiect ingineresc, scopul este deseori mult mai complex.



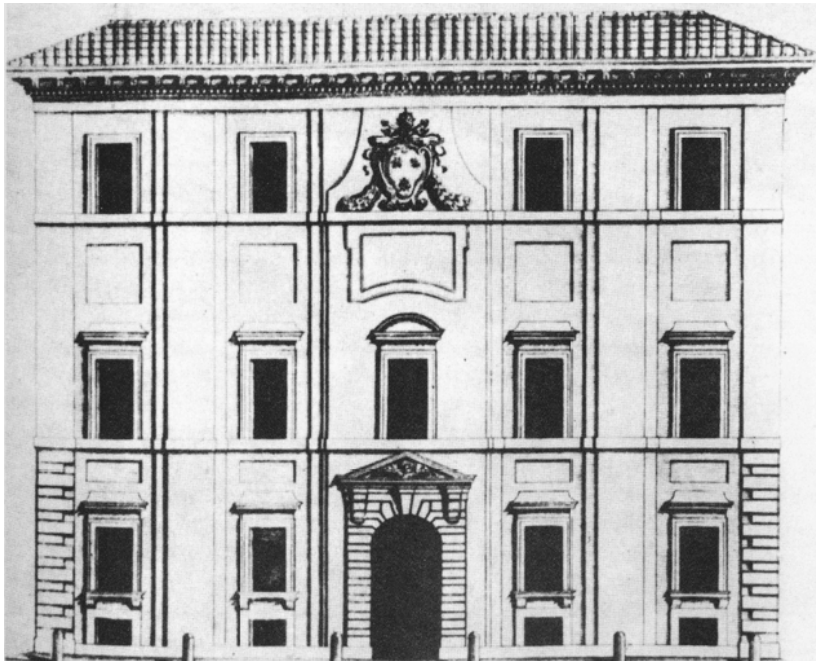
4. Michelucci, Biserica de pe Autostrada, langa Florenta



6. Vanbrugh, Grimsthorpe, Lincolnshire



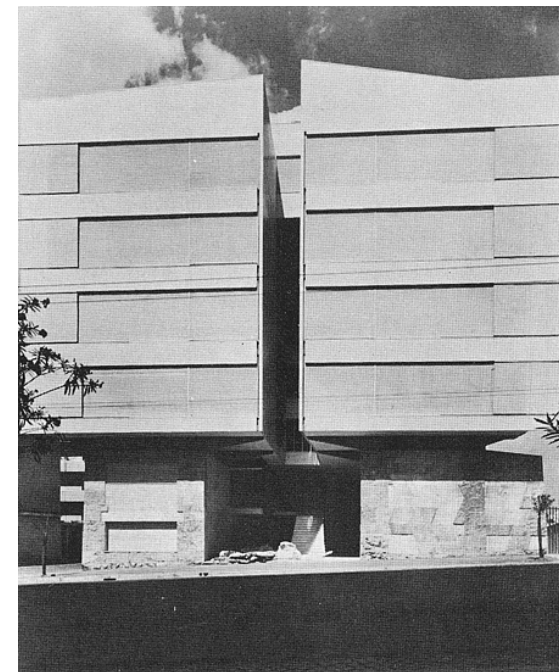
8. Ligorio, Casino di Pio IV, Roma



7. Bernini, Fatada, Palazzo di Propaganda Fide, Roma. Fatada



9. Lutyens, Nashdom, Taplow



10. Moretti. Cladire de apartamente, Via Paroli, Roma

4. Niveluri contradictorii:

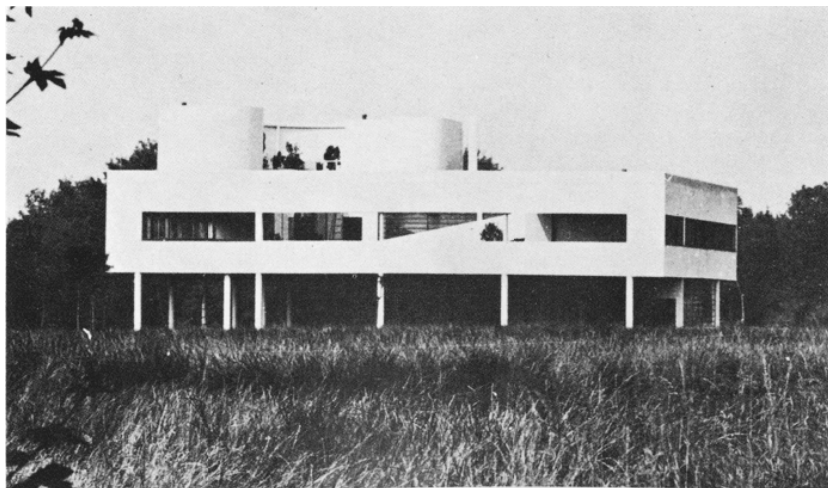
Fenomenul "Ambele-Si" în Arhitectura

Nivelurile contradictorii de intelegere si utilizare in arhitectura presupun contrastul paradoxal implicit al conjunctivului "inca". Ele pot fi mai mult sau mai putin ambigue. Casa Shodhan a lui Corbusier (11) este inchisa si totusi deschisa - un cub, inchis cu precizie in colturile sale, totusi deschis la intamplare pe suprafete; Villa Savoye (12) este simpla in exterior si totusi complexa in interior. Planul Tudor al Barrington Court (13) este simetric si totusi asimetric; Church of the Immaculate Conception din Turin a lui Guarini este duala in ceea ce priveste planul si totusi unitara; intrarea galeriei din Middleton Park a lui Sir Edwin Lutyens (15,16) este spatiul de directionare si totusi se incheie cu un perete alb; fatada lui Vignola pentru pavilionul de la Bomarzo (17) are in componenta un portal, totusi este un portic alb; cladirile lui Kahn au in componenta betonul "crud" dar si rafinatul granit; o strada urbana are functiunea de a directiona, dar este totusi statica asemenea unui spatiu. Aceasta serie de "inca" descrie o arhitectura a contradictiei la diferite nivele de program si structura. Niciuna dintre contradictiile enumerate nu reprezinta o cautare a frumusetii.

Cleanth Brooks, referindu-se la arta lui Donne, spune ca e "ca si cum ai putea sa le ai pe amandoua" dar, adauga el, cei mai multi dintre noi, in zilele noastre, nu putem. Suntem crescuti in traditia "either-or" si in lipsa agilitatii mentale, care ne-ar permite sa ne aventuram in a face distinctii rafinate,



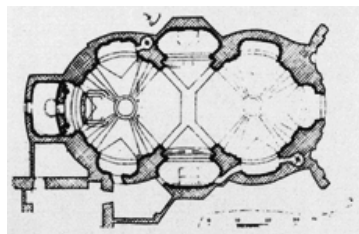
11. Le Corbusier, Casa Shodhan, Ahmedabad



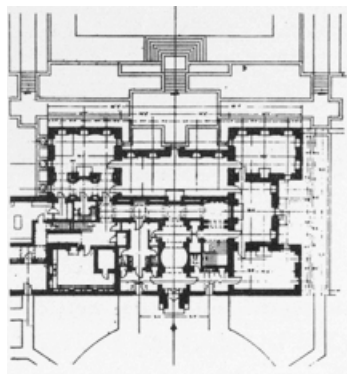
12. Le Corbusier, Vila Savoye, Poissy



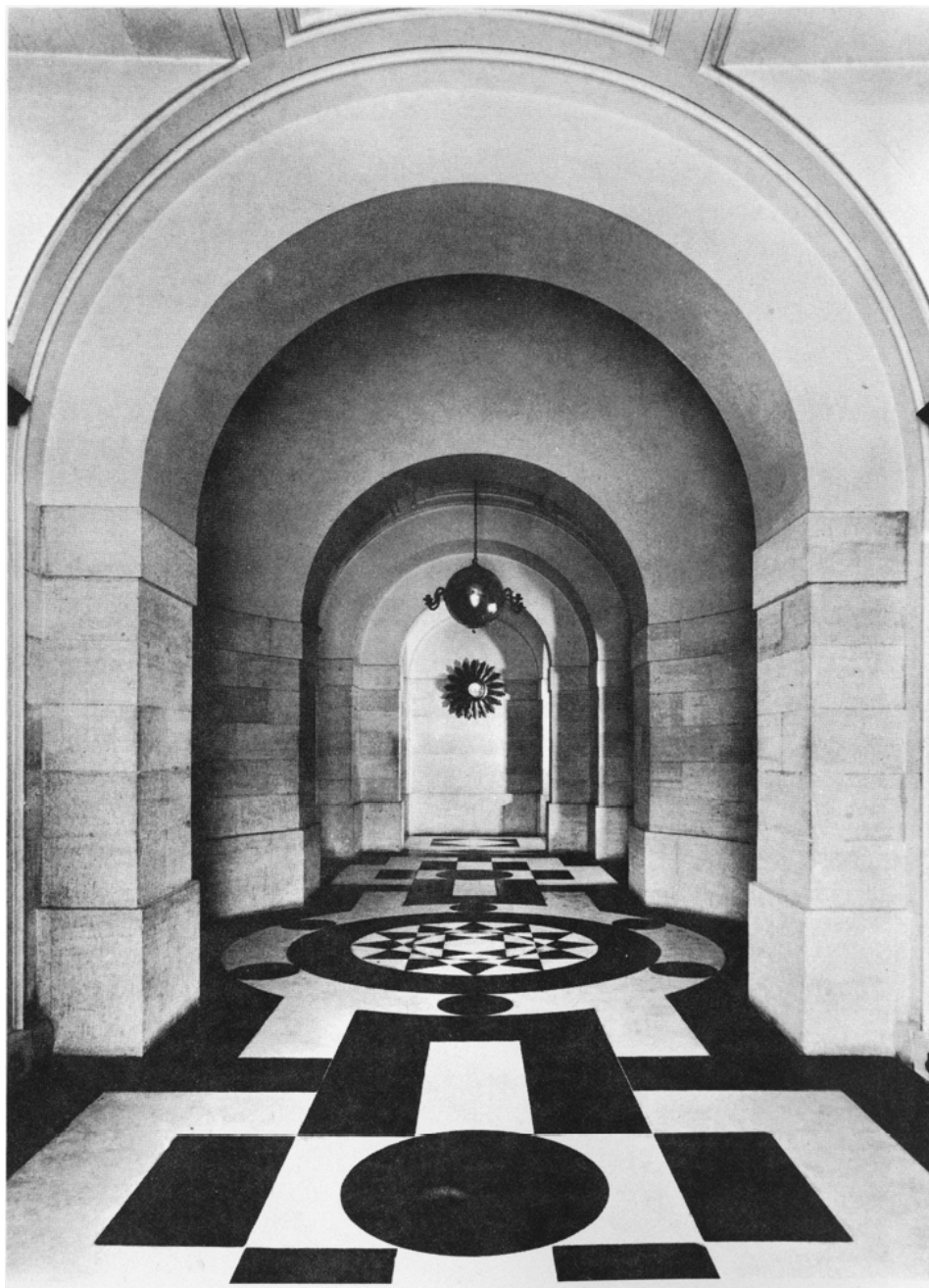
13. Barrington Court, Somerset,
Plan



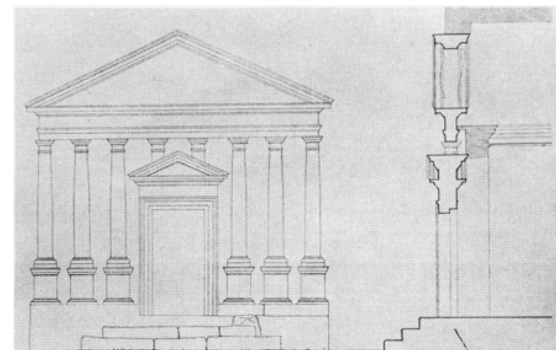
14. Guarini, Biserica Sfintei Zamisliri (Chiesa
dell'Immacolata Concezione), Torino, Plan



15. Lutyens, Parcul Middleton,
Oxfordshire, Plan



16. Lutyens, Parcul Middleton, Oxfordshire



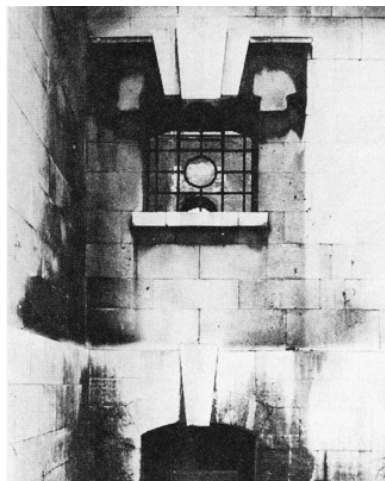
17. Vignola, Pavilion, Bomarzo, Fatada

permise de traditia both-and". Traditia "either-or" caracterizeaza arhitectura moderna ortodoxa: un ecran solar este probabil nimic altceva deca un ecran solar; un sprijin este rareori o imprejmuire; un zid nu este penetrat de ferestre inserate dar este intrerupt de sticla; functiunile program sunt articulate in mod exagerat in aripi sau pavilioane separate si segregate. Chiar si "spatiul curgator" implica prezenta exterioara apoi interioara si viceversa, mai degraba decat amandoua in acelasi timp. Asemenea manifestarii de articulare si claritate sunt necunoscute unei arhitecturi complexe si de contradictie, care are tendinta de a include "both-and" decat a exclude "either-or".

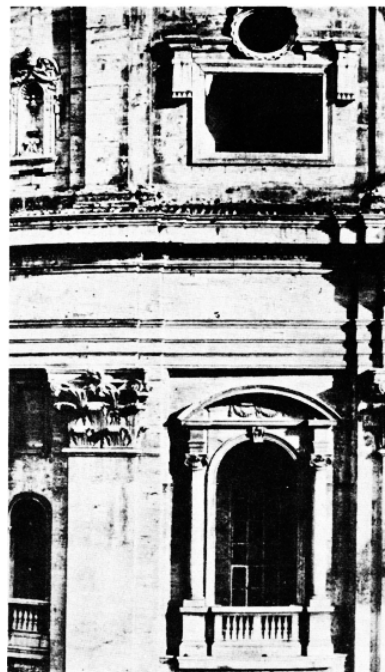
Daca sursa fenomenului "both-and" este contradictia, baza ei este ierarhia, care produce cateva nivele de intelesuri printre elementele cu valori variabile. Poate include elemente cu care sunt in acelasi timp bune si ciudate, mici si mari, inchise si deschise, continue si articulate, rotunde si patrate, structurale si spatiale. O arhitectura care include mai multe nivele de intelesuri da nastere ambiguitatii si tensiunii.

Majoritatea exemplelor vor fi greu de "citi", dar arhitectura obscura-esoterica este valida cand reflecta complexitatea contradictiilor de intelesuri si continuturi. Perceptia simultana a multiplelor niveluri de intelesuri implica ezitari si zbucium din partea observatorului si ii face perceptia mai vie.

Exemplele care sunt in acelasi timp si bune si rele poate pot explica remarcarea enigmatica a lui Kahn: "arhitectura trebuie sa aiba spatii nereusite cat si spatii reusite". Aparent irationalul unei partii va fi justificat



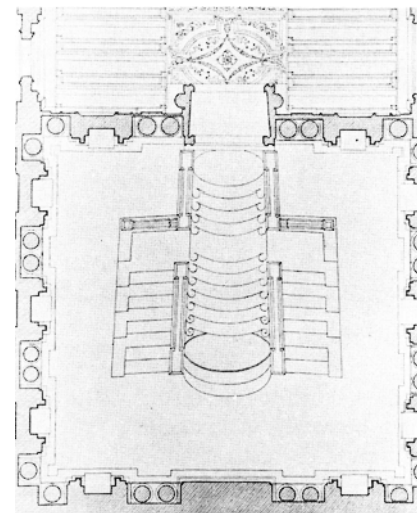
18. Hawksmoor, St. George-in-the-East, Londra



19. Michelangelo, Fatada posterioara a Catedralei Sf. Petru, Roma



20. Furness, Academia de Arte Frumoase Pennsylvania, Philadelphia



21. Michelangelo, Biblioteca Laurentiana, Florentina. Plan

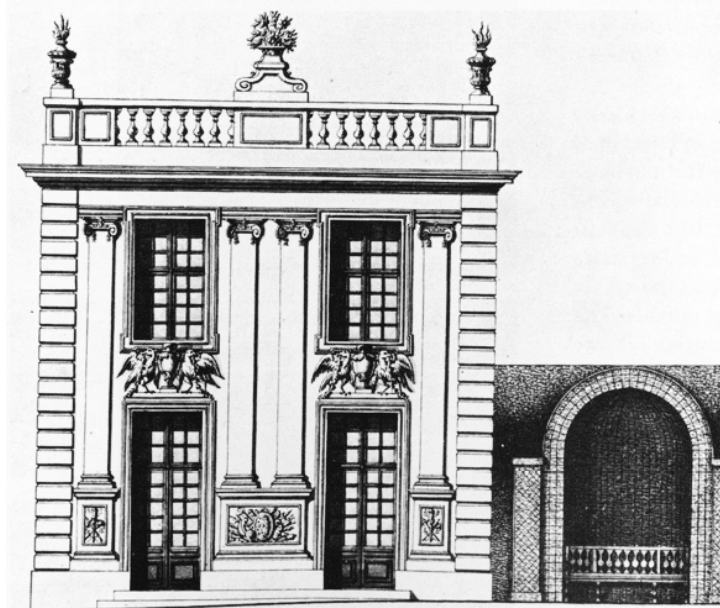
prin rezultatul rational al unui tot sau caracteristicile unei partzi vor fi compromise pentru binele intregului. Deciziile pentru astfel de compromisuri sunt unele dintre principalele sarcini ale arhitectului.

St. George-in-Est in Hawksmoor cheile de bolta exagerate de deasupra coridoarelor ferestrelor sunt gresite din punct de vedere al relatiei cu partea unitara: cand sunt vazut de aproape sunt prea mari in relatie cu deschiderea. Cand sunt vazute de mai departe, in contextual compozitiei, par a fi perfecte din punct de vedere al dimensiunii si al scarii. Enorme deschideri rectangulare ale lui Michelangelo de la podul fatadei posterioare Sf. Petru sunt mai late decat inalte, de aceea ele trebuie deschise pe partea lunga. Acest lucru este contrar in relatie cu limitarile zidariei pentru distante, care sustin ca in arhitectura clasica ca deschiderile mari, ca si acestea, sa fie proportionate vertical. Deoarece in mod normal se asteapta la deschideri proportionate vertical, deschiderea longitudinala exprima valid si clar dimensiunea lor relativ redusa.

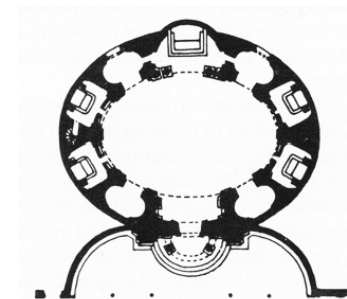
Scara principala de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts din Philadelphia a lui Frank Furness este prea mare in relatie cu imprejurimile. Aceasta porneste dintr-un spatiu mai ingust ca latimea ei si da cu fata spre o deschidere mai ingusta decat latimea ei. In plus, deschiderea este despartita de un stalp. Aceasta scara este ceremoniala si simbolica precum si functionala si relationeaza cu sala de dedesuptul scarii, cu intreaga cladire si cu Broad Street de afara. Partea inferioara a scarii lui Michelangelo din vestibulul Libreriei Laurentiene sunt taiate abrupt si virtual nu duc niciunde: la fel este



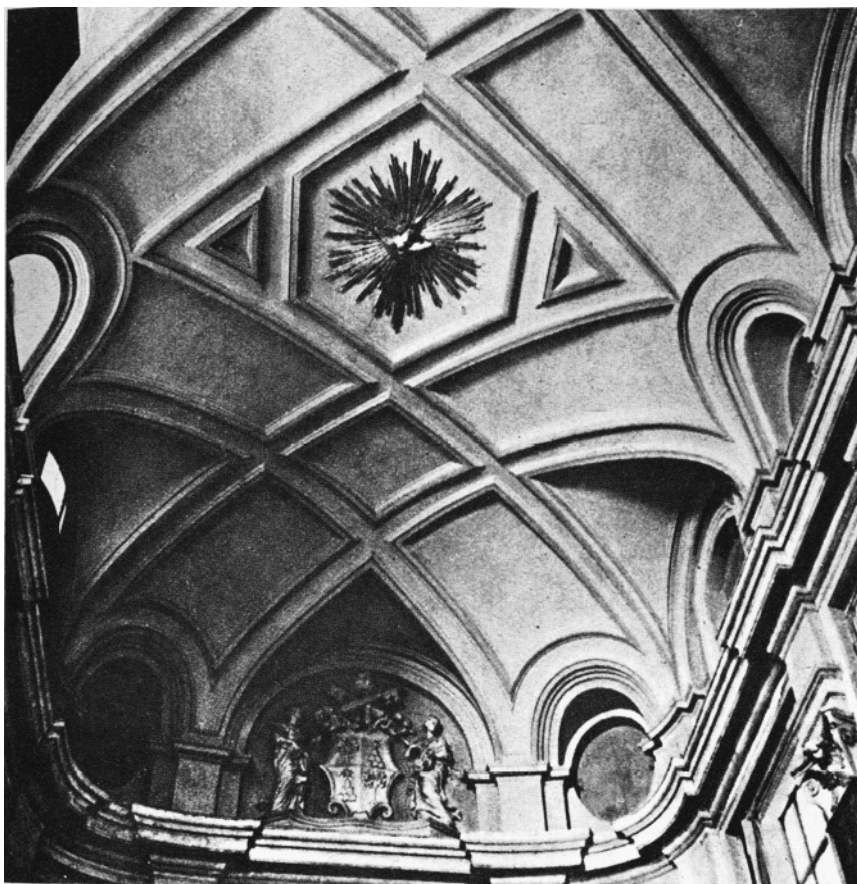
22. Vanbrugh. Palatul Blenheim, Oxfordshire



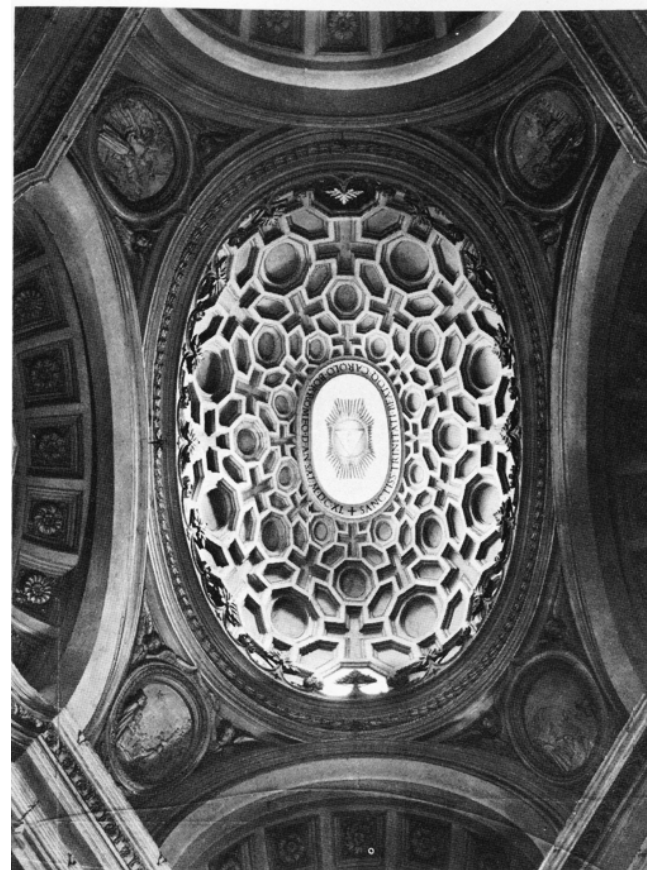
23. Hardouin-Mansart. Pavilion, Marly. Fatada



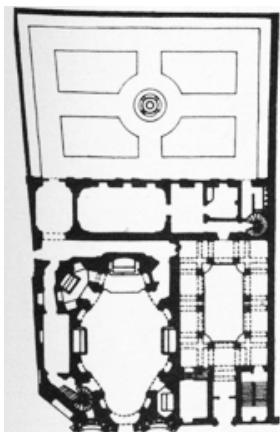
24. Bernini. Sant'Andrea al Quirinale, Roma. Plan



25. Borromini. Biserica Regilor Magi, Palazzo di Propaganda Fide, Roma



27. Borromini. San Carlo ale Quattro Fontane, Roma

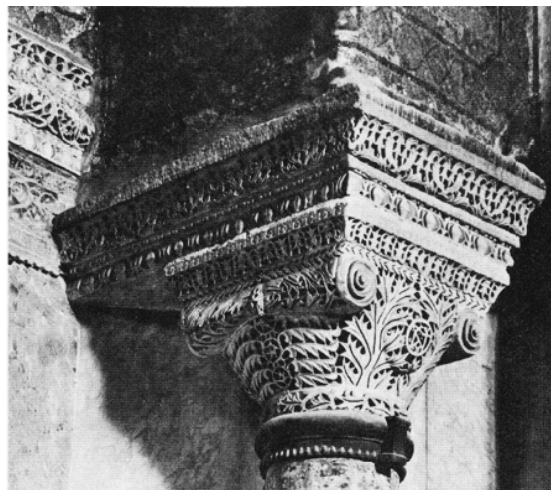


26. Borromini. San Carlo ale Quattro Fontane

gresit din punct de vedere al marimii si al spatiului, dar in acelasi timp corect in relatia cu contextul.

Arcadele din pavilion central al fatadei Palatului Blenheim al lui Vanbrugh(22) sunt incorecte deoarece sunt taiate de un pilastru: aceasta fragmentare produce o dualitate care reduce armonia lor. Faptul ca par incomplete consolideaza contrastul arcadelor centrale care sporeste per total unitatea acestei compozitii complexe. Pavilioanele care flankeaza palatul din Marly afiseaza un paradox similar. Dualitatea compozitionala a arcadelor fatadelor duce lipsa de unitate, dar consolideaza unitatea intregului complex. Faptul ca acestea sunt incomplete implica dominatia castelului.

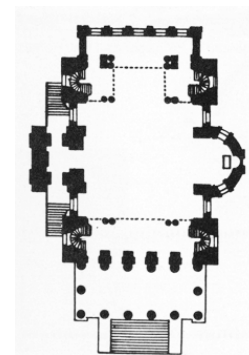
Basilica, care detine un spatiu mono-directional si biserica de tip central, care detine un spatiu omnidirectional, reprezinta traditia alternanta a planelor bisericii Western. O alta traditie- s-a acomodat la bisericile de tip "both-and", ca raspuns a spatialitatii, structurii si nevoii de simboluri. Planul Mannerist elipitic din secolul al 16-lea este in acelasi timp central si directionat. Punctul culminant este Sf. Andreea al Quirinale a lui Bernini, a carui ax principal deschide contradictor axul secundar. Nikolaus Pevsner a aratat cum pilastrii decat sa deschida capetele le taie la ambele capete ale axului transversal al peretilor, astfel consolideaza axul secundar catre altar. Capela lui Boromini in "Propaganda Fide" este un plan de hol directionat, dar capetele sale care interactioneaza au un contraefect: o sala mare domina capatul mic; o sala mica injumatatest centrul peretelui mare. Peretii rotunjiti, deasemenea, incep sa se implice intr-o



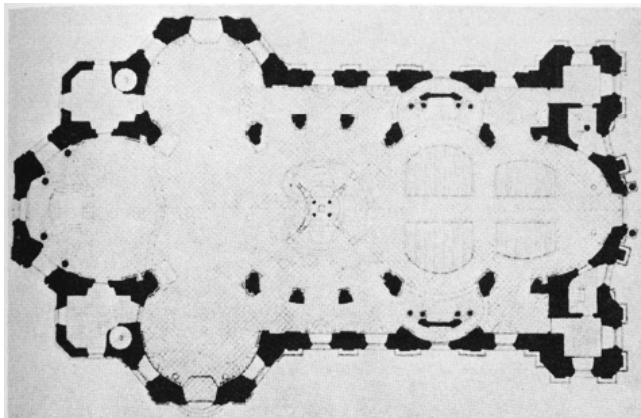
28. Capitel, Hagia Sofia, Istanbul



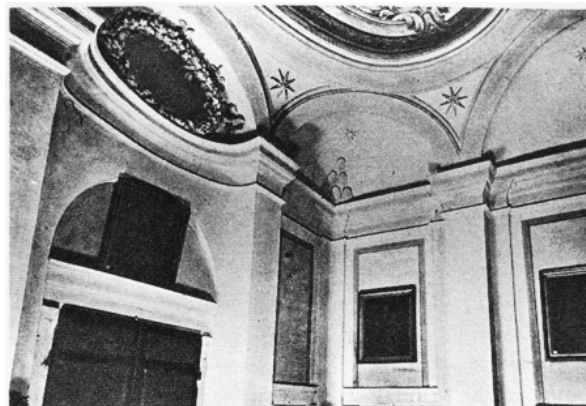
29. Hawksmoor. St. George, Bloomsbury



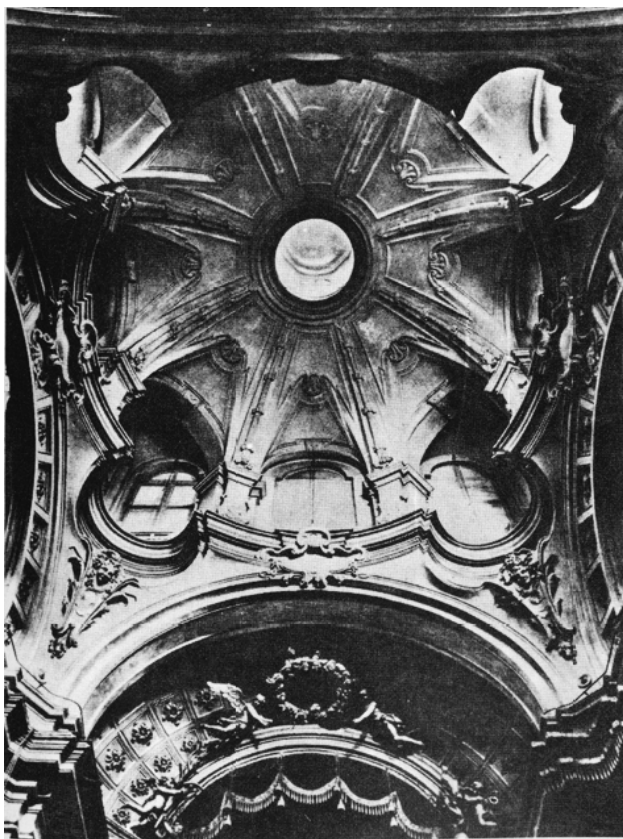
30. Hawksmoor. St. George, Bloomsbury. Plan



31. Neumann. Biserica Pelerinajului, Vierzehnhellingen, langa Banz, Plan



33. Borromini. Palazzo di Propaganda Fide, Roma



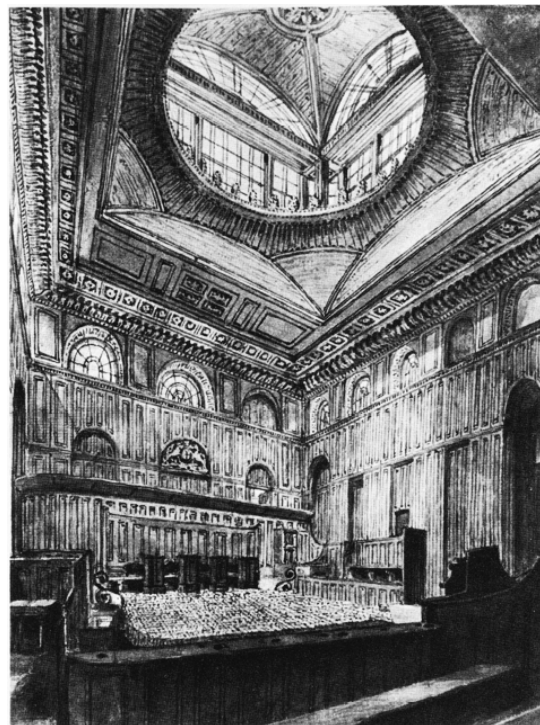
32. Vittone. Biserica Santa Maria di Piazza, Torino



34. Wren. St. Stephen Walbrook, Londra, Perspectiva interioara

continuitate de inchideri si un plan de tip central. (Acesta caracteristici au loc si in curtea San Carlo alle Quattro Fontane). Coastele ca si niste retele in tavan, indica o structura multidirectionala pe dom, ca si cum ar fi un seif. Haga Sophia din Istanbul este echivoca in mod similar. Domul ei central din sala patrata cu pandantivi implica o biserica de tip central dar cele doua apse cu semidomuri incep sa creeze o axa longitudinala in traditia bazilicii directionale. Planul in forma de potcoava a operei apartinand barocului si neo-barocului se concentreaza asupra scenei si centrului auditoriului. Focarul central al planului eliptic este de obicei reflectata in motivele tavanului ornamentat si a enormului candelabru; focarul de langa scena in distorsiunea directionala a elipsei si deasemeni partiile dintre cutiile care le inconjoara, binenteles, si scaunele din groapa. Acest lucru reflecta focarul dual din programul galei teatrului: performanta si audienta.

San Carlo alle Quattro Fontane a lui Borromini abunda in manifeste ambigue de duble-si-si-ata^t. Tratatamentul aproape egal a celor patru aripi implicate in plan sugereaza o cruce greceasca, dar aripile sunt distorsionate spre o axa de dreapta dominanta, astfel sugerand o cruce latina, asa cum continuitatea fluida de pe pereti indica un plan circular distorsionat. Rudolf Wittkower a analizat contradictii similare in sectiune. Tiparul de pe tavan, in articulatiile complexe ale mulajelor, sugereaza un dom pe pandantivi, peste traversarea unei cruci grecesti (27). Forma tavanului este in si continuitatea totala distorsioneaza aceste elemente in parodii ale lorm si sugereaza mai degraba un dom generat



35. Soane. Curtea de Conturi, Palatul Westminster, Londra. Perspectiva interioara



36. Soane. Casa Soane si Museul, Domeniul Societatii Lincoln's Inn, Londra. Perspectiva interioara

dintr-un pereteondulat. Aceste elemente distorsionate sunt continue si articulate. La o alta scara, forma si joc, joaca roluri similare ce se contrazic. De exemplu, profilul capitalei bizantine (28) o face sa para continua, dar textura si formele vestigiilor volutelor si frunzelor de acat articuleaza partiile.

Anticamera pedimentata a St. George, Bloomsbury a lui Nicholas Hawksmoor's (29) si intreaga forma a planului (30) implica o axa dominanta in nord si in sud. Intrarea in turn dinspre est, configuratia interna a balcoanelor, si absida estica (care este continuata in altar) toate sugereaza o contra-axa egal dominanta. Prin mijloacele elementelor contrare si pozitii distorsionate ale acestei biserici exprima si contrastele dintre spate, fata, si capete ale planimetriei crucii latine si ale axelor directionale ale crucii grecesti. Aceste contradictii, care au rezultat dintr-un sit particular si conditii orientate, suporta o valoare, si lipsa tensiunii in multe compozitii mai pure.

Bazilica cu dom a Vierzehnheiligen (31) are un altar central sub un dom major in nava. Nikolaus Pevsner a contrastat in serii de domuri, care sunt distorsionate si suprainpuse pe planul de cruce latina, cu plasarea conventionala a unui singu dom la intersectie. Aceasta este o biserica cu cruce latina si deasemeni o biserica pe plan central din cauza pozitiei bizarea altarului si a domului central. Alte vechi biserici din barocul tarziu, se juxtapun in piata si in cerc. Elementele lui Bernardo Vittone —ambiguously pendentives or squinches—in nava cladirii S. Maria di Piazza in Turin (32) sustin ceea ce este si un



37. Catedrala din Murcia (Spania)

dom si un lanternou patrat. Hawksmoor juxtapun mouldings in motive rectangulare si eliptice pe tavane si pe unele din bisericile lor. Acestea creeaza expresii contradictorii a ambelor tipuri directionale de biserici. In unele camere a Palazzo di Propaganda Fide (33) una dintre arcadele din colt lasa spatiul sa fie rectangular dedesubt si continuu deasupra. Acest lucru este similar cu configuratia tavanului lui Wren din St. Stephen Walbrook (34).

In tavanele camerelor seculare (35) Sir John Soane se glorifica in spatii si structuri brectangulare si curbilinii, casetate si domate. Metodele includ combinatii complexe de structuri vestigiale semanand cu pandantivi. Soane's Museum (36) implica un element vestigial intr-o alta dimensiune: partitia din forma arcelor suspendate, fara motiv structurale dar insemnat de spatiale, definesc camere ce se deschid si inchid spontan.

Fatada catedralei din Murcia (37) implica un lucru numit inflexiune pentru a promova grandoarea, dar totusi si spatiul mic. Pedimentele sparte de deasupra puturilor sunt aratate una pe celalalta pentru a ajuta un portal urias, apropiat spatial cu plaza de dedesubt si simbolic cu regiunea de dupa. Ordine suprapuse in puturi, acomodeaza multe conditii ale cladirii si ale imprejurimii. Grandoarea si spatiul mic sunt aratate spontan printr-o scara Shingle care este distorsionata pe vertical si orizontal. Montantii si balustradele raman constante bineinteles, dar rampa larga de la baza prevesteste livingul spatios, iar rampa superioara care este mai ingusta se incadreaza in contextul salii de deasupra.

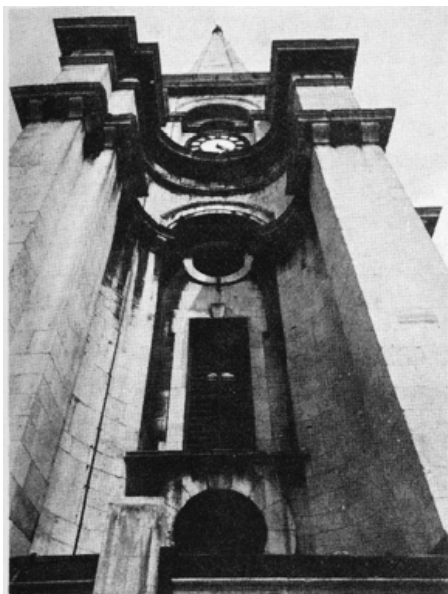
Constructia din beton prefabricat poate fii continua si in acelasi timp fractionata, urmarind profilul si in acelasi timp are articulatii la suprafata. Conturul acestor profile dintre coloane si grinzi poate indica continuitatea sistemului structural, dar modelul cu articulatii tencuite poate indica modalitatea fragmentata a construirii sale.

Turnul Bisericii Christ din Spitalfields (38) este o manifestatie "both-and" la scara orasului. Turnul lui Hawksmoor este in acelasi timp un turn si un perete fortificat. Spre fundatie perspective este terminate cu extensia peretilor intr-un fel de contravantuiri perpendiculare pe starada din apropiere. Ele sunt vazute doar dintr-o singura directie. Inspre varf turnul evolueaza la o forma spiralata care poate fi vazuta din orice directie, care spatial si simbolic domina orizontul parohiei. In Bruges Cloth Hall scara cladirii interactioneaza cu piata din apropiere, iar scara turnului care este violent disproporionate interactioneaza cu restul orasului. Din motive similare semnul mare sta deasupra Cladirii Philadelphia Savings Fund Society Buildind, dar totusi este invizibil de dedesupt. Arcul de Triomphe are de asemenea functiuni contrastante. Vazut din diagonala apropiierilor radiale inafara de Champs Elysees, este o terminatie sculpturala. Vazut perpendicular din Champs Elysees este spatial si simbolic o terminatie si un portal. Mai tarziu voi analiza niste contradictii organizate intre fata si spate, dar momentan voi mentiona de Karlskirche din Viena, al carui exterior contine in fatade elemente de basilica, iar in corpul sau elemente de tip central. O forma convexa in spate era necesara pentru programul interior;

spatiul urban impunea o scara mai mare si o fatada dreapta in fata. Dezbinarea care exista din acest punct de vedere se observa in relatia cu celalalte cladiri din cartier. Intelesurile duble atribuite fenomenului "both-and" poate implica metamorfoza si in acelasi timp contradictia. Am descrie cum spirala omnidirectionala a turnului bisericii Christ, Spitalfields, evolueaza intr-un pavilion la baza, dar o perceptie diferita este posibila, depinde de intelesuri. In relatii echivoce un inteles contradictoriu il domina pe un altul, dar in compozitii complexe aceasta relationare nu este constanta. Acest lucru este adevarat mai ales cand observatorul se invarte in jurul cladirii sau in jurul orasului: la un moment dat un inteles poate fi definit ca cel dominant; intr-un alt moment un inteles diferit pare covarsitor. In St. George, Bloomsbury, de exemplu, axele contradictorii in interior devin alternativ dominante sau recesiv dominante pe parcursul observatorului in interiorul lor; acelasi spatiu *isi* schimba intelesul. Asta este o dimensiune a "spatiului si timpului architectural" care implica focalizarea multipla.



38. Hawksmoor. Biserica Crist Church, Spitalfields
(Londra)



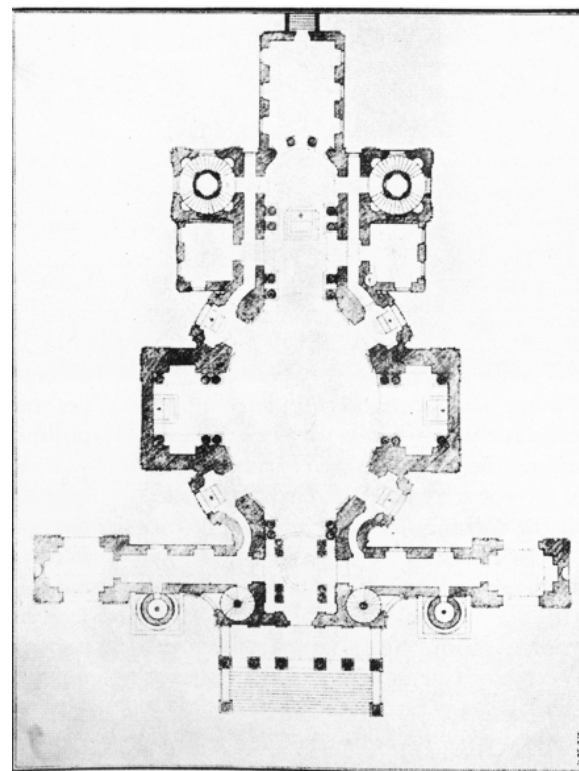
39. Hawksmoor. Biserica *Christ Church*,
Spitalfields (Londra)



41. Howe și Lescaze. Clădirea Societății
Philadelphia Saving Fund



40. Cloth Hall și Clopotnița, Bruges (Belgia)



42. Fisher von Erlach. Biserica Sfântului Carol (Carlo
Borromeo), Viena. Plan

5. Nivele Contradictorii – continuare: Elementul cu functie dubla

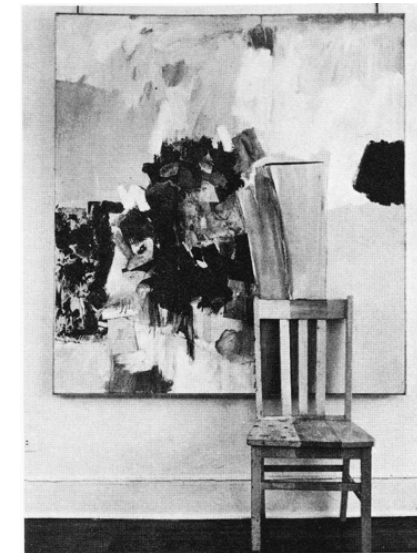
Elementul cu functie dubla si “atat – cat si” sunt inrudite, dar exista o distinctie intre cele doua: elementul cu functie dubla apartine mai mult de particularitatile folosirii si a structurii, in timp ce “atat – cat si” se refera mai mult la relatia unei parti cu intregul. “Atat – cat si” accentueaza sens dublu in favoarea functiunii duble. Dar inainte sa vorbesc despre elementul cu functie dubla as dori sa mentionez cladirile multifunctionale. Prin acest termen ma refer la cladirile care sunt complexe atat prin forma cat si prin program, si totusi un intreg puternic – unitatea complexa a “La Tourette” a lui Le Corbusier sau Palatul Justitiei din Chandigarh in contrast cu articulatiile si multiplicatiile Palatului Sovieticilor sau “Armee du Salut” din Paris. Cea din urma separa functiunile in aripi sau pavilioane care se intretaie. Separarile incisive ale pavilioanelor lui Mies in proiectul Institutului Tehnologic din Illinois poate fi inteles ca o evolutie a acesteia.

Cladirea Seagram, a lui Mies si Johnson, exclude alte functiuni in afara de birouri (in afara parterului), si prin folosirea unui camuflaj parietal asemanator ascunde faptul ca in varf exista un spatiu tehnic diferit de restul cladirii. Proiectul lui Yamasaki pentru World Trade Center din New York simplifica exagerat de mult forma de complex enorm. Zgarie-norii tipici anilor '20 prefera sa diferentieze spatiul tehnic din varf prin forme ornamentale arhitecturale. In timp ce Casa Lever include spatii de functiuni diferite la baza, le desparte exagerat de mult printr-un

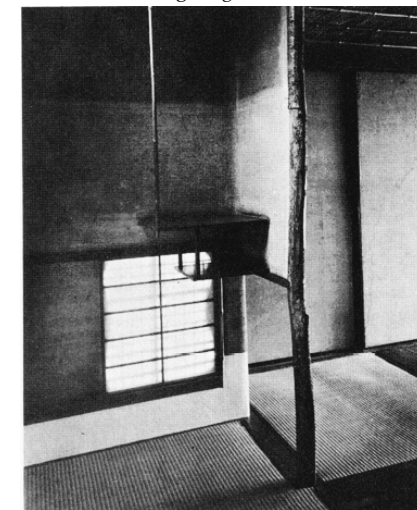
ligament spatial umbrit. In contrast, o cladire exceptional de moderna, P.S.F.S, ofera o expresie pozitiva varietatii si complexitatii programului sau. Ea contine un magazin la primul etaj si o banca mare la etajul al doilea cu birouri de-asupra si spatii speciale in varf. Aceasta varietate de functiuni si scari diferite (inclusiv semnul publicitar imens de pe cladire) lucreaza in cadrul unui intreg compact. Fatada sa curbata care contrasteaza cu ortogonalitatea restului cladirii nu este doar un cliseu al anilor '30, pentru ca are o functie urbana. La nivel pietonal directioneaza spatiul in jurul coltului.

Cladire multifunctionala in formele sale extreme devine “Ponte Vecchio” sau “Chenonceaux”, sau proiectele futuriste ale lui Sant’Elia. Fiecare contine in cadrul intregului scari contrastante de de miscare pe langa functiunile complexe. Proiectul algerian al lui Le Corbusier, care contine o cladire de apartamente si o autostrada, si proiectele tarzii ale lui Wright, pentru Pittsburgh Point si Baghdad, corespund cu arhitectura de viaduct a lui Kahn, si “forma colectiva” a lui Fumihiko Maki. Toate acestea au ierarhii de scari si miscari complexe si contradictorii, de structuri si un spatiu gol. Aceste cladiri sunt cladiri si poduri in acelasi timp. La o scara mai mare: un baraj este deasemenea un pod, [loop] din Chicago, este atat o limita cat si un sistem de circulatie, si strada lui Khan “doreste sa fie o cladire”.

Acestea sunt justificari atat pentru camera multifunctionala cat si pentru cladirea multifunctionala. O camera poate sa aiba mai multe functii simultan, sau in momente ferite. Kahn prefera prefera galeria pentru ca este directionala si nedirectionala in acelasi timp,



43. Rauschenberg. *Pilgrim*, 1960



44. Resedinta Imperiala Katsura, Kyoto (Japonia)

un coridor si o camera in acelasi timp. Si recunoaste complexitatile schimbatoare ale diferitelor functiuni prin diferentierea camerelor intr-un mod general prin ierarhizarea marimii si calitatii, numindu-le spatii majore si spatii servitoare, si alte denumiri mai mult generice decat specifice. In proiectul sau pentru Centrul Comunitar Trenton, aceste spatii se inchid printr-o paralela complexa trasa la camerele "en suite" specifice perioadei pre sec. 18. Ideea de coridoare si camere fiecare cu o singura functiune convenabila, este originara din sec. 18. Separarea si specializarea functiunilor programelor in cadrul cladirii prin mobilier integrat nu este oare o manifestare extrema a acestei idei? Implicit Kahn pune sub semnul intrebării specializarea rigida si functionalismul limitat. In acest context forma evoca functiunea.

Camera multifunctionala este un raspuns posibil mai adevarat la intrebarile arhitectului modern cu privire la flexibilitate. Camera cu un scop generic mai degraba decat unul specific si cu mobilier mobil mai degraba decat partitionare mobila, promoveaza o flexibilitate perceptuala mai degraba decat o flexibilitate fizica, si permite duritatea si permanenta necesara inca in cladirile noastre. Ambiguitatea valida promoveaza flexibilitate utila.

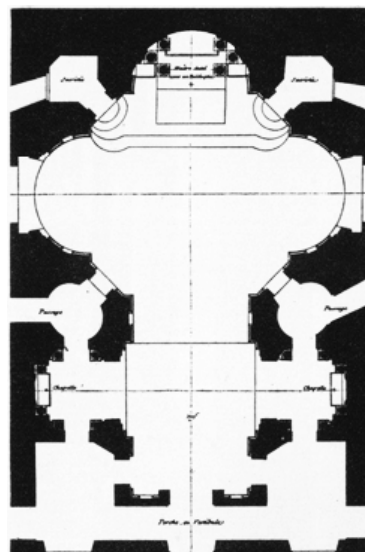
Elementul cu functie dubla a fost folosit mai putin frecvent in arhitectura moderna. In locul sau, arhitectura moderna propune separarea si specializarea la toate scarile, atat in materiale si structura cat si in program si spatiu. "Natura materialelor" a fost un precursor al materialelor multifunctionale. Divergenta lui Wright a inceput, conform



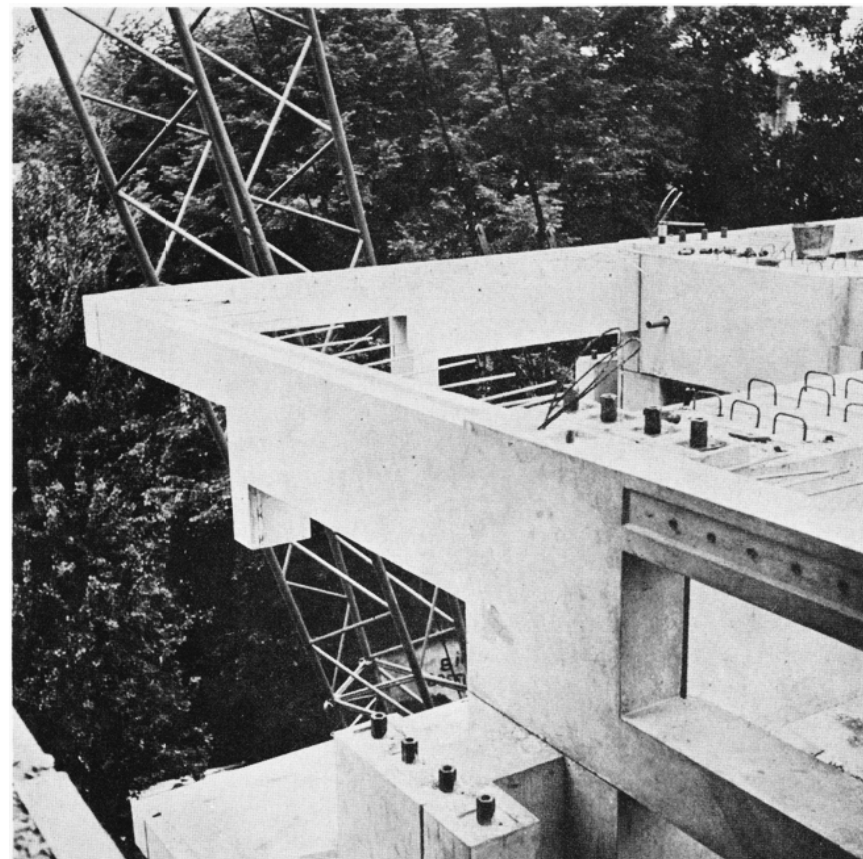
45. Biserica Santa Maria in Cosmedin, Roma (Italia)

autobiografiei sale, în momentul în care Sullivan a început să aplice ornamentul sau caracteristic, pe teracota, otel, lemn sau caramida. Pentru Wright, "ornamente potrivite pentru un material nu sunt potrivite pentru alt material". Dar fațada caminului de studenți al universității din Pennsylvania, proiectată de Eero Saarinen, include în materialele și structura sa grilaje acoperite cu vie, perete de caramida, și grilaje de otel – și totuși profilul curbat al formei sale este continuu. Saarinen a învins obsesia specifică vremii de a folosi materiale diferite în același plan sau de a folosi același material în două scopuri diferite. În pictura lui Robert Rauschenberg "Pelerin" textura suprafeței continuă de pe panza pe scaunul din fața sa, făcând distincția între pictură și mobilă ambiguă. Se poate recunoaște o contradicție între nivelele de funcție și sens, iar mediul este forțat.

Dar pentru puristul structural cât și pentru organicist, elementul structural cu funcție dublă ar fi odios din cauza corespondenței inexacte și ambigue între formă și funcție și formă și structură. În contrast, în cazul vilei Katsura, tulpina de bambus tensionată și stâlpii de lemn comprimați au forme asemănătoare. Cred că pentru arhitectul modern cele două ar fi sinistru de asemănătoare în marime și secțiune, în ciuda înclinății actuale pentru design tradițional japonez. Pilastrul renașcentist (la fel cu alte elemente structurale folosite în mod nestructural), poate implica fenomenul de "atât – cât și" pe mai multe nivele. Poate să fie în același timp structural fizic, sau să fie structural simbolic prin asociere, sau compozițional ornamentală prin



46. Mansart. Capela, Fresnes (Franța).
Plan



47. Kahn. Clădirea Centrului de Cercetări Medicale Richards, Universitatea din Pennsylvania, Philadelphia (SUA)

promovarea ritmului si complexitatii scarii in cazul ordinului gigantic.

Pe langa specializarea formelor in relatie cu materialele si structura, arhitectura moderna introduce o separare si o articulare a elementelor. Arhitectura moderna nu este implicita. Prin promovarea cadrelor si a peretelui cortina, a separat structura de adapost. Inclusiv zidurile cladirii Johnson Wax sunt inconjuratoare dar nu structurale. Si in cazul finisajelor, arhitectura moderna glorifica separarea. Elementul versatil care inteplineste mai multe functii este la fel de rar in arhitectura moderna. In nava catedralei Sf. Maria din Cosmedin, forma coloanei rezulta din functia sa dominanta si precisa de suport punctual. Ea poate sa directioneze spatiul doar incidental in relatie cu alte coloane, dar pilele alternante din cadrul aceleasi nave sunt intrinsec bifunctionale. Ele inconjura si directioneaza spatiul dar au si un rol structural. Pilele baroce din capela de la Fresnes, reziduale ca forma si redundante ca structura, sunt exemple extreme de elemente care sunt in acelasi timp si structurale si spatiale.

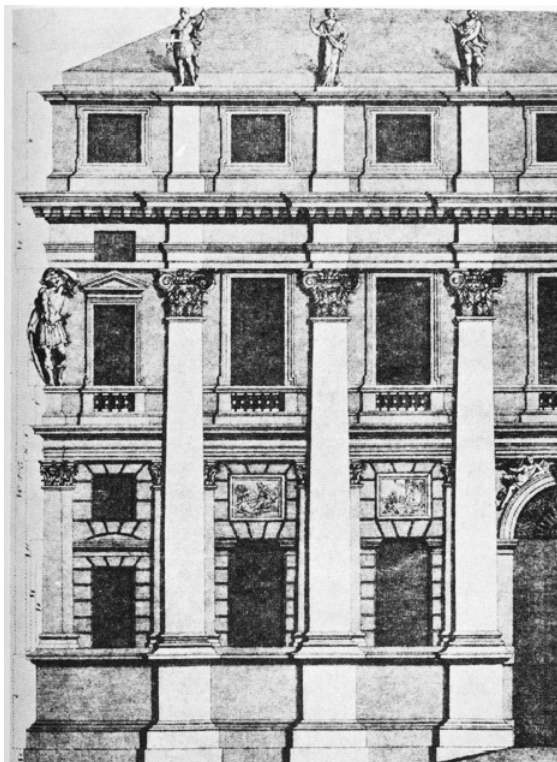
Elementele cu functie dubla ale lui Kahn si Corbusier sunt rare in arhitectura noastra. Brises-soleil din Unide d'Habitation sunt atat structura si terasa cat si parasolare. (Sunt ele oare segmente de perete, pile sau coloane?) Grupurile de coloane ale lui Kahn, si pilele sale deschise, adapostesc spatiu pentru echipament, si pot deasemenea sa manipuleze lumina naturala, asemenea coloanelor cu un ritm complex din arhitectura baroca. Ca si grinzile deschise din Centrul Medical Richards, aceste elemente nu sunt nici pure structural dar nici nu au o sectiune minimala si

eleganta. In loc, ele sunt fragmente structurale inseparabile de intregul spatial. Acestea subliniaza formele care nu sunt "pure", si un membru structural poate fi mai mult decat un spatiu intamplator.

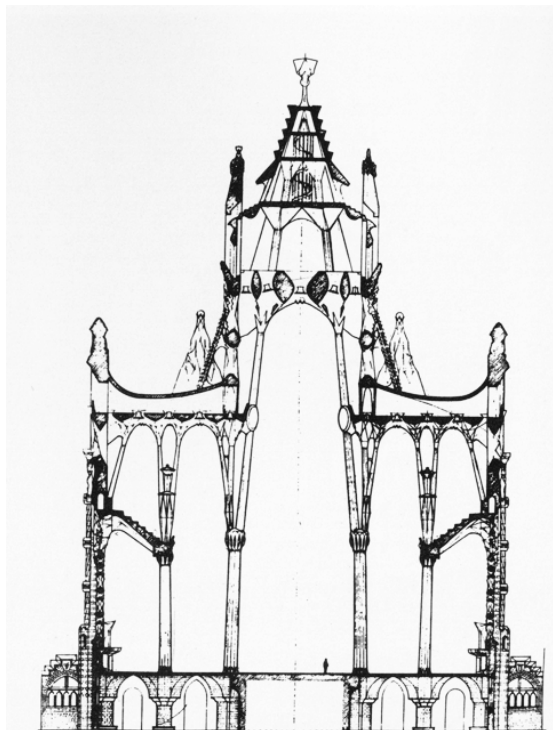
Construciile cu placi plane sunt formate din placi de beton de adancime constanta dar cu armatura variabila si cu stalpi plasati iregular fara grinzi. Pentru a mentine o adancime constanta, cantitatea de armatura se schimba pentru a acomoda sarcinile mai concentrate specifice unei cladiri fara grinzi. Aceasta permite, in special in cazul cladirilor rezidentiale, un profil al tavanului constant pentru o mai facila partitionare a spatiului de sub el. Placile plane sunt impure structural, sectiunea lor nu este minimala. Necesitatea fortelor structurale este subminata de catre nevoile spatiului arhitectural. Forma urmeaza functiunea in acest caz intr-un mod contradictoriu, substanta urmeaza functia structurala; profilul urmeaza functiunea spatiala.

In unele lucrari de zidarie baroce sau manieriste, pila, coloana si arcul sunt aproximativ proportional egale intr-o fatada si in structura rezultanta. Arcadele Panteonului, in acest caz nu faceau parte din expresia vizuala genereaza in mod similar un zid cu dubla functiune. In contrast cu [segregated flying buttress], contrafortul roman are o deschidere la fel de mare ca [buttress], si inventia subtila a lui Gaudi a [tilted pier buttress] suporta greutatea arcelor [as well as buttresses the thrust in one continuous form].

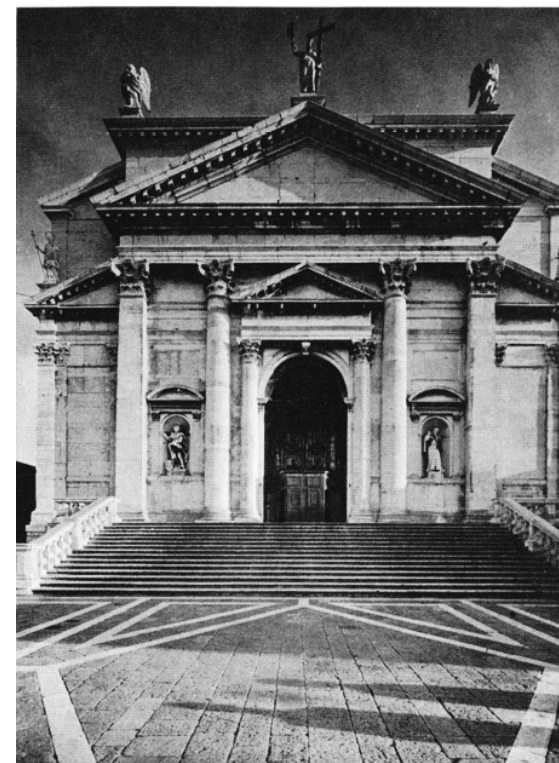
Elementul cu functie dubla poate fii un detaliu. Cladirile baroce si manieriste abunda in geamuri care devin nise, ornamente de cornisa care acomodeaza ferestre, pietre de



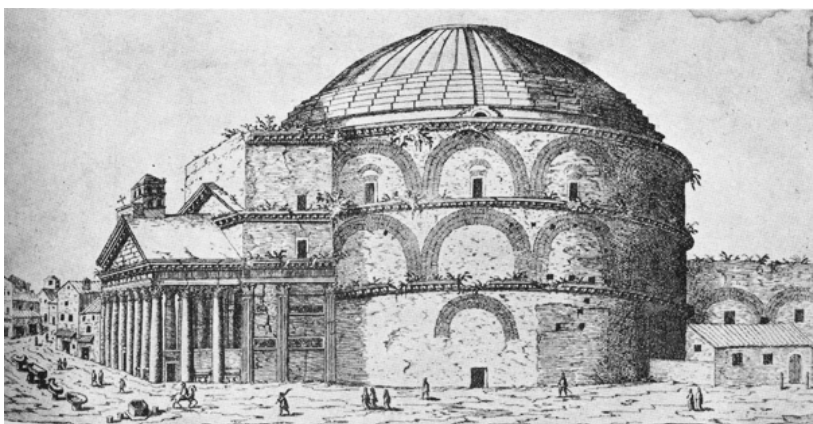
48. Palladio. Palatul Valmarana, Vicenza (Italia). Elevatie



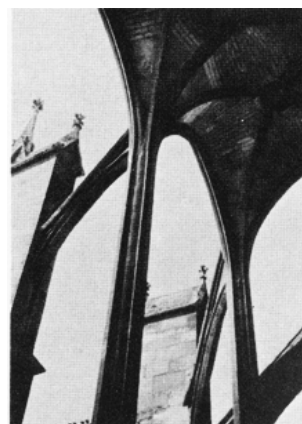
50. Gaudi. Biserica Sagrada Familia, Barcelona (Spania). Sectiune



51. Palladio. Biserica Il redentore (Salvatorul), Venetia



49. Panteonul din Roma (Italia). Perspectiva



52. Catedrala Saint Urbain, Troyes (Franta)

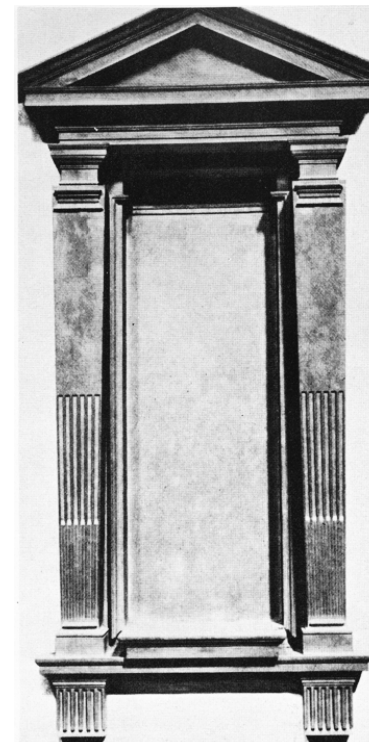
bolta care devin pilastrii si arhitrave care devin arcade. Pilastrii de la intrarea Bibliotecii Laurentiene, a lui Michelangelo, se pot asemana cu niste console. Formele pe rarele fatade ale Propaganda Fide (55) sunt ambele cadre si frontoane . Hornurile Lutyeste la Gray Walls (Zidurile Gri) (56) sunt literalmente intrari sculpturale marcand de asemenea imbinarile la Gledstone Hall (57) este o extensie a treptelor intermediare in aceeasi camera , iar scarile are ajung la Nashdom sunt de asemenea in camera.

“Baloon frame” care a fost dezvoltat de Siegfried Giedion, se desavarseste pe toate nivelurile. Structural si vizual ea evolueaza dintr-un cadru separat intr-o piele atat structurala cat si ocrotitoare: grinzisoarele din care este formata sunt foarte mici si foarte apropiate. Aceste caracteristici complicate sunt evidente in locurile in care se fac penetratii in aceasta epiderma si in modul care ea se termina. Baloon frame-ul este un alt element din arhitectura care indeplineste mai multe functii in acelasi timp. El reprezinta o metoda intre doua extreme care a evoluat pana a preluat caracteristicile amandorora.

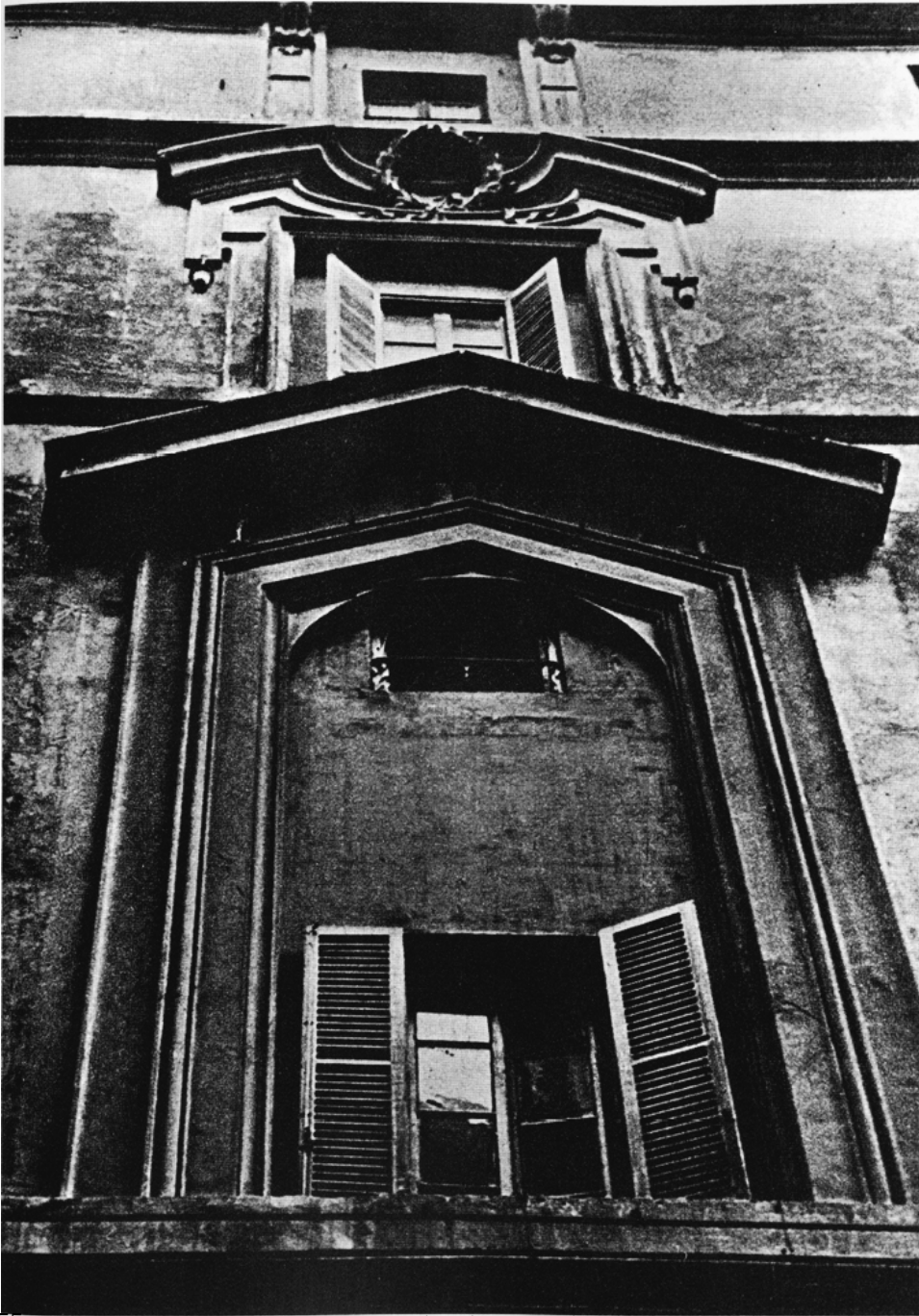
Elementele conventionale in arhitectura reprezinta un stadiu in evolutie, si contin in folosirea lor schimbata urme ale sensului vechi cat si sensul nou. Ceea ce poate fi numit element vestigial trage o paralela cu elementul cu functie dubla. Este distinct de un element de prisos deoarece contine un sens dublu. Aceasta este rezultatul unei combinatii mai mult sau mai putin ambigue intre sensul vechi, evocat prin asociere cu sensul nou creat de functia noua sau modificata si de contextul nou. Elementul vestigial descurajeaza claritatea sensului dar incurajeaza in schimb



53. Borromini. Biserica Santa Maria dei Sette Dolori, Roma



54. Michelangelo. Biblioteca Laurentiana (Biblioteca Medicea Laurenziana), Florenta



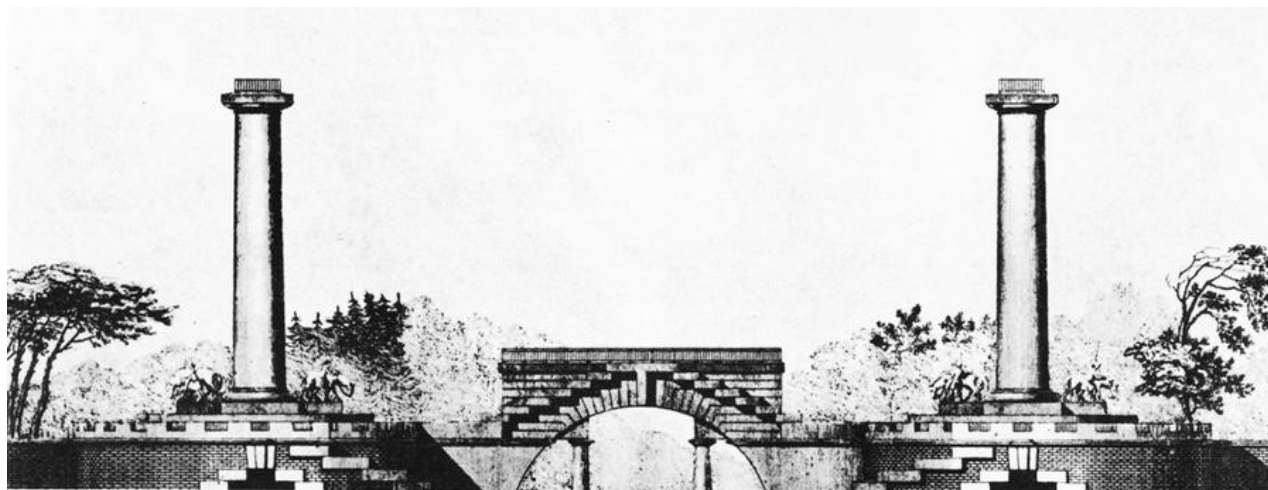
55. Borromini. Palatul Congregatiei Propaganda Fide (Raspandirea credintei), Roma (Italia)



56. Lutyens. Conacul Grey Walls, Scotia



57. Lutyens. Conacul Gledstone Hall, Yorkshire



58. Ledoux. Proiectul unei porti , Bourneville

bogatia sensului. Este baza pentru schimbarea si evolutia orasului manifestata in remodelarea care implica cladiri vechi cu noi utilizari atat programatice cat si simbolice (vechi palate care astazi functioneaza ca muzee sau ambasade), sau strazi vechi cu noi utilizari si scari ale miscarii. Cararile vechilor fortificatii medievale devin bulevardele sec. 19. Fantoma strazii Dock din cartierul Society Hill din Philadelphia, mai degraba este un vestigiu lipsit de sens decat un element functional rezultat dintr-o tranzitie valida intre vechi si nou. Mai tarziu ma voi referi la elementul vestigial cum apare el in arhitectura lui Michelangelo si in ce se poate numi arhitectura Pop.

Elementul retoric, ca elementul cu functie dubla, este infrecvent in arhitectura recenta. Daca cel din urma insulta prin ambiguitatea sa implicita, retorica insulta

cultul minimalist al arhitecturii moderne. Dar elementul retoric este considerat ca o metoda valida de exprimare chiar daca este demodata. Un element poate sa para retoric dintr-un punct de vedere, dar daca el este valid, pe alt nivel el imbogateste sensul prin subliniere. In proiectul pentru o poarta la Bourneville de Ledoux, coloanele sunt structural retorice daca nu chiar redundante. Totusi, din punct de vedere expresiv, ele subliniaza abstractul deschiderii ca semicerc mai mult decat o arcada, si definesc mai puternic deschiderea ca o poarta. Dupa cum am spus, treptele de la Academia de Arte Fine de la Pennsylvania de Furness sunt prea mari in contextul imediat, dar potrivite ca gest cu intrarea si cu scara exterioara a cladirii. Porticul clasic este o intrare retorică. Scarile, coloanele si soclul sunt juxtapuse peste intrarea reala de o alta scara dimensionala din spate.



59. Vanbrugh. Palatul Bleinheim, Oxfordshire

O mare parte din functia ornamentului este retorica – precum utilizarea pilastrilor baroci pentru ritmare, si pilastrii degajati ai lui Vanbrugh de la intrarea in Blenheim (59), care sunt o fanfara arhitecturala. Elementul retoric care indeplineste si o functie structurala este foarte rar in arhitectura moderna, desi Mies a folosit retorica grinda de otel in I cu o siguranta care l-ar face pe Bernini invidios.

6. Adaptarea si limitarea altora: Elementele conventionale

Pe scurt, contradictiile trebuie sa fie acceptate.*

O ordine valida adapteaza contradictiile amanuntite ale unei realitati complexe. Detaliaza si impune in acelasi timp se adapteaza la fel cum se impune. Astfel admite "control si spontaneitate", "corectitudine si comoditate" --- improvizatie in interior. Toleaza calificarile si compromisurile. Nu exista legi fixe in arhitectura, in acelasi timp nu totul va merge in cladiri sau in oras. Arhitectul trebuie sa decida, si aceste subtile evaluari care sunt printre principalele functii. El trebuie sa determine ce trebuie sa fie facut ca sa functioneze si ce este posibil a fi compromis cu, ceea ce va merge inaintea, cum si unde. El nu ignora sau exclude incosecventele programului sau ordinii structurii.

Am accentuat aspectul complexitatii si contradictiei care creste mediul mai multe decat programul cladirii. Acum o sa accentuez complexitatea si contradictia care dezvoltata din program si reflecta complexitatile si contradictiile mostenite ale locuirii. Este evident ca in practica actuala cele doua trebuie sa fie corelate. Contradictiile pot reprezenta exceptionala incosecventa care modifica altfel spus ordinea consecventa, sau ca ele reprezinta incosecventele ordinii ca un intreg. In primul caz, relatia intre incosecventa si ordine accentueaza exceptiile circumstantiale ale ordinii, sau particularitati alaturate cu elemente generale ale ordinii. Aici tu cladesti o

ordine dupa care o distrugi, dar o distrugi prim puterea ei mai degraba decat prin slabiciune. Am descris relatia ca contradictia acomodarii. Relatia incosecventei inaintea in intregime o consider o manifestatie a dificultatii intregului, care l'am discutat in ultimul capitol.

Mies se refera la o nevoia de "a crea o ordine in confuzia disperata a timpului nostru". Dar Kahn a spus << prin ordine eu nu inteleg dezordine >>. Ar trebui noi sa nu rezistam confuziei deplangatoare?. Ar trebui noi sa nu cautam sensul in complexitatea contradictiei timpului nostru si sa intelegem limitarile sistemului? Acestea, cred eu, sunt doua justificari pentru a incalca ordinea: recunoasterea varietatilor si confuziilor inaintea si afara, in program si in mediul inconjurator, intr'adevar, la toate nivelele de experienta; si limitarea ultima a tuturor ordinilor concepute de om. Cand circumstantele sfideaza ordinea, ordinea ar trebui a se indoi sau a se sparge: anomalii si incertitudinile dau validitate arhitecturii.

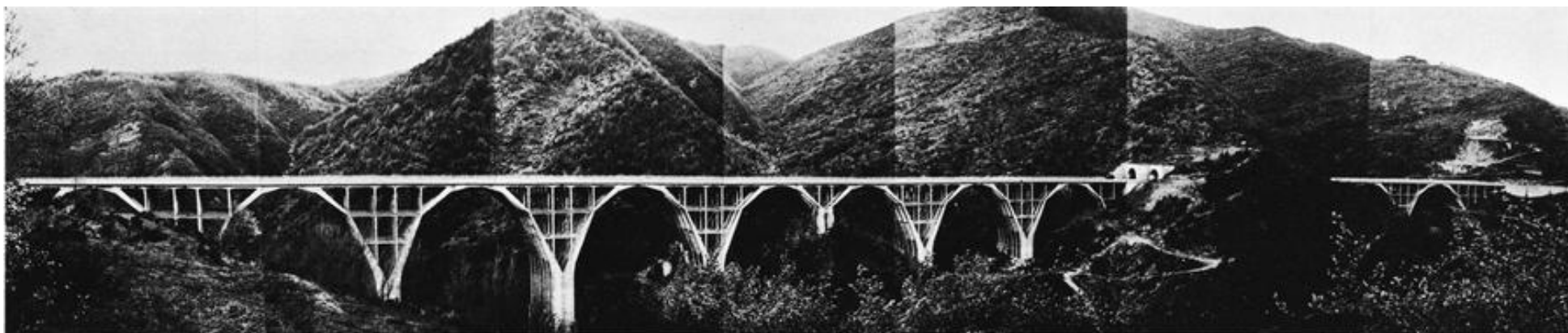
Sensul poate fi intensificat intrerupand ordinea, exceptia care confirma regula. O cladire cu nici o "imperfectione" nu poate avea o parte perfecta, pentru ca contrastul suporta sensul. Un abil dezacord da vitalitate arhitecturii. Poti permite evenimente neprevazute peste tot, dar ele nu pot persista peste tot. Ordinea fara utilitate reprezinta formalism, ordinea fara utilitate reprezinta, bineinteles haos. Ordinea trebuie sa existe inainte de a fi intrerupta. Nici un artist nu poate deprecia rolul ordinii ca un fel de a vedea intregul relevant la propriile caracteristici in context. Nu exista nici o arta fara un sistem este motto-ul lui Le Corbusier.

Intr'adevar o tendinta de a intrerupe ordinea poate justifica exagerarea ei. Un



60. Sangallo. Palatul Tarugi, Montepulciano (Italia)

*David Jones, *Epoch and Artist*, Chilmark Press, New York, 1959.



1. 61. Care si Gianelli, Viaductele Progettone si Pecora Vecchia, Autostrada Soarelui, Bologna-Florenta (Italia). Sectiune

formalism valid , sau un fel de arhitectura de hartie in contextul ei , compenseaza deformarile , oportunitatile si exceptiile in partile intamplatoare ale compozitiei , sau pentru impunerile violente in contradictii juxtapuse. In arhitectura recenta Le Corbusier in the Villa Savoye , de ex., adapteaza exceptionalele incosecvente intamplatoare intr'un alt fel de ordine rigida si dominanta. Dar Aalto, in contrast cu Le Corbusier , se pare a crea ordinea chiar din inconsecvente , cum poate fi vazut in The Cultural Center at Wolfsburg. Un exemplu istoric ar putea probabil ilustra relatia ordinei cu exceptia. Aplicarea arcelor si a pilonilor la Palazzo Tarugi (60) sustine impotriva impunerilor subite si capricioase a geamurilor asimetrice. Ordinea exagerata , si de acolo unitatea exagerata, impreuna cu cateva caracteristici de scara, sunt ceea ce fac monumentalitatea in palatul italian plus o parte din munca lui Le Corbusier. Opozitiile intamplatoare in compozitia lor, sunt secretul tipului lor de monumentalitate---- ceea ce nu este nici simplu nici pompos. Totusi ordinea lui Aalto nu este chiar usor de inteles la prima vedere, implica relatii similare cu ordinea si imprejurarea.

In inginerie este podul (61)care descrie viu si expres joaca exagerata pusa in ordine impotriva imprejurarilor incosecvente. Ordinea directa si geometrica a structurii de sus deriva din sol , functii simple ale vehiculelor convertite a unei palme egale intr-un anumit interval , este intr-un contrast cu exceptionalele adaptari ale structurii de jos care prin deformare - sistemul oportun al pilonilor alungiti - adaptarea podului la terenul inegal al prapastiei ravene.

O joaca a ordinii si a compromisurilor deasemenea sustine ideea renovarii cladirii , si a evolutiei in planificarii orasului. Intr'adevar , schimbarea in programul cladirilor existente este un fenomen valid si o sursa majora de contradictie pe care o suportam . Multe compozitii care acumuleaza exceptii circumstantiale, ca si Palatul Tarugi , rezulta din renovarea care intretine o mentine expresie a intregului. Mare parte din bogatia scenei urbane italiene la nivel ochiometric nivelul ochiului rezulta din traditia de a modifica sau moderniza fiecare generatie de interioare comerciale , de exemplu, barurile evident "contemporary" de fapt barurile elegante contemporane , localizate in cadrele palatelor

vechi. Dar ordinea originala a cladirilor trebuie sa fie puternica. O mare parte din confuzie nu a reusit sa distruga spatii Marii Gari Centrale, dar introducerea unui element strain nuanteaza un suspect effect al cladirilor moderne. Cladirile noastre trebuie sa supravietuiasca masini de tigari.

Ma refer la unu din nivelele de ordine din arhitectura ---- acea ordine individuala care este legata de specificul cladirilor din care face parte. Dar exista conventie in arhitectura ,si conventia poate fi o alta manifestatie a unei exagerat de puternice ordini mai generala in scop . Un architect ar trebui sa foloseasca conventia si sa o faca vie. Adica el ar trebui sa foloseasca neconvetional convetia . Prin conventie eu ma refer atat la elementele cat si la metodele cladirii. Elementele conventionale sunt acelea care sunt comune in manufactura , forma si utilitate . Nu ma refer sa produsele sofisticate ale industriei de design , care sunt de obicei frumoase dar la vasta acumulare de standard , produse de design anonim conectate cu arhitectura si constructia , si in acelasi timp cu elementele comerciale care sunt pozitiv banale sau vulgare in sinea lor si sunt des asociate cu arhitectura.

Justificarea principala pentru elementele honky-tonk in ordinea arhitecturala este chiar propria lor existenta. Ele sunt ceea ce noi avem . Arhitectii pot sa le deplanga sau sa incerce sa le ignore sau chiar sa incerce sa le desfiinteze dar ere nu vor disparea. Sau ele nu vor disparea pentru mult timp deoarece arhitectii nu au puterea de a le inlocui (sau nu stiu cum sa le inlocuiasca), si pentru ca aceste elemente provenite din locuri comune adapteaza nevoile existente pentru varietate si comunicare. Cliseele vechi care implica atat banalitatea cat si dezordinea vor fi in continuare contextual noi noastre arhitecturii , si arhitectura noastra noua va fi semnificativ contextual pentru ele . Iau perspectiva limitata , recunosc , dar perspectiva limitata, pe care arhitectii au tendinta sa o deprecieze este atat de importanta ca si perspectiva visionara , pe care ei au avut tendinta de a o glorifica dar nu au reusit. Planul pe termen

scurt , care combina intamplator noul cu vechiul , trebuie sa insoteasca planul pe termen lung. Arhitectura este evolutionara pe cat este si de revolutionara. Ca si o arta o sa acumuleze ce este si ceea ce trebuie sa fie , imediatul si speculativul.

Istoricii au aratat cum arhitectii in mijlocul anilor 90 au avut tendinta sa ignore sau sa respinga dezvoltarile in tehnologie cand aveau legatura cu structura si metode ca si neavand legatura cu arhitectura si nu sunt demne de ea. Au substituit in favoarea Revivalismului Gothic, Academic revivalism sau Handicraft Movement . Proclamama noi azi tehnologia avansata? In timp ce excludem imediatul, vital daca elementele vulgare care sunt comune arhitecturii si imprejurimilor noastre? Arhitectii ar trebui sa accepte metodele si elementele pe care le au. De multe ori dau gres cand incerca sa caute cu speranta noul; sa caute tehnologiile, cu speranta ca sunt avansate. Inovatiile tehnologice necesita investitii in timp , indemanare si bani in spatele talentului pe care il au arhitectii, cel putin in acest tip de societate. Problema cu arhitectii secolului al XIX-lea nu era aceea ca ei au lasat inovatiile pe seama inginerilor, ci faptul ca au ignorat revolutia tehnologica dezvoltata de altii. Arhitectii zilelor noastre , in viziunea constrangatoare de a inventa noi tehnologii au neglijat obligativitatea lor de a fi exeperti in controverse existentiale. Arhitectul, desigur, este responsabil pentru „cum” si de asemenea „ce ” este in cladirea sa, dar rolul sau inovator este primar in „ ce” ; experimentarea lui este limitata mai mult la organizare a intregului, decat la tehnologie in parti. Arhitectul selecteaza la fel de mult cat si creeza .

Acestea sunt motivele pragmatice pentru folosirea controverselor in arhitectura, dar sunt si justificari expresive de asemenea. Indatorirea principala a arhitectilor este organizarea unor parti conventionale gandite in mod unic si introducerea judicioasa a partilor noi cand vechiul nu va fi. Psihologia globala mentine acel context care cotribuie la intelegerea unei parti si schimbari de context cauzeaza schimbari in inteles. Arhitectul, in acest fel, gandeste organizarea partilor, creeaza contexte cu inteles fara intreg. Daca foloseste conventionalul in mod neconventional, daca organizeaza lucrurile familiare in mod nefamiliar, el schimba contextul si poate sa foloseasca fie clisee , ca sa atinga efectul de proaspat. Lucrurile familiare vazute intr-un context nefamiliar a devenit perceptibil ca nou la fel ca si vechi.

Arhitectura moderna a exploatat elementele conventionale doar in moduri limitate. Daca ei nu au respins in totalitate aceasta ca absolut sau banal, ei au imbratisat acestea ca ordine progresista industriala simbolica. Dar ei adesea au folosit elemenele comune cu un unic context intr-un fel necomun. Wright, de exemplu, aproape intotdeauna a angajat elemente unice si forme unice , care au reprezentat scopul personal si inovator in arhitectura. Elemnte minore, ca si echipamentele de Schlage, sau obiectele sanitare de Kohler, pe care si Wright a ezitat sa le foloseasca, percepute ca si compromisuri nefericite fara ordinea particulara a cladirilor lui, care este consistent intr-un alt mod.

Gropius in lucrarile sale timpurii angajeaza forme si elemente bazate pe un vocabular industrial consistent. El in acest fel recunostea standardizarea si promova

estetica masina. Inspiratia pentru geamuri si scari a venit din fabrica curenta de arhitectura si aceste cladiri arata ca fabrici. Mai tarziu Mies angajeaza elementele structurale in arhitectura vernaculara industrială americana si de asemenea a lui Albert Kahn cu o ironie inconstienta : membrii elegantei structuri sunt derivati din catalogul de manufacturiere ale otelului standard; ei sunt exprimati ca structura expusa , dar sunt ornamente in structura rezistenta la foc; si creeaza un complex , spatii inchise mai mult decat simple spatii industriale pentru care au fost proiectate.

Cel care a juxtapus obiectele gasite si elementele banale a fost Le Corbusier , ca si scaunul Thonet, scaunul de ofiter, radioatoarele de fier , alte obiecte industriale si formele sofisticate ale arhitecturii sale fara nici un sens ironic. Statuia secolului al XIX-lea a Sf. Maria fara geamuri pe peretele de est al capelei din Ronchamp este o ramasita de la biserica de alta data care a ramas ca semn. In spatele valorii simbolice , reprezinta un obiect banal de sculptura readus la viata datorita noii situarii. Bernard Maybeck este unicul arhitect in timpurile noastre care angajeaza combinatii contradictorii ale elementelor industriale vernaculare si elemente stilistice eclecticice (de exemplu, cadrul industrial cu ornamentele gotice) in aceeasi caldare. Folosind conventionalul intr-un mod neconventional este pe de alta parte aproape necunoscut in arhitectura noastra recenta.

Poetii, in conformitate cu Eliot, implica „aceasta alternanta perpetua dispretuita a limbajului, cuvinte permanente juxtapuse in si prin combinatii. (29)Wordsworth a scris in prefata sa la „ Baladele lirice” ale alegerii „

incidente si situatii ale vietii comune (la fel cum) lucrurile obisnuite ar putea fi prezentate mintii in aspecte neobisnuite.(30) Si Kenneth Burke sa referit la „perspective prin incongruente”(31). Aceste tehnici, care par de baza pentru poeziile medii, au fost folosite azi in alte medii . Pictorul Pop a dat intelesuri necomune elementelor comune prin schimbarea contextului sau prin cresterea scarii. Gandita ca si „ implicare in relativitatea perceptiei si relativitatea intelesului.”(32) cliseele vechi in noua directie a primit noi intelesuri care au abiguitate , ambele noi sau vechi, banal sau intens.

Valoarea acestor atat de contradictorii intelesuri au fost recunoscute in ambele: arhitectura evolutionara si revolutionara - de la colajul de fragmente ale arhitecturii post-romanice, asa numita arhitectura Spolium in care coloanele si capitellurile sunt utilizate la baza, bunaoara, la stilul Renasterii insusim unde vechiul vocabular Romanic- Clasic a fost implicat in noi combinatii. Si James Ackerman a descris Michelangelo ca si „ rara adoptand un motiv(in arhitectura sa) fara sa-I dea o noua forma sau un nou inteles. Inca el a retinut invariabil particularitatile din modele antice cu scopul sa forteze observarea lor sau sa recolecteze sursa in timp ce foloseau inovatiile”(33).

Conventiile ironice sunt irelevante atat pentru cladirile individuale cat si pentru oras. Sunt recunoscute conditiile reale ale arhitecturii noastre si statutul in cultura noastra. Industria promoveaza descoperirile electronice si cele industriale expresive, dar nu si experimentele arhitecturale si guvernul Federal a supus scaderii: transportul aerian , comunicatiile si vasta interprimere de razboi,

asa cum o numesc ei , securitatea nationala, mai degarba, supunerea fortelor, in functie de intensificarea vietii. Arhitectii practicanti trebuie sa admita asta. In termeni simplii , bugetul, tehnicile si programele pentru aceste cladiri sunt relatate cu anii 1866 decat cu 1966. Arhitectii trebuie sa accepte rolul lor modest mai degarba decat sa distinga acestea si sa riste ceea ce poate fi numit expresionism electronic, care poate fi in paralel expresia industrială a arhitecturii moderne. Arhitectul care va accepta rolul sau de de combinator ale cliseelor vechi semnificative- banaliati valide- in noi contexte ca si contradictia intre societate spre care isi directioneaza cele mai bune eforturi, banii si modalitatea indirecta , o adevarata concerna pentru rasturnarea scarii de valori ale societatii.

Am facut referire la motivul pentru care elementele honky-tonk in arhitectura si planimetria oraselor noastre sunt aici pentru a stagna, in special in importanta viziune pe termen scurt si de ce o asemenea soarta trebuie acceptata. Pop Atr a demonstrat ca aceste elemente comune sunt foarte des sursa principala a varietatii ocazionale si vitalitatea oarselor noastre, si acesta nu e banalitatea lor sau vulgaritatea oraselor noastre, a elemente care provoaca banalitatea sau vulgaritatea pe toata scena, dar mai degarba relationarea contextuala a spatiului si a scarii.

Alta implicatie semnificativa din Pop Art implica metoda de planificare a orasului. Arhitectii si urbanistii care au acuzat planificarea orasului ca fiind vulgara sau banala promoveaza metode elaborate pentru abolire sau pentru distingerea elementelor honky-tonky in peisajul existent, sau prin

excluderea acestora din vocabularul noului oras. Dar ei au gresit la scara larga pentru a mari sau pentru a asigura substitutia pentru scena existenta, pentru ca ei vroiau sa atinga imposibilul. Inercand prea mult ei au etalat impotenta si au riscat influenta continua ca si presupusi experti. N-au putut arhitectii si urbanistii , prin neglijente ajustari ale elementelor conventionale ale planului suprafetei orasului, existente sau posedate, sa produca efecte semnificative? Prin modificare sau adugare de elemente conventionale la stil sau prin alte elemente conventionale, ei pot contorsiona contextul , avantajul maxim are efect prin intelegerea minima. Ei pot sa ne faca sa vedem acelasi lucru in diferite modalitati.

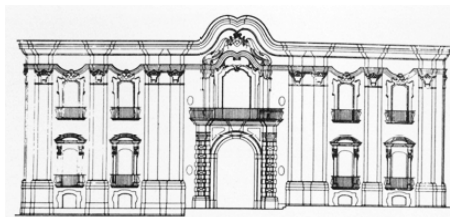
In final standardizarea ca si conventia poate fi o alta manifestare a unei ordini puternice . Dar spre deosebire de conventie a fost acceptata in arhitectura moderna ca un product binefecator al tehnologiei , totusi inspaimantatoare din cauza dominatiei potentiale si a brutalitatii. Dar nu este standardizarea cea care fara adaptarile inconjuratoare si fara un folosire creative a contextului care a fost temuta mai mult decat standardizarea in sine? Aceste idei de ordine si circumstanta , conventie si context – al angajarii standardizarii intr'un fel nestandardizat--- aplica la problema noastra continua de standardizare in mai multe feluri. Giedion a scris lui Aalto „unica combinatie de standardizare cu irationalitate asa incat standardizarea nu mai este stapan ci servitor” . Eu prefer sa ma gandesc la arta lui Aalto mai degraba contradictorie decat irationala --- o arta plina de recunoastere pentru circumstantial si contextual si pentru inevitabilele limite ale ordinii in standardizare.

7. Contradictii Adaptate

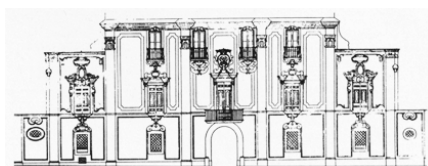
Fatadele vilelor napolitane din a doua jumătate a secolului al 18 lea exprima două lucruri ,sau două manifestatii de contradictii. In vila Pignatelli mulajele devin cursuri de ferestre . In villa plomba ferestrele care sunt in dezacord cu sistemul si punctele panourilor exterioare sunt positionate in functie de nevoile interiorului. Mulajele in prima vila se drapeaza usor la functiile lor contradictorii. Ferestrele celei de-a doua vile se ciocnesc violent cu configuratia panourilor si ritmul pilonilor: ordinea interioara si exterioara sunt intr-o relatie contradictorie necompromitatoare.

In prima fatada contradictia este adaptata de acomodarea si compromiterea elementelor , in a doua fatada contradictia este juxtapusa folosind contraste impozante la elementele adiacente. Contradictia adaptata este toleranta si pliabila . Admite improvizatii . Implica dezintegrarea prototipului --- si se termina in aproximatie si calificare. Pe de alta parte , contradictia juxtapune neindeirea ei. Contine contraste violente si opozitii necompromitatoare . Contradictia a adaptat finalul intr'un intreg care este probabil impur. Contradictia juxtapune finalul intr'un intreg care este probabil nerezolvat .

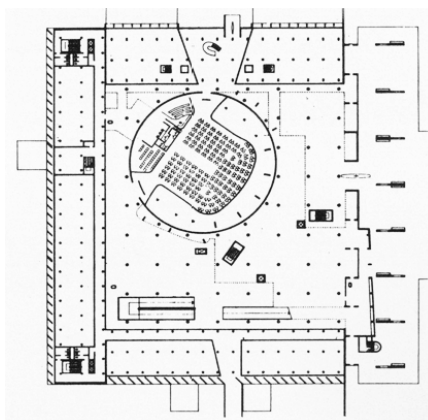
Aceste tipuri de contradictie apar in munca lui Le Corbusier . Contrastele in planurile la villa Savoye(5) si Asamblarea Cladirii in Chandigarh (64) corespunde cu acele elevatii in Villa Pignatelli si Villa Palomba. In Villa Savoye positia unor columne in sistemul rectangular ajusteaza usor la acomodarea unor nevoi spatiale particulare .--- o columna este



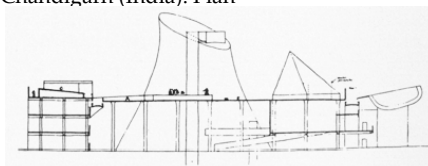
62. Resedinta Pignatelli, San Giorgio din Cremano (Italia). Elevatie



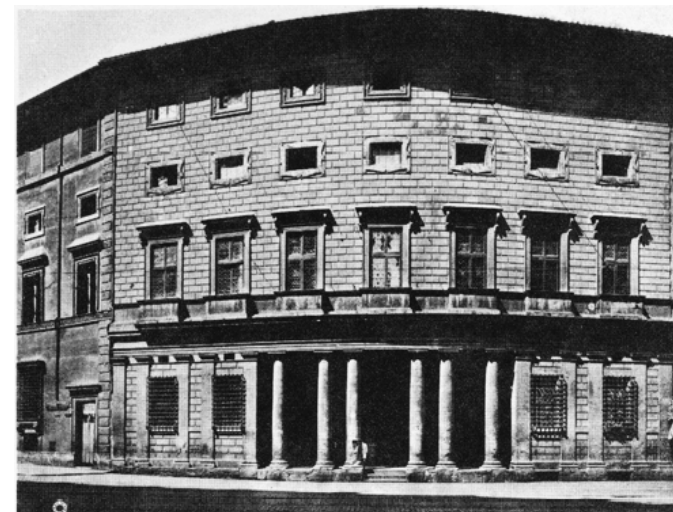
63. Resedinta Palomba din Torre del Greco (Italia). Elevatie



64. Le Corbusier. Grup de constructii, Chandigarh (India). Plan



65. Le Corbusier. Grup de constructii, Chandigarh (India). Sectiune



66. Peruzzi. Palatul Massimi, Roma



67. Casa, Domegge (Italia)

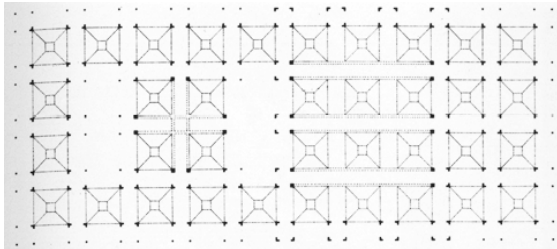
mutate si una este extrasa. In asamblarea cladirii deasemenea axele columnelor deasemenea ajusteaza la exceptionalele forme plastice ale asamblarii spatiului , in juxtapositia spatiului in sine si a dispunerii , ele nu se adapteaza --- juxtapositia este violenta si necompromitatoare nu numai in plan dar si in sectiune , unde apare violent in dispunerea axelor (65).

Kahn a spus :” este rolul designului sa se ajusteze imprejurarilor”. Planurile interiorul rectangular al Palatului Palladi sunt frecvent deformate in configuratii nonrectangulare pt a ajusta la paterna strazii Vicenza. Tensiunile rezultante dau o vitalitate cladirii neaparente in partile lor ideale ilustrate in Quattro Libri. In palatul Massimi a curba mai degraba decat o deformare a unghiului acomodeaza in fatada de catre strada , care este deasemenea curbata inainte de a fi schimbata in secolul al 19 -lea.

In acoperisul tipic nevoia de adaptare la spatial locuit intre unghiul esential al



68. Basilica Ste-Madeleine, Vézelay (Franta)



69. Kahn. Centru comunitar (evreiesc), Trenton (SUA). Plan



70. Lutyens. Casa de oaspeti *The Salvation*, Sandwich (Marea Britanie)

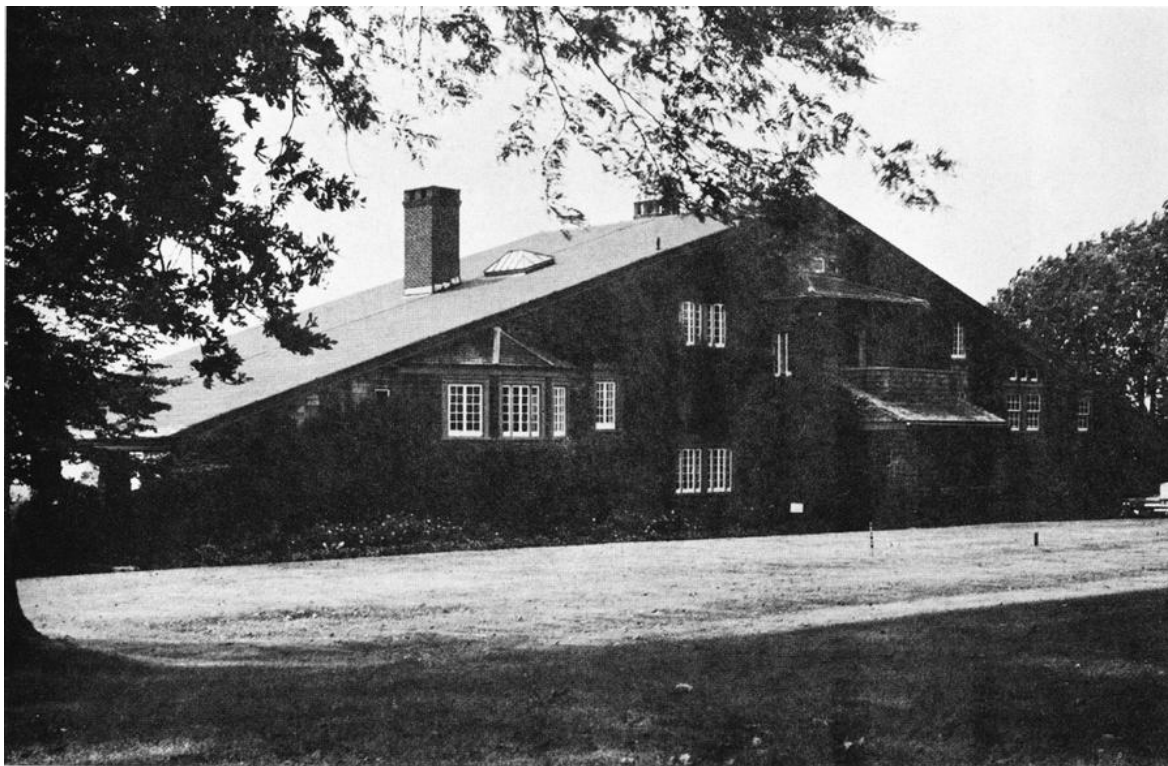


71. Mount Vernon, districtul Fairfax, Virginia (SUA)

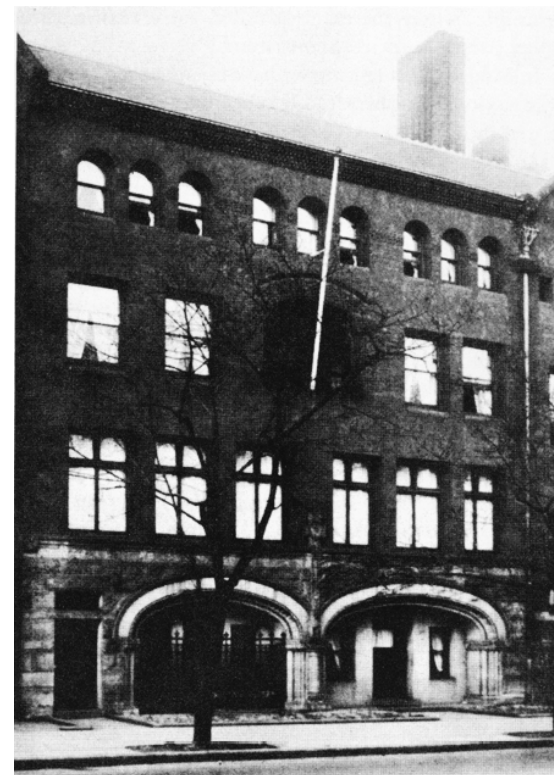
acoperisului determina functiile structurii rezultate in o elocventa deformare a conceptului original. Aceste exemple sunt distinctibile fata de deformarile expresioniste ale Rococo-ului sau ale expresionismului german unde dezordinea nu este in contrast cu ordinea.

In afara de dezordinea circumstantiala, sunt alea tehnici de adaptare. Sistemul oportun este un element in toata arhitectura anonima care este dependenta de puternica ordine conventionala. Este folosita sa sa ajusteze ordinea circumstantelor care sunt contradictorii cu ea: asemenea circumstante sunt foarte des topografice. Consola casei Domegge (67) este un instrument care transmite de la fatada simetrica la frontonul simetric si in acelasi timp ajusteaza proeminenta asimetrica din partea dreapta. O joaca a ordinii si a imprejurarii este, de fapt, o caracteristica a arhitecturii italiene care este indrazneata

contradictoriu tuturor monumentelor oportune. Ornamental pus in centrul unui portal la Vezely, intrerupe axele altarului. Acesta este un truc inventiv facut la intamplare. Grinzile unice ale lui Kahn peste imensa travee a gimnaziului in proiectul pentru the Trenton Community Center sunt exceptionale moduri de a sustine consistenta domurilor la acoperis. Ele sunt manifestate in plan de plinul in columnele care le suporta. Munca lui Lutyen abuzeaza in moduri de construire: impartirea la o parte a casei numite The Salutation in Sandwich este un mod opportunist care este spatial. Prin introducerea iluminarii naturale la scarile centrale, se sparge ordinea, ceea ce surprinde in purismul classic al caselor. (In cateva din picturile lui Jasper John procedeul e similar facut explicit prin sageti si notatii).



72. McKim, Mead si White. Casa Low House, Bristol, Rhode Island (SUA)

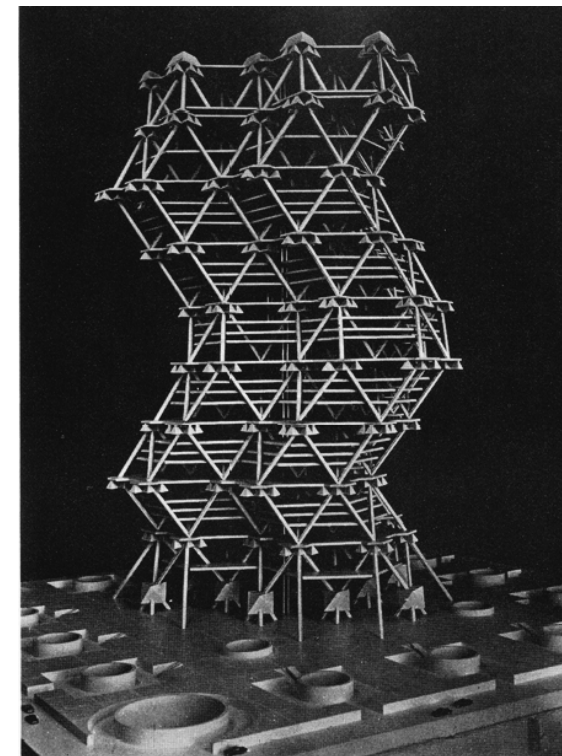


73. Richardson. Casa Adams, Washington D.C. (SUA)

Le Corbusier este astazi maestrul unei eventuale exceptii, alta tehnica de adaptare. El intrerupe ordinea deschiderilor in podeaua de la Vila Savoye (5) mutand o columna si extragand o alta, cum am aratat, ca sa adapteze circumstantele exceptionale care implica spatiu si circulatie. In acest elocvent compromis Le Corbusier, face dominanta regularitatea unei compozitii mai vioaie. Locatia exceptionala ale ferestrelor, ca si exceptia la colonne, de obicei produce o simetrie alterata. De exemplu, ferestrele de la Mount Vernon (71) nu urmareste un exact simetric. Dimpotriva, modelul ferestrelor este rezultatul unei renovatii anterioare, si intrerupe dominanta ordine ale pedimentului central si ale aripilor simetrice. In McKim, Mead and White's Low House (72) pozitia exceptionala si indrazneata a ferestrelor in fatada de nord contrazice consistenta simetrica a ordinii in forma exterioara care admite complexitati circumstantiale ale programului domestic. Relatia ferestrelor este foarte subtila in H.H. Richardson house pentru Henry Adams in Washington (73) reflecta circumstantele particulare ale functiilor private dinauntru, totusi mentin regularitatea si simetria ceruta de functia publica a unui edificiu monunemtal in Lafayette Square. Aici compromisul subtil dintre ordine si



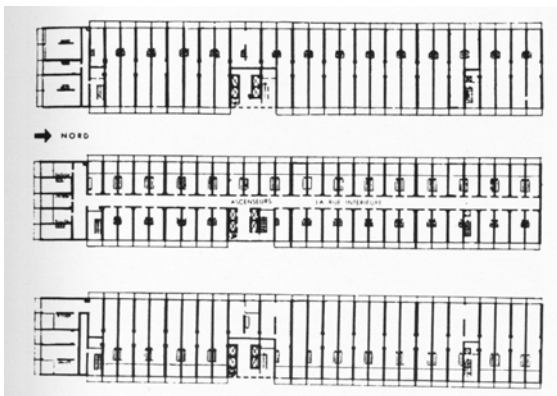
74. Mies van der Rohe si Johnson. Cladirea Seagram, New York (SUA)



75. Kahn. Proiectul pentru o cladire de birouri, Philadelphia (SUA)



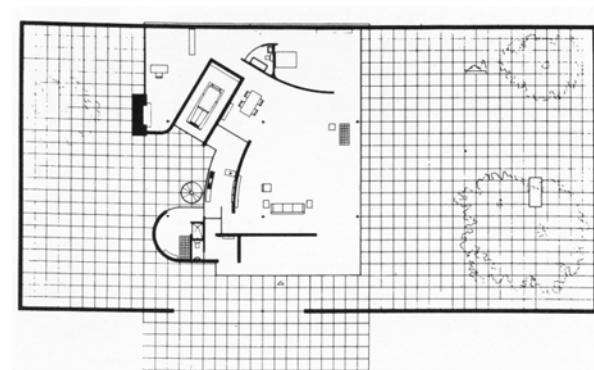
76. Aalto. Bloc de locuinte, Bremen (Germania). Plan



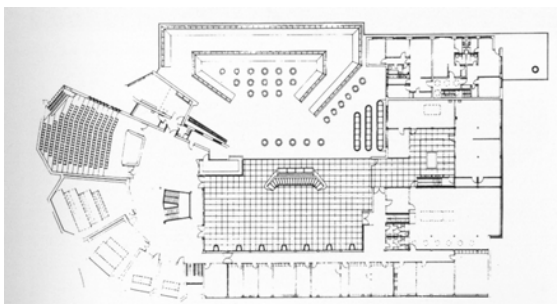
77. Le Corbusier. Bloc de locuinte, Marsilia (Franta). Plan



79. Kahn. Proiectul Casei Goldenberg (Rydal, Pennsylvania). Plan



80. Mies van der Rohe. Proiectul unui tribunal. Plan



78. Aalto. Centru cultural, Wolfsburg (Germania). Plan

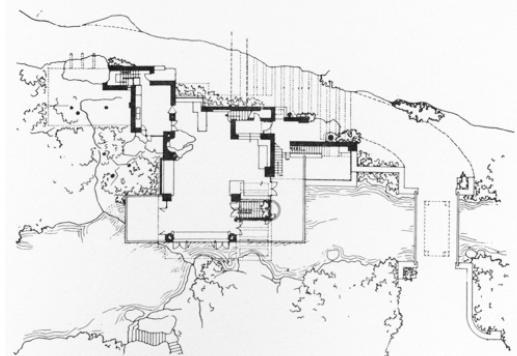
circumstanee, afara si in interior, si functiunile private si publice, au produs ritmuri ambigue si tensiuni vibrante pe fatada.

Deschiderile variate din Palazzo Tarugi (60), exceptionale in forma si pozitie, rup ordinea dominanta a pilastrilor din exterior in maniera tipic italieneasca. Lewis Mumford, intr-un seminar la Universitatea din Pennsylvania in 1963, compara pozitia exceptionala a ferestrelor de la fatada sudica la Palatul Dogilor cu fatada cu ferestre a ambasadei americane din London, de Eero Saarinen. Ritmurile consistente, dominante, de la cladirea ambasadei tind sa nege complexitatile circumstantiale ale programului sau modern si sa exprime puritatea seaca unei birocratii civice. Aripa capelei, de la Versailles, este o exceptie bogata in evenimente dincolo de scara coloanelor sau a ferestrelor. Prin pozitie, forma si inaltimea sa, completeaza cu o anumita vitalitate ordinea simetrica dominanta a intregului, o vitalitate ce lipseste de la Caserta, de exemplu, unde ordinea exterioara a enormului si complexului palat este intru totul consistenta.

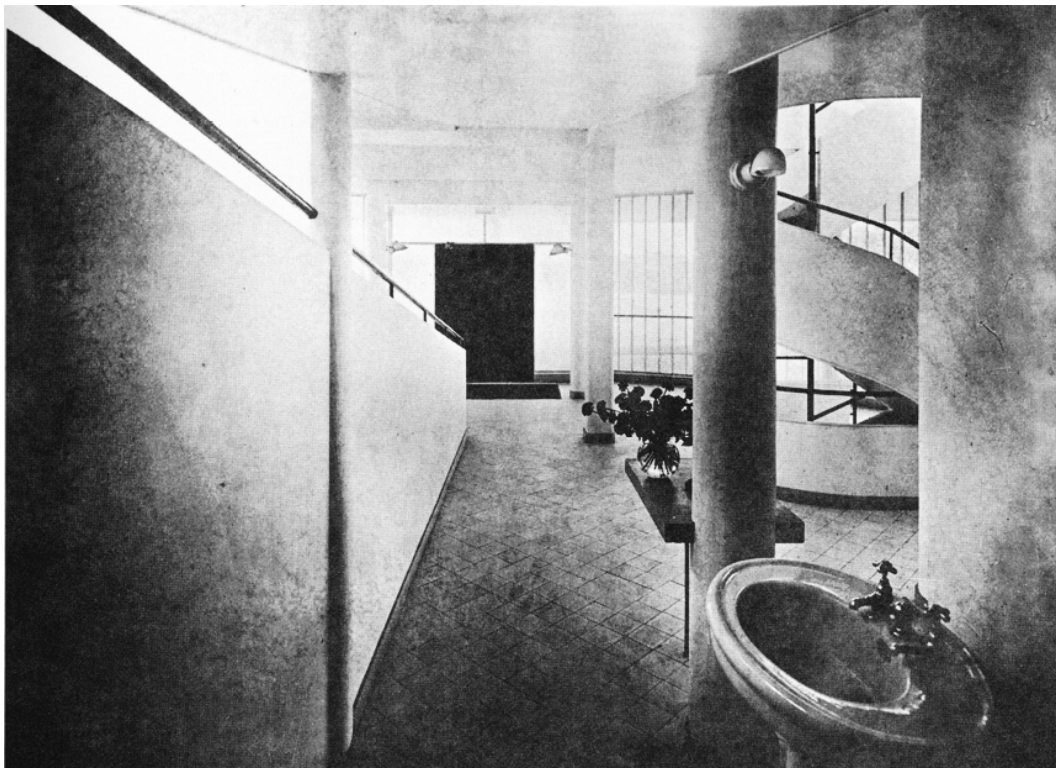
In arhitectura moderna am operat prea mult timp sub restrictiile unei forme rectangulare rigide care ar trebui sa creasca din necesitatile tehnice ale cadrului si ale peretilor cortina produsi in masa. In contrast Mies and Johnson's Seagram Building (74) impreuna cu proiectului lui Kahn pentru un turn de birouri in Philadelphia (75) poate fi vazut ca Mies si Johnson resping toate contradictiile diagonale in favoarea unei expresii de cadru rectilinear. Kahn a spus la un moment dat ca Seagram Building era ca o femeie frumoasa cu corseturi



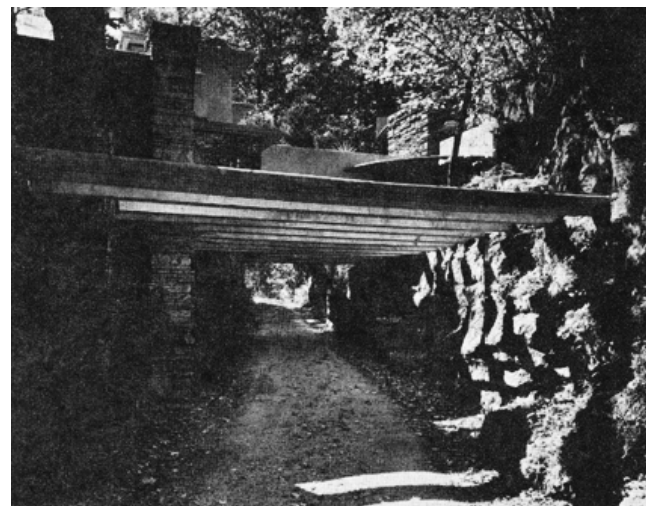
81. Wright. Casa Kaufmann (Fallingwater), Bear Run, Pennsylvania (SUA)



82. Wright. Casa Kaufmann (Fallingwater), Bear Run, Pennsylvania (SUA).
Plan



83. Le Corbusier. Resedinta Savoye de la Poissy (Franta)



85. Wright. Casa Kaufmann (Fallingwater), Bear Run, Pennsylvania (SUA)



84. Le Corbusier. Resedinta Savoye de la Poissy (Franta)

ascunse . Kahn , în contrast, exprima pritaorele contra vantului- dar expresia unor asemenea elemnte verticale ca si ascensoare si mai mult decat atat spatii pentru oameni. În multe lucrări ale lui Le Corbusier sau Aalto, totuși, un echilibru, sau o tensiune poate este obținută între rectilinitatea tehnicilor standard, și a diagonalei ce exprimă circumstanțe excepționale. În apartamentul său din Bremen (76), Aalto a luat ordinea rectangulară a unității de locuit a lui Le Corbusier, care constituie planșeele apartamentelor sale zgârie-nori (77), și le-a distorsionat în diagonale pentru a orienta unitatea de locuit înspre sud pentru lumină și panoramă. Scările și zonele de circulație înspre nord rămân stric rectilinii în plan. Chiar și în cele mai extreme unități o rectiliniaritate esențială și o regularitate a spațiului sunt menținute. Iar în Centrul Cultural al lui Aalto de la Wolfsburg (78), configurația rectangulară a întregii compoziții este cu greu menținută pe măsură ce organizează formele diagonale necesarea ale auditoriilor.

Acesta este diferit de proiectul casei Goldenberg al lui Kahn, unde diagonala excepțională este în parte un element al tiparului structural și în parte spațial, pentru a face o serie de spații ce înconjoară colțurile clădirii continuu, mai degrabă decât o latură ce o înfășoară pe cealaltă.

Mies nu permite nimic să interfereze cu consistența/consecvența ordinii sale, a punctului, dreptei și a planului pavilioanelor sale întotdeauna complete. Dacă Wright camuflează excepțiile sale circumstanțiale, Mies le exclude: mai puțin e mai mult. Din 1940 Mies nu a folosit nici o diagonală

circumstanțială, și în seria sa de proiecte de case din anii 1930 (80), diagonala este o funcțiune a planului liber mai degrabă ca o condiție a circumstanțialului. Deoarece diagonala este dominantă mai degrabă decât excepție și foarte lejer conținută în rama sa rectangulară, există puțină tensiune între diagonale și dreptunghiuri. Corzile diagonale ale grinzilor în clădirile cu deschideri mari ale lui Mies, nu sunt, bineînțeles, excepții circumstanțiale.

În vila Savoye , din nou , diagonala exceptionala a rampei este clar oportuna în secțiune si elevatie (12) si ii permite lui Le Corbusier sa creeze o puternica opozitie la ordinea stalpilor si a anvelopei. Atitudinea este în contrast mare cu ceea a lui Wright , a carui insistenta pe continuitate orizontala la costul a tot altceva este bine cunoscuta. Chiar si în neobisnuita scara expusa la Fallingwater Wright(81) înlatura toata diagonalele: nu exista nici o sustinere, doar planurile orizontale si linile verticale ale capetelor de unde scara este atarnata. Similar , în interior (82)Wright ascunde scarile între pereti (cum face virtual în toate casele sale) , în timp ce Le Corbusier iese în evidenta cu diagonalele exprimate în rampa si diagonalele continue ale scarii spirala (5.83). Am vazut deja cum Le Corbusier adapteaza arhitectura intima la exceptionalele nevoi ale automobilelor în Vila Savoye (84) . Dar ordinea lui Wright nu permite inconstitente : podul este perpendicular si analog ordinii casei iar linia curba a automobilelor nu este recunoscuta. Soseaua este ca o cararea în padure punctata în plan. Intoarcerea masinii este neprevazuta.

Diagonala , când este sugerata de circumstanțele interioare sau exterioare este rar discordanta. Se ascunde în ordine sau altfel domina compozitia ca motiv. În Vigo Schmidt House proiect diagonala devine parte al întregului modul triangular. În David Wright House toata cladirea devine o rampa diagonala. În Guggenheim Museum , unde diagonala spirala este ordinea dominant motivala într-un program mai complex, forma perpendicular- rectangulara exprima împrejurari exceptionale. Într-unu ordinea verticala a structurii si particularitati ale cladiri contin toalete este dispusa în asa fel încat sa ofere o masura stabila pentru rampa spiralata.

Aalto atunci , adapteaza ordinea la exceptia circumstantiala simbolizata de diagonala. Asa face si Kahn în exemplele date, totusi în schemele anterioare pentru capitol la Dacca o extrema rigiditate predomina, în ciuda marimi imense si a complexitatii proiectului. Le Corbusier juxtapune diagonala exceptionala . Mies o exclude . Wright ascunde sau preda întreaga lui ordine ei : exceptia devine regula .

Aceste idei sunt aplicabile designului si perceptiei oraselor, care au programe mai complexe si mai extinse, bineinteles decat cladirile individuale Ordinea consistenta si spatiala a pietei S.Marco , de exemplu nu este fara violentele sale contradicții în scara , ritm si texturi , fara sa mentionam varietatea înaltimilor si stilurilor cladirilor inconjuratoare. Nu este acolo o validitate similara cu vitalitatea din Times Square (87) în care neajunsurile cladirilor sunt continute în consistenta ordine a spatiului în sine? Se pare ca soarta noastra acum trebuie intampinata ori

cu nesfarsite neajunsuri ale lui roadtown care este haotic ,/ daca in God's Own Junkyard Peter Blake a ales exemple de la marginea drumului pentru catrea sa unde ce,,raul;;cel mai extreme e punctat, cel putin a invocat banalitatea arhitecturii marginale, vrand ,ironi, sa fie puternica). Se pare ca, credinta noastra a avut de a face cu inconstienta „roadtown” (88), care este haos sau cu infinita consistenta a lui Levittown care este plictisitoare.In roadtown l avem o falsa complexitate; in Levittown o falsa simplitate. Un lucru e clar – dintr'o asemenea consistenta falsa orasele reale nu o sa creasca niciodata. Orasele , ca arhitectura sunt complexe si contradictorii.



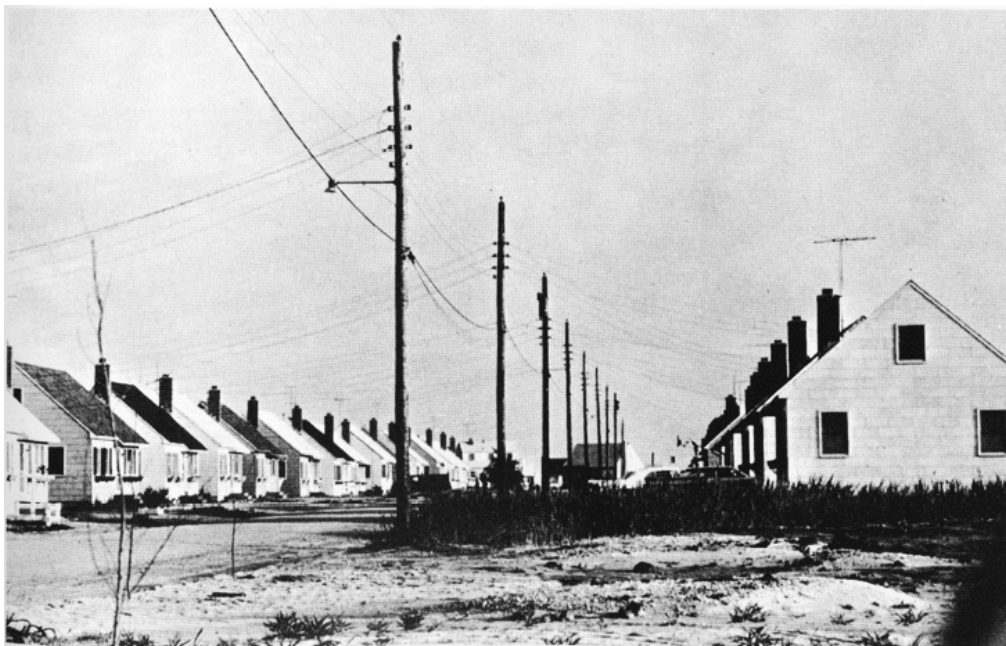
86. Piata San Marco, Venetia (Italia)



87. Piata Times Square, New York (SUA)



88. Autostrada, S.U A.



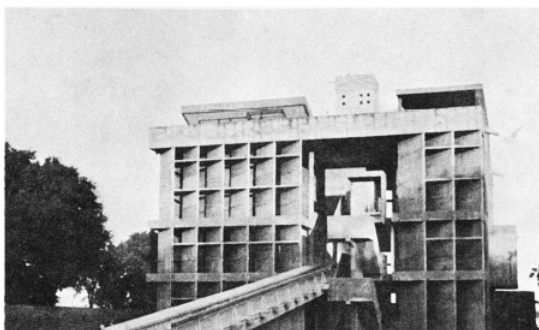
89. Case insiruite, S.U.A.

8. Contradicții

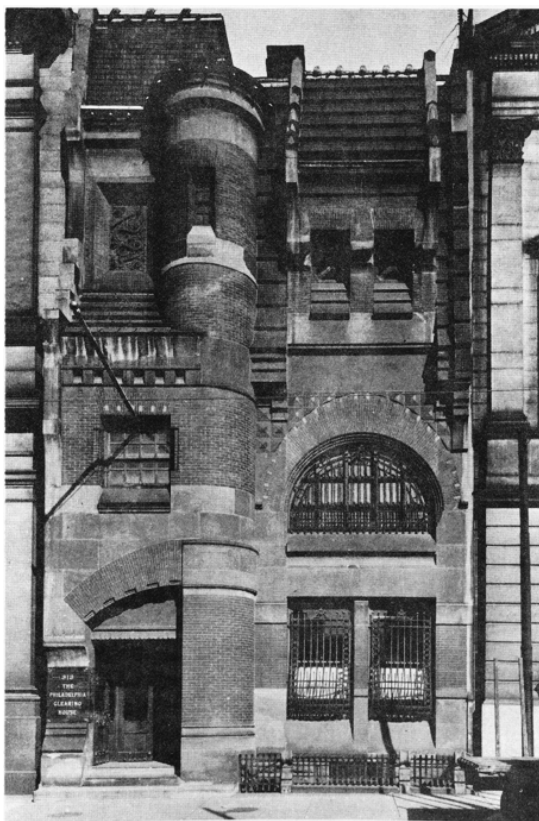
Grupul merge mai departe, dar a deviat puțin din calea dreaptă, pentru a arunca o privire scurtă ramasitelor templului lui Marte Ultor, în care s-au stabilit niste maicute. La mica distanță, au trecut pe lângă porticul templului Minervei, cu o arhitectură bogată și frumoasă, dar distrusă de trecerea timpului și fărâmițată de violență, pe lângă faptul că este pe jumătate îngropată în pământ, pământ care se ridică peste Roma moartă ca și un val de inundație. În interiorul acestui edificiu, există acum o brutărie, cu o intrare pe lateral; dar pretutindeni, ramșitele grădorii și divinității au fost transformate datorită necesităților actuale.

Dacă „contradicții adaptate” corespund la un fel de manșă de tratamentului, „contradicții juxtapuse” invocă socul tratării. Vila Pignatelli(62_ adoptă variații, Vila Palomba (63) juxtapune contraste: inter-relațiile contradictorii au devenit în ritmuri disconcordante, direcții și în special în ceea ce pot numi împrejurimi- impozantă anumitor elemente.

Le Corbusier aduce un rar exemplu de contradicții juxtapuse odată cu Clădirea Millowner din Ahmedabad. Privind dinspre sud textura repetitivă a brinse-soleil invocă ritmuri care sunt întrerupte violent de golul intrării, de rampă și scări. Aceste din urmă elemente, consistând din diagonale care variază, creează adiacente violente din lateral și superadiacente violente din față, în relație cu formele statice și rectangulare ale diviziunilor formei de cutie. Juxtapunerea diagonalelor cu perpendicularele creează totodată direcții contradictorii; întâlnirea rampei și scărilor este puțin atenuată de către golul imens și de



90. Le Corbusier, Clădirea Millowners, Ahmedabad



91. Furness, Casa Clearing, Philadelphia

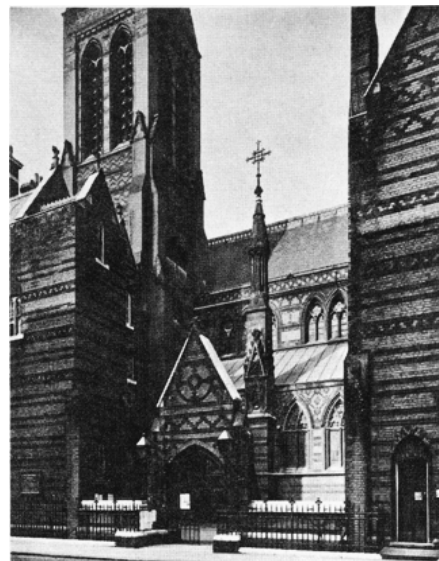
modificarea ritmului elementelor fatadei. Aceste impresii contradictorii sunt intarite odata ce te apropii si intrii in cladire. Adiacentele si superadiacentele marimilor, directiilor si functiilor contrastante fac ca aceasta cladire sa fie un exemplu in miniatura a arhitecturii viaductale a lui Kahn. Palatul celor doua Asimilari din Chandigarh(65) incaperea conica este blocata in gridul rectangular este o reprezentare tridimensionala a superadiacentei de maniera foarte violenta.

Fatada strazii unui oras poate prezenta o contradictie juxtapusa care este in esenta pe doar 2 dimensiuni. Casa Clearing (91) a lui Frank Furness, acum demolata ca si multe din lucrarile lui cele mai bune din Philadelphia, continea o multime de presiuni violente pe o structura rigida. Segmentul de arc, blocat de turnul scufundat care, la randul lui, imparte fatada in doua parti contradictorii, si adiacentele violente de draptunghiuri, patrate, lunete si diagonale de marimi contrastante, compun o cladire care pare sa fie sustinuta de cladirea vecina: pare o poveste nebuna despre un castel in oras. Toate aceste relatii de structura si textura contrazic limitatiile severe asociate cu fatada, linia stradala si casele altaturate.

Fatada rectangulara a Paadel Popolo din Ascoli Picenzo(92) ilustreza contradictia juxtapusa care provine de la renovari repetate decat de la un singur arhitect. Aceasta fatada este plina de adicentele si superadiacentele a arcadelor inchise, geamuri mici si mari, ceasuri, balcoane si intrarile in magazine. Toate acestea produc ritmuri intrerupte si reflecta dualitatile contradictorii ale publicului si privatului, marimi ordonate si circumstantiale. Aripile neclintite si texturile liniare ale Butterfield's All



92. Palatul del Popolo, Ascoli Piceno



93. Butterfield, Biserica tuturoe sf., str. Margaretelor, Londra

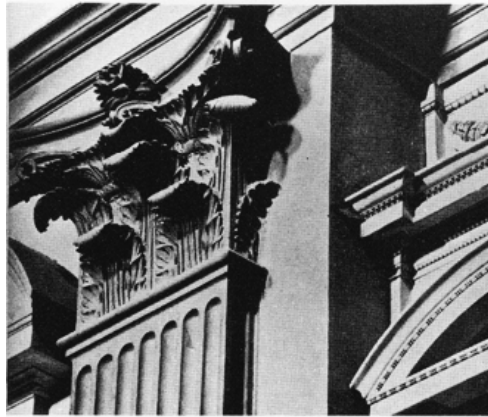


94. Michelangelo, Fadada posterioada, Palatul Fernese, Roma

Saints Church, Margaret Street, Londra(93), provoaca o dualitate cand se intalnesc. Independenta relativa formelor componentelor, in ciuda faptului ca sunt atat de apropiate, este cel mai relevant exemplu de contradictii juxtapuse ca o forma distincta de contradictie adaptata.

Este textura mannerist care se ciocneste in aceasi maniera ca si cand detaliul vecin precis a ordinelor clasice intr-o fatada renascentista. Dar logia lui Michelangelo in centrul etajului superior al fatadei posterioare a Palazzo Farnese in relatie cu pereti adiacenti ei reflecta un mod mai ambiguu de contradictie(94). Elementele centrale exceptionale de la etajul de dedesubt-pilastru, arce si arhitrave-ale Giacomo della Porta's variaza doar putin in ritmul si deloc in marime, si tranzitia de la geamul tipic de pe fiecare parte la cele mijlocii este consistent in detalii si marime. Deschiderile logiei lui Michelangelo desupra contrasteaza violent in marime si ritm cu elementele tipice de pe lateral la fel si in elevatiile etajelor pe care le implica. Pilastru, si datorita elevatiei lor si inaltimei, intrerup friza dedesubtul cornisei; si cornisa in sine se retrage in loc sa avanseze pentru a potrivi proiectiilor si indraznelii elementelor de sub ea. Marimea cornisei este mai redusa datorita ritmului grabit a capurilor de lei, dar aceste sculpturi sunt identice cu cele de pe cealalta cornisa. Combinatii similare de ambiguue a unor contradictii juxtapuse si adaptate, apar in locurile dintre nise.

La Capela Medici din San Lorenzo a lui Michelangelo(95), marimea ornamentelor de marmura-aproape cu cea a unor piese de mobilier-dintre pilastru uriasi, creaza un contrast. Ordinele clasice produc un alt tip de



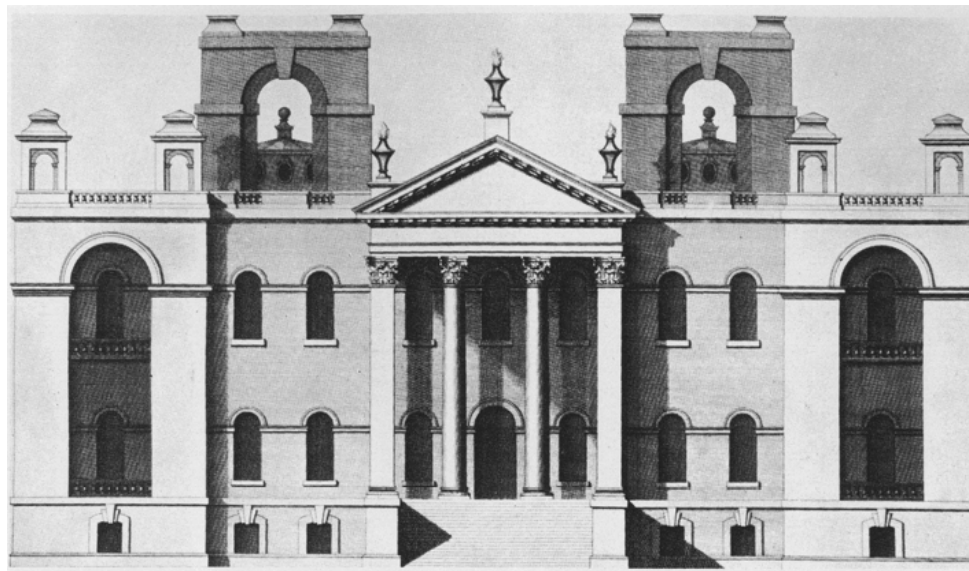
95. Michelangelo, Capela Medici, San Lorenzo, Florenta



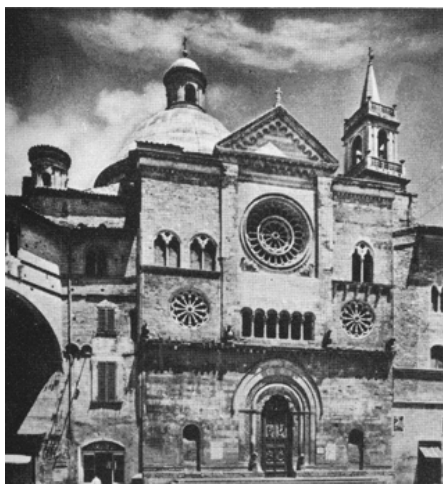
96. Jefferson, Universitatea din Virginia, Charlottesville



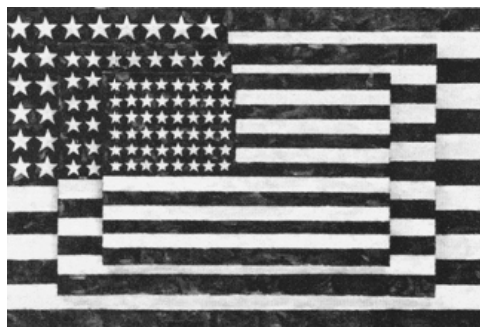
97. Catedrala Granada



99. Vanbrugh, Eastbury, Dorset, elevatie



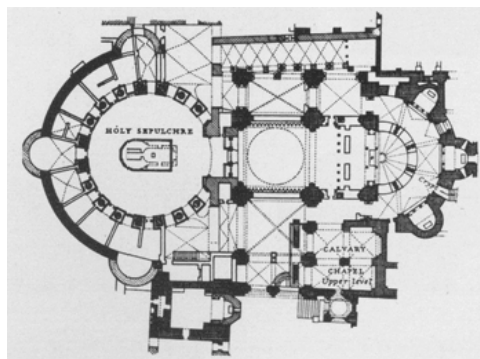
98. Catedrala Foligno



100. Johns, *Trei Steaguri*, 1958



102. Peabody si Streams, Casa Neagra (Kraggyde), Manchester-by-Sea, Mass.



101. Biserica Sfintei Scripturi, Ierusalim, plan

adiacente contrastante cand ordinele gigantice sunt juxtapuse pe ordinele minuscule si proportia e constanta netinand cont de marime. Combinatiile de coloane a lui Fefferson la Universitatea Virginia (96) contrazic maxima ca fiecare dimensiune necesita propria structura. Dar juxtapunerea de elemente care contrasteaza in marime si totodata proportionale ca forma, ca si piramidele din Ghiza , caracterizeaza o tehnica de monumentalizare. In fatada catedralei de la Granada(97) si Foligno (98) adiacentele de cercuri, semicercuri triunghiuri ce variaza in marime, in deschideri si frontoane, si la Eastbury (99) deschiderile gigantice ale lui Vanbrugh, proportionate similar cu ferestrele arcuite peste care sunt suprapuse, creaza o tensiune ciudata nu ca si ceea ce se exploata la picturile lui Jasper John ale steagurilor suprapuse (100) . Casa de oaspeti care a existat in spatele casei a lui McKim, Mead and White a fost o imitatie in miniatura a casei in forma generala distinctiva.

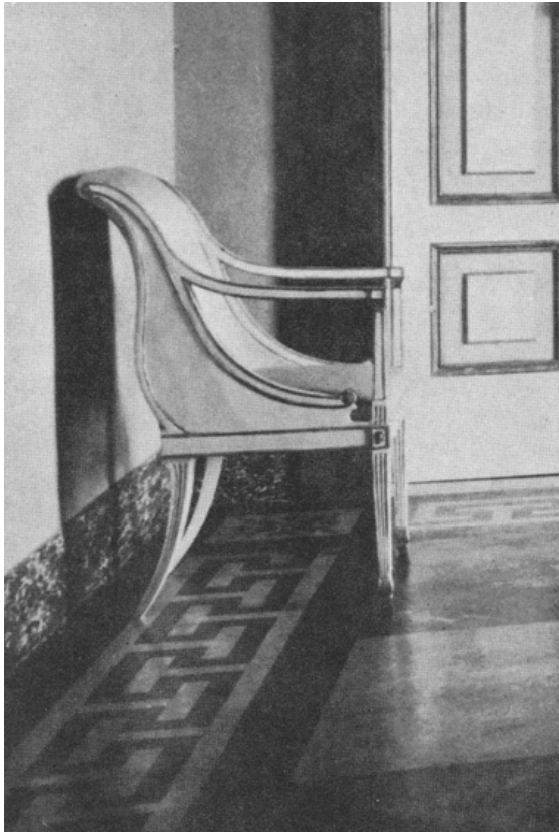
Lasand deoparte aceste adiacente violente exista contraste de directii a intregului. Biserica Holy Sepulchre din Ierusalim, mult renovata, si centrul cultural Aalto din Wolfsburg (78), prerenovat, ca sa zic asa, contin pereti si serii de coloane cu directii contradictorii de intensitati egale. Aripile si proiectiile casei Shingle Style denumita Kraggsyde in Manchester-by-the-sea(102) sunt putin continute in interiorul preimetrului dominant, dar includ o multiplitate de directii, in special elevatii.

Directii juxtapuse creaza complexitati si contradictii ritmice. Figura 103 ilustreaza un scaun in Caserta care contine ritmuri liniare curbe si rectangulare contrastand violent. La o

alta scara, interiorul Auditoriului (104) lui Adler si Sullivan are curbe juxtapuse si diverse repetatii. In ceva arhitectura anonima italiana contraste adiacente a unor arcade contin ritmuri contrapunctice.

Superadiacentele sunt inclusive decat exclusive. Poate lega elemente contrastante; poate contine elemente contradictorii intr-un intreg; si poate lasa loc interpretarii deoarece implica schimbari de context-vazand lucruri familiare intr-un fel nefamiliar dintr-un punct de vedere neasteptat. Superadiacentele pot fi considerate o variatie de idei exprimate in cubism si in arhitectura moderna ortodoxa, care implicau transparenta. Dar este in contrast fata de interpretarea perpendiculara a spatiului si formelor caracteristice lucrarilor lui Wright. Superadiacentele pot rezulta intr-o bogatie reala in opozitie cu bogatia de fatada care este de obicei arhitectura,, „serena”(linistita). Manifestarile ei, dupa cum vom vedea, sunt atat de diverse cat sunt pereti suprapusi a lui Bramante in Curtea Belvedere a palatului Vatican (106) si ruinele lui Kahn "ruine...impachetate in jurul cladirilor". Institutul de Studii Biologice a lui Salk (107).

Superadiacentele poate exista intre elemente distante, cum ar fi propilonul dinaintea unui templu grec care incadreaza compozitia si leaga antetul de fundal. Asemenea superimpozitii se schimba cand cineva se misca prin spatiul respectiv. Superadiacentele pot sa apara unde elementele superimpozate ating in loc sa coreleze vizual. Aceasta e metoda in arhitectura Gotica si Renastere. Peretii navei ai catedralelor gotice contin arcade de ordine si marimi diferite. Manere si nervuri, directia dungilor, si arcele care compun aceste arcade penetreaza si sunt



103. Scaun stil imperial, Palatul Reale, Caserta



104. Adler si Sullivan, Cladirea Auditoriului, Chicago

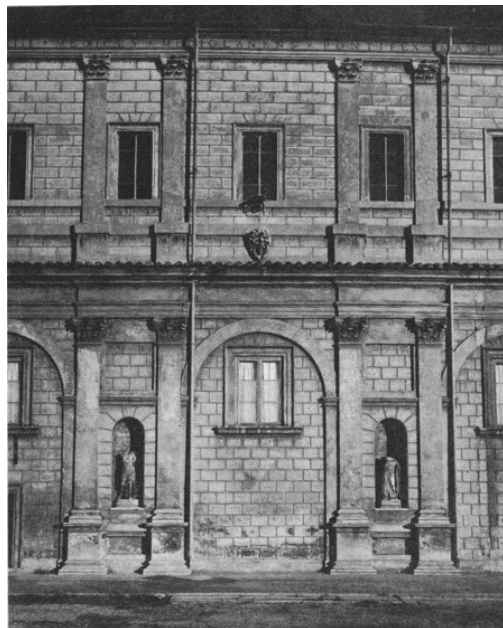


105. Arhitectura italiana anonima

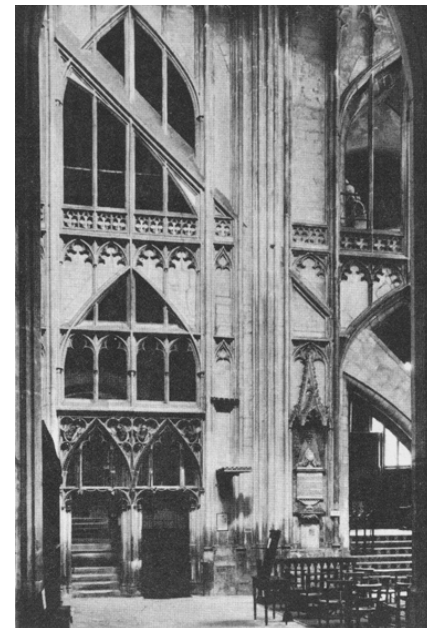
superimpozate una peste cealalta. La Catedrala Glouceste (108) supraadiacenta este o in marime si directie: contrafort diagonal enorm traverseaza planul delicat ar ordinelor arcadelor in peretele transept. Toate fatadele manieriste si boroce implica superadiacente si interpretari pe aceals nivel. Ordine gigantice in relatie cu ordine minore exprima contradictii in marime in aceasi cladire, si seriile de pilastrii superimpozanti in arhitectura baroca implica adancime spatiala intr-un perete plat.

Superimpozitiile sculpturale le portii si porticului lui Vignola la pavilionul din Bomarzo (17) si pilastri amputati ai fatadei frontale ai bisericii Belen din Cuzco sunt poate solecisme intrigante, dar superadiacentele complexe in fatada de la Tomar (109) compun un perete care contine spatii in interiorul lui. Multiplele starturi de coloane-angajate si retrase, mici si mari, direct si indirect superimpozante- si profunzimea deschiderilor, arhitravelor si balustradelor orizontaleze si diagonale superimpozante creaza contraste si contradictii in marime, directie si forma. Ele creaza un perete care sa contina spatii in interiorul lui. voi intoarce la asemenea la acestea in capitolul urmator care dezbate diferentele dintre interior si exterior.

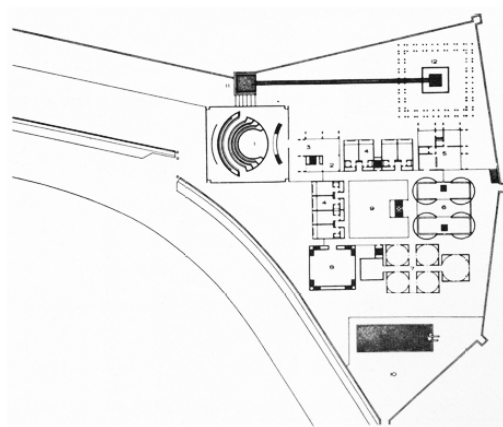
Diversele elemente structurale care inconoara marea poarta din Porta Pia (110,111) sunt superimpozante de la ornamente pana la structura. Aduna intr-un loc superadiacente un fel de ornament care este despre structura. Marginile vulnerabile a deschiderii sunt protejate de or Pilastri superimpozanti ai taieturii care definesc mai departe marginile usii si suportului, impreuna cu grinzile rulate de deasupra, greoiul complex de pediment. Aceasta importanta deschidere este asa de



106. Bramante, Curtea Belvedere, Vatican, Roma



108. Catedrala Gloucester

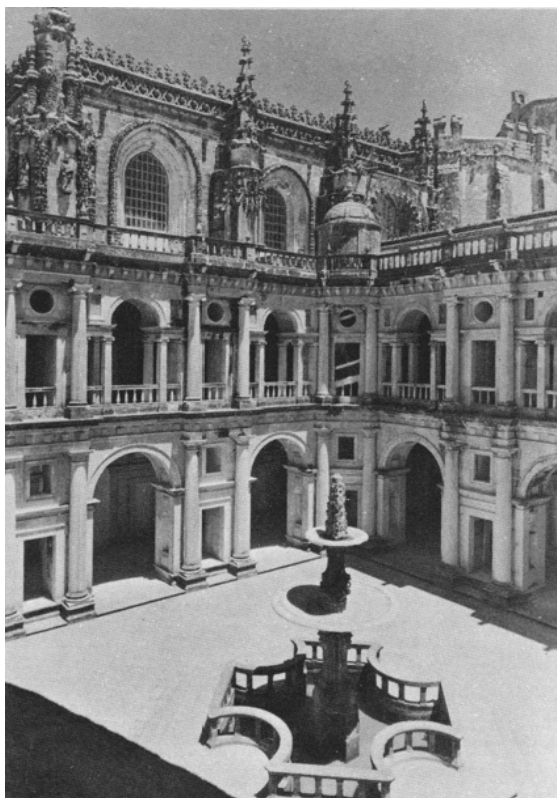


107. Kahn, proiect pt. Casa de sedinte, Institutul Salk, pentru studii biologice, La Jolia, plan

evidenta de catre juxtapunerile peretelui de rezistenta. Pedimentul diagonal protejeaza blocul rectangular de inscriptii si segmentul invers al sculpturii ghirlanda care, la randul ei, joaca impotriva curbei arcului semicircular. Arcul este capul unei serii de elemente structurale asezate una peste alta, care includ buiandrugul orizontal, care la randul lui, pune in evidenta arcul plat, care este o continuare a ordinii rustice. Cheia de bolta exagerata este superimpozata pe arcul plat, buiandrugul.

In relatia lor complexa aceste elemente sunt si structurale si ornamentale. In egala combinatie de orizontale, verticale, diagonale si curbe; ele corespund ramei din jurul geamului ochi de taur violent superimpozant a cladiri cutie Merchants' National Bank in Grinnell (112), Iowa.

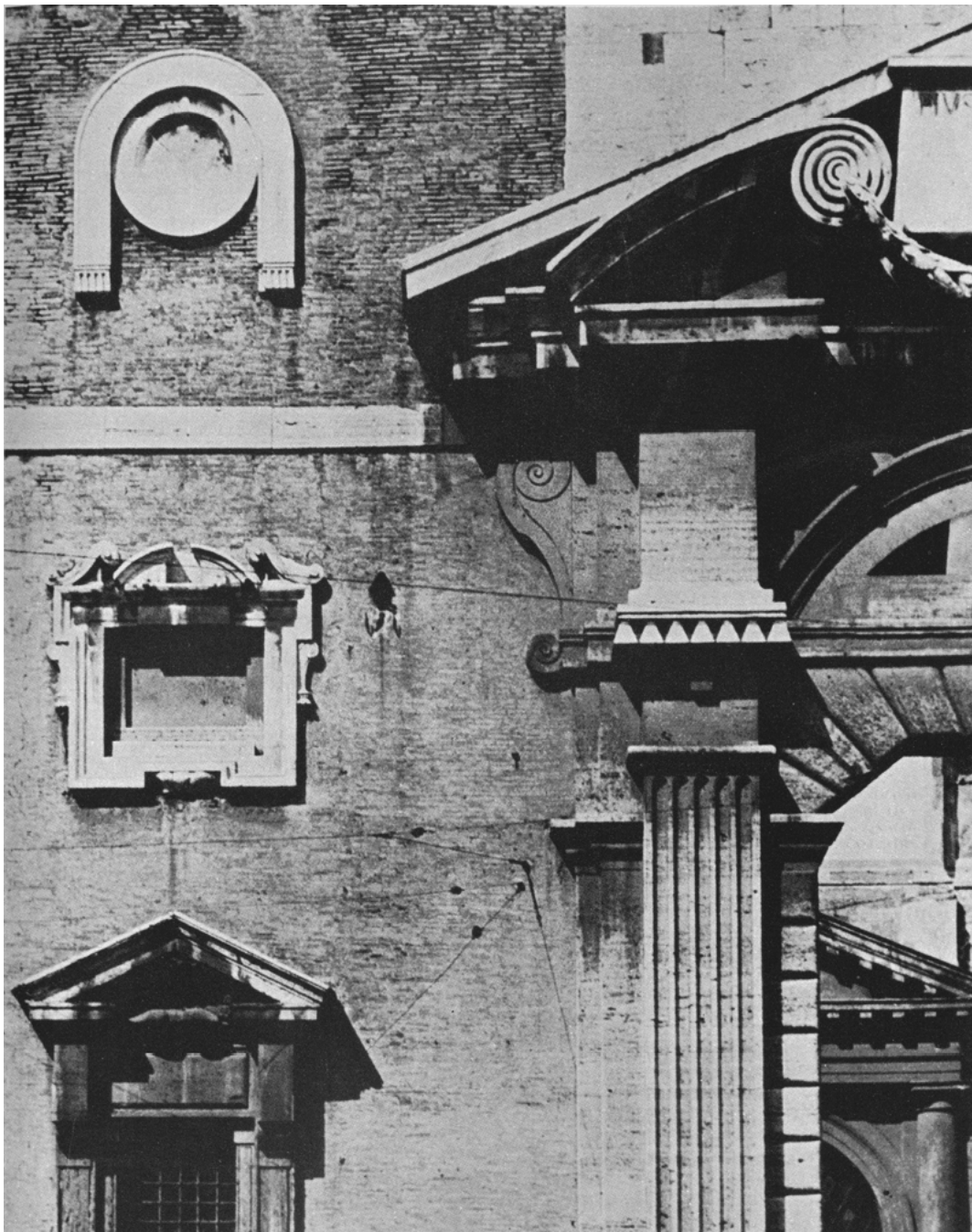
In proiectul lui Lutyens pentru catedrala din Liverpool (113) geamurile mici imprastiate ca niste puncte negre se impun printr-o textura independenta fata de formele monumentale ale cladirii intregi. Textura plianta a micilor ferestre acomodeaza ariile de serviciu necesare pentru intretinerea cladirii si creaza cara umana care contrasteaza cu monumentalitatea rigida a cladirii. In Philadelphia textura stradala grilata este superimpozata in urma bulevardelor diagonale care rezulta si care corespund cu caile de circulatie principale care duc din centru catre orasele invecinate. Aceste juxtapuneri creaza zone unice, reziduale, triunghiulare care contin deobicei cladiri in forme diferite decat cele normale, care dau orasului varietate si calitate. Pietele din Manhattan formate de catre intersectiile unice dintre Broadway-de exemplu Madison, Union, Squares-Time au devenit evenimente fiecare cu caracterul ei lui



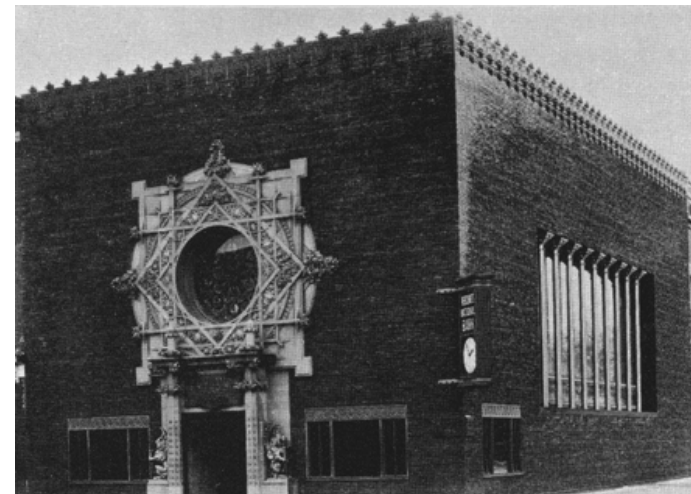
109. Arruda, Convent of Christ, Tomar, Portugalia



110. Michelangelo, Porta Pia, Roma



111. Michelangelo, Porta Pia, Roma



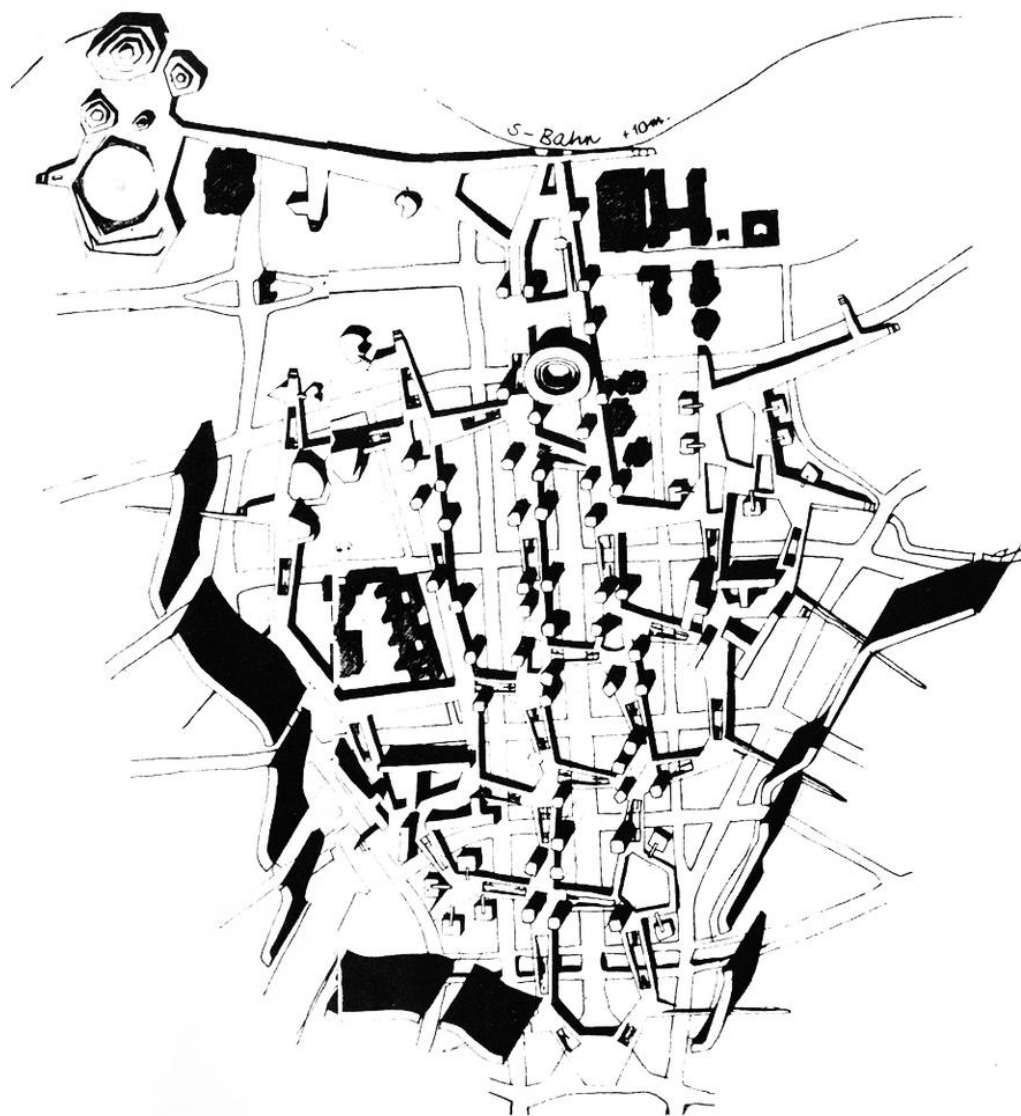
112. Sullivan, Banca Nazionale din Merchant, Grinnell, Iowa



113. Lutyens, proiect pentru Catedrala din Liverpool, macheta

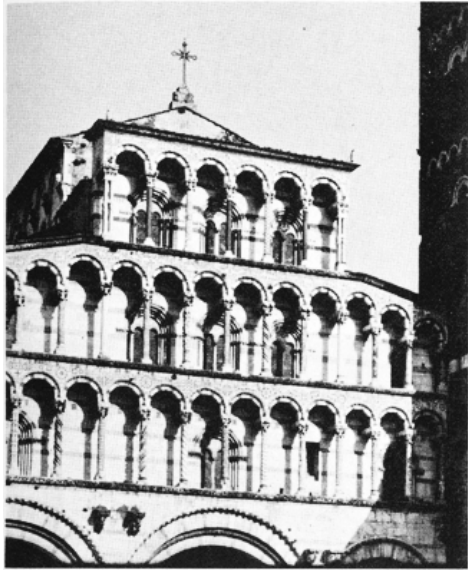
individual, care a adăugat vitalitate tensiune tramei stradale generale a orasului. Contradicția inevitabilă a sinelor de tren diagonale în trama tipică americană a orașelor implică scara contrastantă a întregii regiuni. Secolul al XIX-lea în America „elevată” a fost juxtapusă în legătură cu străzile anticipând un oraș multi-etajat ca și planurile pentru Berlin a lui Sigmund din 1958 (114) care a propus orașul multi-etajat pe o largă scară, circulații suspendate deasupra traficului local. În acest fel de superimpunere gradul de separare se întinde deasupra schimbării, aproape accidental superimpunerile de forme, care sunt foarte separate în spațiu și interpretarea lor în același plan. Superadiacentele la acest grad intermediar sunt în strânsă legătură dar nu se ating, ca și configurația unei garnituri separate. Și sunt rare în arhitectura modernă.

Arcadele romane la catedrala lui Lucca(115), interiorul corului de la Notre Dame, Paris(117), galeriile renascentiste de la Chambord(118), sau colonatele exterioare de la etajul doi a casei Battlo(119) a lui Gaudi, sau coloanele galeriei din casa Guell(120), sunt toate desemnate și superimpozante cu texturi de geamuri contrastante. Scara mare, publică, și ordinul rigid de la exterior contrastează vioi cu scara privată care este necesară interiorului ei. Acest joc de straturi de deschideri este câteodată disconcordant în ritm și scară: gigantul arc a lui Vanbrugh de la Eastbury (99) și Forestry Building la E.U.R din Roma(112) a lui Armado Brazini ilustrează același tip de superadiacenta la pereții interiori și exteriori. La intrarea la Vanbrough, fațada pentru curtea bucătăriei la Blenheim(1959), a eliberat stalpii care fragmentau marea deschidere și sunt superimpozanți disconcordanți față de modelul

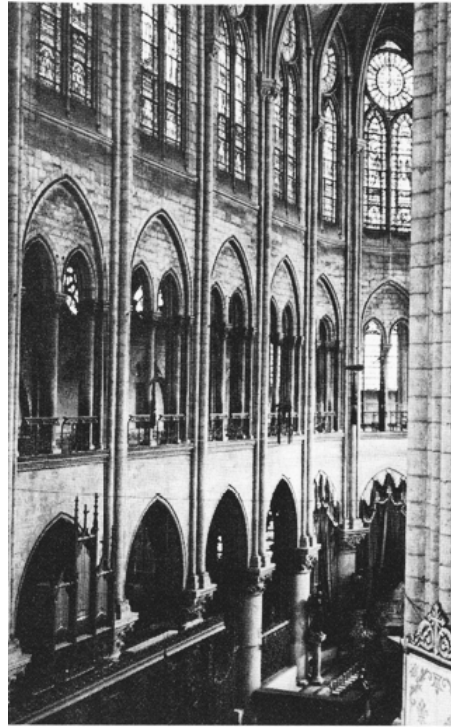


Sigmund, Plan for the City of Berlin, 1958

114. Sigmund, planul orașului Berlin, 1958



115. Catedrala Lucca



117. Notre Dame, Paris



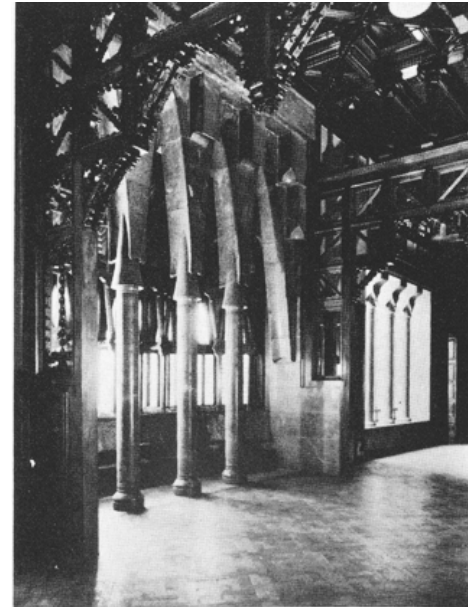
119. Gaudi, Casa Battlo, Barcelona



116. Case insiruite, S.U.A.



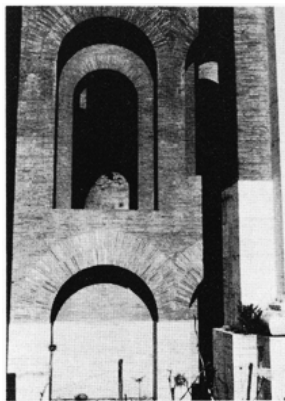
118. Nepveu, Chateau, Chambord



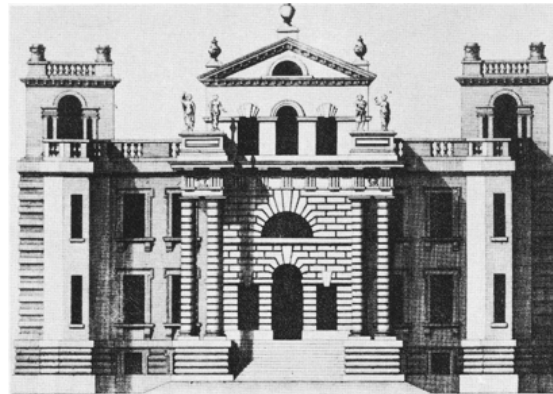
120. Gaudi, Casa Guell, Barcelona

din spate .Acelasi lucru se intampla la eaton Delaval(112), unde coloanele neangajate blocheaza unele dintre ferestre. Fatada de la St. Maclou, Rouen, (123) este compusa din elemente diagonale puse in straturi diferite in functie desi analoage in forma. Juxtapozitiile sunt relative separate in comparatie cu fatadele de la Il Redentore,(51) a carui diagonale ambigue superimpozante sunt pedimente intrerupte si contrafortuite expuse in acelasi timp.

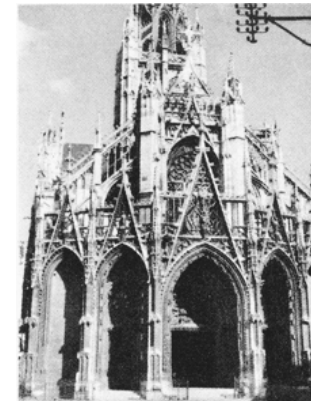
Alte cladiri contin superadiacente similare la interior luand forma unor captuseala articulate sau separate. In corul Wieskirche colonadele, care sunt paralele peretilor, fac schimbari ritmice juxtapuse asupra pilastrilor si deschiderilor ferestrelor in pereti. Arcul interior Soane de la Insolvent Debtors Court, Londra (125) ,creaza o superadiacentă contradictorie asupra ferestrelor peretelui imediat duap el. In arhitectura moderna juxtapunerile contradictorii a scarii care implica elemente adiacente sunt si mai rare decat superadiacentele. O asemenea manipulare a scarii este vazuta in colajul accidental al capuli lui Constantine si jaluzelele din curtea Muzeului Capitolone(126). Deobicei aceste contraste in scara nu apar in arhitectura in zilele de azi. In alt context eu m-am referit la acentele ordinelor gigantice si minore in mrism si Baroc. In fatada din spatele St. Peter Michelangelo face in contrast si mai contradictoriu in scara: un geam gol este juxtapus cu capitol mai mare decat geamul in sine. In fatada catedralei de la Cremona (130) este o adiacenta violenta de arcade micute si geamuri inalte. Aceasta reflecta in cladire in acelasi timp si scara cladirii in sine si scara



121. Brazini, Cladirea Forestiera, E.U.R., Roma



122. Vanbrugh, Seaton Delaval, Northumberland



123. St. Maclou, Rouen



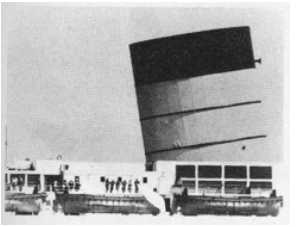
124. Zimmerman, Wieskirche, Steingaden, Bavaria



125. Soane, Insolvent, Debtors Court, Londra



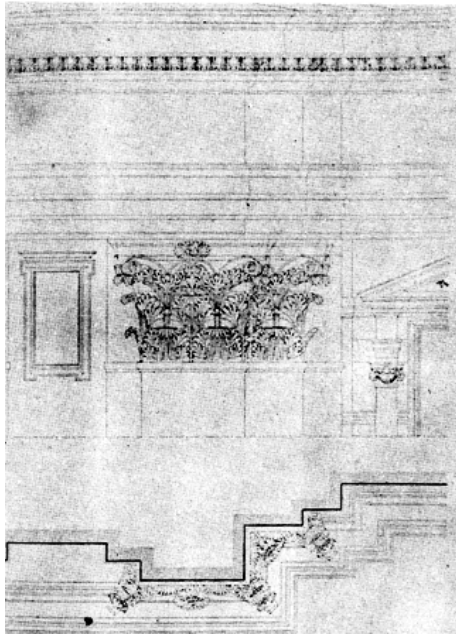
126. Curte, Muzeul Capitoline, Roma



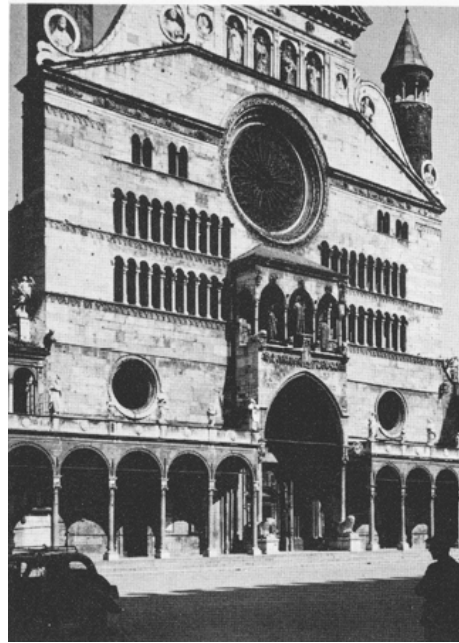
127. Cos de fum, Cunard Line



128. Michelangelo, fatada posterioara, St. Petru, Roma



129. Michelangelo, fatada posterioara, St. Petru, Roma, ornament

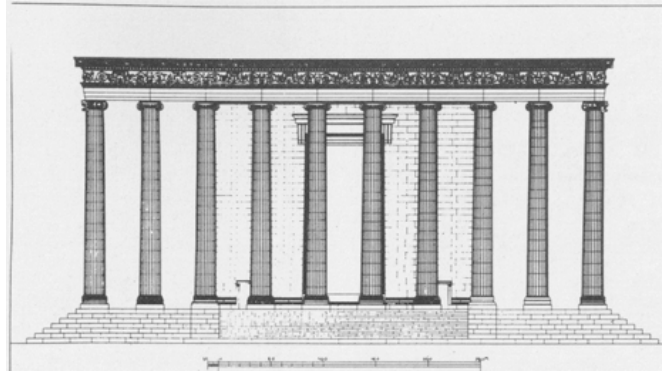


130. Catedrala Cremona

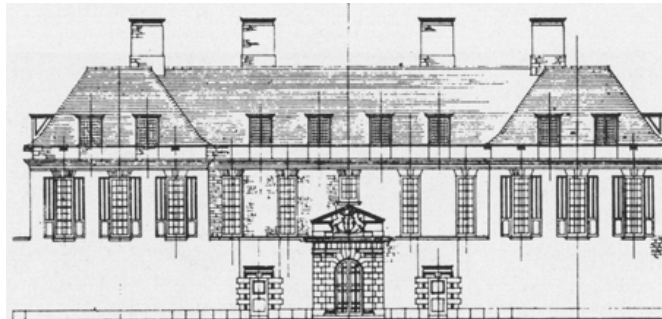


131. Catedrala Cefalu, Sicilia

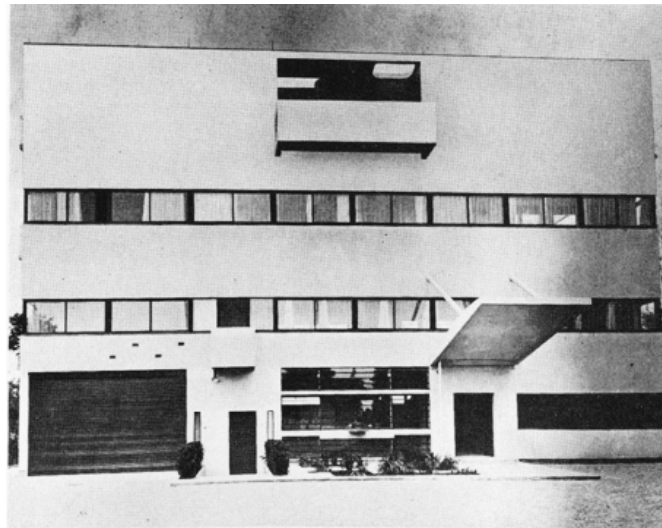
orasului pe care il domina, si cladirea se acomodeaza de aproape dar comanda de la distanta. Figura simbolica a lui Iisus din catedrala de la Cefalu (132) este mare in comparatie cu celelalte ornamente. Usa enorma centrala, care este egala cu scara gigantica a coloanelor a porticului de la templul lui Apollo Didyma, contrasteaza cu usile de serviciu de pe aceasi fatada. Le Corbusier in Villa Stein (134) contrasteaza scara intrarii principale si celor de serviciu. Gaudi, in Casa Guell (135) superimpozeaza usa imensa pentru vehicule si micile usi pentru pietoni. O tensiune vivida evdeaza de la toate contradictiile juxtapuse. Cateodata schimbarile in scara a elementelor apropiate apar din accidente de proiectare decat intentionat, ca si la Trinity Church de pe Wall Street sau niste juxtapuneri de strazi aglomerate si cladiri existente (136), care sunt exemple de hyperproximitati a unor casute mici si catedrale impunatoare sau zidurile cetatii in timpuri medievale. Cativa proiectanti de orase, oricum, sunt acum aplecati spre superficialitatea zonificarii ortodoxe si sa permita proximitatile violente in planificarile lor, cel putin teoretic, atunci sunt arhitecti fara cladirile lor.



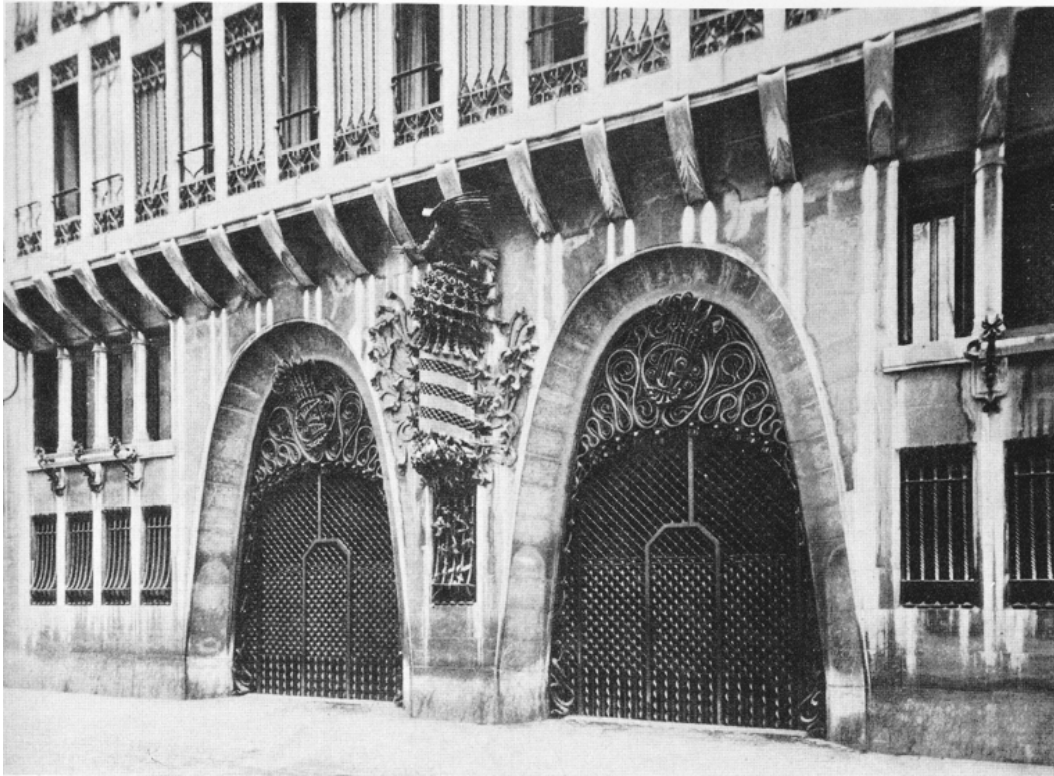
132. Templul lui Apollo, didyma, elevatie



133. Lutyens, Middleton Park, Oxfordshire, elevatie



134. Le Corbusier, Villa Stein, Garches



135. Gaudi, Casa Guell, Barcelona



136. Autostrada, California

9. Interiorul si Exteriorul

Configuratia exterioara este de obicei mai simpla, dar este umplut interiorul unui organism cu o uimitoare complexitate de structuri care au fost timp indelungat incantarea anatomistilor.

Forma specifica a unei plante sau a unui animal este determinata nu numai de genele organismului si de activitatile citoplasmice dar si de interactiunea dintre constitutia genetica si mediul specific.

Contrastul dintre interior si exterior poate fi o manifestatie majora a unei contradictii in arhitectura. Totusi, unul dintre cel mai acceptat conformism a fost necesitatea de continuitate dintre ele: interiorul trebuia sa fie exprimat si in exterior. Dar aceasta nu este chiar o noutate- doar mijloacele noastre au fost noi. Interiorul bisericii renascentiste, de exemplu, prezinta o continuitate in exterior; vocabularul interior al pilastrilor, corniselor, si picuratorilor este aproape identic ca scara si cateodata ca material cu vocabularul exterior. Rezultatul este modificarea subtila dar cu contrast mic, si nu surprinde.

Poate ca cea mai indrazneata contributie a arhitecturii ortodoxe moderne a fost asa numitul spatiu curgator, care a fost folosit pentru a realiza continuitate intre interior si exterior. Ideea a fost subliniata de istorici intelegand de la descoperirea lui Vincent Scully a evolutiei ei precoce in interioarele in Stilul Shingle la infloriturile ei in Casa din Prerie si apogeul ei in De Stijl si Pavilionul Barcelona. Spatiul curgator a produs o arhitectura de planuri orizontale si verticale legate intre ele. Independenta vizuala a acestor plane neintrerupte a fost marcata

legand suprafete de sticla de oglinzi: ferestrele ca goluri in pereti au disparut si au devenit, in schimb, intreruperi ale zidului pentru a fi diminuate de ochi ca un element pozitiv al constructiei. O arhitectura atat de fluida a implicat o ultima continuitate a spatiului. Emfaza ei in unicitatea spatiului interior si exterior a fost permisa de noul echipament mecanic care pentru prima data a facut ca interiorul sa fie independent din punct de vedere termic fata de exterior.

Dar vechea traditie a spatiului interior inchis si contrastant, pe care doresc sa-l analizez aici, a fost recunoscuta de cativa maestrii modernisti, chiar daca nu a fost mult amintita de istorici. Desi Wright de fapt a "distrus cutia" in Casa de Prerie, culturile rotunjite si peretii solizi ai Cladirii Administrative a lui Johnson Wax sunt o analogie pentru culturile diagonale si rotunjite a le interioarelor lui Borromini si pentru acelea ale urmasilor secolului 18- si pentru acelasi scop: sa se exagereze sentimentul de ingradire orizontala si sa se incurajeze lipsa de separare si unitatea spatiului interior prin continuitatea celor patru pereti. Dar Wright, spre deosebire de Borromini nu a strapuns peretii sai continui cu ferestre. Acesta ar fi slabit contrastul indraznet al ingradirii orizontale si al deschiderii verticale. Si de asemenea ar fi fost prea traditional si ambiguu structural pentru el.

Scopul esential al interioarelor cladirilor este sa inchida mai degraba decat sa directioneze spatiul, si sa separe interiorul de exterior. Kahn a zis : "O cladire este un obiect pentru adapostire". Functia casei de a proteja si a oferi intimitate, din punct de vedere psihologic cat si fizic, este una veche. Pe langa inchiderea interiorului cu ajutorul peretilor, Wright a diferentiat lumina interioara, o idee

cu o bogata evolutie de la arhitectura bizantina, gotica si baroca la cea a lui Le Corbusier si Kahn in zilele noastre

Dar exista alte cai justificate de a diferentia si lega spatiul interior de cel exterior care sunt straine de arhitectura noastra recenta. Eliel Saarinen a zis ca nu doar cladirea este "organizarea spatiului in spatiu. La fel este si comunitatea. La fel este si orasul". Cred ca aceasta serie ar putea incepe cu ideea unei camere ca spatiu in spatiu. Si mi-ar placea sa aplic definitia relatiilor lui Saarinen nu doar pentru relatiile spatiale dintre cladire si sit ci si pentru acelea ale spatiilor interioare in cadrul spatiilor interioare. Ceea ce vreau sa spun este baldacchino-ul mai sus de altar si in interiorul sanctuarului. O alta cladire clasica a arhitecturii moderne, din nou recunoscand ca nu tipica, ilustreaza scopul meu. Villa Savoye cu toate deschiderile sale care sunt, semnificativ, mai degraba goluri decat intreruperi, restrange orice spatiu curgator rigid spre directia verticala. Dar exista o implicatie spatiala dincolo de inchiderea care contrasteaza cu cladirea Johnson Wax. Severul, aproape patetic sau exterior inconjoara o configuratie interioara complexa intezarita prin deschideri si prin iesiturile de deasupra. In acest context imaginea tensionata a Vilei Savoye din interior si din afara afiseaza o hotarare a unui aspru invelis partial rupt si a unui interior complex partial dezvaluit. Ordinea sa interioara acomodeaza multiple functii ale casei, scara domestica si partial misterul inherent in sensul unei intimitati. Ordinea sa exterioara exprima unitatea ideii de casa la o scara placuta apropiata domeniului verde care domina si probabil orasului din care va face parte in viitor.

O cladire poate include obiecte in interiorul obiectelor precum si spatii in

interiorul spatiilor. Si configuratia ei interioara poate contrasta cu cutia ei in alte moduri pe langa acelea de la Vila Savoye. Contururile circulare ale peretilor portanti si colonada Teatrului Maritim a lui Hadrian din Tivoli prezinta o alta varianta a acelorasi idei spatiale. Chiar si Wright, desi doar ca sugestie, cuprinde complexitatea interioara a Casei Evans cu un invelis rectangular sugerat de stalpii de colt structurali. La extrema cealalta, complexitatile din cadrul planului tipicei mosii Tudor, Barrington Court de exemplu, sunt ascunse, poate in mod excesiv si exprimate doar intamplator pe fatadele ei rigide si simetrice. In alt plan simetric Tudor bucataria echilibreaza capela. Complexitatile prezentate in sectiunea prin castelul de la Marly sunt o concesie pentru lumina si confort in interior. Pentru ca ele nu sunt exprimate in exterior, luminile interioare surprind. Peretii de la Fuga invaluii Biserica Santa Maria Maggiore, iar peretii de la Soanes inchid complexitatea distorsionata a curtilor si arhivelor Bancii Angliei in acelasi mod si pentru aceleasi motive: ei unifica exteriorul, in relatie cu scara orasului, complexitatea spatiala contradictorie a capetelor sai a camerelor bancare, care s-au transformat in timp. Complexitatile aglomerate pot fi excluse la fel cu pot fi cuprinse. Colanadele de la St. Peter si din Piata Plebiscito din Naples, respectiv exclud complexitatea Palatului Vatican si pe cea a orasului, cu scopul sa obtina ununitatea pietelor.

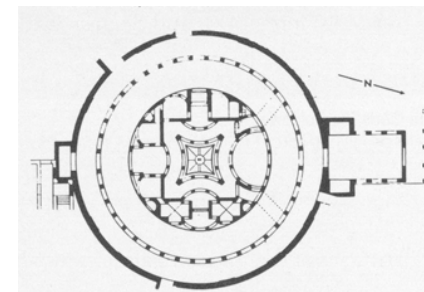
Cateodata contradictia nu este intre interior si exterior si intre partea de sus si cea de jos a cladirii. Domul curb si cilindric pe pandative din bisericile baroce ies in fata parapetilor bazei lor rectangulare. Am mentionat deja in P.S.F.S. zgarie-norul pe baza curba, coloana rectangulara si acoperisul in

unghi ca manifestatii a unor multiple functii continute in cadrul cladirii. In Castelul Sant Angelo elementele rectangulare evolueaza de la o baza circulara. Romanticele acoperisuri ale casei lui Richardson Watts- Sherman si cupolele multiple din Puggia contrasta cu perimetrele exterioare severe ale zidurilor inferioare. Din exterior, spatiul din interiorul spatiului poate deveni obiectul din spatele obiectului. Enorma lucarna din Wollaton Hall se citește ca un obiect la scara mare in spatele unui obiect la scara mica. In S. Maria della Pace impunerea elementelor de inhidere, care sunt in mod succesiv convexe, perpendiculare si apoi concave, devine obiecte contrastante in spatele obiectelor ca sa faca tranzitia intre exterior si interior.

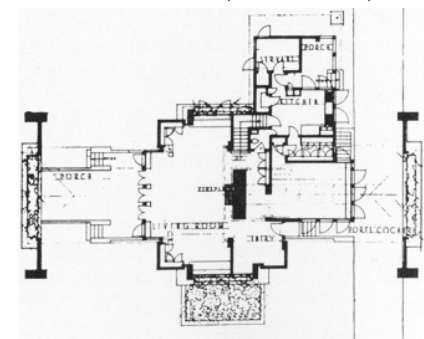
In esenta, planul lui Le Corbusier al Vilei Savoye exemplifica subilitatile aglomerate in interiorul unei rame rigide. Unele planuri ale celorlalte case din anii '20 sugereaza inceputul cu rama, iar apoi mergand spre interior. Lucruri asemantore se intampla in elevatia Cladirii Curtii Inate din Chandigarh. Ca si spatele lui Mc Kim, Mead si White's Low House, dar la o alta scara, ea contine complexitati in cadrul unei fatade rigide. Acoperisul sever si zidul- invelis ale casei contin spatii complexe si nivele care sunt exprimate prin varierea pozitiilor ferestrelor. Similar, singurul, frontonul ocrotitor al casei de tip Emmental din Elvetia, si adapostul constant al Casei Patrate a lui Aalto, contrazic spatiile interioare de dedesubt. Tensiuni similare in fatada din spate a Mt. Vernon rezulta din contrastul intre frontonul- invelis sever si pozitia neregulata a ferestrelor. Pe fatada laterala a Hawksmoor's Easton Neston, ferestrele sunt pozitionate dupa cererile interioare proprii, in ciuda ordinii sale orizontale. Complexitatea dezolrdonata in



137. Martini, Biserica Maddona del Calcinajo, Cortona



138. Teatrul Maritime, Villa Hadrian, Tivoli, plan

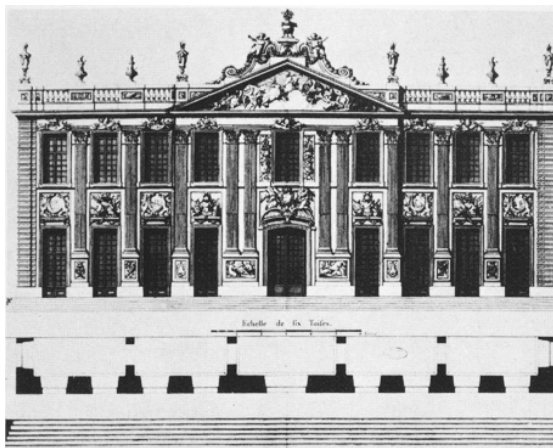


139. Wright, Casa Evan, Chicago, plan

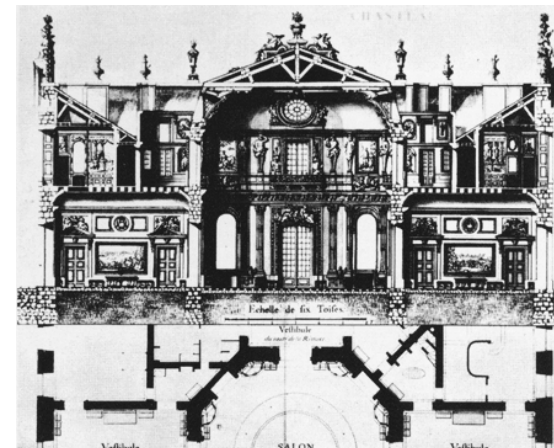
cadrul unei rame rigide a fost o idee penetranta. Ea exista in atatea exemple diferite ca fantezia lui Piranesi si compozitia nisei lui Michelangelo. Exemple mai pur expresive sunt fatadele parohiei din Lampa, Peru, si intrarea de la capela din Fontainebleau, care contine presiuni enorme in interiorul chenarului ca o pictura manierista.

Retinerea si subtilitatea au fost caracteristice orasului deasemenea. Ziduri fortificate pentru protectie militara si centura verde pentru protectie civila sunt exemple ale acestui fenomen. Complexitatea limitata ar putea fi una dintre metodele viabile de a te comporta cu haosul urban si cu nesfrasitele drumuri de oras; prin utilizarea creativa a zonarii si caracteristicile arhitecturale pozitive este posibil sa concentram complexitatea drumurilor si gropilor de gunoi, actual si figurativ. Si ca si sculptura care consta in automobile comprimate de John Chamberlain si fotografii prin lentile telescopice in Blake's God's Own Junkyard, ei obtin un ironic si irezistibil tip de unitate.

Contradictia dintre interior si exterior se poate manifesta ea insasi intr-o captuseala independenta care produce un spatiu additional intre blindaj si peretele exterior. Diagramele planului ilustreaza ca astfel de invelis intre spatiul interior si exterior pot fi mai mult sau mai putin contrastante in forma, pozitie, structura si forma. Diagrama 159 ilustreaza cel mai simplu fel care este analog si legat. Un material diferit la interior, un lambriu in acest caz, da contrastul. Mozaicurile bizantine din interiorul capelei Galla Placidia reprezinta o captuseala adaugata dar contrastand in textura bogata, structura si culoare cu cafeniul lucrarii de caramida de la exterior. Pilastrii, arhitarvele si arcele peretilor renascentisti, cum ar fi fatada lui Bramante din Belvedere Court in



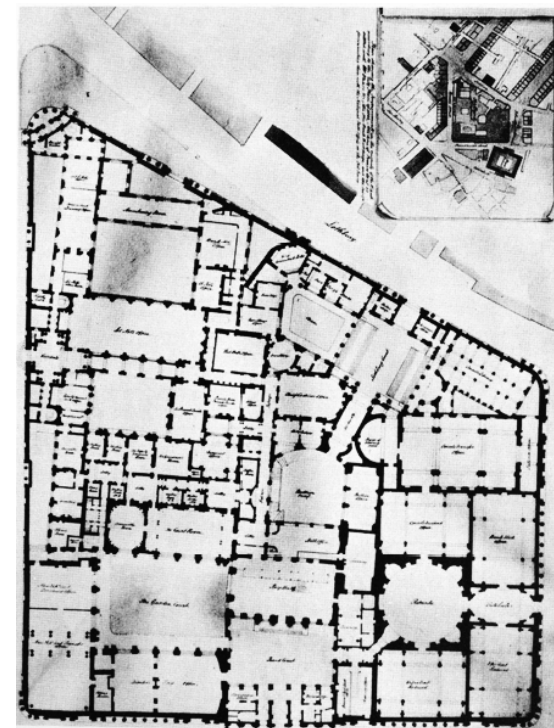
140. Hardouin-Mansart, Chateau, Marly, elevatie



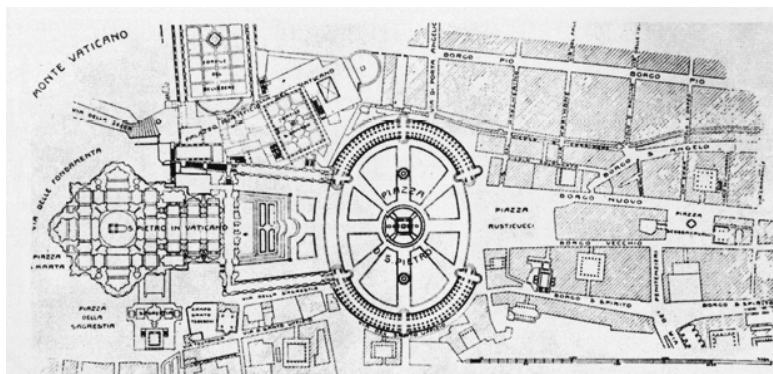
141. Hardouin-Mansart, Chateau, Marly, sectiune



142. S. Maria Maggiore, Roma



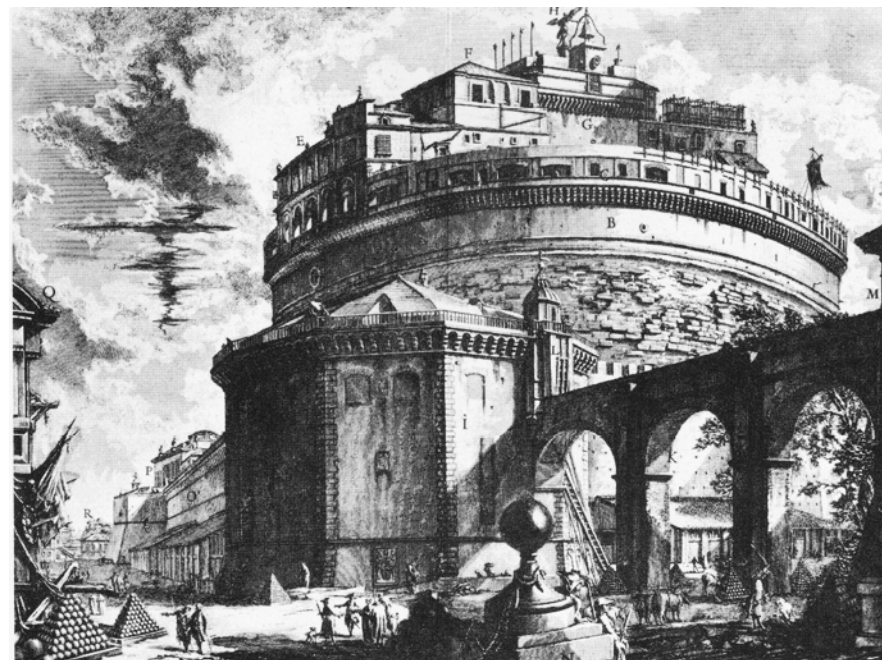
143. Soane, Banca Angliei, Londra, plan



144. Bernini, piata Sf. Petru, Roma, plan



145. Piata del Plebiscito, Napoli

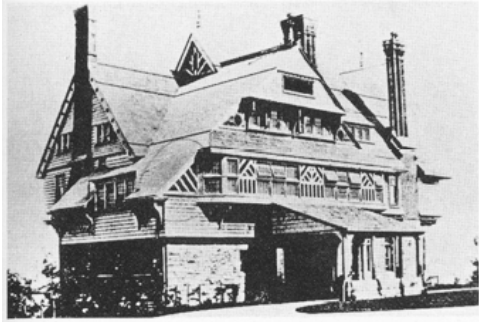


146. Piranesi, Castelul Sant' Angelo, Roma, *Vedute di Roma*

Vatican, pot implica straturi in timp ce colonada logiei de pe fatada de sud a Louvreului face straturi spatiale. Colonadele din interiorul catedralei Rouen sau pilastrii degajati din antecamera din Syon House reprezinta mai multe tipuri de straturi detasate de asemenea, dar contrastul lor subtil fata de exterior depinde mai mult de scara decat de forma si textura. Captuseala devine semi detasata in Percier si in dormitorul cortina al lui Fontaines de la Malmaison, care este derivat dintr-un cort militar roman. Seriile gradate de usi simbolice din Karnak sunt multiple captuseli in relief similar in doua dimensiuni cu ideea generica de cuiburi cu oua de jucarie sau papusi de lemn. Aceste usi in

interiorul altor usi, ca multi- inramatele usi in portalurile gotice, difera de multi-deschiderile in fatada baroca, care suprapune forme triungiulare si segmentate.

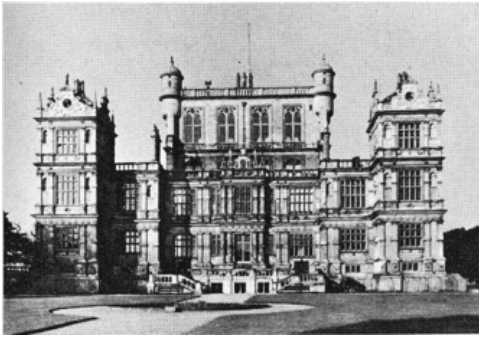
Seriile gradate de obiecte in obiecte sau inchideri in cadrul inchiderilor care caracterizeaza templul egiptean duce la bun sfarsit in spatiu motivul usilor multi- cadrate la Karnak. Seriile de ziduri la Edfu sunt captuseli detasate. Captuselile exterioare sporesc spatiile interioare inchise facandu-le sa para protejate si misterioase. Ele seamana cu cu captuselile fortificatiilor castelelor medievale, sau cu cuibul spatial in care Bernini a cuprins mivul sau Pantheon, S. Maria dell' Assunzione at Aricia. Aceleasi tensiuni apar



147. Richardson, Casa Watts-Sherman, Newport



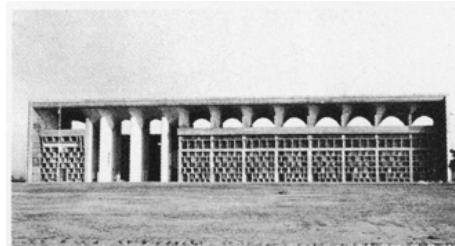
148. Trulli, Puglia, Italia



149. Smithson. Wollaton, Nottinghamshire



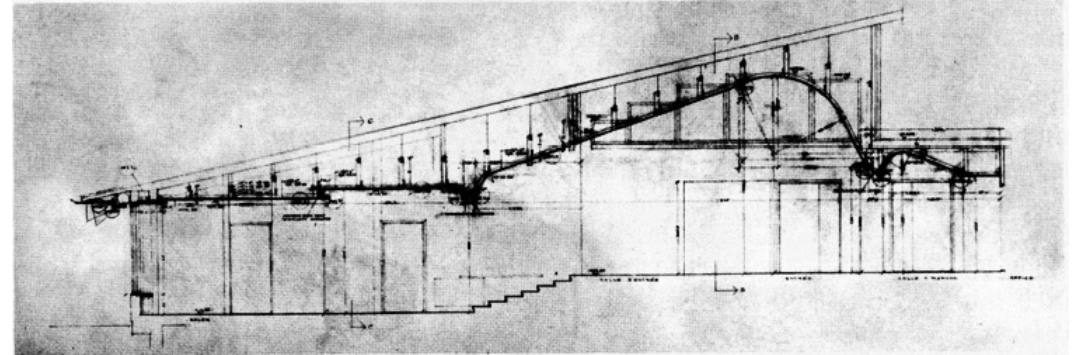
150. Cortona, S. Maria della Pace, Roma



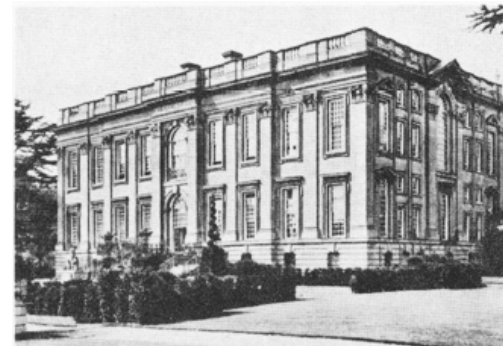
151. Le Corbusier, Cladirea Inatei Curti
Chandigarh



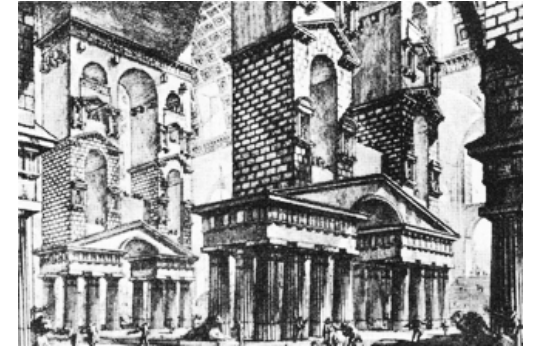
152. Casa tip Emmental, Elvetia



153. Aalto, Maison Carrée, Bazoches, secțiune



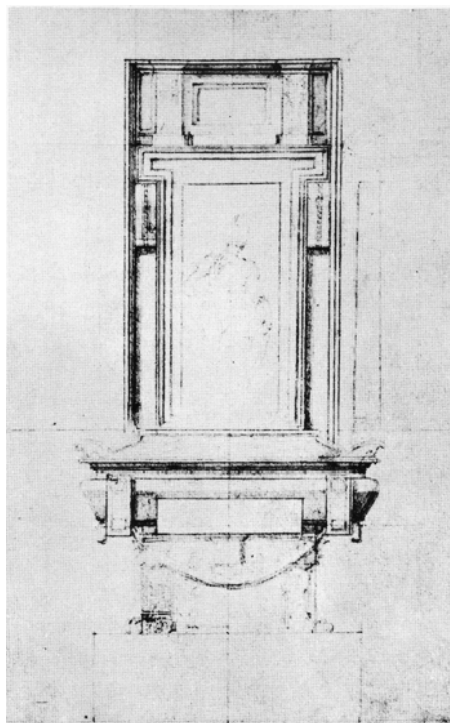
154. Hawksmoor, Easton Neston, Northamshire



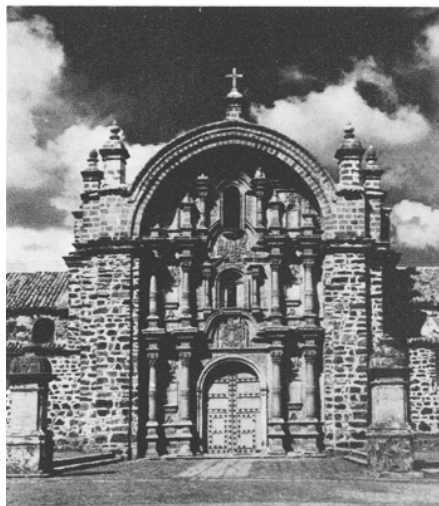
155. Piranesi, Baile antice, *Opere Varie*

intre captuseslile invaluablele ale ecranelor inchid sanctuarul si zidurile exterioare ale catredalei din Albi si celelalte din Catalonia si Languedoc. Multiplele cupole ale Barocului reprezinta, in sectiune, captuseli care sunt analoage dar detasate. Prin centrul lor de privire se pot vede spatii in spatele spatiilor. In proiectul Fratelilor Asam, de exemplu, cupola interioara cu oculusul ei mascheaza inaltele ferestre, astfel producand efecte de lumina srprinzatoare si un spatiu mult mai complex. In exterior domul superior mareste efectul de scara si inaltime. In curtea Abatiei din Weltenburg norii de pe fresca domului superior, care se vsd prin oculusul domului inferior, creste senzatia de spatiu. In S.Maria din Canepanova, Pavia efectul domului invelit este vazut mai degraba din exterior decat din interior.

Multimpletele domuri ale Capelei S.Cecilia din S.Carlo ai Ctinari, Roma sunt detasate si contrasteaza prin forma. Dincolo de oculusul oval al domului inferior este vazut un spatiu rectangular inundat de lumina, continand un cvartet sculptural al ingerilor muzicali. Dincolo de aceasta zona, in turn pluteste un lateronu chiar mai stralucitor. Soane foloseste domurile interioare in spatii rectangulare chiar in spatii mici sum ar fii camera pentru micul dejun de la Lincoln's Inn Fields. Juxtapunerile lui fantastice de cupole si lanternouri, arcuri si pandative, si o varietate de alte ornamente si forme structurale doresc sa imbogateasca sentimentul de inchidere si lumina. Aceste ornamente structurale invelite sunt cateodata cu caracter de vestigiu(aproape intr-o structura bidimensionala), dar ele dau efectul complex de invelisuri spatiale actual detasate. Biserica baroca Armando Brazini a Cuore Immacolata di Maria Santissima din Roma are un plan cvasi- circular continand un



156. Michelangelo, desen de nisa

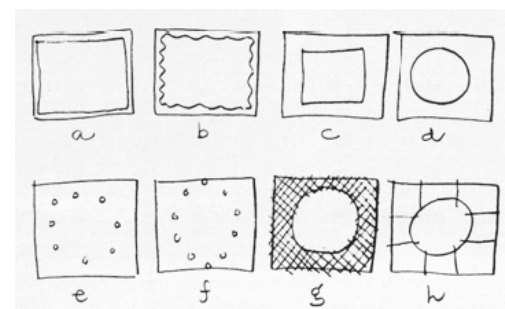


157. Biserica de parihie, Lampa, Peru



158. Rosso si Primaticcio, Intrare in capela,

Fontainebeau



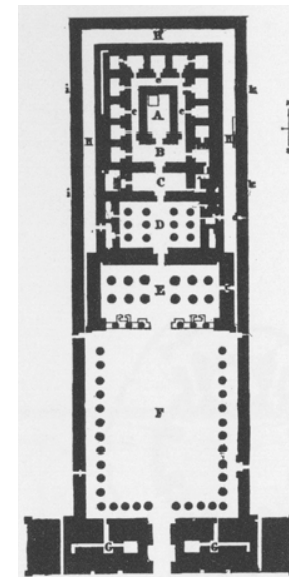
159. Diagrame plane



160. Catedrala din Rouen



161. Adam, Casa Syon, Isleworth, Middlessex



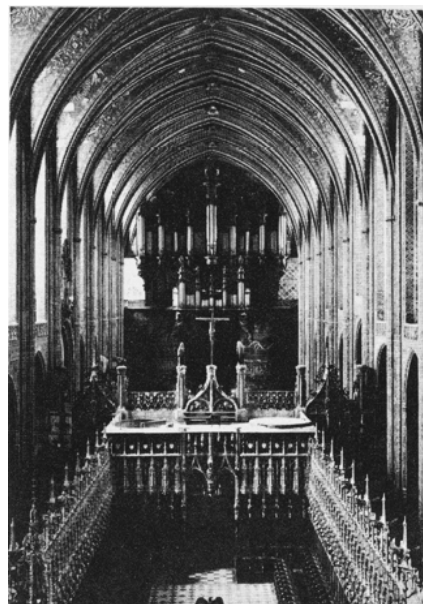
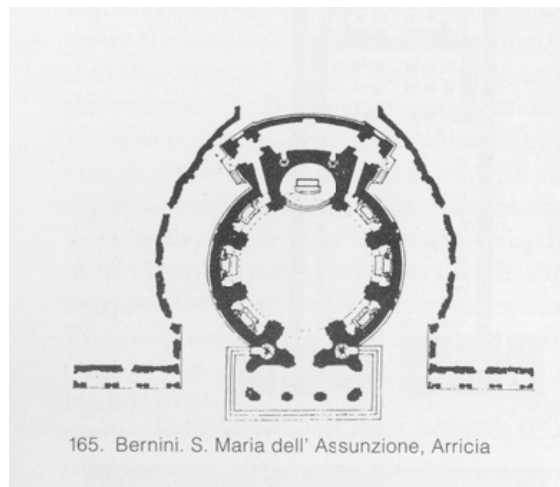
163. Templul lui Horus, Edfu, Egipt, plan



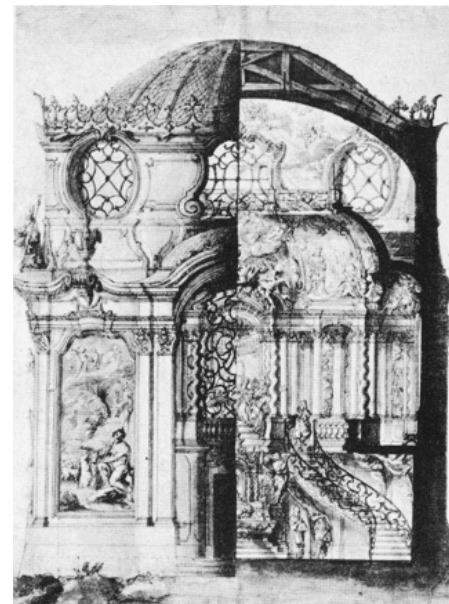
162. Usi, Karnak. Egipt



164. Templul lui Horus, Edfu, Egipt



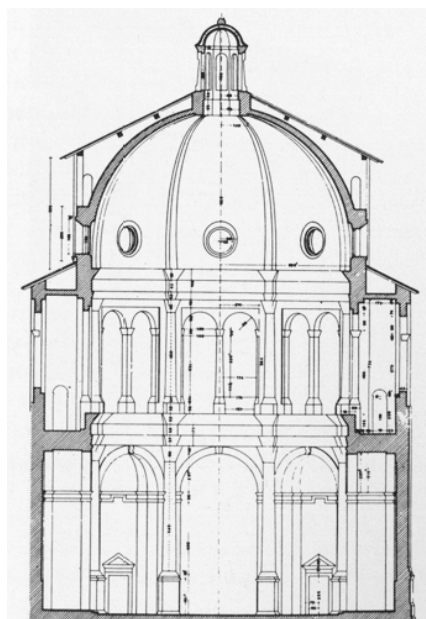
166. Catedrala din Albi



167. Fratii Asam, proiect, elevatie si sectiune



168. Fratii Asam, Biserica Abbey, Weltenburg



169. S. Maria in Canepanova, Pavia, sectiune



170. Rosati si Soria, S. Carlo ai Catinari, Roma



171. Soane, Casa si Muzeul Soane,
Lincoln Inn Fields, Londra

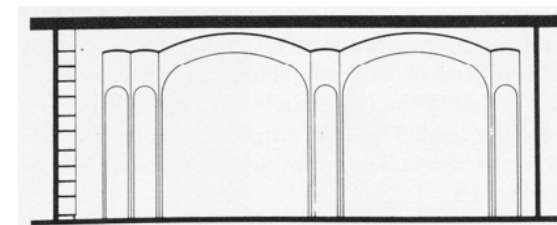


172. 173. Brazini, Biserica lu Cuare Immacolata di Maria Santissima, Roma

plan in cruce greaca. Planul in cruce greaca este reflectat in exterior de patru portaluri de fronton care marcheaza capetele crucii. Aceste portaluri, in turn, sunt construite convex pentru a se acomoda planului circular. IN arhitectura moderna Johnson a fost aproape unic in accentuarea inchiderilor multiple in plan si sectiune. Bolta din casa de oaspeti din New Canaan si bolta Soaniana din sinagoga din Port Chester sunt amandoua captuseli interioare: el " aduna ruinele in jurul cladirilor". In proiectul pentru Meeting House pentru Salk Institute for Biological Studies el a suprapus in plan cercuri in patrate si patrate in cercuri. Cinform lui Kahn, inaintu lumina va fi contracara de juxtapunerea deschizaturilor, ce difera prin marime si forma, in peretii cu strat dublu. Kahn a vorbit despre modificarea luminii mai mult decat

expresia spatiala a inchiderii ca motiv pentru contrastarea straturilor. Motivul Lutyens al cercului in patrat apare pe scarile lui cu fantani rotunde in camere patrate.

In vestibulul de la S.Croce din Ierusalim si in interioarele de la SS. Sergius si Bacchus si de la Stephen Walbrook exista serii de coloane care definesc interiorul, detasate si in contrast cu straturile de inchidere. Acesti suporturi, de-a randul cupolelor de deasupra lor, fac relatiile interspatiale ale interiorului. St. Stephen Walbrook e un spatiu patrat continand un spatiu octogonal la un nivel inferior. Arcele sale, la nivelul intermediar intre coloane si cupola, fac tranzitia spre domul superior. Similar, in Vierzehnheiligen stalpii de-a randul cupolelor definesc spatii curbe in cadrul perimetrelor rectangulare si hexagonale de pereti. Dar straturile interioare



174. Johnson, Casa de oaspeti, New Canaan, sectiune



175. Johnson, Sinagoga Kneses Tifereth, Port Chester, N.Y.

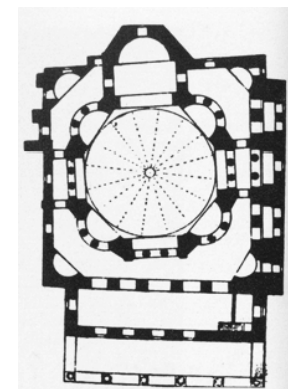
sunt mai puțin independente decât acelea de la St. Stephen. În plan ca și în secțiune, curba atinge câteodată zidul exterior și devine comun cu el. Și planul și secțiunea de la Neresheim din Germania de Sud arată ca curbele complexe ale cercului interior se îndoaie sinuos foarte aproape de ovalul exterior. Aceste relații interspatiale sunt în același timp mai complexe și mai ambigue decât cele de la St. Stephen Walbrook's.

Straturi sunt implicate în Michelangelo's Sforza Chapel în S.Maria Maggiore în penetrări violente ale spațiului rectangular și al celui curb în plan și bolte, cupole și nise- bolta în secțiune. Juxtapunerea ambiguă a acestor două tipuri de forme precum și compresiunea intensă sugerată și scara enormă a spațiilor curbe banale (care prin implicatie se extind dincolo de închiderile actuale) dau acestui interior puterea și tensiunea caracteristică.

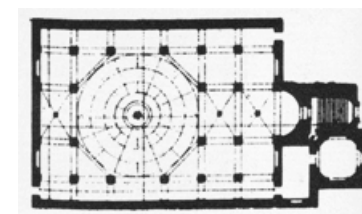
Captuselile detașate lasă spațiu între ele. Dar recunoașterea arhitecturală dintre ele variază. Edfu are aproape toate straturile. Spațiile reziduale sunt închise și dominate de spațiul mic din centru. St. Basel's este asemenea unei serii de biserici în Biserici. Labirintul complex al spațiilor reziduale rezultă din apropierea capetelor una de cealaltă aproape de centru, și din lipsa de închidere a zidului- coaja aproape de exterior. În palatul lui Charles V din Granada, Villa Farnese din Caparola și Villa Giulia, grădinile domina pentru că sunt întinse și formele lor contrastează cu forma perimetrelor. Ele fac spațiul primar; camerele palatelor sunt spațiu ramas. Ca în schema preliminară Bisericii Unitariene a lui Kahn din Rochester, spațiile reziduale sunt închise. În contrast, captuseala coloanelor și stălpilor din SS. Sergius și Bacchus, St. Stephen Walbrook,



176. Gregorini și Passalacqua, S. Coure în Gerusalemme, Roma



177. SS Sergius și Bacchus, Istambul, plan



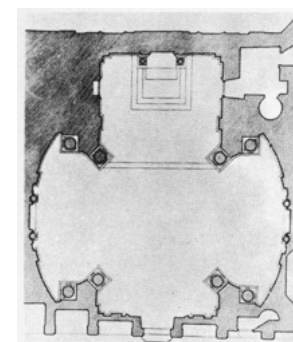
178. Wren, St. Stephen Walbrook, Londra, plan



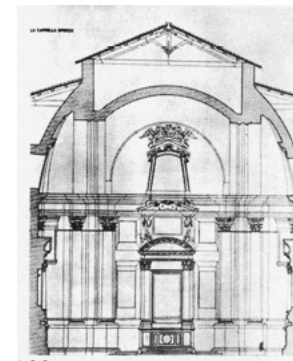
179. Neumann, Biserica pelerinagului, Vierzehnheiligen, langa Banz



180. Neumann, Biserica Abbey, Neresheim, V. Germaniei



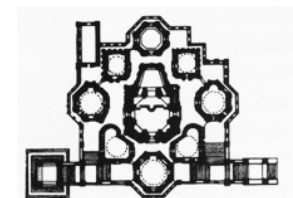
181. Michelangelo, capela Sforza



182. Capela Sforza, sectiune



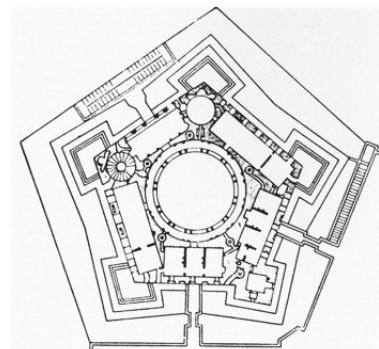
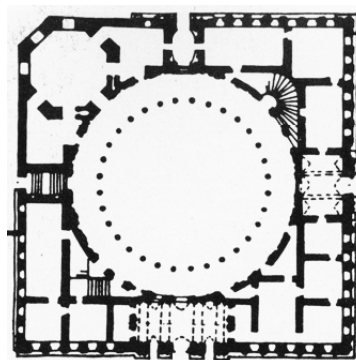
183. Capela Sforza



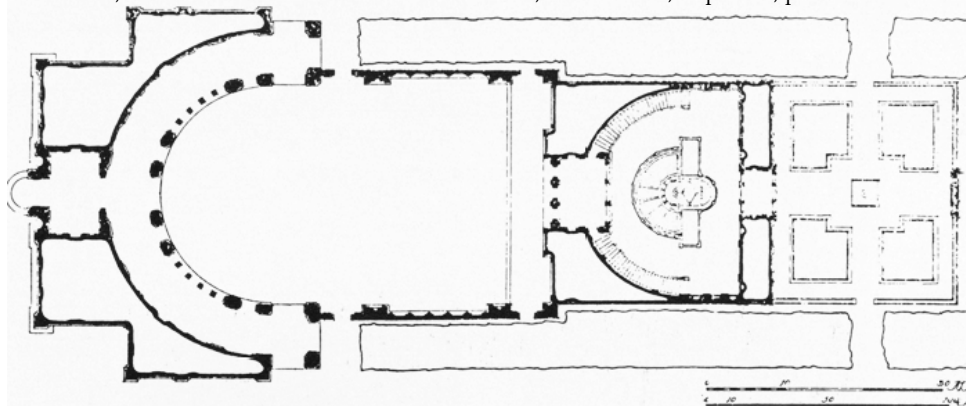
184. St. Basel, Moscova, plan

Vierzehnheiligen si Neresheim defineste spatiul rezidual care deschide spatiile dominante, desi sunt separate de ele in trepte variabile. In palatul Stupinigi, din cauza ca spatiul dominant e asa deschis incat ramane doar o urma a spatiului central interior, indicat de patru stalpi si de structura boltita a tavanului foarte complexa. Oculusul complex si alte deschideri ale cupolei interioare din S Chiara, Bra, definesc spatiul rezidual, care este deschis in scopul de a elabora spatiul si de a manipula lumina. Detasarea ferestrelor interioare de cele exterioare din Biserica Aalto's Imatra mofica in mod similar lumina si spatiul. Folosirea acestei metode este unica si recenta in arhitectura.

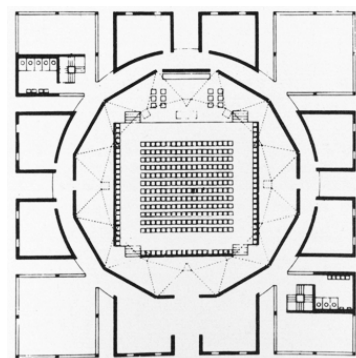
Bolta de lemn a sinagogilor poloneze din sec 17, care imita zidaria fac captuseli inchise in sectiunea superiara. In contrast cu exemplele precedente spatiile lor reziduale sunt inchise. Buzunarele inchise determinate in primul rand de fortele spatiale exterioare decat de structura inerenta a formei este aproape necunoscut in arhitectura moderna exceptand unicul Concert Podium al lui Aalto compus din structura acoperita cu lemn, care redirectioaneaza sunetul ca si spatiul. Spatiul rezidual dintre spatiile dominante cu deschideri variabile poate surveni la scara orasului si este caracteristic forumului si altor planuri a urbanismului romanic tarziu. Spatiile reziduale nu sunt necunoscute in orasele noastre. Ma refer la spatiile deschise dedesubtul autostrazilor si la spatiile tampon din jurul lor. In loc de a recunoaste si a exploata aceste tipuri caracteristice ale spatiului facem in parcuri grupuri sau plapande petece de iarba – pamanturile nimanui intre scara regiunii si cea a localitatii.



185. Machuca, Palatul lui Charles Granada 186. Peruzzi, Villa Farnese, Caprarola, plan



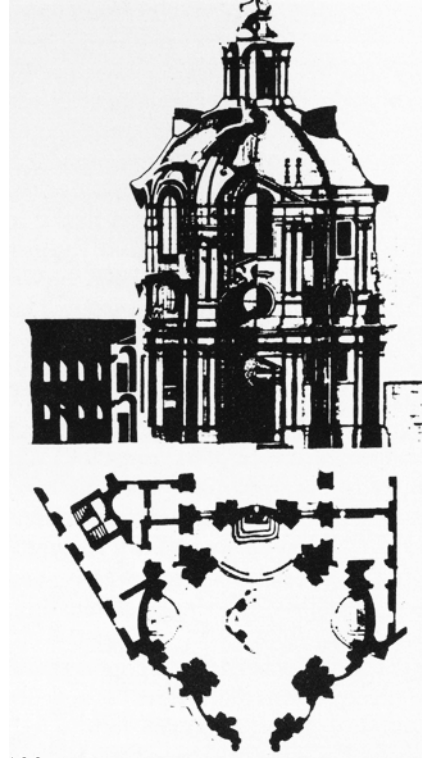
187. Vignola, Villa Giulia, Roma, plan



188. Kahn, prima Biserica Unitariana, Rochester, plan



189. Juvarra, Palatul Stupinigi, langa Torino



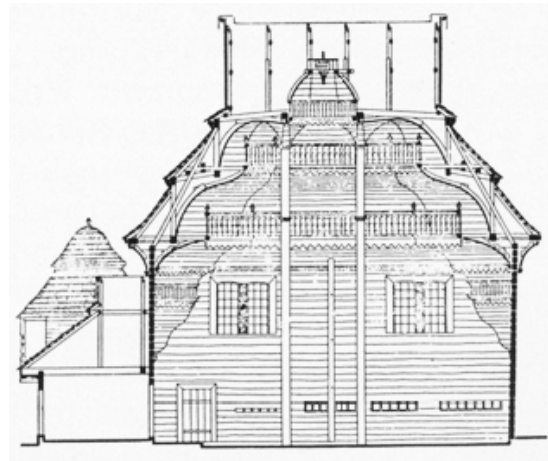
190. Vittone, S. Chiara, Bra, elevatie si plan



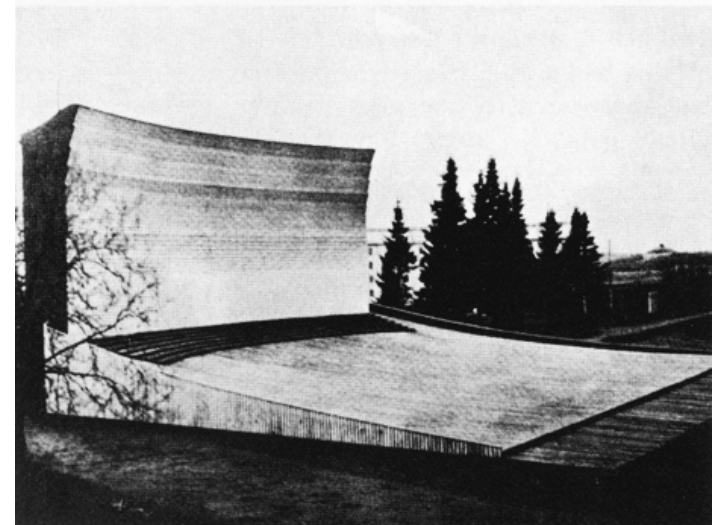
191. Vittone, S. Chiara, Bra



192. Aalto, Biserica, Vucksenniska, langa Imatra



193. Sinagoga poloneza, sec. XVII, elevatie



194. Aalto, Podium de Concert, Turku

Spatiul rezidual care este deschis poate fi numit "buzunar deschis". "Spatiul angajat" a lui Kahn, care cateodata adaposteste echipamentul mecanic, si buzunarele in zidurile arhitecturii romane si baroce sunt mijloace de acomodare a interiorului de exterior. Aldo van Eyck a spus: "Arhitectura ar trebui sa fie exprimata ca o configurare a spatiilor intermediare clar definite. Aceasta nu implica tranzitia continua sau decalajul nesfrasit cu respect pentru loc si ocazie. Pe de alta parte, implica o detasare de coceptul contemporar(numit boala)al continuitatii spatiale si al tendintei de a sterge fiecare articulatie dintre spatii, dintre exterior si interior, dintre un spatiu si altul(dintre o realitate sau alta). In loc de tranzitie trebuie sa fie articulate de spatii intermediare care induc simultan constientizarea semnificatiei fiecarei parti. Spatiile intermediare in acest sens prevad spatiul comun unde polaritatile conflictuale pot deveni iarasi fenomen pereche.

Spatiul rezidual este cateodata dificil. Ca buzunar structural el este rareori economic. El este intotdeauna rest, curbat aproape de ceva mult mai important dincolo de el. Calificarile, contrastele si tensiunile inerente in aceste spatii sunt probabil convingerea afirmatiei lui Kahn ca "o cladire trebuie sa aiba spatii rele la fel cum are si spatii bune".

Inchiderea de prisos, ca si complexitatile incurcate, este rar in arhitectura noastra. Cu cateva exceptii semnificative in munca lui Le Corbusier si Kahn, arhitectura moderna a tins sa ignore asemenea idei spatiale. "Miezul utilitatii" a lui Mies sau inceputurilor lui Johnson nu este relevant pentru ca devine un accent pasiv intr-un spatiu deschis dominant, mai degraba decat o paralela activa la un alt perimetru. Sptiul interior contradictoriu nu admite cererea

unitatii si continuitatii a tuturor spatiilor a arhitecturii moderne. Si nici straturi in adancime, in special cu suprapuneri contrapuntale, nu satisfac cererile lui economice si unechivocen relatii de forme si materiale. Si complexitatea incurcata intr-o ranita rigida(care nu este o rama transparenta) contrazice dogma moderna care zice ca o cladire creste sin interior spre exterior.

Care sunt justificarile pentru multiplele inchideri si pentru diferentele dintre exterior si interior? Cand Wright a exprimat maxima lui: "O forma organica isi creste structura fara conditii asa cum planta creste din pamant, amandoua cresc in mod asemantor", el a avut un lung precedent in spatele sau. Alti americani au sprijinit ce a fost pe moment un lucru sanatos- un strigat de batalie:

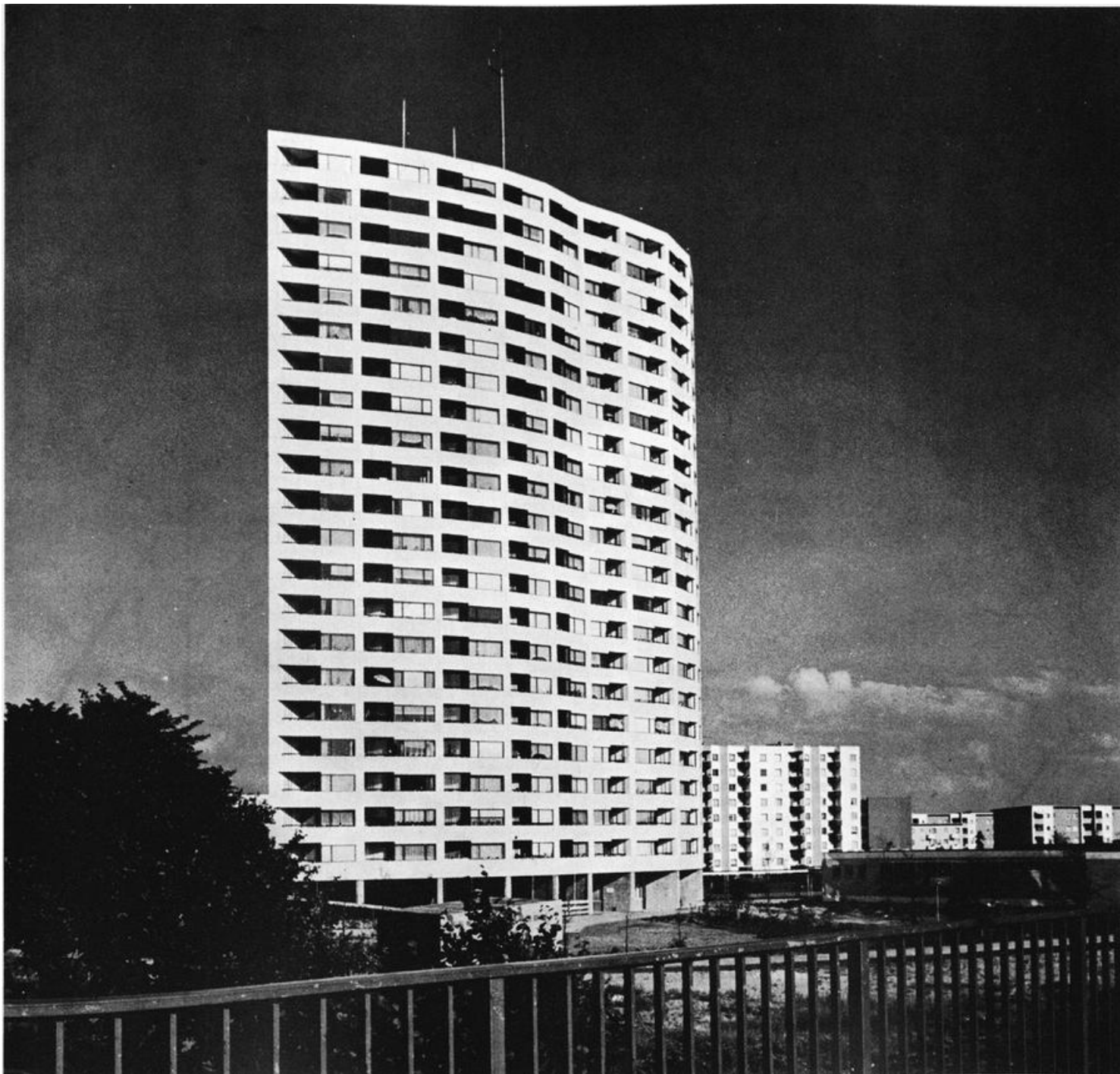
Greenough: In loc de a forta functiile fiecruui fel de cladire intr-o forma generala, adoptand o forma exterioara de dragul ochilor sau asocierii, fara referinte pentru distributia interioara, lasati-ne sa incepem din inima ca un nucleu si sa lucram spre exterior.

Thoreau: Ce vad acum din frumusetea arhitecturii, stiu ca a crescut gradat dinauntru spre afara, in afara de necesitatile si caracterul locatarului.

Sullivan: {Arhitectul} trebuie sa lase o cladire sa creasca natural, logic, si poetic fara de conditia sa...aparentele exterioare sa reflecte scopul interior.

Chiar si Le Corbusier a scris: "Planul de dezvoltata din interior spre exterior; exteriorul este rezultatul unui interior".

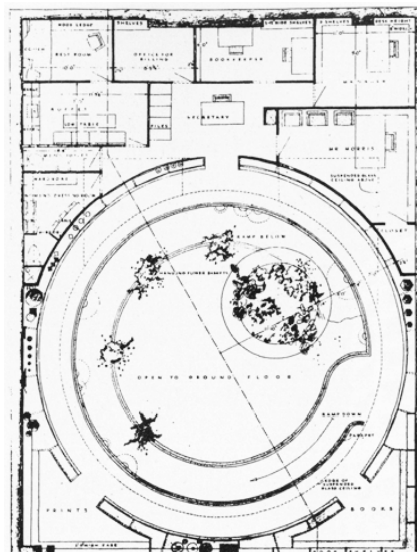
Dar analogia biologica a lui Wright este limitata de ea insasi, pentru ca dezvoltarea unei plante este influentata de forte particulare ale mediului precum si de ordinea genetica de crestere. D'Arcy Wentworth Thompson a vazut forma ca o inregistrare a



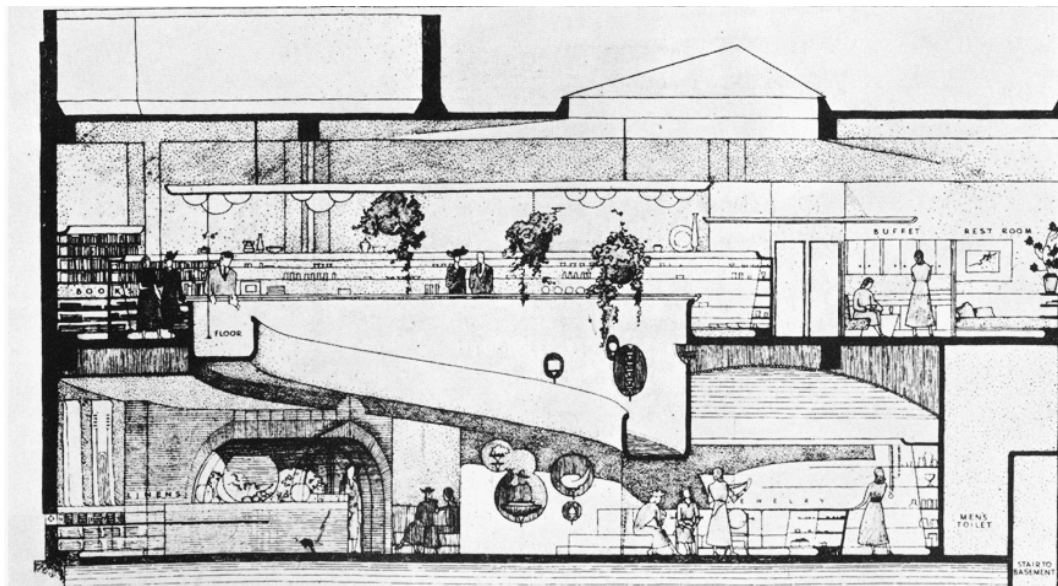
195. Aalto, Cladire de apartamente, Bremen

dezvoltării în mediu. Ordinea rectangulară inerentă a structurii și spațiul Casei lui Aalto din Bremen renunță la nevoile pentru lumină interioară și spațiu orientat spre sud, ca și creșterea unei flori spre soare. Dar în general, pentru Wright spațiul interior și exterior al clădirilor sale mereu izolate a fost continuu, și ca și cum el ar fi fost un urbanofob, mediul suburban al clădirilor sale, atunci când este regional specific, n-a fost chiar așa de limitat spațial în mod particular ca un context urban. (Planul fluent al Casei Robie, totuși, se adaptează la constricția zonelor de colț din spatele lotului). Cred totuși că Wright a refuzat să recunoască poziția care nu a fost simpatetică expresiei directe a interiorului. Muzeul Guggenheim este o anomalie a Fifth Avenue. Dar Johnson Wax Building probabil că face un gest negativ spre mediul urban indiferent ei dominându-l și excludându-l.

Contrastul și chiar conflictul dintre forțele exteriorului și interiorului există și înafara arhitecturii deasemenea. Kepes a spus: „Fiecare fenomen- un obiect fizic, o formă organică, un sentiment, un gând, viața noastră socială- își datorează forma și caracterul duelului dintre tendințele opuse; o configurație fizică este produsul unui duel între constituția nativă și mediul exterior”. Această interacțiune a fost întotdeauna intensă în concentrația mediului urban. Morris Store al lui Wright este alta excepție pe care el a făcut-o fiind destul de confident. Contradițiile lui puternice între interior și exterior- între particular, privat și general, funcțiile publice, o fac o clădire urbană tradițională rară în arhitectura modernă. Așa cum Aldo van Eyck zice: „Proiectând la orice scară ar trebui să prevezi o ramă- să fixezi scena chipurile- pentru fenomenul- pereche al individualului și



196. Wright, Magazinul Morris, San Francisco, plan



197. Wright, Magazinul Morris, San Francisco, secțiune

colecticului fara a recurge la accentuarea arbitrara a unuia pe cheltuiala celuilalt”.

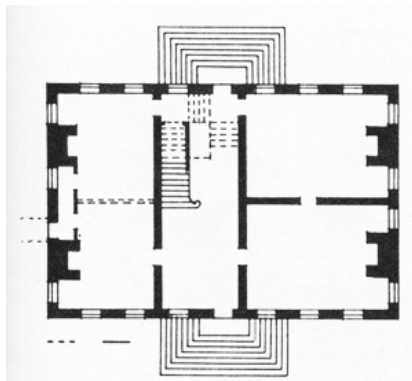
Contradictia, sau cel ptin contrastul, intre interior si exterior este o caracteristica esentiala a arhitecturii urbane, dar nu este doar un fenomen urban. In afara de Villa Savoye si exemplele evidente cum ar fi domesticile temple grecesti ale renasterii care au fost inghesuite avantajos cu serii de celule, vila Renaissance cum ar fi Hawksmoor's Easton Neston sau Westover din Virginia au suprapus fatade simetrice pe planuri asimetrice.

Intersactiuni contradictorii intre interior si exterior, nevoi spatiale pot fi vazute in exemplele urmatoare in care frontul si spatele contrasteaza. Diagrama ilustreaza sase cazuri generale. Fatada concava din biserica Baroca acomodeaza nevoile spatiale care sunt diferite in mod specific in interior si in exterior. Exteriorul concav, in dezacord cu functia spatialui concav interior esential al bisericii, confirma o nevoie exterioara contrastanta pentru o pauza spatiala spre strada. La fatada cladirii spatiul exterior este mai important. In afar de fatada biserica a fost proiectata din interior spre exterior, dar in partea din fata a fost proiectata din afara spre interior. Spatiul ramas rest din aceasta contradictie s-a rezolvat cu ajutorul unui buzunar. Planurile celor doua pavilioane de Ficher von Erlach sunt ilustrate prin curbele concave il din spatiul interior dominant si prin curbe convexe in spatiul exterior dominant. Fatada concava a Lutyens Grey Walls adaposteste o curte de intrare a carei curba este determinata de raza de cotire a masinii, si care incheie panorama accesului. Grey Walls este o piata rurala S. Iganzio. Exteriorul concav al Stioului lui Aalto de la Munkkiniemi formeaza un amfiteatru in aer

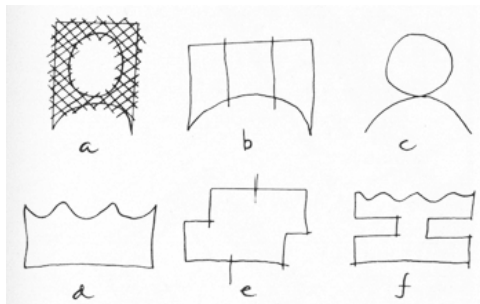
liber. Aceste exemple produc spatii reziduale in interior.

Ficher von Erlach's Karlskirche, mentionat mai devreme, combina o biserica mica ovala cu o fatada rectangulara mare care se adapteaza sitului urban particular mai degraba prin intermediul unei false fatade decat prin buzunar. Fatada concava a pavilionului de gradina al Arcadian Academy din Roma este chiar intr-un mai contradictoriu contrast fata de vila din spatele ei. Fatadei i s-a dat marimea si forma sa particlara in scopul de a limita gradina terasata. In Sanctuary of Saranno este o contradictie in stil precum si in scara intre fatada si restul cladirii.

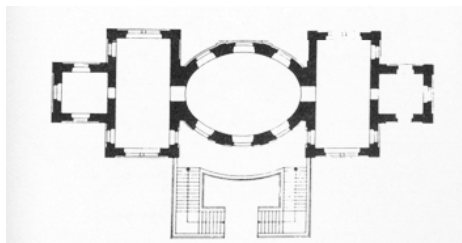
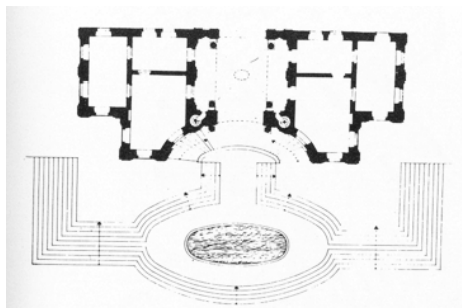
In biserica Baroca interiorul este diferit de exterior, dar si spatele este diferit de partea din fata. Arhitectura americana, in special arhitectura moderna cu antipatia sa pentru "frontul fals", a accentuat libertatea, independenta cladirilor in oras- cladirea care este mai degraba un pavilion izolat decat unul care rigidizeaza linia strazii a devenit un tipar. Johnson a numit aceasta traditie Americana a "arhitecturii populare". Dormitorul lui Aalto din MIT este exceptional. Frontul curb in lungul raului si fenestrarea si contrastul materialelor cu rectangularitate si alte caracteristici ale spatelui: forte externe ca si cele interioare de utilizare, spatiu si structura variaza in spate si in fata. Cladirea PSFS, care este un turn. are patru parti diferite pentru ca isi recunoaste asezarea urbana specifica: pereti grupati, fatade de strada-spate, fata si colturi. Aici cladirea libera devine un fragment dintr-un gol spatial exterior mai mai mare, dar cladirea libera tipica arhitecturii moderne, exceptand cateva tratamente de suprafata si ecrane, doreste sa micsoreze interesul pentru inchiderea spatiala sau sa recunoasca deferentele de orientare,



198. Westover, Charles City County, Va. plan



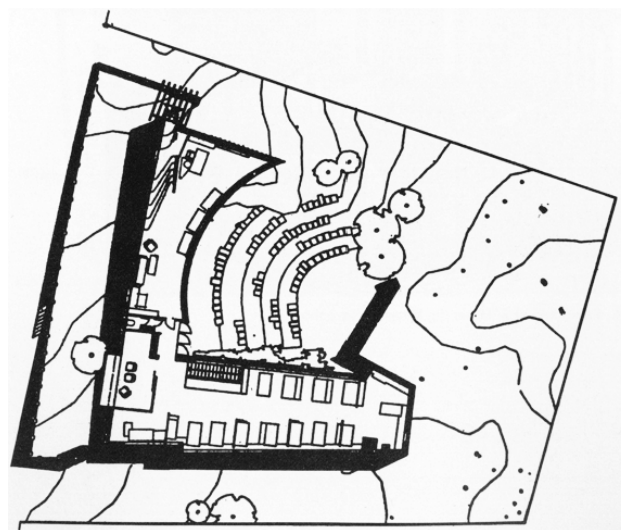
199. Diagrame de fatada



200. Fisher și Eriach, Doua Pavilioane, planuri



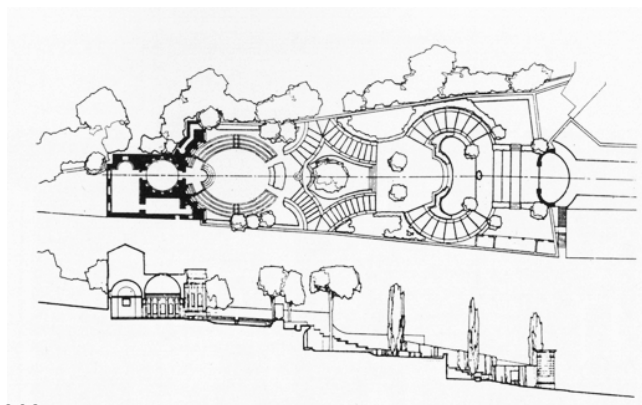
201. Raguzzini, Piata S. Ignazio, Roma



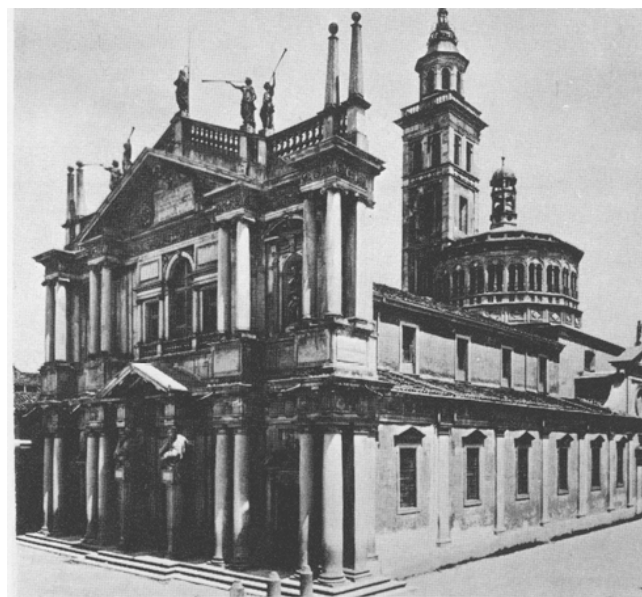
202. Aalto, Studio, Munkkiniemi, plan

rare schimbări de exterior în fața sau în spate din motive spațiale. În secolul 18, de asemenea, aceasta era o idee convențională. Ingeniosul hotel în două axe din Paris, chiar și în originala așezare mai deschisă, adaptează spațiile exterioare diferit în față și în spate. Cu argumente similare, Hawksmoor's Easton Neston produce o discordanță densificată între front și laterale. Elevația discontinuă în grădina intimă din lateralul axei lungi, adaptează variate spații și nivele interioare și necesități de scară în exterior. Elevația laterală a Palatului Strozzi își anticipează poziția ascunsă pe alea laterală.

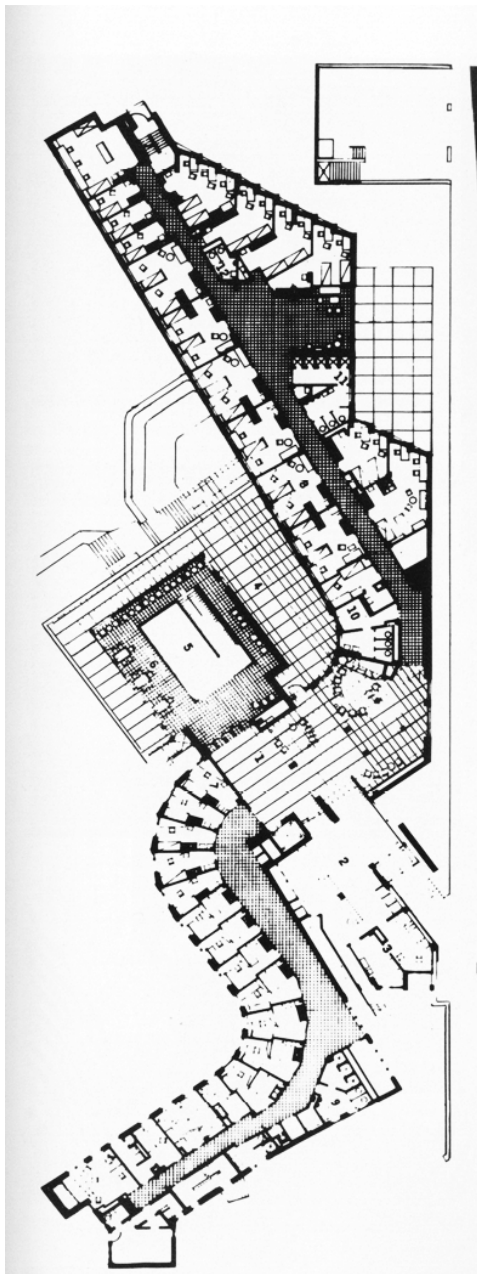
Proiectând din afară spre interior, ca și din interior spre exterior, creează tensiuni necesare, care ajută la crearea arhitecturii. Din moment ce interiorul este diferit de exterior, zidul-punctul de schimbare devine un eveniment arhitectural. Arhitectura survine la întâlnirea forțelor interiorului cu cele ale exteriorului în utilizare și apăsare. Aceste forțe interioare și de mediu sunt amândouă generale și particulare, generice și circumstanțiale. Arhitectura, ca și zidul dintre exterior și interior devine evidentă spațială a acestei rezoluții și dăruie ei. Și recunoscând diferența între interior și exterior, arhitectura deschide încă o dată poarta spre un punct de vedere urban.



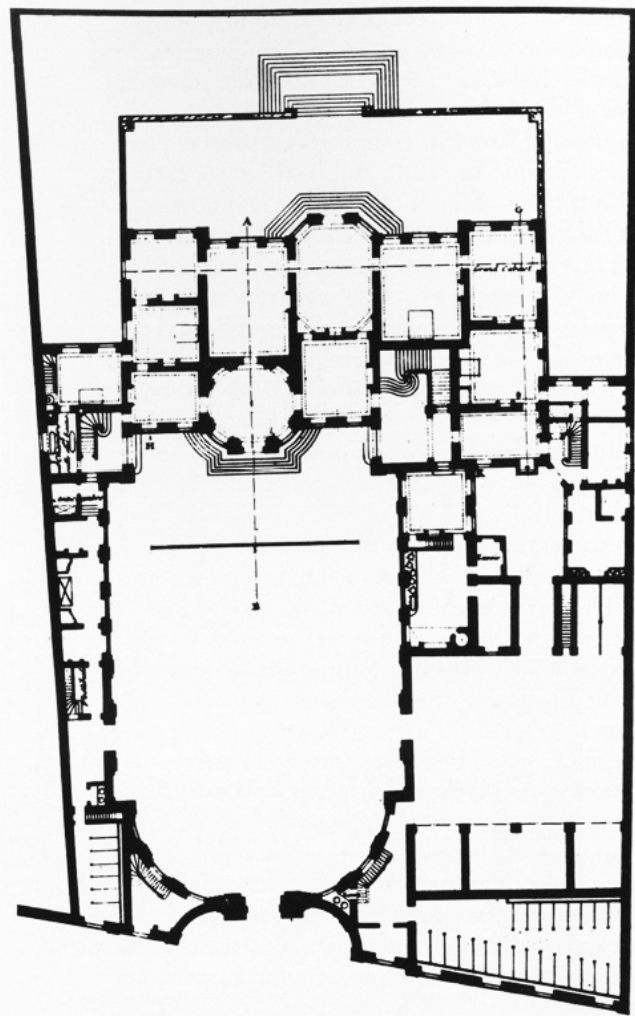
203. Academia Arcadiana, Roma, plan



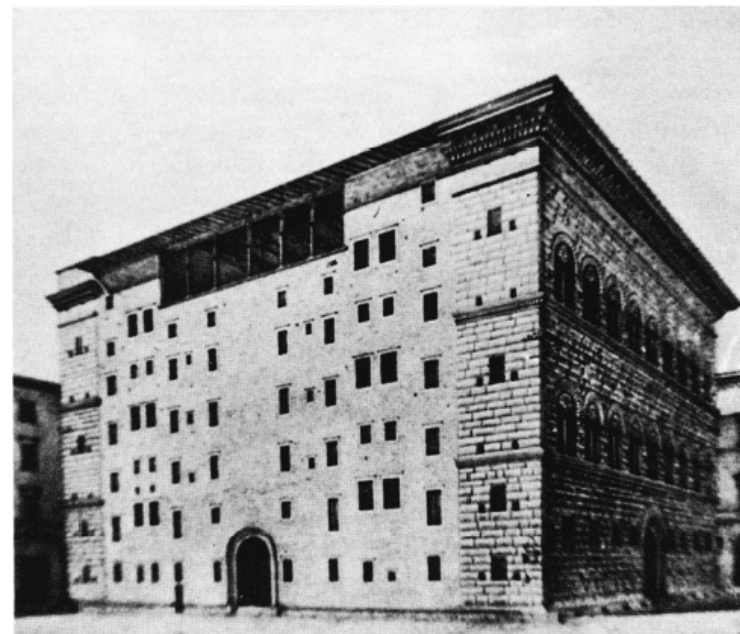
204. Sanctuarul S. Maria dei Miracoli, Saronno



205. Aalto, Caminul studentesc Baker, M.I.T., Cambridge, plan



206. Courtonne, Hotel de Matignon, Rue de Varenne, Paris, plan



207. Maiano, Palatul Strozzi, Florenta, perspectiva

10. Obligatia fata de dificultatile intregului

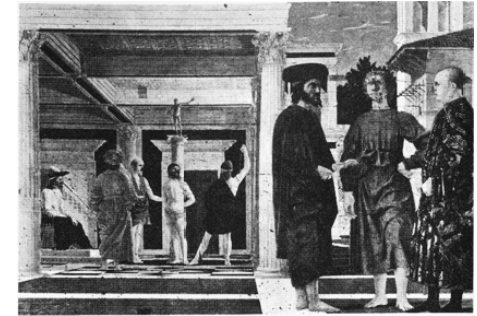
... Toledo [Ohio] a fost foarte frumos.*

O arhitectura de complexitate si de servicii nu renunta la intreg. De fapt, m-am referit la o obligatie speciala tinzand catre intreg, deoarece întregul este dificil de realizat. Si am subliniat scopul unitatii, mai degraba decât simplificarea într-o arta ", al carei... adevar [este] în totalitatea sa." Psihologia Gestalt considera un întreg perceptual rezultatul, si mai mult de atat, suma părților sale. Intregul depinde de pozitie, de numar si caracteristicile inerente ale partilor. Un sistem complex in definitia lui Herbert A. Simon include un mare numar de parti, care interactioneaza într-un mod deloc simplu. Dificultatea de ansamblu într-o arhitectura de complexitate si de contradictie include multiplicitatea si diversitatea de elemente care sunt în relatii inconsistente sau printre tipurile slab perceptuale.

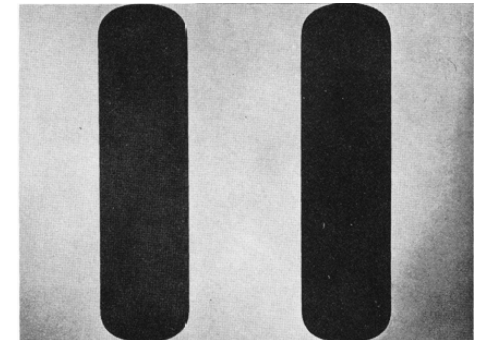
În ceea ce priveste pozitiile partilor , de exemplu, o astfel de arhitectura incurajeaza ritmuri complexe si in contrapunct in defavoarea celor simple si singure . "Ansamblul dificil" poate include o diversitate de directii, de asemenea. În ceea ce priveste numarul de parti într-un întreg, cele doua

extreme-o singura parte si a unei multitudini de parti- intreguri citit cel mai usor: partea singura este în sine o unitate; si multiplicitate extrema citita ca o unitate printr-o tendinta a partilor de a schimba scara, si de a fi perceput ca un ansamblu de modele sau textura. Urmatorul intreg simplu este Sfânta Treime: trei este cel mai comun numar de parti compositionale ce face o unitate în monumentala arhitectura.

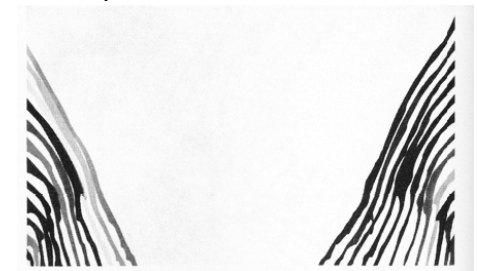
Dar o arhitectura de complexitate si contradictie de asemenea, abordeaza "dificilul" numar de piese dualitatea, gradele medii ale multitudinii. Daca programul sau structura dicteaza o o combinatie de doua elemente în oricare dintre diferitele scari ale unei cladiri, aceasta este o arhitectura care exploateaza dualitatea, si mai mult sau mai putin rezolva dualitatile într-un întreg. Arhitectura noastra recenta a suprimat dualitatea. Proasta compozitie de ansamblu folosita in "planul binuclear de catre unii arhitecti dupa Al Doilea Razboi Mondial, a fost o exceptie de la aceasta regula. Dar tendinta de a distordiona programul si a rasturna compozitia pentru a se ascunde dualitatea este refuzata de o traditie care accepta dualitatile, mai mult sau mai putin rezolvata, de la toate baremurile de construire si de planificare -de la portaluri gotice si ferestre renascentiste pana la fatade



208. Piero della Francesca, *Flagellatio of Christ*. 1455-60



209. Kelly. *Green, Blue, Red*. 1964



210. Louis. *Theta*. 1960



211. Sullivan, Farmer si Merchant Union Bank, Columbus, Wis.

manieriste din secolul al saispnezecelea si pavilioanele complexe ale lui Wren de la Spitalul Greenwich . În pictura, dualitatea a avut o continua traditie de exemplu, în compozitii ca Madonna si Copilul si Bunavestire; în manierismul enigmatic compozitii precum Piero della Francesca's Flagellation (208); si în recenta lucrare a lui Ellsworth Kelly (209) , Morris Louis (210), si altele.

Sullivan's Farmers and Merchant's Union Bank in Columbus, Wisconsin (211), este exceptional în arhitectura noastra actuala. Dificultatea dualitatii este proeminenta. Planul reflecta spatiul interior bisectat care ii gazduieste pe public si pe perot pe diferite parti ale fatadei. În afara usa si fereastra gradat reflecta aceasta dualitate: acestea sunt ele însele impartite de axele de mai sus. Dar axele , la rândul lor, impart lintel într-o unitate de trei cu un panou central dominant. Arcul de mai sus tinde sa consolideze dualitatea, pentru ca izvoraste din centrul panoului de mai jos, înca prin unicitatea si prin marimea dominante de asemenea, rezolva dualitatea realizate de fereastra si usa. Fatada este compusa dintr-un joc cu un numar diferit de parti elemente unice, precum si cele impartite în doua sau trei sunt aproape la fel de proeminente, dar fatada ca un întreg reprezinta o unitate.



212. Martini, Biserica Madonna del Calcinaiio, Cortona



213. Mormant si Biserica, Birnau, Lacul Constance, Bavaria



214. Mormant si Biserica, Birnau, Lacul Constance, Bavaria

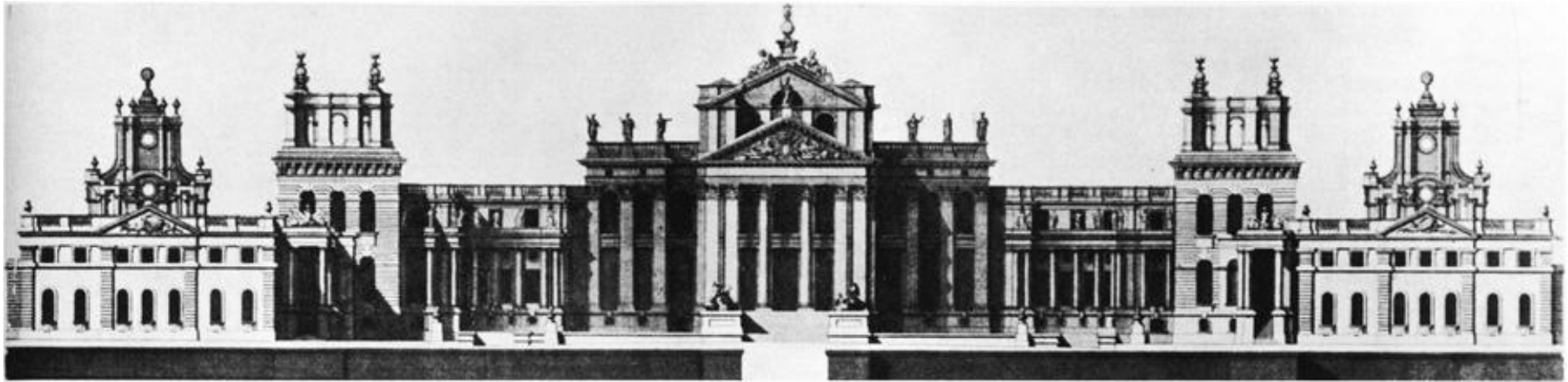
Psihologia Gestalt arata de asemenea ca natura partilor, precum si numarul si pozitia lor, influenteaza un întreg perceptual facand, de asemenea, urmatoarea distinctie: gradul de intreg poate varia. Partile pot fi mai mult sau mai putin întregi, în sine, sau, spus într-un alt mod, în mai mare sau mai mica masura ele pot fi fragmente dintr-un întreg mai mare. Proprietati ale partii pot fi mai mult sau mai putin articulate; proprietati ale intregului pot fi mai mult sau mai putin accentuate. În complexe compozitii, o obligatie speciala fata de intreg încurajeaza partea fragmentara sau, dupa cum il numeste Trystan Edwards , termenul de "Refractie"

Inflectie in arhitectura este modul în care este implicat întregul prin exploatarea naturii individuale a partilor, mai degraba decât de pozitia lor sau numarul. Prin refractie spre ceva din afara ei însisi, piesele contin legaturi propriile lor: inflected piese sunt mult mai integtal cu întreaga decât awinflected sunt parti. Refractia este un mijloc de a distingediverse parti în timp ce implica continuitate. Ea implica arta fragmentarii Fragmentul valabil este economic, deoarece implica bogatia si dincolo de sensul propriu-zis. Elementul inflect poate fi numit un element pseudo-functional, un element posibil în mare secventiale complexe. Inflected de

element poate fi numit un element de functionare partiala, în contrast cu dublu-functionalul element. In termeni de perceptie, este dependent de ceva din afara sa, si în a carui directie refracteaza. Este o forma directionala ce corespunde cu spatiul directiona.

Interiorul bisericii Madonna del Calcinaio în Cortona (137) este compus dintr-un numar limitat de elemente care sunt nerefractate. In ferestre si nise,pilastre si fatade si in elementele articulate ale altarului sunt gauri independente ,simple în sine si simetrice în forma si de pozitie. Ei adauga pentru a forma un întreg mai mare. Interiorul bisericii de pelerinaje din Birnau Bavaria (213), cu toate acestea, contine o diversitate de refractii îndreptate spre altar. Curbele complexe ale boltilor si arcadelor, chiar si distorsionarile pilastrelor capitale, refracteaza inspre acest centru. Statuile si multitudinea de elemente fragmentare (214) sunt parti refractate, asimetrice, în forma simetrice in pozitie, care se integreaza intr-un ansamblu simetric. Aceasta subordonare a partilor corespunde lui Wolfflin "unitate unificata" de-baroc, pe care l-a pus in contrast cu "unitati multiple" a Renasterii.

Interiorul bisericii Madona del Calcinaio din Cortona (137) este compus dintr-un numar



215. Vanbrugh. Palatul Bienheim, Oxfordshire, elevatie



216. Kent, Holkham Hall, Norfolk, elevatie

limitat de elemente care nu sunt supuse flexiunii. Ferestrele și nisele (212), pilastrii și frontoanele, precum și elementele articulate ale altarului, sunt întreguri independente, simple prin ele însele și simetrice în formă și poziție. Ele se adaugă unui întreg mai mare. Totuși, interiorul bisericii de pelerinaj din Birnau în Bavaria (213), conține o diversitate de inflexiuni îndreptate toate înspre altar. Curbele complexe ale boltilor și arcadelor, chiar și distorsiunea pilastrilor de la coronament, sunt îndreptate înspre centru. Statuile și multitudinea elementelor fragmentate ale altarelor laterale (214) sunt părți curbate, asimetrice în formă, dar totuși simetrice în poziția lor, care le integrează într-un întreg simetric. Această subordonare a părților corespunde ideii lui Wolfflin de „întreg unificat” a Barocului – pe care el în opune „întregului multiplicat” al Renasterii. O comparație a frontoanelor de la intrarea în Blenheim Palace (215) și Holkham Hall (216) ilustrează folosirea curbelor în partea exterioară. Holkham Hall atinge o totalitate extinsă prin adăugarea unor întreguri similare care sunt întotdeauna independente: majoritatea arcadelor sunt pavilioane pedimentate care pot fi considerate și construcții independente – Holkham Hall ar putea să fie considerat aproape, ca fiind 3



217. Hatfield și Blickling, Aston Hall, Birmingham



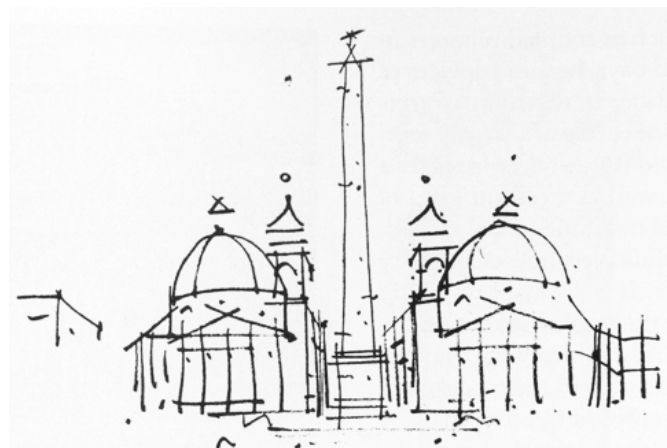
218. Brazini, Orfelinatul din Il Buon Pastore, lângă Roma



219. Brazini, Orfelinatul din Il Buon Pastore, lângă Roma



220. Brazini, Orfelinatul din Il Buon Pastore, langa Roma



221. Piata del Popolo, Roma, schita



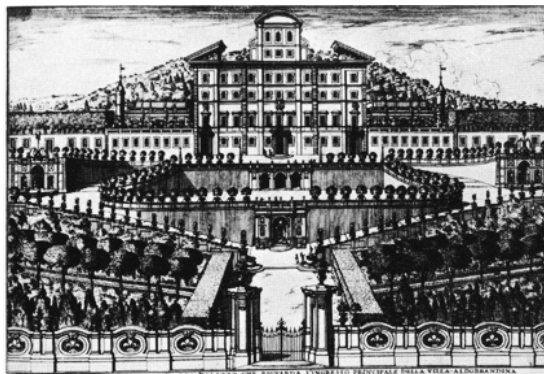
222. Palladio, Villa zano, Cessalto, elevatie



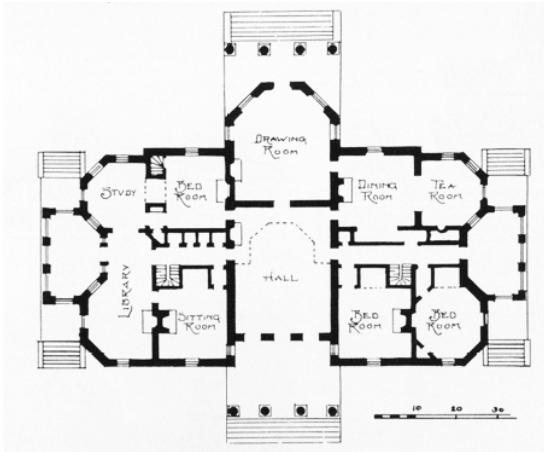
223. Candelabru de perete, Rococo

constructii una dupa alta. Blenheim atinge o totalitate complexa prin curbele frante, separate dar legate. Ultimele doua arcade ale blocului central, atunci cand sunt luate separat, sunt dualitati incomplete prin ele inele. Dar in relatia cu intregul ele devin terminatii curbate ale pavilionului central si o confirmare a centrului pedimentat a intregii compozitii. Pilonii din colturile tamburului precum si pedimentele sparte de deasupra lor sunt de asemenea terminatii curbate, care, in mod asemanator, scot in evidenta centrul. Arcadele aflate la extremitatile acestei fatade enorme formeaza pavilioane care nu sunt curbate. Probabil ele sunt expresii ale relativei independente pe care o au bucataria si aripile cu grajduri. Metoda lui Vanbrigh de a crea intreguri puternice in fatade atat de mari si diverse dar si simetrice urmeaza metoda traditionala Jacobeana din secolul anterior: la Aston Hall (217) aripile fatadei din curtea din fata, precum si turnurile, frontoanele cu parapet si ferestrele sunt curbate si/sau sunt indreptate inspre centrul cladirii.

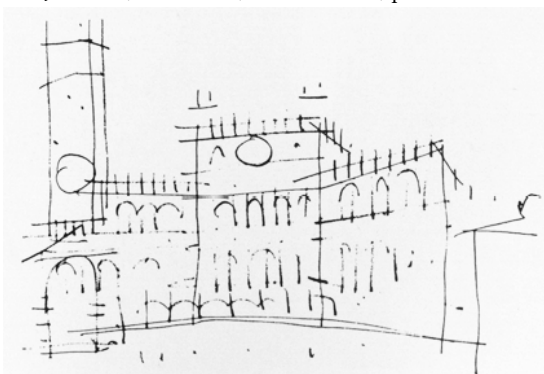
Configuratiile diferite ale aripilor si ale ferestrelor, ale acoperisurilor si ornamentelor ale orfelinatului Buon Pastore de langa Roma (218,219,220) sunt o orgie de curbe avand o intindere similara ca dimensiune cu cea a lui Blenheim. Acest complex neo- Baroc a lui



224. Poarta si Domeniul, Villa Aldobrandini, Frascati, perspectiva



225. Jefferson, Monticello, Charlottesville, plan



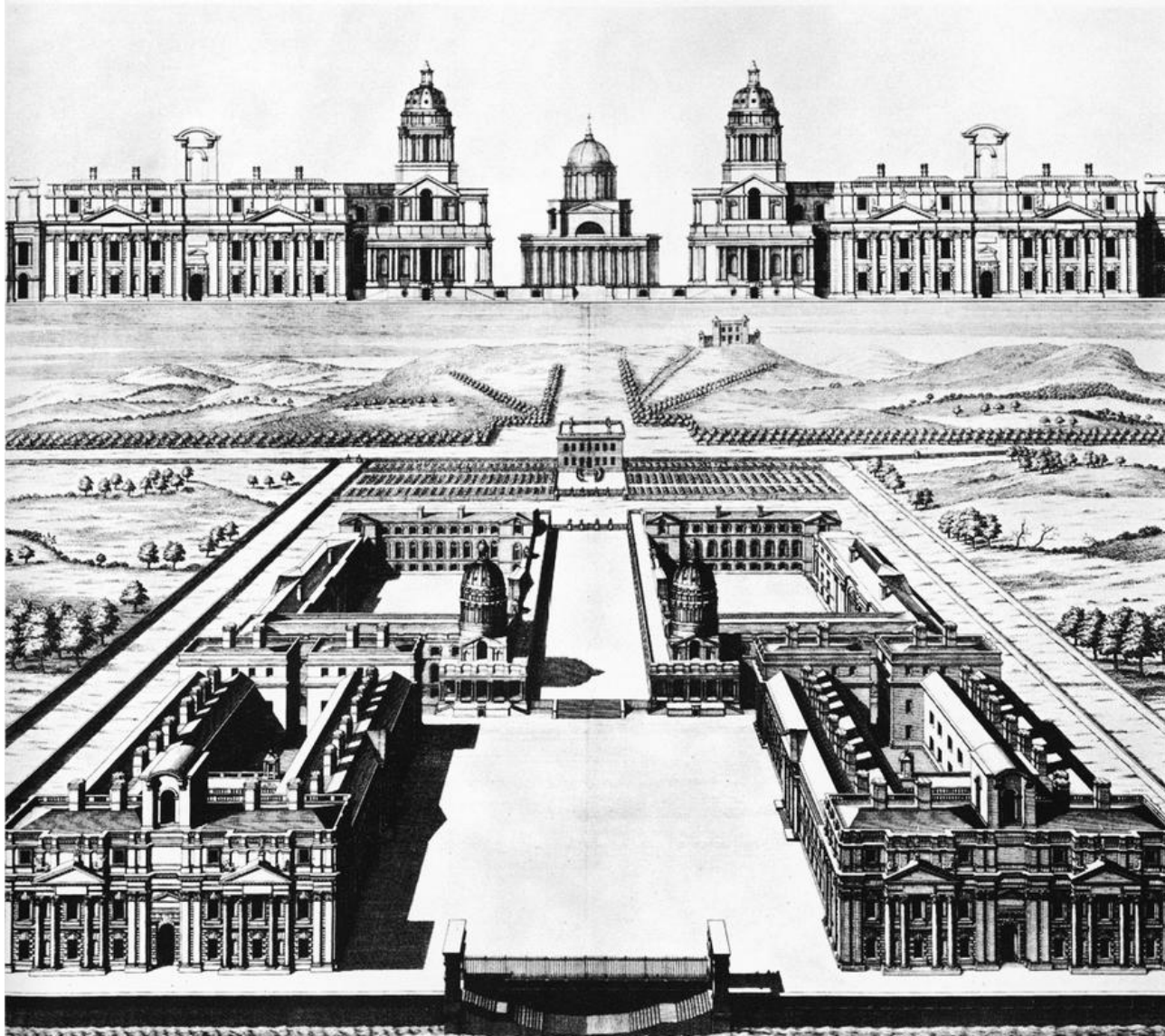
226. Palazzo Pubblico, Siena, schita

Armando Brazini (ciudat în 1940 și cu serioase semne de întrebare puse cu privire la utilizarea acestuia ca orfelinat pentru fetite) compune într-un mod surprinzător o multime de parti diferite într-un tot dificil. La toate nivelurile este un exemplu de inflexiuni în interiorul unor inflexiuni succesive îndreptate înspre centre diferite – înspre fatada scurtă din partea frontală, sau înspre domul mult prea mic de lângă centrul complexului, care are cupola neobisnuit de mare. Atunci când stai destul de aproape pentru a vedea un element mai mic de inflexiune, câteodată trebuie să te întorci aproape 180 de grade pentru a-i vedea partea contrapusă aflată la mare distanță. Un element de suspans este introdus atunci când te plimbi în jurul clădirii enorme. Devii conștient de elementele aflate legate prin curbe de elemente pe care le-ai văzut deja sau pe care încă nu le-ai văzut, precum descifrarea unei simfonii. Ca și fragment în plan sau în spațiu, compoziția asimetrică a fiecărei aripi este împachetată în tensiune și implicații care vizează simetria întregului.

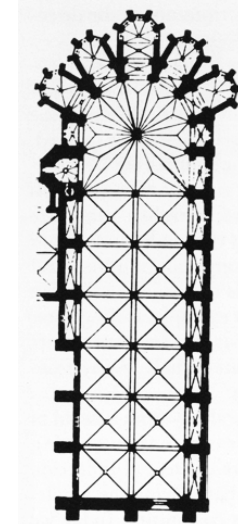
La nivelul orasului, inflexiunile pot apărea din poziția elementelor care sunt prin ele însele necurbate. În Piazza del Popolo (221) domurile bisericilor gemene confirmă fiecare clădire ca un întreg independent, dar turnul fiecăreia, simetric și el, devine curbat datorită

poziției lor asimetrice la fiecare biserică. În contextul pietei fiecare clădire este un fragment al unui întreg mai mare și un drum de ieșire înspre Corso. La o scară mai mică Palladio Villa Zeno (222) pozițiile asimetrice ale deschiderilor arcuite simetrice face ca pavilioanele terminale să se curveze înspre centru, și prin aceasta să întărească simetria întregii compoziții. Acest tip de curbare ale ornamentelor asimetrice aflate într-un întreg simetric este un motiv dominant în arhitectura Rococo. De exemplu, pe altarele laterale la Birnau (214), și pe perechile de sfesnice caracteristice (223), sau pe suporturile de lemn pentru foc, uși, sau alte elemente, curbarea ornamentațiilor reprezentând roci sau stanci este parte a unei asimetrii aflate în interiorul unei simetrii mai mari care exagerează unitatea dar cu toate acestea creează o tensiune în interiorul întregului.

Directia este un mijloc de inflexiune în Villa Aldobrandini (224). Fatada este articulată în parti care sunt adăugate sau în arcade, dar diagonalele unice ale frontoanelor fragmentare aflate la capatul arcadelor au tendința de a direcționa capetele înspre centru, aceasta ducând la unificarea fatadei dominante. În planul Monticello (225) peretii diagonali care se închid îndreapta extremele înspre centru. În Siena distorsiunea fatadei îndreapta Palazzo



227. Wren și Jones, Spitalul roial, Greenwich, perspectiva



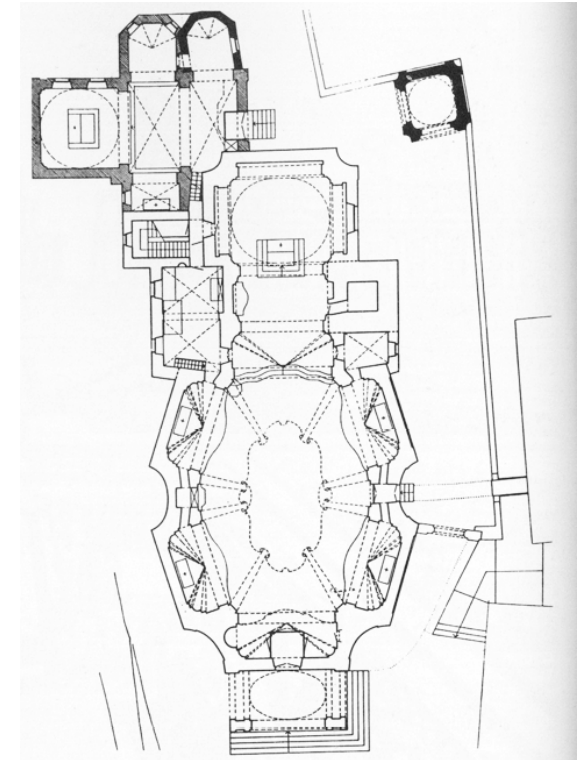
228. Biserica Iacobinilor,
Toulouse, plan

Publico (226) inspre piata dominanta din oras. Aici distorsiunea este o metoda de confirmare a intregului, mai degraba decat ruperea / spargerea acestuia, cum este in cazul contradictiei ajustate. Detaliile Baroce, cum ar fi pilastrele legate la capatul arcadelor, devin elemente ale curburii pentru ca ele creeaza variatii ale ritmului pentru a termina o secventa. Asemenea metode de curbare sunt folosite pe scara larga pentru a asigura totalitatea – si de vreme ce monumentalitatea implica o expresie puternica a intregului, precum si o anumit tip de spatiu, curbarea devine si ea un mijloc al monumentalitatii.

Curbarea ajuta la crearea unui intreg dificil al dualitatii precum si la un intreg complex mai usor. Este un mod de a solutiona o dualitate. Turnurile curbate ale bisericilor gemene din Piazza del Popolo solutioneaza dualitatea prin sugerarea faptului ca centrul intregii compozitii este localizat in spatiul Corso-ului care il intersecteaza. In Greenwich – la Wren's Royal Hospital (227) curbarea domurilor prin pozitionarea acestora asimetric, rezolva intr-un mod similar dualitatea maselor enorme care flancheaza Queen's House. Inflexiunea lor accentueaza in plus locul central si importanta acestei cladiri mici. Pe de alta parte, dualitatile nerezolvate ale pavilioanelor finale care sunt indreptate



229. Biserica de parohie, Dingolfing, V. Germaniei



230. Biserica de parohie, Rimelja, plan

inspre rau, intaresc calitatea unificatoare a axului central prin totala lipsa de unitate a lor.

Chivotul francez se opune terminatiei bruste a stranei/ locului pentru cor in biserica din Goticul englez, pentru ca acesta se curbeaza pentru a termina si a sublinia intregul. In biserica Iacobinilor din Toulouse (228) curbarea chivotului tinde sa rezolve dualitatea navei, care este taiata in doua de catre sirul de coloane. Apsida din biblioteca Furness a Universitatii din Pennsylvania solutioneaza intr-un mod asemanator dualitatea formata arcul interior si peretele opus. O coloana taie in doua nava la biserica parohiala din Dingolfing (229), in stilul goticului tarziu, o biserica cu o singura sala, dar juxtapunerea arcadei centrale si a ferestrei din spate, care a evoluat din complexa bolta aflata deasupra, rezolva dualitatea originala. Curbarea directionala a peretilor laterali a navei din biserica parohiala din Rimella (230) contrapune efectul lipsei de unitate ale celor doua arcade ale navei. Curbarea acestora inspre centru subliniaza inchiderea si intareste intregul. De asemenea, o arcada minora intermediara leaga cele 2 arcade majore.

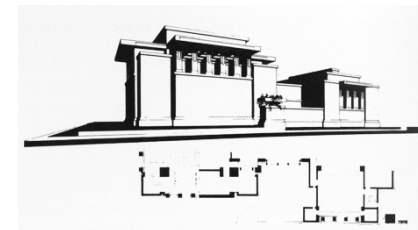
Opera lui Lutyens abunda in dualitati. Dualitatea fatadei de la intrare a castelului Lambay (231), de exemplu, este rezolvata de catre forma curbata a intrarii in peretele

juxtapus al gradinii. In arhitectura contemporana sunt rare exemplele de curbare pot fi gasite in frontoanele sparte ale apartamentului lui Moretti de pe Via Parioli (10). Ele rezolva partial dualitatea perechii de aripi care separa apartamentele. Dualitatea subtila aflata in balanta in cazul cladirii Unity Temple (232) a lui Wright este lipsita de flexiune in afara cazului in care intrarea directionala nu este una.

Arhitectura moderna tinde sa respinga curbarea la toate nivelurile in Tugendhat House nici un capital de inflexiune nu compromite forma pura a coloanelor, desi fortele contrapuse in planul acoperisului sustinut trebuie, prin urmare, sa fie ignorat. Peretii nu sunt curbat inice de catre baza si nici de catre cornise si nici de catre intaririle structurii, cum ar fi cheile de bolta, la colturi. Pavilioanele lui Mies sunt la fel de independente ca si templele grecesti; aripile lui Wright sunt interdependente dar se intrepatrund mai degraba decat sa fie intr-un mod independent si curbat. Totusi, Wright, in incercarea de a adapta cladirile lui rurale la locurile lor, a recunoscut inflexiunea la scara intregii cladiri. De exemplu, Fallingwater, este incompleta fara contextul ei – este un fragment al spatiului natural care formeaza un intreg



231. Lutyens, Castelul Lambay, Irlanda



232. Wright, Templul Unity, Oak Park,
plan si elevatie

mai mare. scos din context, nu ar avea nici un inteles.

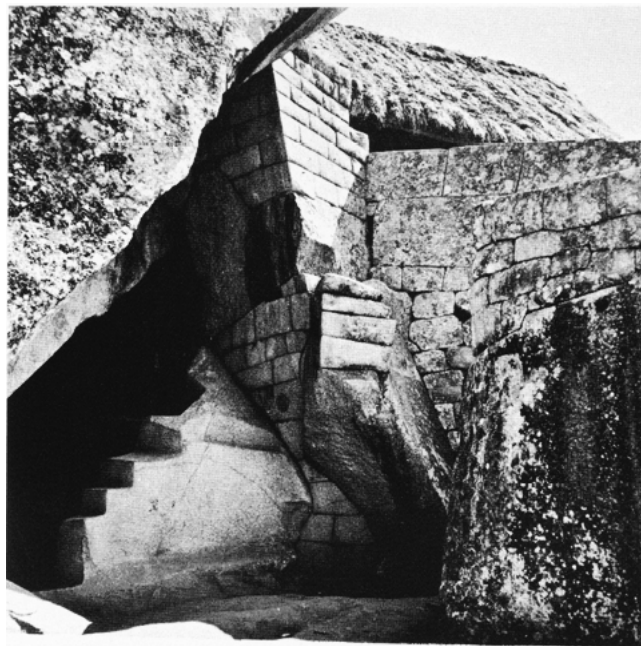
Daca inflexiunea poate sa apara la mai multe nivele – de la un detaliu al cladirii pana la toata cladirea – aceasta poate sa contina de asemenea, grade diferite de intensitate grade moderate de inflexiune au un fel de continuitate implicata care afirma totalitatea. Inflexiunile extreme devin literal continuitati ale structurilor si materialelor – cum ar fi imbinarile sudate, structurile brute si fier betonul. Cu exceptia imbinarilor bogate ale arhitecturii moderne, continuitatea implicata este rara. Imbinarile in umbra ale vocabularului lui Mies au tendinta de a exagera separarea. In mod special, Wright, articuleaza o imbinare printr-o schimbare in profil atunci cand exista o schimbare la materiale – o manifestare expresiva a naturii materialelor in arhitectura Organica. Dar o diferenta intre continuitatea expresiva si discontinuitatea reala a structurii si a materialelor este o caracteristica a fatadei dormitorului Saarinen a Universitatii din Pennsylvania. Pe sectiuni, curbele continue sfideaza schimbarea materialelor, a structurii si a folosirii. In peretii de la Machu Picchu (233) acelasi profil continua intre zidaria ridicata si pietrele din sit. Forma arcuita a deschiderii intrarii Ledoux la Bourneville (58)

deschid 2 tipuri de structura (cu nisa si arcuita) si 2 tipuri de materiale (zidarie rustica deasupra si zidarie fina in partea de jos). Contradictii asemanatoare apar si in mobila Rococo. Picioarele Cabriole (234) ascund imbinarea si exprima continuitatea prin forma si ornamentul acestora. Santul comun continuu dintre picior si cadrul scaunului implica o continuitate dincolo de curbura care este cumva contradictorie materialului si relatiei structurale ale acestor elemente de cadru separate. Ornamentul ubicuo este un alt element ornamental pentru continuitatea expresiva comuna arhitecturii si mobilei de tip Rococo.

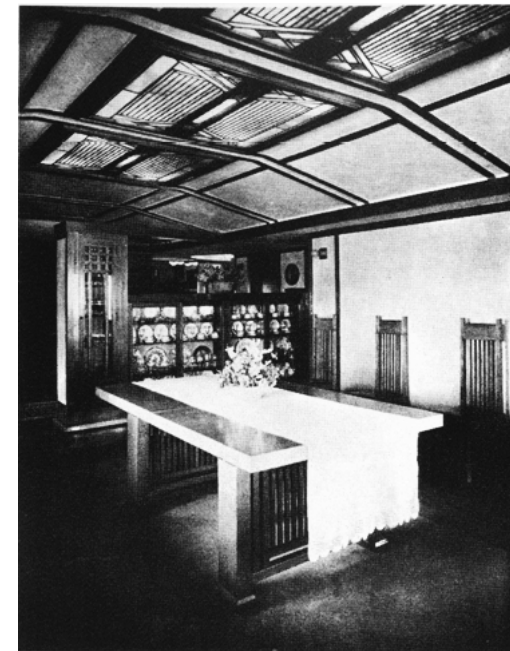
Unele dintre interioarele timpurii ale lui Wright (235) pun in paralel motivul sipcilor de lemn cu cel al ornamentului de piatra ale Rococo-ului (236). In Unity Temple si in Evans House (235) aceste sipci sunt folosite pe mobila, pereti, tavane, aparate de iluminat si ferestre iar motivul este repetat pe covor. La fel ca si in Rococo, un motiv central este folosit pentru a realiza un intreg puternic, expresiv pentru ceea ce Wright numea plasticitate. El a folosit o metoda de continuitate implicata pentru motive expresive valide, si in contradictie ironica cu credinta lui privind natura materialelor si a urii lui exprese fata de Rococo.

Pe de lata parte, o arhitectura a complexitatii si a contradictiei poate realiza o discontinuitate expresiva, care contine o anumita continuitate structurala. In strana din catedrala din Modena (237), unde un element necurbat abia il sustine pe celalalt in exprimarea lui vizuala, sau in contrafortul abrupt ale aripilor necurbate ale bisericii All Santa, Margaret Street (93), o discontinuitate formala este implicata acolo unde exista o continuitate structurala. Soane's Gate din Langley Park (238) este creata din 3 elemente arhitecturale total necurbate si independente; pe langa dominatia elementului din mijloc, elementele structurale sunt cele care sunt curbate si care dau unitate celor 3 parti.

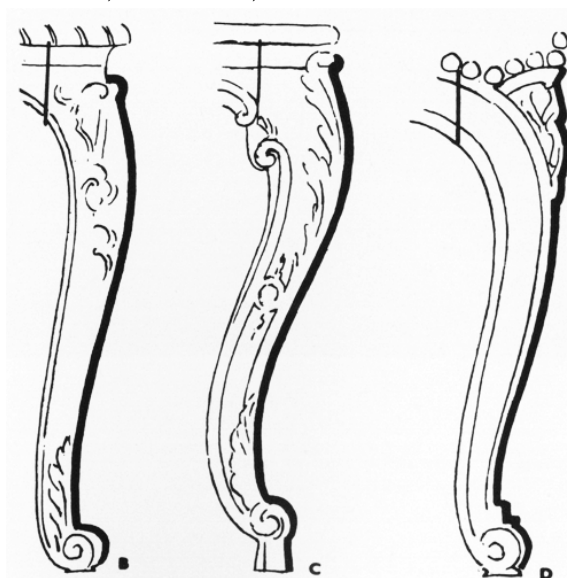
Ordinea Dorica (239) creeaza o balanta complexa intre extreme atat ale continuitatii expresive si structurale cat si ale discontinuitatii. Arhitrava, capitelul, precum si stalpul sunt discontinue structural insa doar partial discontinue expresiv. Faptul ca arhitrava sta deasupra capitelului este exprimat de catre abacul necurbat. Dar capatul in relatie cu stalpul exprima o continuitate structurala echivalenta cu continuitatea expresiva. Elementele orizontale si verticale ale Terminalului T.W.A. a lui Saarinen si Endless House a lui Frederick Kiesler sunt fara contradictii structurale: ele sunt continue peste



233. Pereti, Machu Picchu, Peru



235. Wright, Casa Evan, Chicago



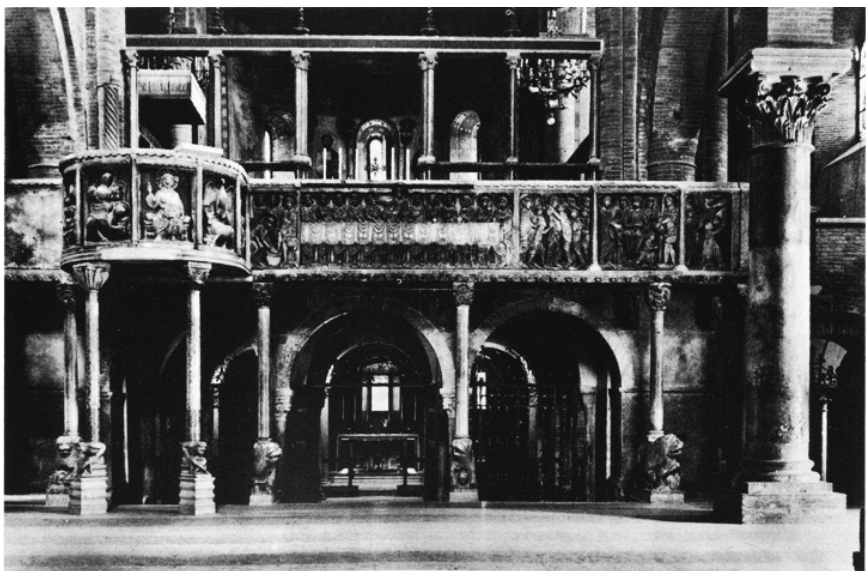
234. Studiu de picioare de cabriole



236. Curvillies, pavilionul Amalienburg, palatal Nymphenburg, langa Munchen



238. Soane, Poarta, Parcul Langley, Norfolk



237. Catedrala Modena

tot. Totusi, betonul prefabricat care este asamblat ofera o combinatie ambigua de continuitate si discontinuitate atat structurala cat si expresiva. Suprafata cladirii administrative a Politiei din Philadelphia include motive de imbinari in umbra separand elementele prefabricate ale caror inflexiuni ale curburi de dezvoltare in profile discontinue totusi – un joc paradoxal al continuitatii si discontinuitatii mostenit in expresia si structura arhitecturii.

Un fel de continuitate implicata a inflexiunii este mostenita in „forma de grup” a lui Maki. Aceasta a treia categorie in desemnarea arhitecturii complexe el le numeste „forme colective” si include parti „generative” avand propria lor „legatura”, si intreguri in care sistemul si unitatea sunt integrale. El s-a referit si la alte caracteristici ale formelor de grup care indica unele implicatii ale inflexiunii in arhitectura. O consistenta a partilor de paza si relatia lor secventiala permite o crestere in timp, o consistenta a scarii umane, si o senzitivitate a topografiei specifice a complexului.

„forma de grup” se opune altei categorii de baza a lui Maki, si anume „mega-forma”. Intregul, care este dominat mai degraba de relatii ierarhice ale partilor decat de natura ondulata implicata ale partilor,

poate de asemenea sa fie o caracteristica a arhitecturii complexe. Ierarhia este implicita in arhitectura la mai multe niveluri de intelegere. Ea implica configurarea configuratiilor – interconectarea mai multor ordini ale diferitelor forte pentru a reusi sa creezi un intreg. In planul bisericii Christ Church, Spitalfields (240), secventa ordinelor punctelor de sprijin – mai inalt, mai jos, mijloc; mare, mic, si mediu - este cea care intregul ierarhic. Sau pe fatada unui palat Palladio (48), juxtapunerea si vecinitatea partilor (pilastre, ferestre si materialul) precum si contrastul dintre mare, mic si relativ important sunt cele care ghideaza ochiul spre intreg.

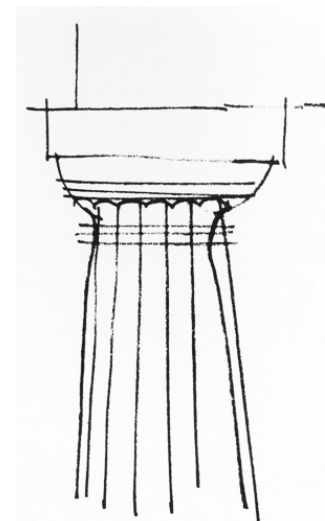
Elementul de legatura dominant este o alta forma de manifestare a relatiilor ierarhice dintre parti. El se manifesta in motivul consistent (tipul tematic al ordinii) precum si prin faptul ca este elementul dominant. Acesta nu este un intreg dificil de atins. In contextul unei arhitecturi a contradictiilor acesta poate fi un panaceu dubios, precum zapada cazuta care uneste peisajul haotic. La nivelul unui oras in perioada medievala zidul inconjurator sau castelul este elementul dominant. In perioada baroca este axa strazii in contrast cu care diversitati minore se afiseaza. (in Paris, axa rigida este confirmata prin inaltimi conice, in timp ce in Roma axa tinde sa devina zigzag

si este punctata prin legarea pietelor cu obeliscuri.) Elementul de legatura axial in planificarea Baroca reflecta cateodata un program facut de catre autocratie, care poate usor sa excluda elemente care astazi trebuie sa fie luate in considerare. Circulatia rutiera poate sa fie un element dominant in planificarea urbana contemporana. De fapt, in program elementul de legatura important este cel mai des reprezentat de catre circulatie, iar in constructii elementul de legatura important este de obicei ordinea majora a constructiei. Acesta este un element important al arhitecturii viaduct a lui Kahn si a formelor colective a lui Tange pentru Tokyo. Elementul de legatura important este util in renovatii. James Ackerman s-a referit la predilectia lui Michelangelo pentru „juxtapuneri simetrice ale accentului diagonal in plan si in spatiu” in crearea catedralei St. Peter, care a fost in esenta o renovare a unei constructii mai vechi. „Prin folosirea peretilor diagonali pentru a crea impreuna bratele crucii, Michelangelo a reusit sa ofere catedralei St. Peter o unitate pe care proiectele initiale nu o aveau.”

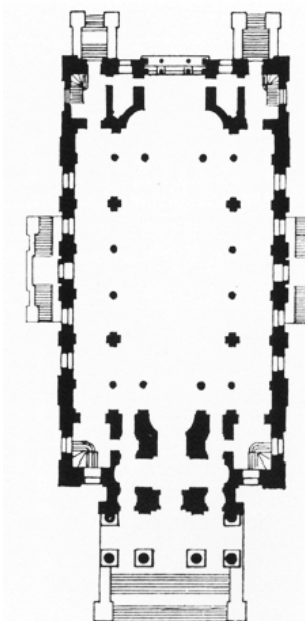
Elementul de legatura dominant, ca un al treilea element care uneste o dualitate, este un mod mai usor de a o rezolva. Mai usor decat inflexiunea. De exemplu, marele arc rezolva fara echivoc dualitatea ferestrei duble

a palatului Florentin Renascentist. Fatada bisericii duble S. Antonio si S. Brigida de Fuga (241) este rezolvata prin frontoane avand curbe frante – dar si cu ajutorul unui al treilea element ornamental, care domina mijlocul. In mod asemanator, fatada bisericii S. Maria della Spina din Pisa (242) este dominata de un al treilea fronton. La nivelul planului, arcadele domului bisericii Immaculate Conception din Turin (14) de Guarini sunt curbate in forma, dar sunt de asemenea rezolvate de catre o arcada minora intermediara. Frontonul ornamental din centrul spatiului Charleval (243) este de asemenea un al treilea element de legatura dominant, la fel precum sunt frontonul si scara din fata casei fermierului de langa Chieti (244) - similar, in acest context, functiei scarii de la intrarea la Stradford Hall, Virginia (245). Nu exista nici o inflexiune in compozitia Villa Lante (246), dar un ax intre cele 2 pavilioane egale, care se centreaza asupra sculpturii plasata la punctul de intalnire al axelor, domina pavilioanele gemene ca un al treilea element, si prin aceasta accentuand intregul.

Dar o relatie ierarhica mai ambigua ale partilor nelegate creeaza un intreg mai greu de perceput. Un asemenea intreg este compus dintr-un numar egal de combinatii ale partilor. In timp ce ideea de combinatii egale este in



239. Ordinul Doric, schita



240. Hawksmoor, Christ Church, Spitalfields, plan

legatura cu fenomenul ambele- si, iar multe exemple se pot ajusta ambelor idei, ambele- si se refera in mod specific la contradictie in arhitectura, in timp ce combinatiile egale se refera mai mult la unitate. In cazul combinatiilor egale intregul nu depinde de inflexiune, sau de relatiile mai usoare ale elementului de legatura dominant sau de consistenta motivationala. De exemplu, in cazul Porta Pia (110,111) numarul fiecarui tip de element din compozitia portii si a peretelui este aproape egal – nici unul dintre elemente nu domina. Varietatea formelor (rectangular, patrat, triunghiular si rotund) fiind aproape egal, predominanta uneia dintre forme este de asemenea exclusa iar egala varietate a directiilor (verticala, orizontala, diagonala si curba) au acelasi efect. Este de asemenea o diversitate egala in ceea ce priveste marimea elementelor. Combinatiile egale ale partilor ating un intreg mai degraba prin suprainpunere si simetrie decat prin dominanta si ierarhie.

Fereastra aflata deasupra intrarii principale de la Merchants' National Bank din Grinnel, Iowa (112) a lui Sullivan, este aproape identic cu Porta Pia in ceea ce priveste juxtapunerea unui numar egal de cadre rotunde, patrute si dreptunghiulare de marimi egale. Numarul de combinatii diverse analizate in fatada cladirii

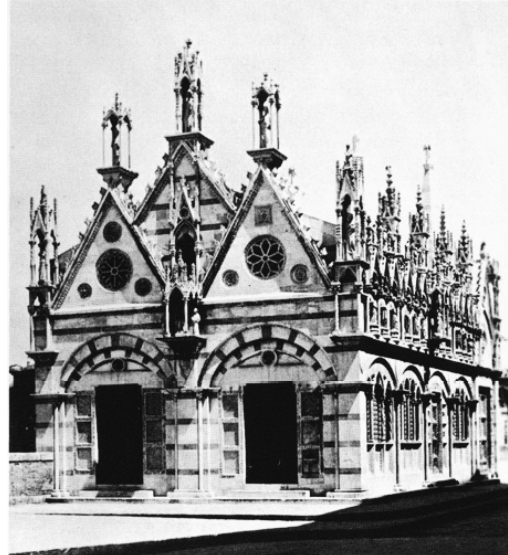
Columbia Bank (grupuri de elemente implicand 1,2 si 3 parti) au aproape aceeasi valoare in compozitie. Totusi, aici unitatea se bazeaza pe relatiile dintre partile orizontale si nu pe suprainpunere. Auditoriumul (104) exploateaza complexitatea directiilor si a ritmurilor pe care un asemenea program poate sa-l ceara. Semicercurile simple ale ornamentelor si structurii peretilor si segmentele boltilor din tavan care interconecteaza, atat in plan cat si in sectiuni, curbele complexe ale arcelor, randurilor de scaune, balcoanelor, boxelor, si ale coloanelor.

Acest sens al echivocului, in multe din operele lui Sullivan (cel putin acolo unde programul este mai complex decat acel al unui zgarie-nori) scoate in evidenta un o alta diferenta dintre el si Wright. Wright rareori exprima o contradictie inerenta prin combinatii egale. Mai degraba el include toate marimile si formele intr-o ordine motivationala – o singura ordine predominanta de cercuri sau dreptunghiuri sau diagonale. Proiectul Vigo Schmidt House este un motiv consistent de triunghiul, Ralph Jester House de cercuri iar Paul Hanna House de hexagoane.

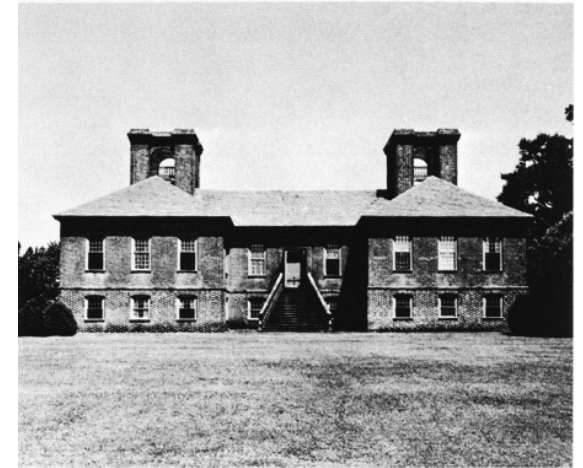
Combinatiile egale sunt folosite pentru a atinge un intreg in cazul complexului Cultural Center din Wolfsburg (78) a lui Aalto.



241. Fuga, Biserica din S. Antonio si S. Brigida, studio de elevatie

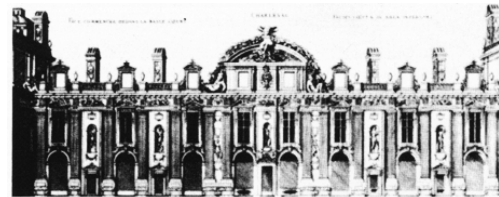


242. S. Maria della Spina, Pisa



245. Stratford Hall, Westmoreland County, Va.

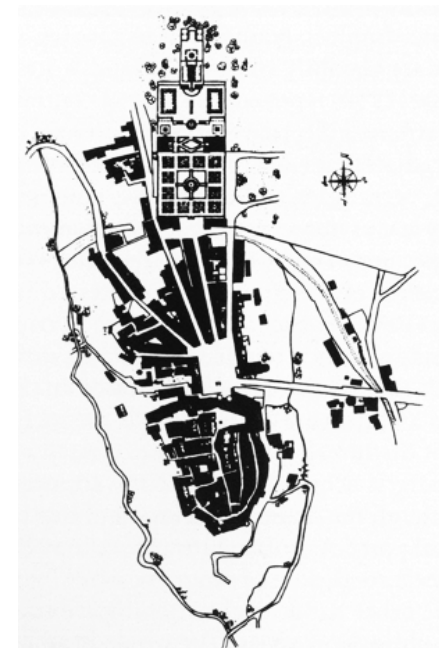
El nu imprastie partile si nici nu le face asemanatoare cum le face Mies la I.I.T. dupa cum am mai scos in evidenta si mai inainte, el atinge unitatea prin combinarea unui numar aproape egal de elemente diagonale si dreptunghiulare. S. Maria delle Grazie din Milano (247) foloseste combinatiile egale intr-o forma extrema prin punerea in opozitie a formelor in compozitia ei exterioara. Compozitia dominanta triunghi-dreptunghi din fata se combina cu compozitia dominanta cerc-patrat din fundal. Biserica lui Michelucci Autostrada (4), la fel ca si Church of the Holy Sepulchre din Ierusalim (planul este ilustrat la



243. Du Cerceau, Chateau, Charieval, elevatie



244. Casa de fermier, langa Chierti



246. Vignola, Villa Lante, Bagnaia, plan

101), contine un numar aproape egal de combinatii de directii si ritmuri opuse in coloane, piloni, pereti si acoperis. O compositie asemanatoare este cea a filarmonicii din Berlin (248). Formele plastice ale arhitecturii indigene Mediteraneene (249) sunt simple dar dreptunghiuri, diagonale si segmente sunt folosite. Masa de machiaj a lui Gaudi din Casa Guell (250) reprezinta o multitudine de forme duale contrastante : inflexiuni extreme si continuitati sunt combinate cu vecinatati violente si discontinue , curbe simple si complexe , dreptunghiuri si diagonale, materiale contrastante, simetrie si asimetrie, pentru a adapta o multitudine de functii intr-un intreg. La nivelul mobilei, sentimentul dominant de echivoc este exprimat prin scaunul ilustrat la (103). Configuratia acestuia in partea din spate este curbata in timp ce partea frontala este dreptunghiulara. Nu este diferit in compositia lui dificila de scaunul curbat a lui Aalto ilustrat la (251).

Implicit in arhitectura lui de opozitii este intregul inclus. Unitatea interiorului din biserica Imarra sau al complexului din Wolfsburg este realizata nu prin suprimare sau excludere ci prin includerea dramatica a partilor contradictorii sau circumstantiale. Arhitectura lui Aalto realizeaza conditiile

dificile si subtile ale programului, in timp ce arhitectura „serena”, pe de alta parte, lucreaza cu simplificari.

Totusi, obligatia fata de intreg intr-o arhitectura a complexitatii si a contradictiei nu exclude cladirea care nu este rezolvata. Poeti si dramaturgi realizeaza dilema fara sa ofere solutii. Validitatea intrebarii si intensitatea intelesului sunt ceea ce face operele lor arta mai mult decat filozofie. Unul dintre telurile poeziei poate fi unitatea expresiei fata de rezolvarea continutului. Sculptura contemporana este deseori fragmentata si astazi apreciem Pieta a lui Michelangelo mai mult decat operele sale anterioare, pentru ca continutul acesteia este sugerat, expresia lor mult mai imediata, si forma lor este completa dincolo de ei. O cladire poate de asemenea sa fie mai mult sau mai putin completa in expresia programului ei si in forma.

Catedrale gotica, ca Beauvais, de exemplu, din care doar locul imens pentru cor a fost construit, este deseori neterminata in relatie cu programul sau, cu toate acestea ea este completa in ceea ce priveste efectul formei ei datorita consistentei motivationale ale numeroaselor sale parti. Programul complex care este un proces, care se continua si se schimba odata cu timpul si totusi, la fiecare etapa, la un anumit nivel se relationeaza cu



247. Bramante si Solari, S. Maria delle Grazie, Milano

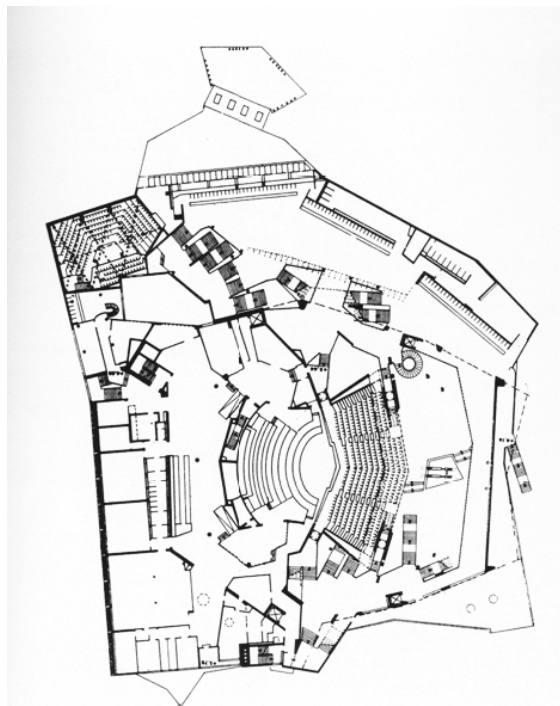
intregul, trebuie sa fie recunoscut ca fiind esential la nivelul planificarii urbane. Programul incomplet este de asemenea valid pentru o singura cladire complexa.

Fiecare din bisericile gemene fragmentate din Piazza del Popolo este completa la nivelul programului dar incompleta in expresia formei. Turnurile unice plasate asimetric, dupa cum am vazut, indreapta fiecare cladire inspre un intreg mai mare din afara lor. Cladirea foarte complexa, care in forma ei deschisa este incompleta, se relationeaza „forme de grup” a lui Maki; ea este antiteza „cladirii perfecte” sau al pavilionului inchis. Fiind un fragment al unui intreg mai mare intr-un context mai mare, acest tip de cladire se relationeaza din nou spatiului din oras, planificarea ca forma de crestere a unitatii unui intreg complex. O arhitectura care poate simultan recunoaste niveluri contradictorii trebuie sa poata sa admita paradoxul fragmentului totalitar: cladirea care este un intreg la un anumit nivel si un fragment la un intreg mai mare la un alt nivel.

Peter Blake in God's Own Junkyard a comparat haosul de pe strada comerciala Main Street cu ordinea din University of Virginia (252.253). pe langa irelevanta comparatiei, nu arata Main Street-ul bine? Chiar asa, nu este

legatura comerciala a Route 66 aproape ok? Dupa cum am spus, intrebarea noastra este : ce fel de schimbare de context poate sa le faca sa fie bine? Probabil mai multe semne mai bine plasate? Imaginile din God's Own Junkyard de pe Time Square si ale unui drum national sunt comparate cu imagini din satele din New England inagini de la tara. Dar imaginile din aceasta carte care ar trebui sa aiba un impact negativ au deseori unul pozitiv. Aceeasi juxtapunere haotica ale unor elemente luate aleatoriu exprima un fel ciudat de vitalitate si ele produc si o apropiere neasteptata de unitate.

Este adevarat ca o interpretare ironica ca si aceasta rezulta in mare parte de la schimbarea spatiului subiectului in forma fotografica precum si de schimbarea contextului in interiorul cadrului fotografiei. Dar in unele din aceste compozitii exista un sens al unitatii implicat aflat nu departe de suprafata. Nu este o unitate evidenta sau usor de reperat care sa derive dintr-un element dominator de legatura sau de ordinea motivationala a celui mai simplu, compozitie mai putin contradictorie, ci aceea derivata dintr-o ordine complexa si amagitoare al unui intreg dificil. Este acea compozitie incordata care contine relatii contrapunctuale, combinatii egale, fragmente implicate si dualitati acceptate.



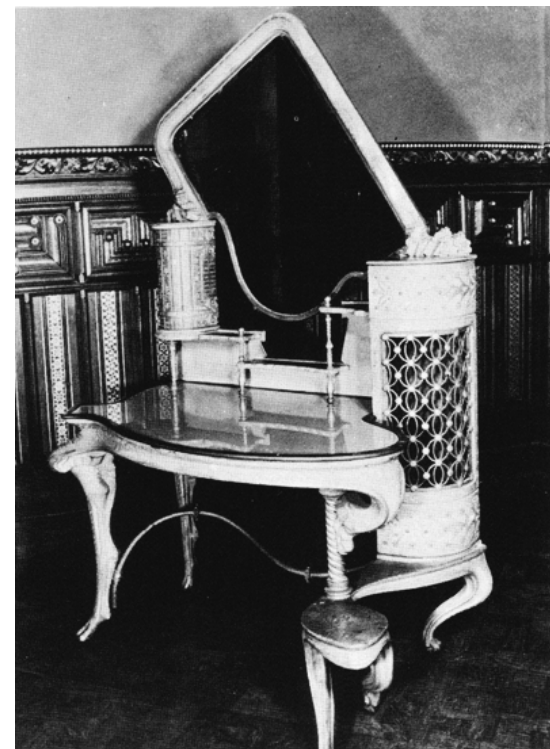
248. Scharoun, Philharmonic Hall, Berlin, plan

Unitatea este cea care „mentine, insa doar mentine, un control asupra elementelor care se ciocnesc si care o compun. Haosul este foarte aproape; apropierea lui, dar evitarea lui este ceea ce daforta” . In cladirile complexe valide sau in spatiul citadin, ochiul nu vrea sa fie prea usor sau prea repede satisfacut in cautarea acestuia a unitatii in interiorul unui intreg.

Unele dintre cele mai pline de viata lectii ale Artei Pop , care implica contradictii ale spatiului si ale contextului, ar fi trebuit sa trezeasca arhitectii din visul lor de ordine pura, care din pacate, sunt impuse in unitatile



249. Case, Napoli



251. Gaudi, masa de toaleta, casa Guell, Barcelona



250. Aalto, scaun din lemn si metal, 1929-33



252. Jefferson, Universitatea din Virginia, Charlottesville

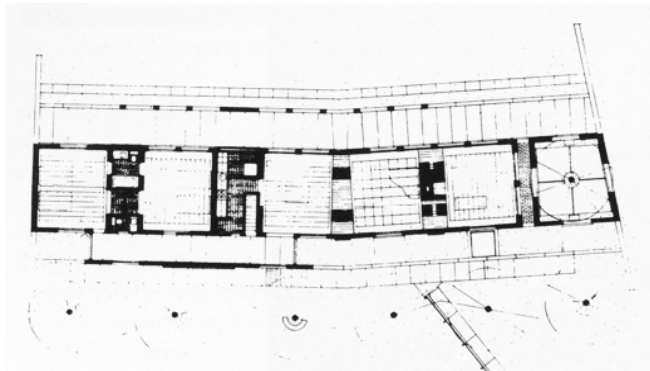
Gestalt ale noilor proiectelor de asezamant urban de arhitectura moderna si totusi, din fericire sunt imposibil de atins. Si poate de aceea putem sa se extragem ordinea complexa si contradictorie din spatiul murdar, vulgar si dispretuit care este valabila si vitala pentru arhitectura noastra ca un intreg urbanistic.



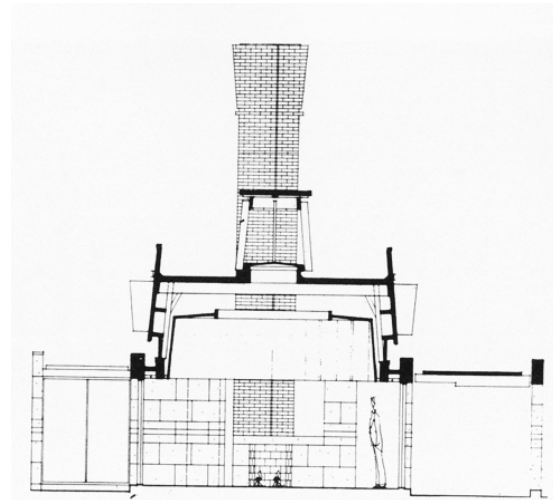
253. Strada principale tipica, S.U.A.

1. Pearson House, Chestnut Hill, Pa., Robert Venturi, 1957

Acest proiect a fost conceput in 1957. Este o manifestatie rara a ideei de a multiplica imprejurimile si munca pentru ca intinderi imprejmuite necesita programe la o scara la care nu am avut oportunitatea sa o explorez. Aceasta implica lucruri peste lucruri si lucruri in spatele altor lucruri. Exploateaza ideea contrastului spatial in afara si in exteriorul peretilor in serie de pereti paraleli in plan si cu domuri interioare sustinute de grinzi diagonale in sectiune; ideea de contrapunctare, juxtapunere ritmica din relatia contraforturilor catre veranda (portic), si ferestrele superioare si inferioare si cupolele de deasupra domurilor interioare; si ideea unei serii de spatii insiruite care sunt in general in forma si nu au o functie specifica, separate despartite anexe(functionale) specifice in forma si functiune.



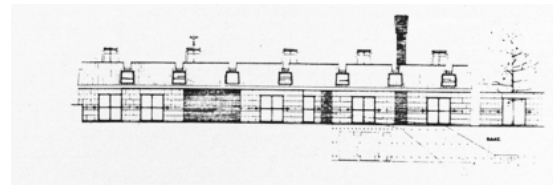
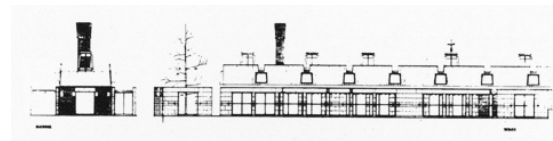
254



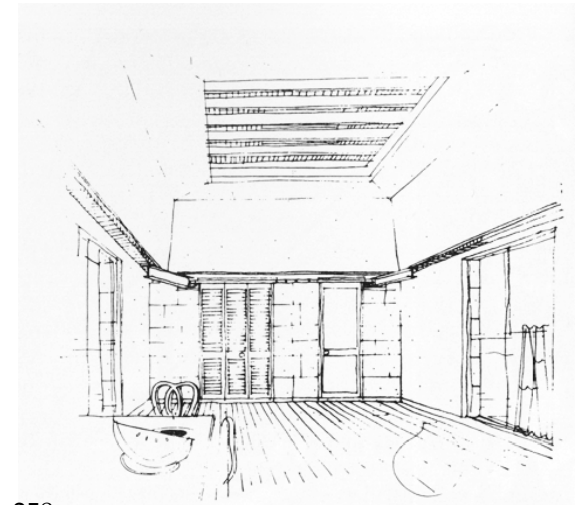
255



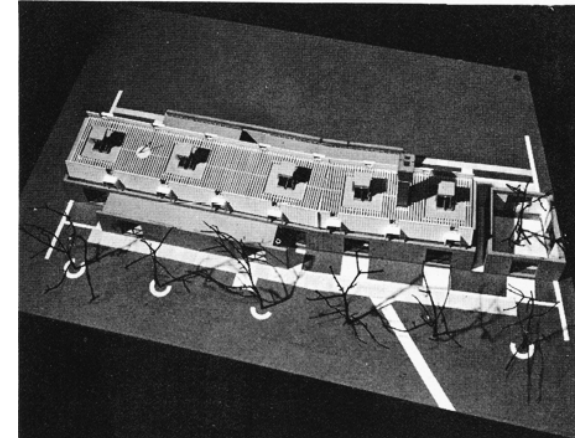
256



257



258



259

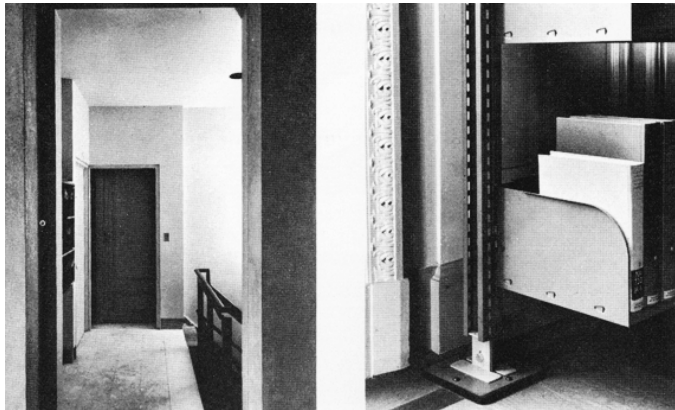
2. Renovations of the James B. Duke House. The institute of Fine Arts, NY University, Robert Venturi, Cope and Lippincott, Asociated Architects, 1959

Aceasta vila de pe partea superioara a Fifth Avenue a fost donata Institutului de Arta pentru a folosi drept scoli superioare de Istorie a Artei. A fost proiectata de Horace Trumbauer in 1912; interiorul de catre Alavoine. Este o copie a Hotelului Labottiere din Bordeaux la exterior, dar este marita si largita scara- pentru Luis al XIV-lea intr-o cladire Luis al XVI-lea . Aceste detalii Edwardiene –Luis al XVI-lea sunt exceptionale bune inauntru si in afara.

Intentia noastra a fost sa ne atingem cat mai putin de interior dar totusi sa producem o armonie intre vechi si nou,gandind prin juxtapunere: sa separam articulatiile intre invelisurile noi si vechi a creea schimabarea prin a adauga

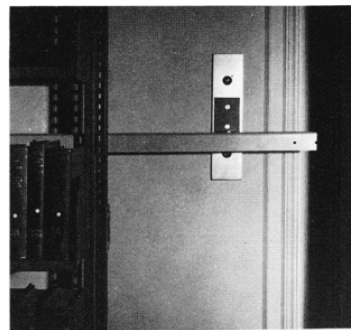


260

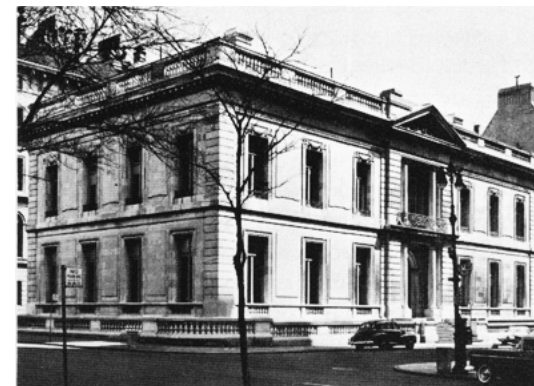


261

262



263



264

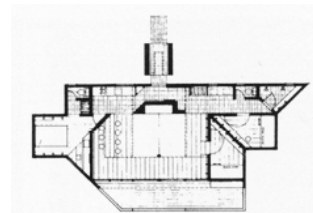
decat a modifica elementele existente in interior, chiar a considera elementele adugate mobilier mai mult decat arhitectura si a folosi mobilierul si echipamentele care sunt comune locului si satandardizate dar sporite de scaunele neobisnuite. Aceste elemente sunt scaune din lemn curbat, si biblioteci cu rafturi din otel de catre Remington Rand a caror geometrie rectangulara a fost superimpozanta fata de cea a panourilor de pe pereti, dar separate prin niste elemente de design prin care sa se evite inzidirea- pentru podea- cu design-uri speciale ale picioarelor pentru pozitie.

3.Proiect pentru o casa pe plaja, Robert Venturi, 1959

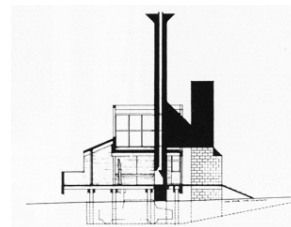
108pg

Aceasta casa de vacanta este amplasata de-a lungul dunelor de nisip pentru a oferi panorama oceanului. Contine cele mai simple elemente de acomodare, deoarece se asteapta ca locatarii sa isi petreaca cea mai mare parte din zi pe plaja. Are o mica terasa pe frontul cu oceanul si o deschidere pentru belvedere amplasata pe acoperis si accesibila printr-o scara ascunsa de o trapa langa horn.

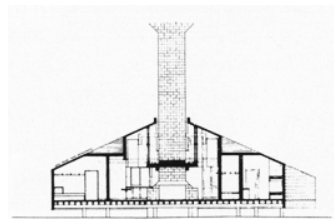
Peretii sunt cadre inaltate. Acoperisul este placat cu lemn, invelita in asa fel incat intreaga structura sa fie o membrana si un cvasi-cadru in acelasi timp. O exceptie a avut loc la inversarea luminatorului si a deschiderii fatadei, unde deschiderea este exceptional de lunga si are cateva elemente de cadre expeditiv : un stalp si mai multe grinzi. Aceasta exceptie din centru face membrana care imbraca structura aparenta. (



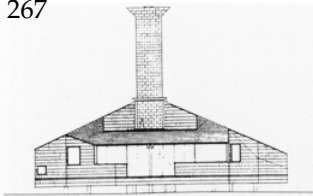
265



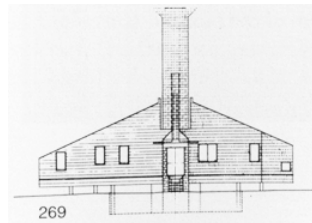
266



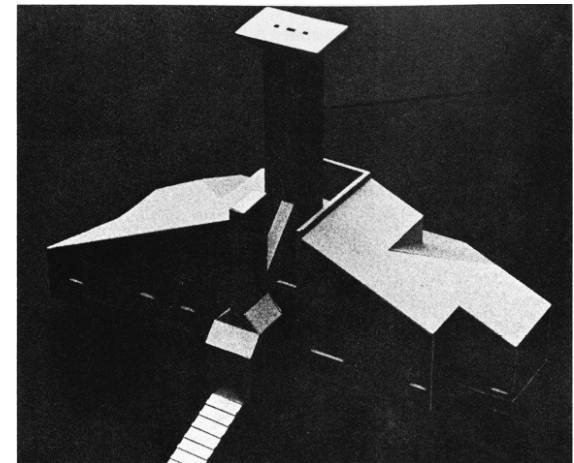
267



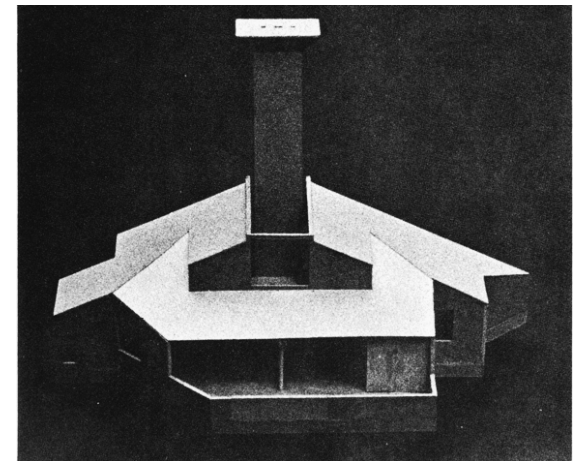
268



269



270



271

Podeaua este ridicata pe stalpi de lemn si grinzi.)

Expresiv casa are doar doua fatade, frontul orientat dupa mare si fatada din spate orientata pentru acces. Nu are laterale, ca sa zicem asa; si fata e diferita de spate pentru exprima articulatiile directionate spre privelistea oceanului. Semineul din coltul din spate este o concentrare a peretilor diagonali, care radiant, la inceput simetric, formeaza spatiile din interior. Din cauza acestei configuratii complexe din fatada si din plan, acoperisul este obsedat de frontonul triunghiular in acelasi timp si formele originale simetrice sunt distruse de extremitatile caldirii in functie de nevoile interioare si de orientarea fortata si de priveliste. La coltul ascutit, expresia spatiala expresiva are nevoie de o casa „fara laterale” , directioneaza catre spre panorama ,dominata de nevoile secundare a dus,ului din interior.

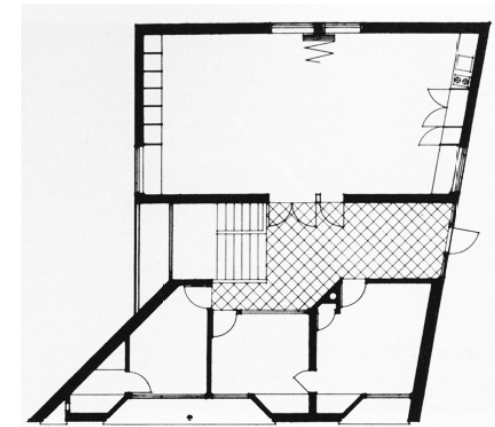
Toata suprafata exterioara este placata cu cedru natural. Scandurile, asemanatoare cu cele pentru barci, de la articulatia acoperisului si peretii sunt minimalizati ca sa dea continuitate acoperisului si peretilor.. Coaja suprapusa a peretilor se termina ca si fustele peste stalpi. Ferestrele si deschiderile porticelor puncteaza variate gauri intr-un invelis continuu. Suprafetele interioare , pe care poti sa le vezi fara portic sunt suprafete din scanduri vopsite, ca si captruseala interioara a unei pelerine. Intradusul interioarelor, acolo Unde "pielea" e taiata sunt vopsite in culori contrastante. Sindrilele nu ating niciodata esafodul hornului si contrafortul sau, care se divide aproape la

baza, si formeaza un vestibul deschis de asemenea.

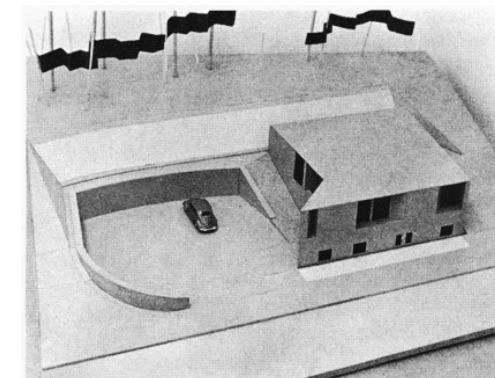
4. Headquarters Building, North Penn Visting Nurse Associatiuon, Venturi and Short, 1960. (272-274)

Bugetul a dictat o casa mica cu constructii conventionale. locul sugera o scara indrazneata si forma simpla ca sa compenseze marile cladiri din jur. programul a dictat un complex in interior , oricum, cu spatii variate si pentru depozitare.. nivel de parcare pentru 5 masini ale personalului in situl inclinat cu rape a necesitat ziduri de sprijin si o curte pentru masini in sus in fata. . Si o intrare pentru pietoni cu minimul necesar de scari similare exterioare a dictat o cladire foarte aproape de strada.

Rezultatul a fost o cutie distorsionata in acelasi timp simpla si complexa. Pentru ca erau similare ca arie curtea si cladirea intrau intr-o dualitate. Prova casei avea rolul unei infelxiuni catre teren pentru a rezolva dualitatea , inca aceasta distorsiunea caldirii ca o cutie simultan intarea dualitatea complementand prin forma curba a zidului din partea opusa a zonei de parcare si facand curtea mai simetrica si totodata independenta fata de cladire. Cladirea din punctul acesta de vedere acesta e mai mult sculpturala decat arhitecturala. spatiile extrerioare domina pe cele interioare si este proiectat dinspre exterior catre interior. Interiorul impropriu creat aici este un spatiu subordonat.



272



273

Distorsionarea actioneaza totodata in partea deschisa a acestei dualitati, subtila curba a peretelui retras al curtii rectangulare esentiale resimte si rezista presiunii pamantului din spate. Cladirea cutie este distorsionata ulterior de zidul estic fiind paralel cu linia de proprietate pe pe acest sit semi-urban. Suprafata originala a acestei cutii este si ea distorsionata. Ferestrele de pe front musca din ea pentru a permite consola integrala catre sud . Ele totodata lucreaza integral cu rafturile de depozitare din interior care se afla dealungul peretelui paralel cu rama tavanul (acoperisului).

Spatierea (zimtuirea) ferestrelor devin largi si putine cateodata cuplate la fel ca si in spat si ele cresc scara micii cladiri. Pe dinafara, scara ferestrei mici este crescuta cu ajutorul unei rame marite – in acest caz un mulaj de lemn ce acomodeaza contradictiile dintre interior si exterior. Pozitionarea complexa a deschiderilor si ferestrelor pe aceasta fatada de asemenea contracareaza simplitatea cutiei. Pozitionarea complexa a ferestrelor se afla in contradictie cu simplitatea cutiei. Nu sunt la întâmplare, mai degraba o serie originala, ritmica, distorsionata de complexitatile si circumstantele interioare.

Accesul dinspre curte intr-o zona intermediara este similar complexa in compozitie si accentuata ca marime. Este compusă in aproape egala masura din elemente rectangulare, diagonale și segmente, juxtapuse intr-o maniera similara usilor renascentiste. Rectangularitatea generala a cladirii rezulta din structuri din blocuri si scanduri a cladirii. In contrast arcele deriva

nu din natura materialelor si structurii dar din simbolismul acesteia de a fi o cale de acces mai departe, si mai important, ca o exceptie circumstantiala de la ordinea generala a compozitiei, ea devine un centru focal. Stalpii diagonali sunt la fel de bogati in evenimente; ele sustin grinda centrala ce suporta deschiderea exceptionala a scandurilor de tavan, si contrasteza cu stalpul vertical din deschiderea mare de fereastră de la front, si care este analog in pozitia sa cu compozitia rectangulara a cladirii. Marele arc, avand o marime potrivita pentru o cladire civila este juxtapus peste usile care sunt la scara unui om, care sunt adapostite. Este o juxtapunere a scarii la fel de mult ca si a marimii.

Cat despre programul complexitatii interiorului, o organizare a rafturilor de depozitare este sugerata de spatiul dintre ferestre. Alta manifestare este zidul diagonal in planul holului - o alta distorsiune pentru a acomoda complexitatile programului, care sunt presate in inchiderea rigida.

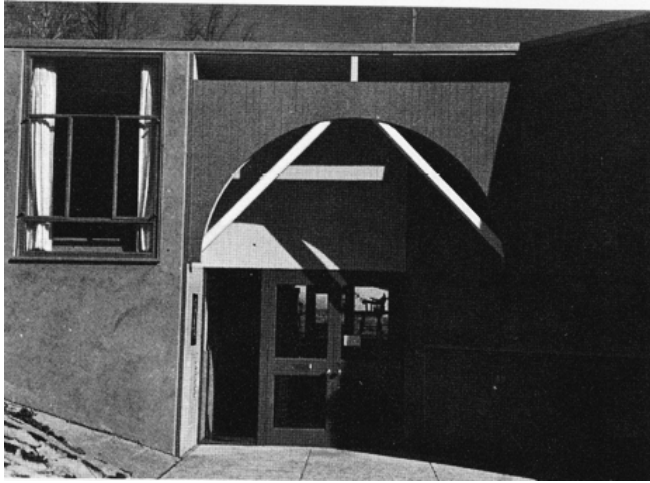
Structura inconsistenta a planseelor si a acoperisului este similar acomodate pentru peretii portanti ai perimetrului rigid. Primul etaj este un planseu in 2 directii acomodand partii iregulari de sustinere din interior. Otel si lemn sunt materialele din care sunt facute grinzile pentru podea si tavan altfel sunt directionate paralel cu pereti care contin combinatiile de ferestre. Aici, ca și în deschiderea intrării, deschiderile sunt realizate din scânduri de lemn, ceea ce permite deschiderilor și ferestrelor să atingă linia subțire a cornișei și fac cutia să pară mai

abstractă. Am menționat deja stâlful expedient, vertical sau diagonal, folosit când deschiderea suprafeței devine excepțional de mare.

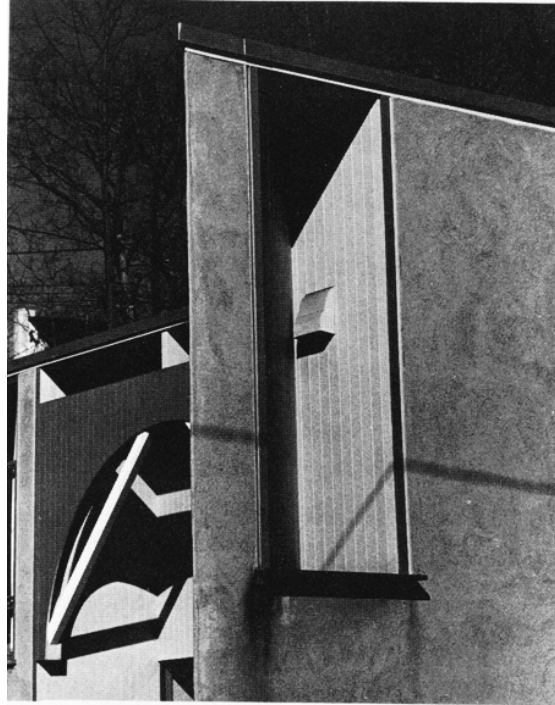
Pentru a intarii ideea de subtire a suprafetelor si contrazicand plasticitatea formei de cutie, stucatura este detaliata cu un minim de de intoarceri de colt prin posibilitatile pe care ferestrele de lemn le permite. Am distrus cutia nu prin continuitati spatiale ci prin distorsionari circumstantiale.

5. F.D.R. Memorial Competition, Robert Venturi, John Rauch, George Patton, and Nicholas Gianopoulos, 1960. (278-283)

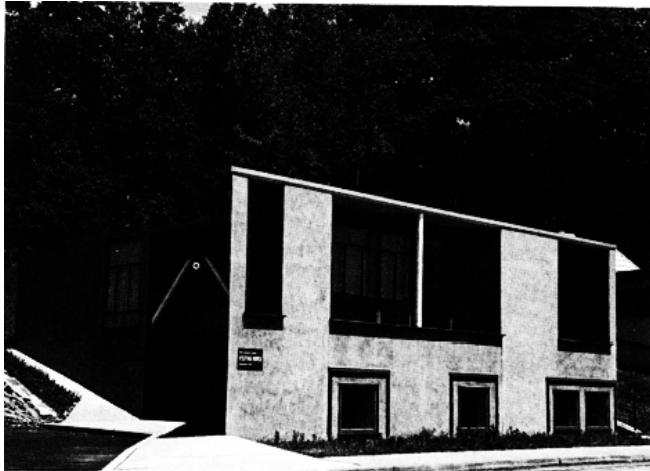
Acesta este un sit directional de unde contrasteza si implicit potenteaza formele albe sculpturale ale celor trei mari monumente din Washington ce deja exista in vecinatate. Nu este o a patra forma sculpturala in apropierea unui parcaj. Este mai multe lucruri deodata: o promenada deschisa, alba, de marmura, de-a lungul raului Potomac, ce recunoaste si foloseste malul raului pentru pietoni; o strada integrala, ce acomodeaza parcajul vizitatorilor si este delimitata de ziduri asemenea unui canion ce contrasteaza cu bulevardele deschise dimprejur; si pe de alta parte, este o movila verde cu iarba ce este un fundal pentru ciresii din vale. Curbura complexa a sectiunii verticale de-a lungul malului acomodeaza o multitudine de rampe, scari și pasarele, si un



274



276



275

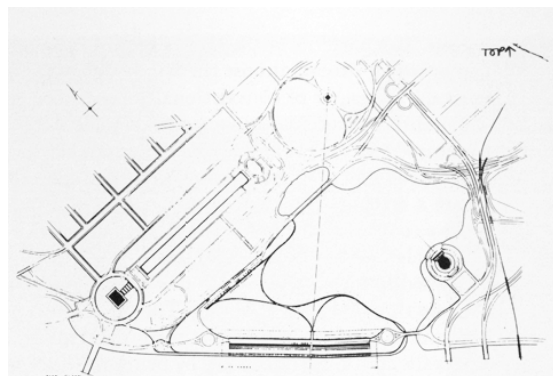


277

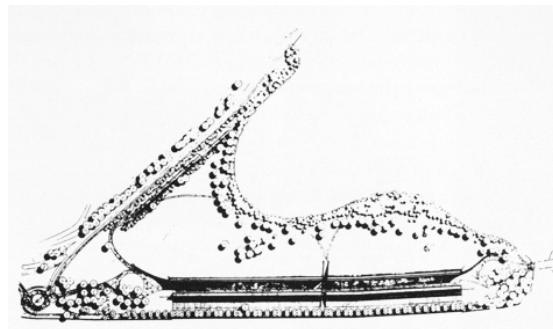
bas-relief interesant de aproape – totusi de la continuitatea sa extrema, sugerata și propriu-zisa, aceasta curbura contribuie o scara corespunzator monumentala si vizibila de la distanta. Pe cealalta parte curbura continua in sectiune acomodeaza diverse materiale – iarba, pietris, vita de vie, in ordine si relatie cu accentuarea pantei. O multitudine de spatii sunt permise de secvența de parc deschis: canion vehicular stramt, pasaj pedestrian, si promenada directionala deschisa, accentuate de detalii ca banci si copaci, si la mijloc, pe axa obeliscului Washington, de o taietura pentru vizibilitate, intrerupta de un pod vehicular.

6. Renovarea unui restaurant în West Philadelphia, Venturi și Short, 1962. (284-288)

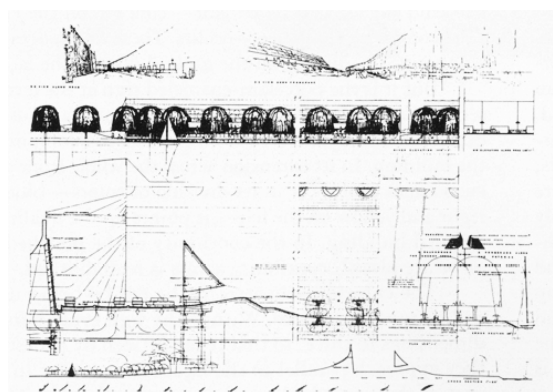
Proiectul acestui restaurant implica renovarea a doua case insiruite delapidate ale caror fațade la parter fusese transformate in magazine. Restaurantul trebuia sa fie un local modest care servea studenti. Proprietarii au precizat ca trebuie retinuta atmosfera simpla a fostului local de la un bloc distanta, care fusese cunoscut ca Mom's, unde studentii se puteau simti bine si in tricou. Si bugetul era preconizat (si in final a si fost) pe masura caracterului modest al locului.



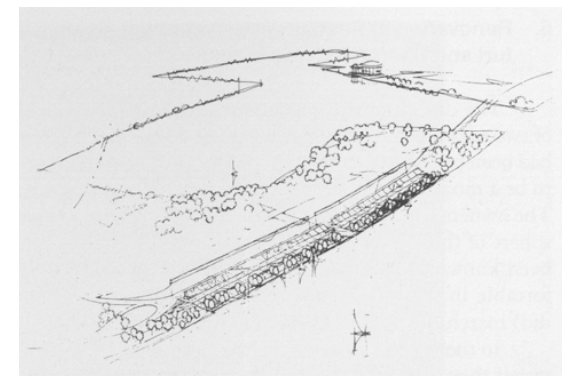
278



279



280



281



282



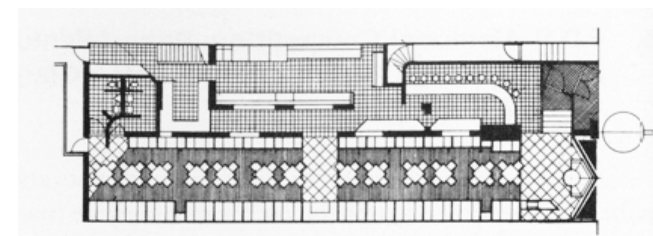
283

În interior cât și pe fațadă, am recunoscut mai degrabă decât am deghizat dualitatea aranjării existente, cu zidul portant de partiu chiar în mijloc. Alt determinant al proiectului a fost un al doilea zid portant, paralel, care va separa zona de luat masă de bucatărie. Zona vestica acomodează incinta restaurantului, cu boxe și mese; zona estică bucatăria, zona de servit, toalete, teșghea și intrare. Dincolo de vestibul la intrare, sunt scări interioare ce fac tranziția înspre nivelul superior al primului etaj al fostelor case. În extermitatea estică este foaierul viitoarelor apartamente de deasupra.

Am hotărât să exploatam mai degrabă decât să deghizăm bugetul modest, și în a ne ține la caracterul modest al locului unde sticle de ketchup decorează fiecare masă, am tins spre a folosi materiale și elemente obisnuite de-a lungul întregii lucrări, dar în așa fel încât lucrurile banale să aibă noi sensuri în contextul lor nou. A fost și o reacție la instalațiile și bateriile tipice supra-complicate în design ale zilelor. Pentru iluminat am folosit mari R.L.M.-uri din porțelan alb – o instalație de modă veche, industrială, care este solid dar ieftin, iar în contextul dat, elegant. Scaunele au fost lemn laminat Thonet, care sunt de asemenea obiecte desenate aproape anonim, deși acum poate devin chi-chi. Boxele nu au fost proiectate ca cele joase, ultra-luxurioase, tapitate, care

expun ocupantul, ci mai degrabă ca cele tradiționale, înalte, cu tapiterie modestă dar confortabilă cu un sens corespunzător de intimitate. Tevile aerului condiționat au rămas nemascate, pentru motive de economie și pentru a crea același tip de ornament incidental funcțional care s-a dezvoltat de la ventilatoarele de tavan expuse ale trecutului. Tavanul este din dale acustice, iar podeaua din beton colorat și dale rezistente.

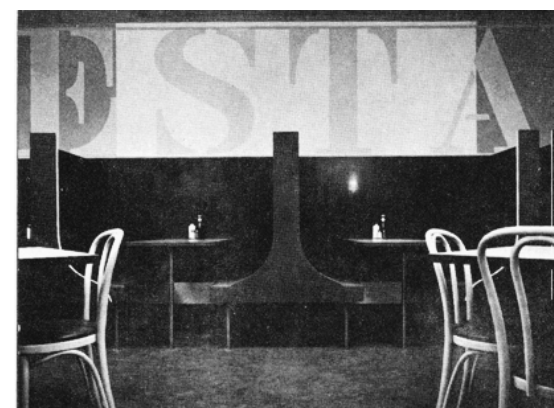
Ornamentarea peretilor constă din modele pictate surprinzător de ieftine pe zugrăveala deasupra boxelor. Modelul literelor ce compun numele proprietarului, care se extind pe aproape toată lungimea camerei, au caracterul literelor convenționale. Pe zidul opus, o reflecție directă este juxtapusă "ferestrei" de la bucatăria deschisă. Aceste ilogicalități accentuează funcția ornamentală a literelor. Enorme litere creează o scară și unitate corespunzătoare unor spații publice și fac un contrast inevitabil cu scara individuală a multor masute și boxe. În afara de litere, dungi fac bordaje de modă veche, care camuflează și deosebesc intersecția tavanului cu peretii. Schema coloristică aplică o nuanță deschisă pe tavan și una deschisă pe podea. Peretii continuă această dualitate fiind mai închisi la partea inferioară și mai deschisi la partea superioară. Culorile sunt culori



284



285



286

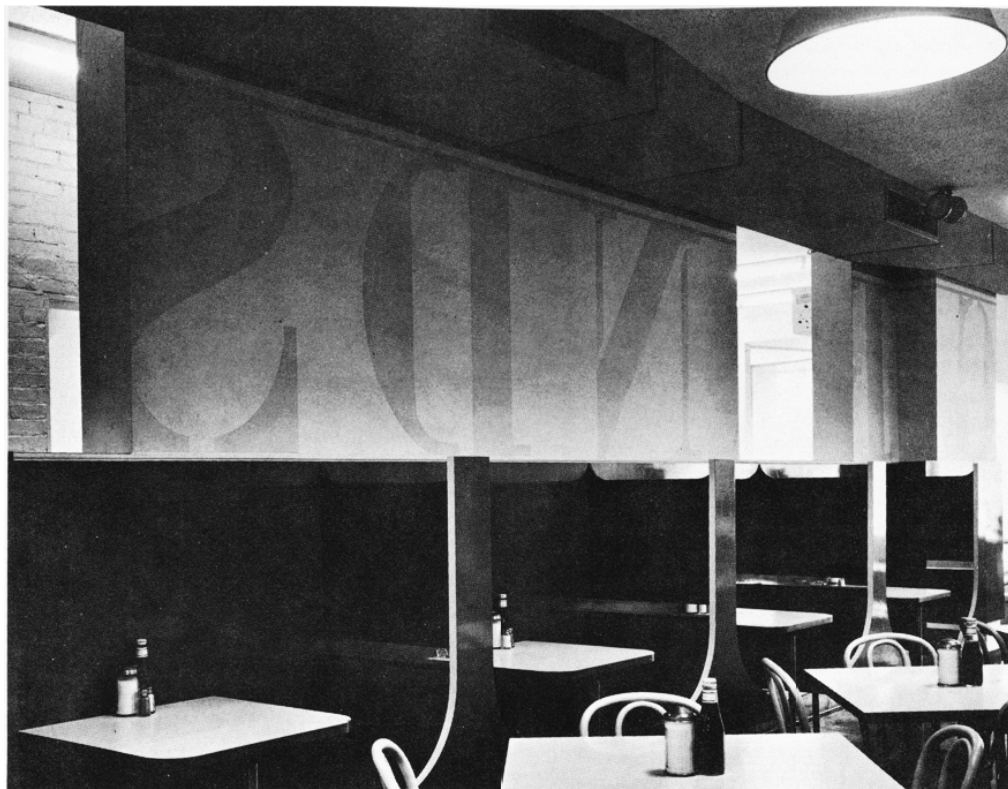
complementare și vioaie, dar masculine în caracter. Culorile de pe semnul pe fațadă nu au nici o legătură cu cele din interior pentru că exteriorul diferă de interior. Ele sunt culori primare și mai stridente.

Cum restaurantul este compus din două case, fațada ei este compusă din una și două elemente, iarăși un joc al dualităților. Vechile case înșiruite, care sunt aproape aliniate la cornișă, au etajul identic. Dualitatea este minimizată prin vopsirea lor într-o nuanță de gri închis, neutrală. Dualitatea este accentuată la parter prin stâlpul poziționat central, între deschiderile largi. Fața peretelui este lăsată nealterată, cu excepția culorii gri închise. În rama celor două deschideri, un tratament contrastant de nou al pereților – concav la partea intrării, convex pe cealaltă parte. Aceste diferențe mai departe accentuează dualitatea la parter.

Dar este semnul de porțelan emailat de la nivelul etajului care concluzionează îndrăzneț jocul simultan al dualității și al unicității, derivat din compziția existentă a clădirii. În extinderea sa peste tot frontul clădirii, semnul încurajează unitate; totuși în diviziunea sa de culori – albastru pe dreapta, galben pe stânga – semnalează dualitatea clădirii originale. În continuitatea literelor

presate în plastic alb, continuitatea generală este obținută.

Ceașca în mod similar atrage atenția unificând și fragmentând în același timp. Cu ea, semnul evoluează de la două dimensiuni la trei, ca să poată fi văzută de pietoni dacă aceștia se apropie paralel cu fațada, în contrast cu partea plată a semnului ce se vede de la distanță. Părțile ceștii, pentru a face tranziția de la partea galbenă a semnului la cea albastră, sunt alternat albastru-galben și se schimbă vizual pe măsură ce treci de ele. Pe timpul nopții literele devin lumină translucidă albă, și ceașca era gândită a fi înconjurată de neoane, înainte ca proprietarii să modifice semnul. Scara îndrăzneță a literelor este corespunzătoare funcției lor de reclamă. Divizia cuvântului potențează dualitatea și prinde ochii și celor reticenți în a citi texte promoționale.



287



288

În final am fost depășiți de proprietari, a căror
modificări au făcut o parodie din parodia
noastră.

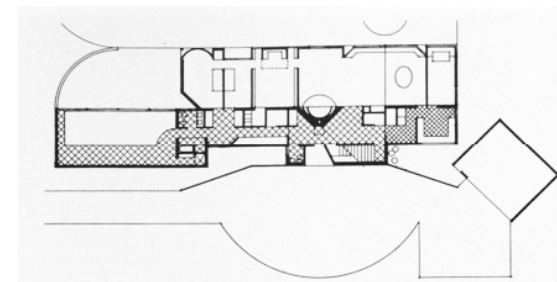
7. **Meiss house project, princeton, Venturi and Short 1962 (289-295)**

Situl acestei case a fost un lot foarte mare plasat in coltul strazii, situl este plan si este indreptat catre sud cu fatza la la un grajd vechi si un camp al Institutului de stinte avansate. Contine cativa petici de copaci tineri si cateva randuri de meri. Programu a fost un studiu elaborat pentru profesor , cu acces usor din partea frontala si dormitorul lui mai mic. Detine deasemenea multe spatii de depozitare particulare impreuna cu o piscina interioara pe langa camerele normale a unei case de marime medie. Clientii au iubit lumina si intimitatea casei.

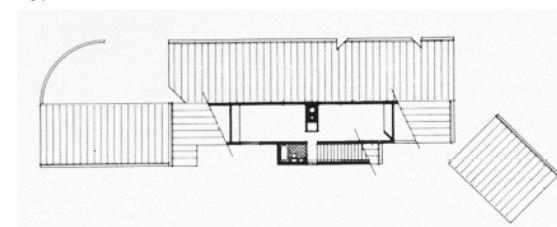
Tema primei scheme a casei este dualitatea. Din partea frontala superimpune un element de invelitoare lung care il intersecteaza pe cel de invelitoare propiuzisa. In esenta zona frontala contine accese, circulatii, depozitare, servicii, piscina, si protejeaza elementul din spate care contine livingul si camerele. La etaj in partea frontala sunt doua camere pentru oaspeti, una pe care nevasta o va folosii pe post de birou. Intalnirea vilenta a celor doua ape ale acoperisului in partea frontala permite diferite geamuri etajate in partea din spate a casei.

Geamurile neregulat plasate ale fatadei frontale balanseaza suprasimetralitatea fatadei frontale. Zidul frontal, un element superimpus si garaju care taie lanul pentru a sugera o curte auto sugereaza intimitate.

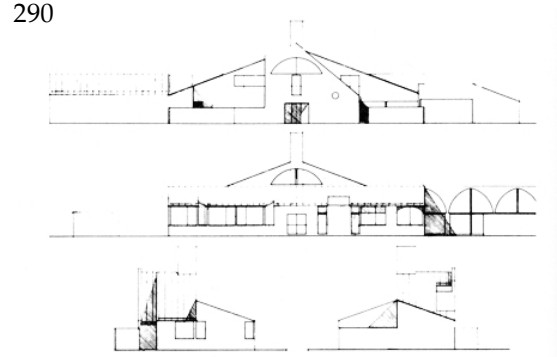
Clientii nu au apreciat prima schema deoarece considerau ca un plan liniar elimina intimitatea in spatiul din spatele casei. De aceea un planul de baza in forma de L intr-un corp complex si luminat in zidul din spate care contrasta puternic cu partea frontala. Deasemenea invelitoarele complexe din partea frontala sau topit una in cealalta in loc sa se incruciseze violent. Dormitoarele de la etaj, geamurile, si alcoanele sunt modelate dupa inelitori ca sa nu le rupa continuitatea. Acoperisul de tip magazie din partea frontala nu se incineaza cu nici un acoperis, gemul rezultat sugerand complexitatea spatiului din spate. Curtea imprejmuita de gard, empatizeaza functie de umblat protejat in perimetru din jurul L. clientilor nu le-a placut nici aceasta sugestie.



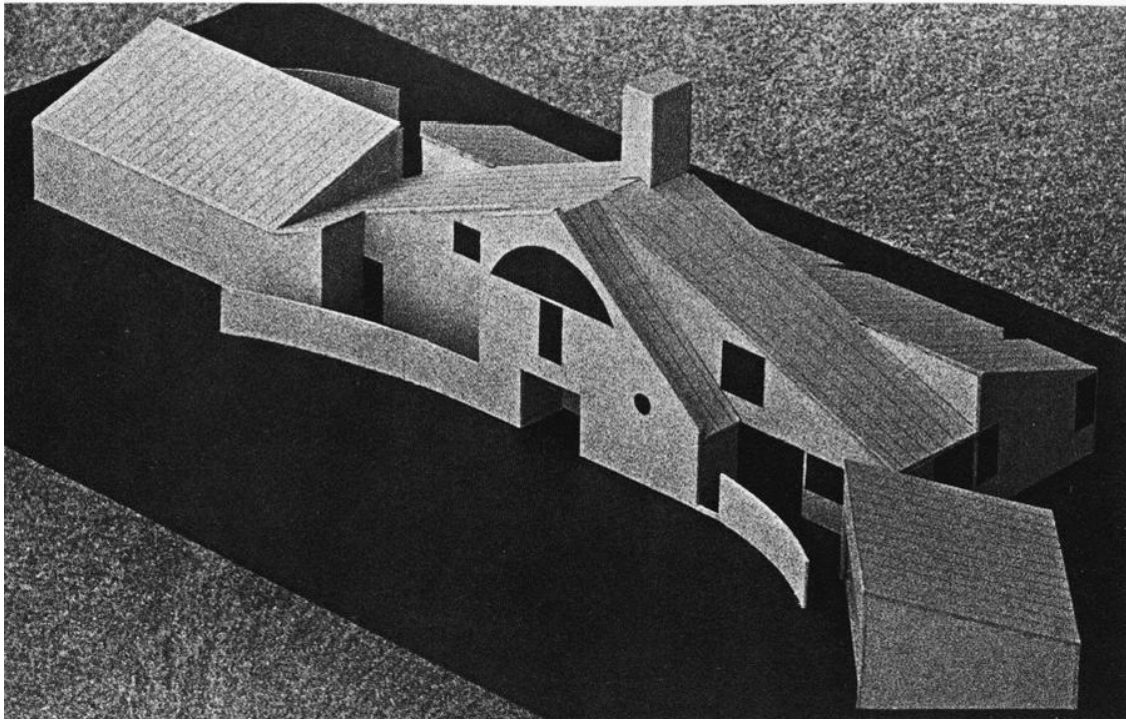
289



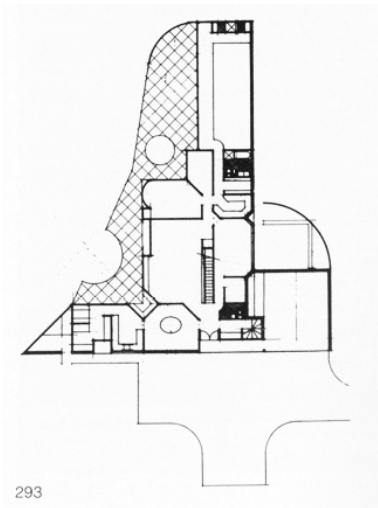
290



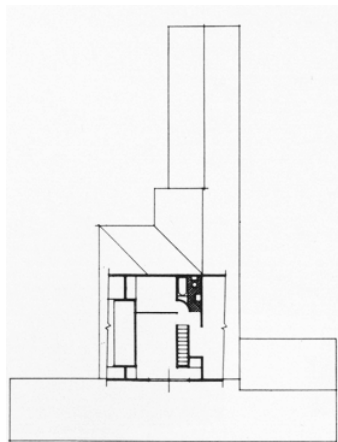
291



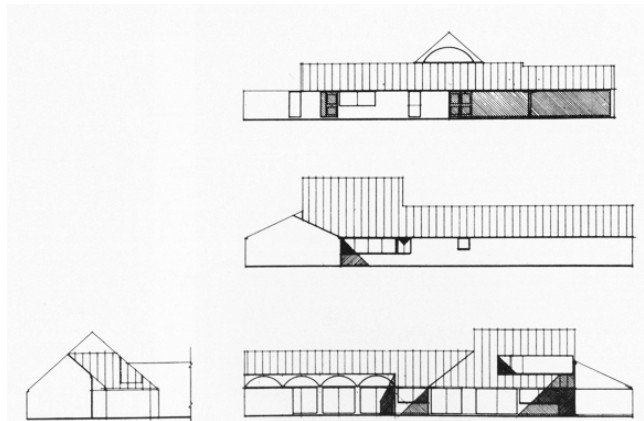
292



293



294



295

8. **Guild House, Friends housing for the elderly, Philadelphia, Venturi and Rauch, Cope and Lippicott.**

Programul avea in vedere 91 de apartamente de tipuri variate care vrea sa gazduiasca persoane mai in varsta care vor sa ramana in vechiul lor cartier. Planul de urbanism limiteaza inaltimea cladirii pana la 6 etaje.

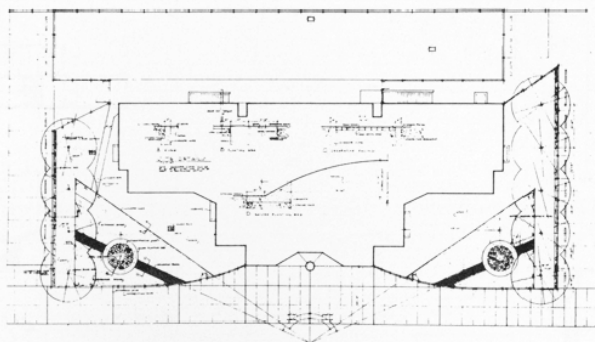
Situl urban de marime mica este orientat catre sud pe strada Spring Garden. Programa interiorului sustinea un numar maxim de apartamente orientate catre sud, sud-est, si sud-west pentru lumina si pentru activitatile interesante de pe strada. totusi caracterul urban al strazii sugera o cladire care nu ar fi un pavilion independent, dar in schimb va recunoaste necesitatea spatiala a strazii din fata. de aici rezulta o cladire cu o forma incovoata a carei fatza este diferita de spate. Fatadele laterale contrastant incalcite, mai sensibile la nevoile spatiale interioare decat cele exterioare in configuratia lor originala, acomodate astfel incat sa aduca cat mai multa lumina din sud-est si sud-vest, vederi, si spatii de gradini.

Spatiile interioare sun definite de labirinturi incalcite de pereti, care acomodeaza sistemul foarte complex de apartamente (spre deosebire de cladirea de birouri, spre exemplu), iar conceptul neregulat al planului a fost permis o constructie pe plan drept. Exista un maximum de spatiu interior si un minimum de spatiu al coridoarelor. Coridorul este mai mult un spatiu rezidual neregulat decat un tunel.

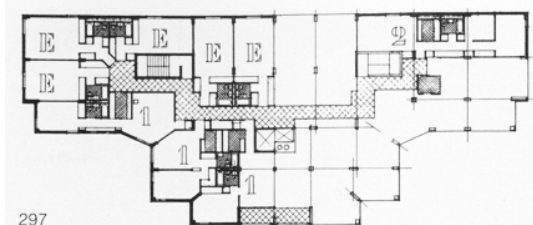
Economia a dictat lipsa unor elemente tehnologice neavansate in favoarea unora traditionale. Caramida maro inchisa din care zidurile sun t facute si geamurile dublu atarnate care aduc aminte de casele dliinare

din Philadelphia. Efectul lor este nemaintalnit datorita proportiilor subtil si sunt foarte mari.

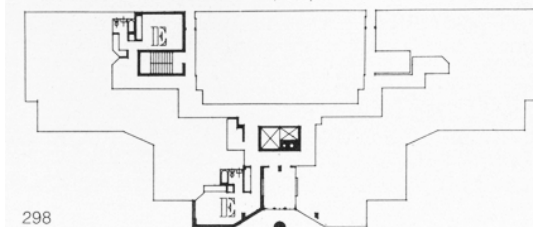
Coloana mare, rotunda in centrul fatadei de la strada este din granit negru slefuit. Acomodeaza deschiderea exceptionala a intrarii la nivelul solului, si se contrasteaza cu albul, caramid, care se intinde pana la mijlocul celui de al doilea etaj al fatadei de la strada. Balustrada balcoanelor de la acest etaj, ca si la celelalte etaje, este fabricata din otel perforat, dar aici sunt vopsite in alb ca sa creeze o continuitate in culoare chiar daca materialulu este schimbat. Geamul central de la ultimul etaj reflecta compartimentarea spatiala speciala a camerelor din interior si se relationeaza direct cu intrarea de la parter, marind scara cladirii atata la strada cat si la intrare. forma arcuita permite deschideri foarte mari care sapenetreze zidul si totusi sa ramana o gaura in perete si nu un vid in fatada. linia ornamentala creata de un rand de caramizi albe intersecteaza contradictoriu randul de geamuri de sus si se termina in fatada plana laterala. Cu zona de caramizi albe din fatada frontala, creeaza o noua scapara de trei etaje, juxtapuse la scara mica de 6 etaje marcata de randuri de geamuri.



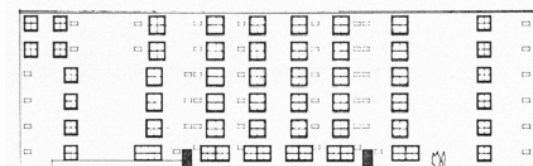
296



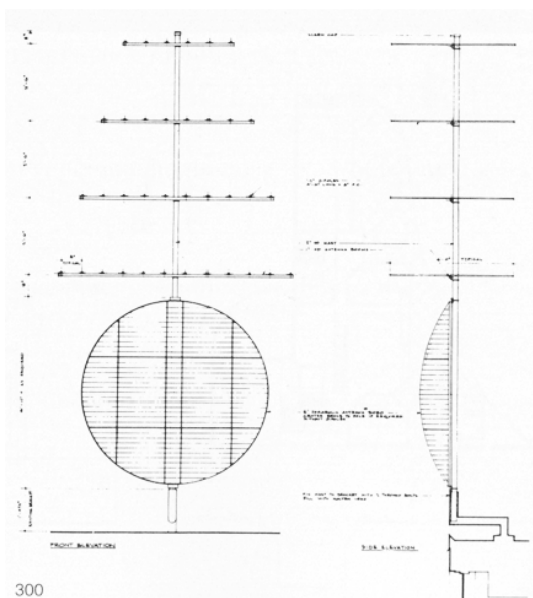
297



298



299



300



301



303



302



304

**9. Reședință în Chestnut Hill, Pa.,
Venturi și Rauch, 1962. (305-316)**

Această clădire recunoaște complexități și contradicții: este complexă și simplă, deschisă și închisă, mică și mare; câteva din elemente sale sunt bune pe anumite nivele și rele pe altele; ordinea ei acomodează elementele generice ale casei în general, și elementele circumstanțiale ale unei case specifice. Realizează mai degrabă dificila unitate a unui număr mediu de părți diverse decât unitatea ușoară a unor puține sau mai multe părți motivaționale.

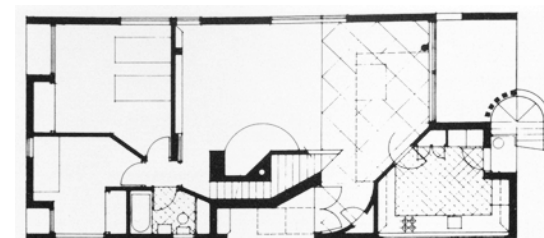
Spațiile interioare, precum reprezentate în plan și secțiune, sunt complexe și distorsionate în formele și relațiile lor reciproce. Ele corespund complexităților inerente programului domestic cât și unor capricii deloc nepotrivite unei case individuale. Pe de cealaltă parte, forma exterioară – precum reprezentată de zidul cu parapet și acoperișul cu fronton care adăpostesc aceste complexități și distorsiuni – este simplă și consistentă: reprezintă scara publică a acestei case. Fațada, în combinația ei convențională de uși, ferestre, horn și fronton, crează o imagine aproape simbolică a unei case.

Contradicția dintre interior și exterior, pe de altă parte, nu este totală: înăuntru, planul ca întreg reflectă consistența exteriorului; afară, perforațiile din elevații reflectă distorsiunile circumstanțiale din

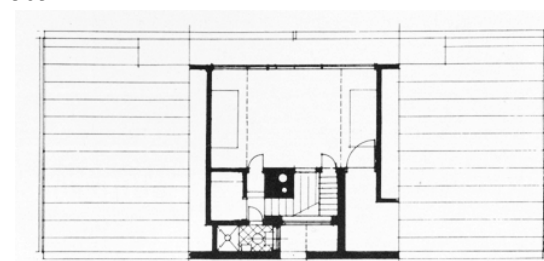
interior. Cât despre interior, planul inițial este simetric cu un miez central vertical din care radiază două ziduri diagonale aproape simetrice care separă două spații "de sfârșit" în față de un major spațiu central în spate. Această rigiditate și simetrie aproape palladiană este distorsionată, totuși, pentru a se potrivi cerințelor particulare fiecărui spațiu: bucătăria din dreapta, de exemplu, diferă de dormitorul din stânga.

Un mai violent fel de potrivire se întâmplă înăuntrul miezului central. Două elemente verticale – coșul șemineului și scara – se întrec, cum ar veni, pentru poziția centrală. Și fiecare din aceste elemente, unul esențial solid, celălalt esențial gol, compromise în formă și poziție – se inflexează spre celălalt pentru a crea o unitate din dualitatea miezului central pe care îl constituie. Pe o parte șemineul se distorsionează în formă și se dă la o parte puțin, ca și coșul său; pe cealaltă parte scara își constrânge lățimea brusc și își schimbă traseul din cauza coșului.

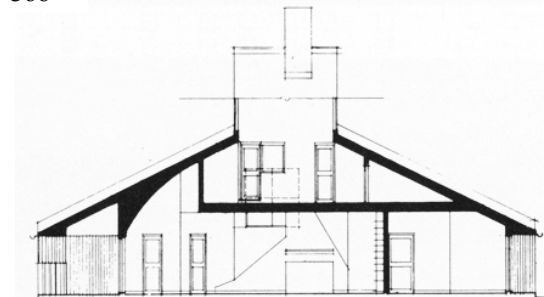
Acest miez domină ca centru de compoziție la acest nivel; dar la nivelul bazei sale, este un element rezidual dominat la rândul său de spațiile din jurul lui. Pe partea sufrageriei forma ei este rectangulară și paralelă la ordinea rectangulară a spațiului important de acolo. Spre partea din față este sculptată de un perete diagonal care se conformă nevoilor direcționale de asemenea importante și unice a spațiului de intrare în



305



306



307

tranziția sa de la deschidere exterioară mare la uși de intrare interioare. Spațiul de intrare de asemenea se întrece pentru poziție centrală. Scara, considerată ca un element singular în spațiul său rezidual nepotrivit, este proastă; în relație cu poziția sa în ierarhia de funcțiuni și spații, pe de altă parte, este un fragment care acomodează convenient un întreg complex și contradictoriu și ca atare este bună. Dintr-un alt punct de vedere forma ei nu este stângaciă: la bază scara este un loc de șezut, cât și de urcat, și de pus obiecte care trebuie duse sus. Și această scară, ca cele din casele din stilul Shingle Style, de asemenea vrea să fie mai mare la bază pentru a acomoda scara primului nivel. Mica "scară de nicăieri" de la nivelul al doilea în mod similar se acomodează stângaci la spațiul ei miez, rezidual: la un nivel, nu duce nicăieri și este și este stranie; la alt nivel, este ca o scară rezemată de un perete de pe care se spală geamurile înalte. Schimbul în scara scării pe acest nivel de asemenea contrastează cu cealaltă schimbare de scară în cealaltă direcție, la bază.

Complexitățile și distorsiunile arhitecturale din interior sunt reflectate pe exterior. Pozițiile, mărimile și formele varii ale ferestrelor și perforațiilor pe peretelui exterior, cât și poziția descentrată a coșului, contrazic simetria generală a formei exterioare: ferestrele sunt echilibrate pe fiecare parte a deschiderii intrării dominante și a elementului coș-clerestory în partea frontală, și fereastra lunetă

din spate, dar ele sunt asimetrice. Protuberanțele peste și dincolo de zidurile exterioare rigide de asemenea reflectă complexitatea interioară. Zidurile din față și spate au parapet pentru a sublinia rolul lor de ecrane în spatele cărora aceste intrucațiuni pot protuberă. Indentația ferestrelor și a prispei pe laturi pe toate colțurile cu excepția uneia, cresc calitatea scenografică a zidurilor din față și spate la fel cum o fac și parapeturile la partea superioară.

Când am numit această casă atât deschisă și închisă cât și simplă și complexă, mă refeream la aceste caracteristici contradictorii a zidurilor exterioare. Mai întâi, parapetele împreună cu peretele terasei superioare în spate accentuează o închidere orizontală și totuși permit exprimarea unei deschideri în spatele lor la terasa superioară, și peste ele la protuberanța coșului. Apoi, forma consistentă a zidurilor în plan accentuează o închidere rigidă, totuși deschiderile mari, adesea precar de aproape de colțuri contrazic expresia închiderii. Această metodă de pereți – trasate pentru închidere, străpunse pentru deschidere – apare viu în centru față, unde zidul exterior este suprainpus peste celelalte două ziduri care adăpostesc scara. Fiecare din aceste trei straturi juxtapune deschideri de diferite mărimi și poziții. Iată spațiu suprapus în straturi mai degrabă decât întrepătruns.

Casa este atât mare și mică, însemnând că este o casă mică la scară mare.

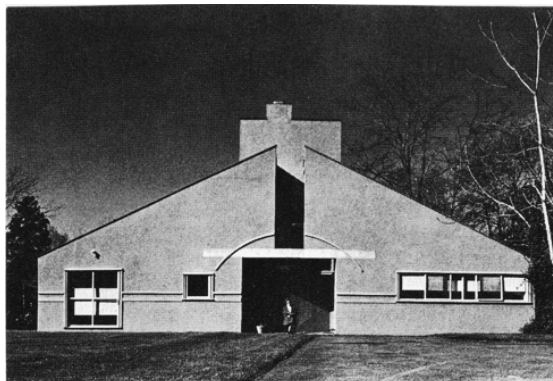
Înăuntru elementele sunt mari: șemineul este "prea mare" și mantelul „prea înalt” pentru dimensiunea camerei; ușile sunt late, chair railul prea înalt. O altă manifestare a scării mari în interior este subdiviziunea minimă a spațiilor - și de dragul economiei, planul minimizează spațiul pur circulațional. Afară manifestarea scării mari sunt elementele principale, care sunt mari și puține la număr și centrale sau simetrice în poziționare, cât și simplitatea și consistența formei și siluetei întregului, pe care am descris-o deja. În spate, fereastra lunetă este mare și dominantă în formă și poziție. În față, logia de intrare este lată, înaltă, și centrală. Scara sa mare este subliniată de contrastul cu celelalte uși, mai mici în mărime totuși similare în formă; de adâncimea prea mică pentru mărimea sa; și de poziția intrării interioare în spatele ei. Mulajul de lemn aplicat ușii îi crește scara. Dado-ul crește scara clădirii în general pentru că este mai înalt decât te-ai aștepta să fie. Aceste mulaje afectează scara și sub alt aspect: fac pereții de stucatură și mai abstracți, și scara, în mod uzual sugerată de natura materialelor, mai ambiguă.

Principalul motiv pentru scara mare este pentru a contrabalansa complexitatea. Complexitatea în combinație cu scară mică la clădiri mici rezultă în aglomerare. Ca alte complexități organizate aici, scara mare la clădirea mică obține tensiune mai degrabă

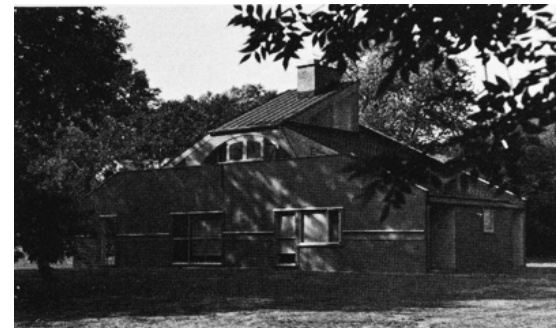
decât nervozitate – o tensiune potrivită acestui gen de arhitectură.

Împrejurimea casei este un sit plat, deschis, interior, închis la limitele sale de copaci și garduri. Casa ocupă un loc aproape de mijloc, ca un pavilion, cu lipsa totală de plante lângă ea. Axul drumului de acces perpendicular pe mijlocul casei este distorsionat în poziția sa de poziția unei canal la curbura străzii.

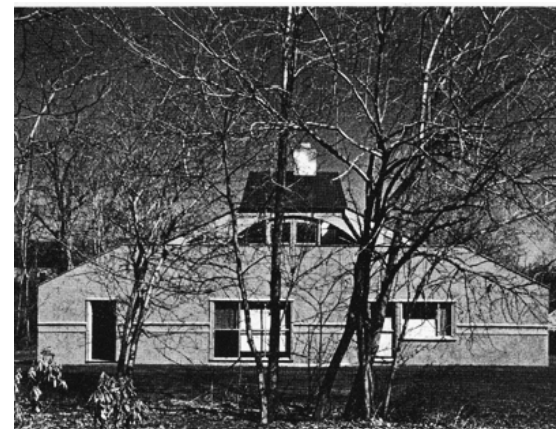
Compoziția abstractă a acestei clădiri aproape în egală măsură combină elemente rectangulare, diagonale și curbe. Dreptunghiurile se relaționează la ordinea dominantă a spațiilor în plan și secțiune. Diagonalele se relaționează la spațiul direcțional la intrare, la relațiile particulare ale spațiilor direcționale și nondirecționale înăuntrul delimitării rigide pe primul nivel, și la funcțiunea delimitatoare și de protecție împotriva apei la nivelul acoperișului. Curbele se relaționează la nevoile direcționale-spațiale la intrare și la scara exterioară; la nevoile spațiale-expresive în secțiune în tavanul camerei de luat masa, care este în contradicție cu panta exterioară a acoperișului; și la simbolismul intrării și scarei sale mare, care este datorat mulajului de pe elevația frontală. Punctul excepțional în plan se referă la suportul de coloană expedient, care contrastează structura de altfel cu zidărie portantă. Aceste combinații complexe nu reușesc să obțină armonia ușoară a câtorva



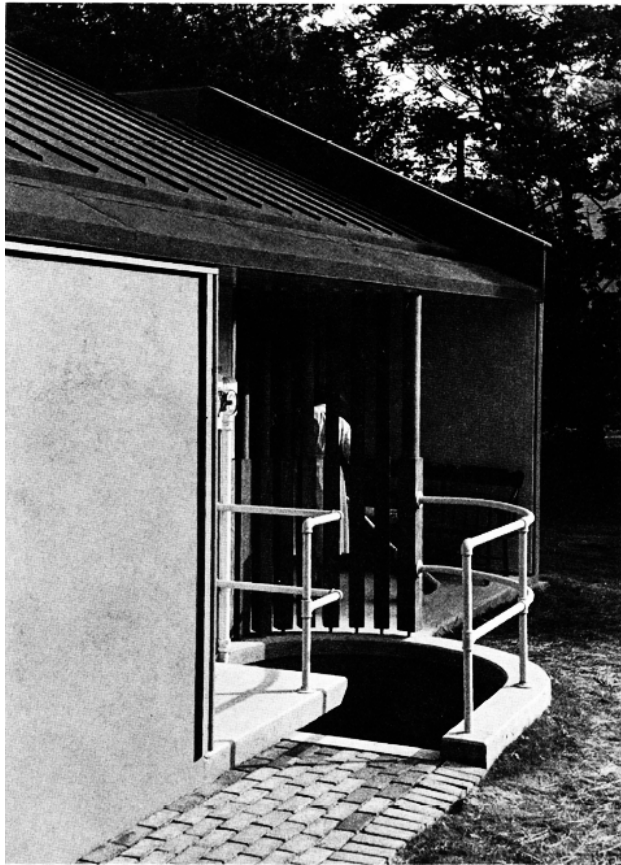
308
părți motivale bazate pe excludere – bazat, cum ar veni, pe "less is more" (mai puțin e mai mult). În schimb ele obțin dificila unitate a unui număr mediu de părți diverse bazat pe incluziune și pe recunoașterea diversității experienței.



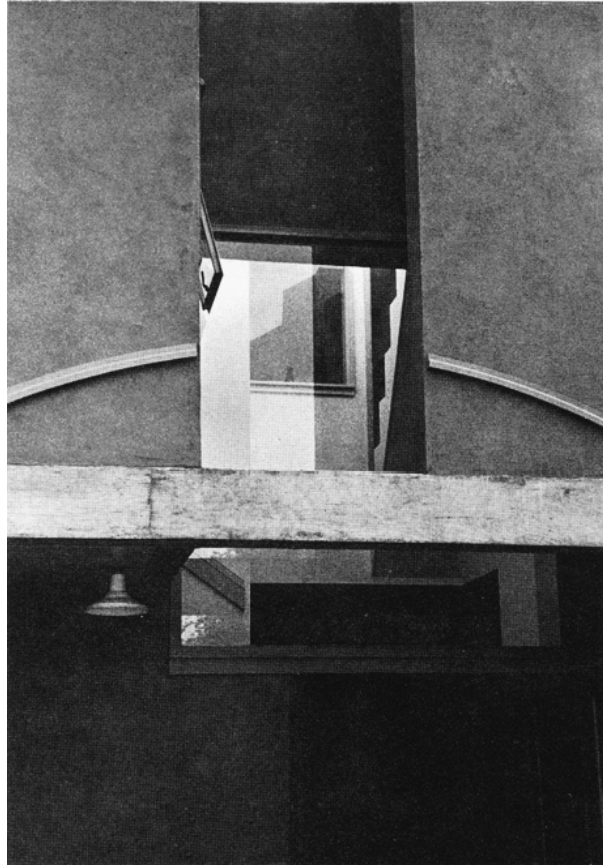
309



310



311



312



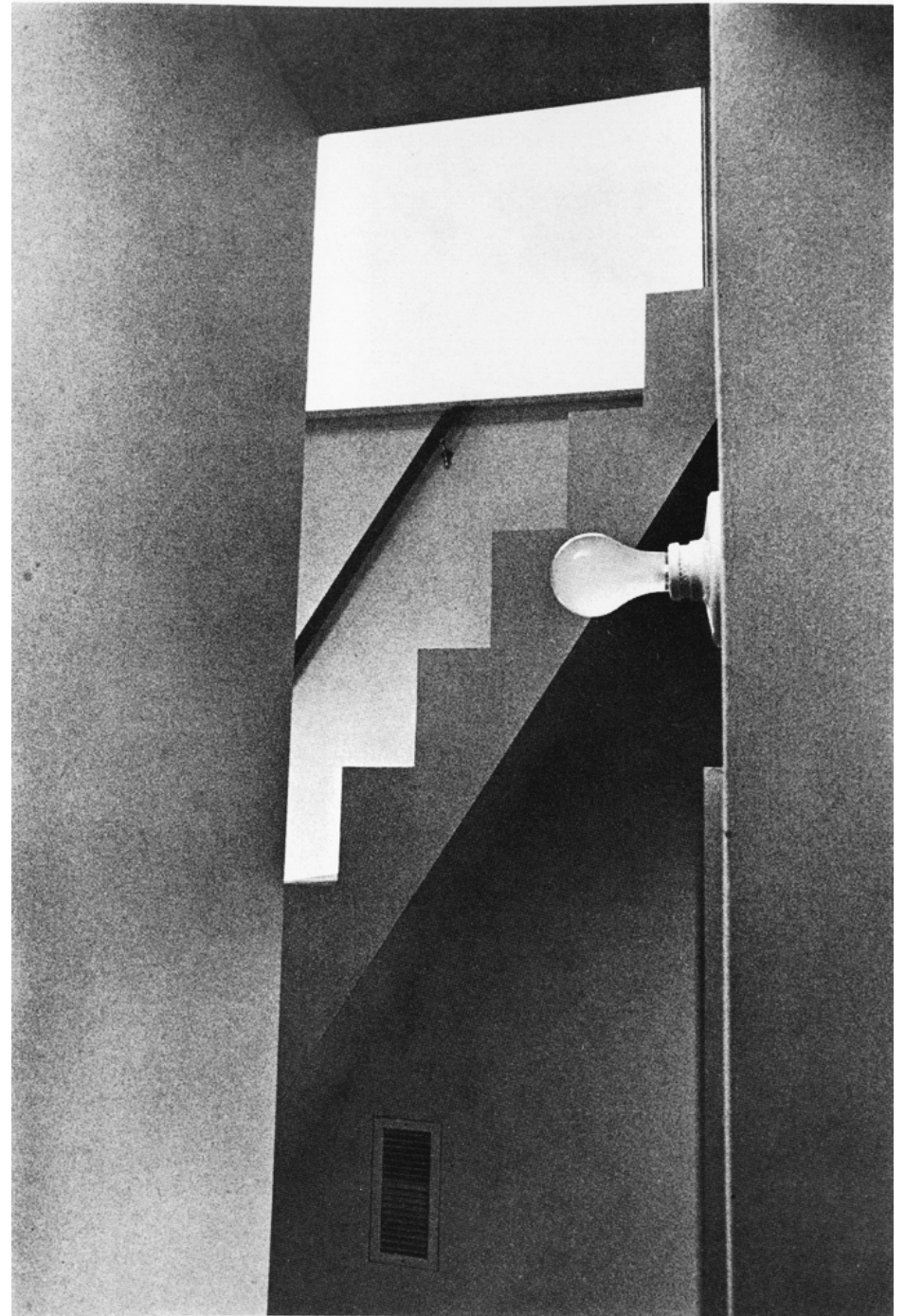
314



313



315



316

10. Fountain Competition (Competiția Fântâna), Asociația Fairmount Park, Philadelphia, Venturi și Rauch, Denise Scott Brown, 1964. (317-322)

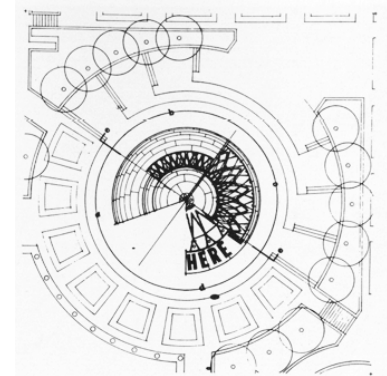
Această fântână avea să fie dispusă în cvartalul deschis ce delimitează Aleea Benjamin Franklin în fața City Hall (primăriei). Cvtartalul este tipic planului "grilaj" al centrului orașului și este înconjurat de străzi cu trafic local abundent. Dincolo de el, exceptând de-a lungul axei către alee, se desfășoară o junglă de clădiri de birouri înalte. Interiorul cvartalului aproape pătrat conține un pavilion existent rotund, numit Centrul de informații. Peisagistica și dispunerea dalajului, inclusiv bazinul de ca. 28 metri diametru (90 picioare) pentru fântână, erau elemente stabilite de programul competiției. Aleea Benjamin Franklin este un bulevard al cărei axă este aproximativ o milă în lungime (1,6 km), și diagonal și secant dispus față de planul grilă al orașului. Leagă primăria (City Hall) cu muzeul de artă și Fairmount Park dincolo de acesta.

În cealaltă direcție poate fi de asemenea considerat o extensie a parcului în centrul orașului deoarece copacii săi verzi obțin o continuitate cu parcul însăși, și este sub jurisdicția legală a Comisiei Fairmount Park. Aleea joacă rolul unui important acces arterial către centrul orașului și se concentrează pe

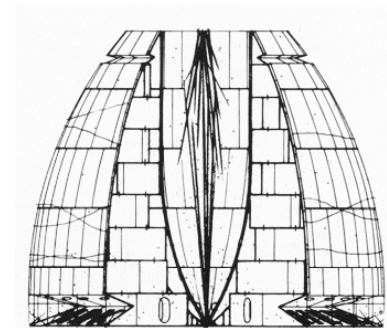
forma dominantă a primăriei – planul către care trebuie privită fântâna. Primăria este deschisă în culoare, mare în mărime și scară, și ornată în siluetă și desen. Aceste caracteristici ale spațiului, formei, scării și circulației, care constituie contextul fântânii, în mare proporție îi determină forma.

Forma este mare și îndrăzneată că să se distingă de fondul de clădiri mari și spații amorfe, și de asemenea să se citească ușor de la distanța relativ mare de-a lungul aleii. Forma sa plastică, silueta sinuoasă, și suprafața limpede/clară/plană/simplă contrastează îndrăzneț cu modelul rectangular încălțat al clădirilor adiacente, deși sunt analoage la unele forme de acoperiș mansardat ale primăriei. Aceasta nu a fost menită să fie o complexă fântână barocă citibilă numai de aproape, sau dintr-o mașină blocată în trafic.

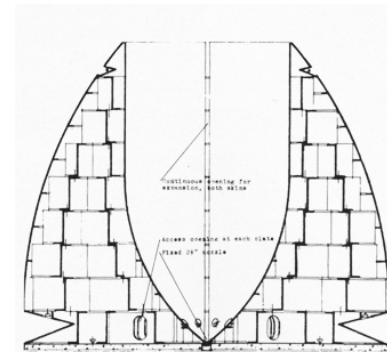
Dar acțiunea apei însăși, precum și contextul împrejurimilor, determină particularitățile formei sculpturii. Scara acțiunii apei corespunde scării sculpturii: jetul central are ca. 18m înălțime (60 picioare) și se relaționează la scara și axa aleii. Jetul constant este protejat de vântul predominant de suprafața concavă a formei sculpturale. Este expusă doar către alee, și este scos în evidență de către fundalul negru al închiderii. Din cele mai multe părți ale plazei doar reverberațiile jetului conținut în grota artificială cețoasă și acoperită de mușchi sunt sesizabile. Marele scut de aluminiu corespunde micilor scuturi



317



318



319

de sticlă care protejează flăcările de curenți de aer într-un candelabru de modă veche.

Dacă suprafața interioară este concavă să poată adăposti spectacolul de apă la scară mare, suprafața exterioară este convexă pentru a se putea acomoda la spectacolul de apă la scară mică în exterior. Aceasta constă într-un strat de apă constant ce izvorăște dintr-un zăgaz lângă marginea superioară, și picură continuu de-a lungul marginii inferioare în bazin. Textul legendei, AICI ÎNCEPE FAIRMOUNT PARK (Here begins Fairmount Park) poate fi întrezărită printr-un ecran de picături. Această cascadă, cu literele lustruite, alungite pe suprafața înclinată a bazinului din spate, se relaționează la scara individului care se plimbă în imediata vecinătate a plazei și a fost proiectată să-i stârnească lui interesul.

Inscripții sunt tradiționale pe monumente. Legenda desemnează dramatic pătrundere a celui mai mare parc urban din lume în inima orașului. Când legenda este citită de pe elevația frontală pare să scrie PARCHEAZĂ AICI/PARC AICI (Park Here), deloc nepotrivit pentru un monument deasupra unui parcaj subteran.

Jetul central este iluminat de lămpi quartz retrase în suprafața bazei. Iarna, când jetul este oprit, lămpi incandescente de culoare chihlimbarie inundă labirintul unghiular al structurii miezului cu lumină galbenă. Spațiul central rămâne atunci întunecat. Baza unghiulară este inundată de lumină chihlimbarie. Această bandă continuă contrastează corpul întunecat de deasupra, și de la apropiere, iluminează legenda.

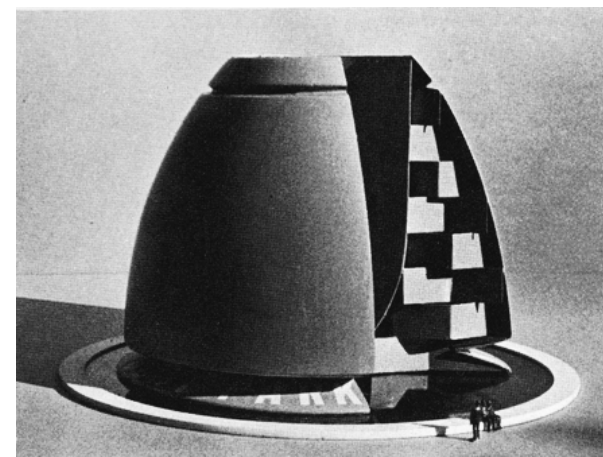
Materialul folosit este aluminiul, pentru a ușura încărcătura traveilor garajului de dedesubt. Suprafața este lustruită prin sablare pentru a avea o aparență întunecată, mată, de un gri calduț. Foile sunt sudate, dar îmbinările nu sunt netezite. Structura este o structură de piele, cu elemente metalice laminate cu secțiune Z și stivuite unele peste altele, care au atât rolul de distanțieri între siluetele contradictorii din exterior și interior, cât și de sprijin și armătură, ca la cutiile din mucava. Geometria foilor interioare este unghiulară și intră în contact cu suprafața curbilinie a exteriorului la puncte sudate. Acest buzunar aerat este expus la deschiderile anvelopei, în față și în spate. O serie de accese de mentenanță sunt dispuse în foile inferioare. Acestea contribuie cu o scară ce contrastează scara monumentală a întregului.



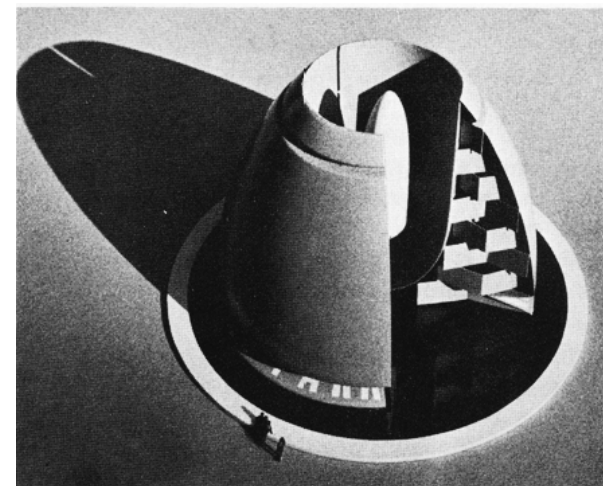
320

Această fântână este mică și mare în scară, sculpturală și arhitecturală în structură, analoagă și contrastantă în contextul său, direcțională și nondirecțională, curbilinie și unghiulară în formă, a fost proiectată din

interior înspre exterior și din exterior înspre interior.



321



322

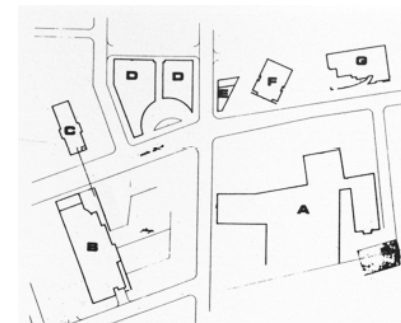
11. Trei clădiri pentru un oraș din Ohio, Venturi și Rauch 1965.

Cele trei clădiri pentru orașul din statul Ohio sunt o primărie, un sediu pentru întâlnirea tinerilor creștini și o bibliotecă publică, sau mai degrabă o extindere a unei biblioteci. Aceste clădiri relaționează urbanistic și față de orașul din care fac parte. Ele fac parte și din stadiul incipient al unui plan mai mare de reînnoire a centrului orașului, care e responsabilitatea consultanților proiectanți pentru care noi lucrăm.

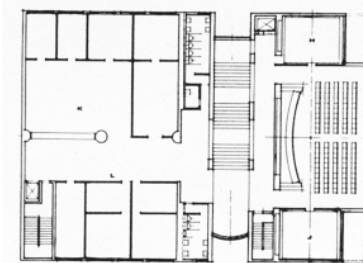
Primăria: primăria seamănă cu un templu roman în proporțiile lui generale și pentru faptul că e singuratic, dar, în contrast cu un templu grecesc, pare o clădire direcțională a cărei față e mai importantă decât spatele. Ceea ce corespunde bazei - coloanele gigantice și pedestalul porticului templului – este, în această primărie, peretele parțial neocupat din față cu deschiderile lui gigantice arcuite suprapuse pe peretele înalt de trei etaje. Îmi place cum a folosit Louis Sullivan arcul gigantic pentru a da imagine, unitate și o scară monumentală unor vechi bănci, care sunt importante, dar sunt clădiri mici pe străzile principale ale orașelor din Vest. Schimbarea dimensiunilor și a scărilor la fațada primăriei e analogă cu cea a fațadelor false ale orașelor din Vest din același motiv: pentru a conștientiza necesitățile urbane ale spațiului stradal. Dar această clădire are, în același timp, două cadre. Pe lângă poziția importantă, pe strada principală, ea se află la capătul pieței centrale de peste drum de strada principală, unde se termină axele longitudinale ale pieței. De asemenea, pentru observatorul străzii

principale, clădirea se află pe pământ cu primul etaj mereu vizibil ca o fundație integrală; din piața care se situează mai jos de strada principală, totuși, primul etaj este obturat în perspectivă de către elevația și adâncimea străzii din față și de către treptele în rampă care urcă și care formează o altfel de fundație a clădirii. În acest context, arcada fațadei apare direct dintr-o bază diferită și la o scară mult mai mare. Aceeași clădire, în contexte diferite, e interpretată diferit.

Contradicția de scară și caracter dintre fațadă și spate a acestei clădiri derivă din programul particular care se desfășoară în interiorul ei, ca și decorul urban din exterior. Dihotomia programului primăriei în spațiile monumentale destinate primarului, consiliului și a birourilor pentru departamentele administrative sunt deseori explicitate articulat printr-un pavilion legat cu dale, o compoziție bazată pe Pavilionul Elvețian sau poate pe Armee du Salut. (O altă abordare probabil e așezarea primăriei pe o altă compoziție a lui Le Corbusier, La Tourette, unde compoziția părea incompletă, dar în esență închisă.) Dar această schemă pentru o primărie mică înlesnește aceste două tipuri de spații într-o închidere relativ mică de dragul scării și al economiei. (Primarul spunea că vrea "o clădire zidită sensibil și pătrătoasă".) Camerele monumentale și mai ceremoniale din față sunt unice și statice - odată cu mărirea orașului, doar câțiva membri ai consiliului vor fi mai adăugați, iar niciodată nu va fi mai mult de un primar - în timp ce o scară mică, dar relativ extensibilă și birourile flexibile din spate pot fi mărite: pot fi adăugate în spate. Aceasta e o clădire cu spatele deschis, pentru că birocrația



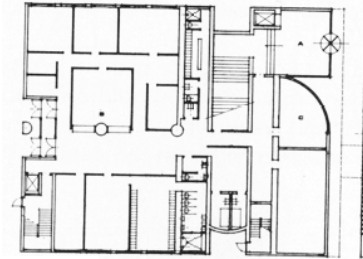
323



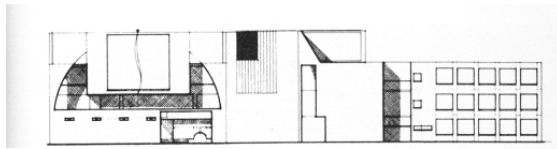
324



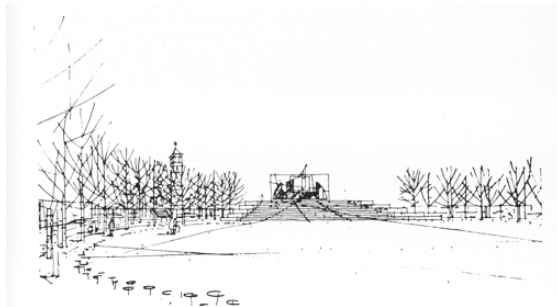
325



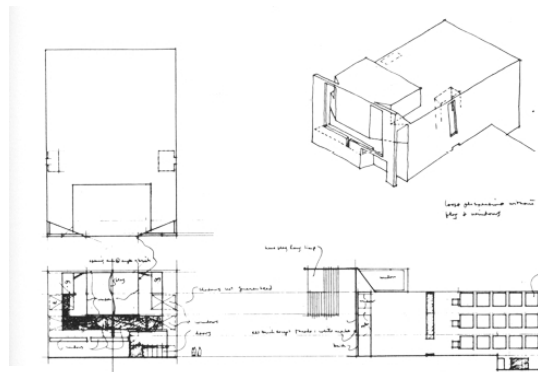
326



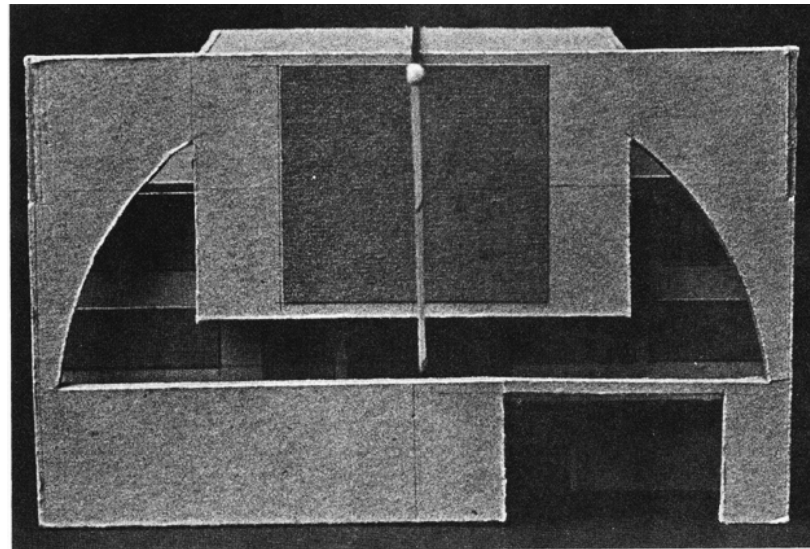
327



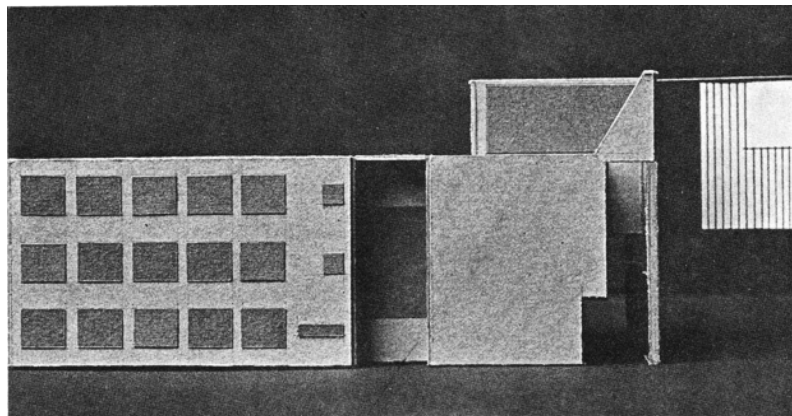
328



329



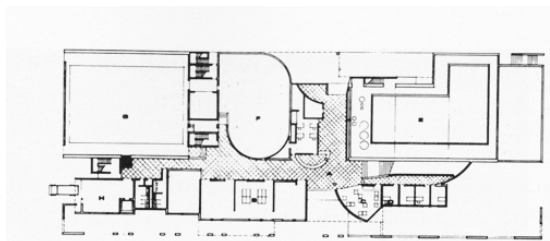
330



331

va spori mereu. Între faţă şi spate există o zonă comună pentru circulaţia verticală şi pentru servicii. Primul etaj conţine facilităţile poliţieneşti în spate şi are intrarea principală în faţă. Se presupune că publicul va frecventa mai puţin o primărie, aşa că zonele pentru plata facturilor şi pentru informaţii nu se află la parter. Ferestrele mici identice îndreptate către spate şi înălţimea mai mare a faţadei sprijinite de margine reflectă aceste variaţiuni interioare ale funcţiilor. Structura din beton formează pereţi şi zone paralele sau perpendiculare, deschise cu articulaţii. În zona din spate există o coloană interioară în centru pentru a facilita flexibilitatea între pereţii de rezistenţă. Coridorul de aerisire sau galeria care e anticipată aici e potrivită pentru o zonă de birouri cu relaţii cu publicul. Din moment ce pereţii de rezistenţă sunt din beton, deschiderile pot fi foarte mari. Materialul de suprafaţă îl reprezintă cărămizile negre similare dar nu se compară cu cele ale fabricii mari din centrul oraşului. Peretele din faţă, totuşi, are bucăţele mici de marmură albă pentru a sublinia din nou contrastul dintre faţă şi spate. Pe margine, juxtapunerea deschiderii arcuite mari cu ferestrele mici ale peretelui din spate se schimbă în acelaşi plan la camera Consiliului de la etajul trei. Fereastra de aici se potriveşte scării mari a faţadei: constă într-o bucată de sticlă de 8,5 x 9,1 m. Steagul imens e perpendicular pe stradă, aşa că poate fi citit de pe stradă ca o reclamă publicitară.

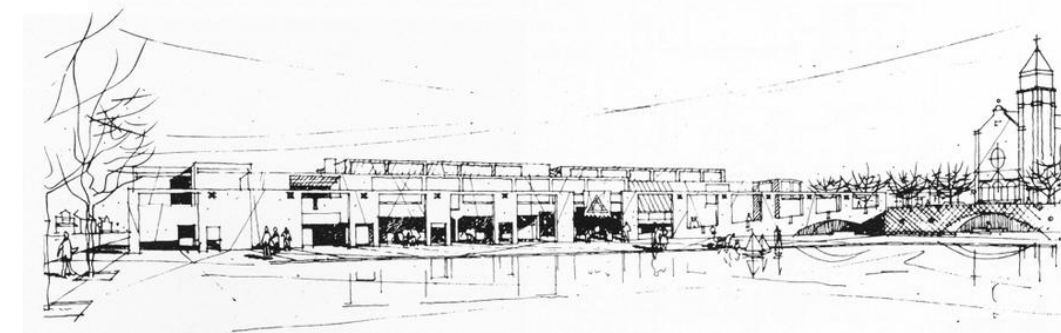
Clădirea tinerilor creştini: aceasta urmăreşte îndeaproape recomandările complexe convenţionale, mai degrabă explicite, pentru interiorul unei asociaţii de mărimea acesteia. Variaţiile noastre pot



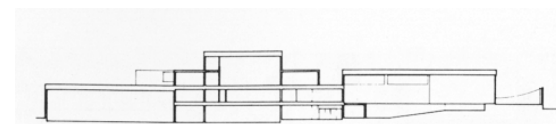
332



333



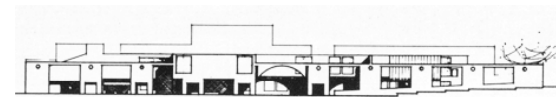
337



334



335



336

include zonarea spațiilor sportive din spate, spațiile de întâlnire din față, ridicarea deasupra nivelului de bază al vestiarelor și unele caracteristici care derivă din panta din exteriorul clădirii și nevoia pentru intrările prin spate din parcare și din viitoarea zonă de cumpărături, ca de altfel și pentru cea din față, dinspre piață. Dar poziția clădirii de lângă piață și în opoziție cu prezența dominantă a fabricii au avut cel mai mare efect la arhitectura clădirii.

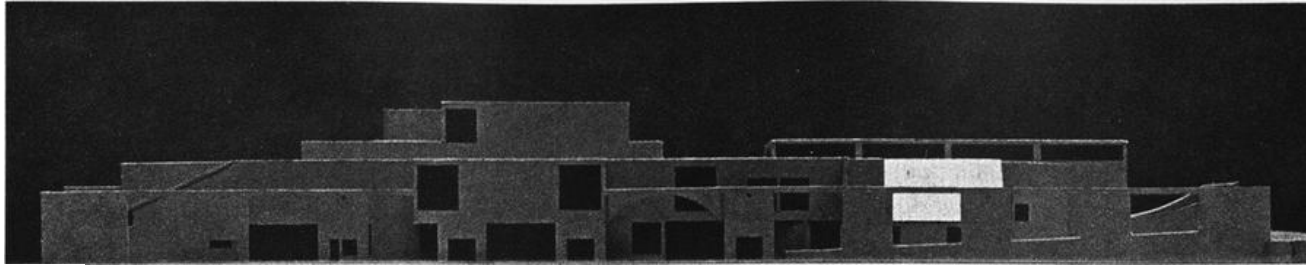
Această clădire a trebuit să fie mare în comparație cu complementul și să nu fie dominată de fabrica de vis-a-vis. Acest lucru a fost realizat prin dimensiuni, număr și relațiile dintre elementele fațadei. Deschiderile din pereți au fost puține și mari pentru a mări scara. Relația dintre deschideri, care sunt elemente dominante ale fațadei, creează un ritm relativ constant fără a se concentra în centru sau a sublinia terminațiile. Această caracteristică dă, de asemenea, o mai mare unitate și măreție clădirii. În general clădirea nu conține un început, conținut și sfârșit, care ar forma trei lucruri; e ceva continuu rezultat din ritmul constant, de-a dreptul plictisitor. În acest fel, poate concura cu fabrica opusă, care e mai mare per ansamblu, dar mai mică luată individual pe bucăți. În mod adecvat, e a doua după primăria mai micută din cealaltă parte a pieței. Fațada din față, ca și cea a primăriei, e falsă - un perete singular - contradictoriu în relația cu spațiul interior. Ritmul aproape constant al deschiderilor e evidențiat în comparație cu ritmul mai neregulat al clădirii cu două etaje din spate. O juxtapunere contrapunct contrastează "plictiseala" fațadei false cu "haosul" fațadei din spate, care reflectă

complexitățile circumstanțiale ale interiorului. Perețele din față conține o zonă tampon între clădire și piață în partea stângă, iar o nișă exterioră cu șemineu, în partea dreaptă, devine un perete de reținere și o rampă minunată centrată cu biserica de pe strada principală. Pereții sunt din beton, aceasta permițând deschideri mari apropiate - e, într-adevăr, o construcție cvasi-încadrată. Fața cu cărămizi întunecate relaționează cu fabrica existentă și sporește unitatea pieței și centrul orașului.

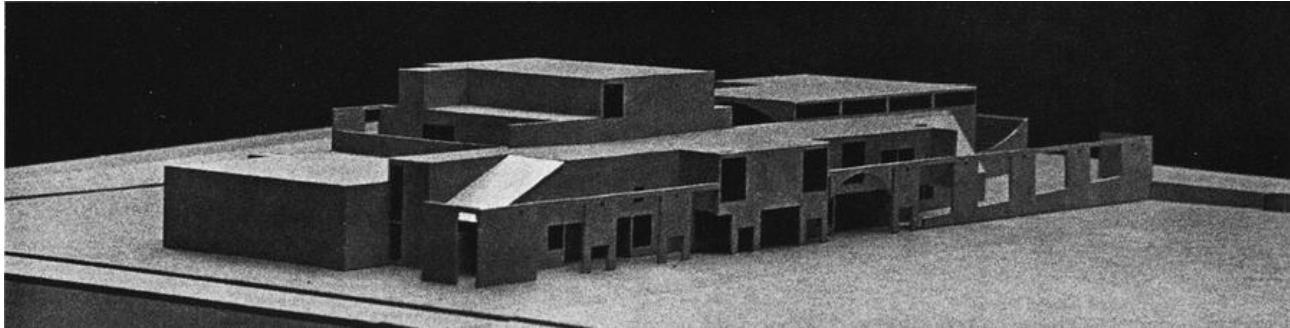
Extinderea bibliotecii: programul interior este aproape în întregime convențional. Abordarea noastră a fost să împachetăm în jurul ei mai degrabă decât să adăugăm, clădirea de cărămizi deja existentă cu spații interioare în spate și spre nord, și cu un nou perete desprins în față, care conține o curte în spațiul ei rezidual. Clădirea veche e acoperită, dar modificată cât mai puțin posibil din motive economice. Zidul înconjurător, de dimensiuni mari și cărămidă închisă la culoare sporește unitatea străzii principale. Prin deschiderile mari în formă de grătar din fața zidului exterior, se vede clădirea veche mai mică și mai lejeră în așa fel încât arhitectura ei să fie respectată. De aproape, noul e juxtapus peste vechi.

12. Competiția pieței Copley, Venturi și Rauch, Gerod Clark și Arthur Jones, 1966.

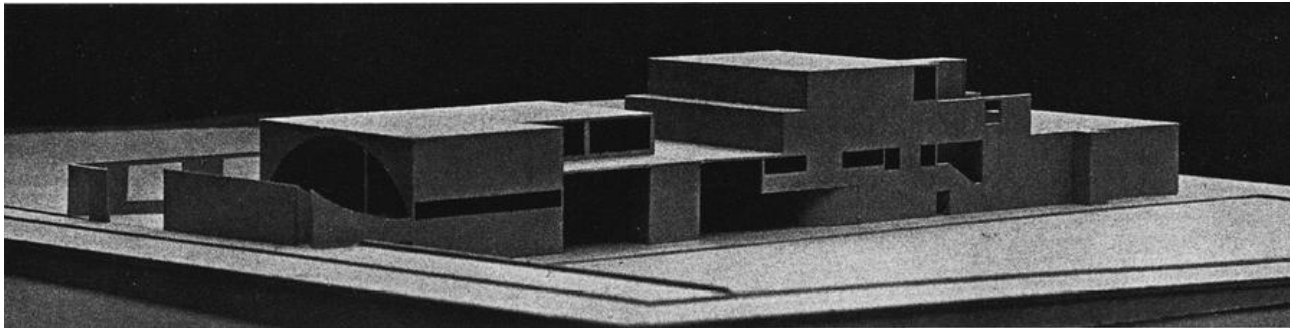
Pentru un spațiu vast deschis într-un oras american Piața Copley din Boston este destul de împrejmuit - la sud de un hotel, la vest de biblioteca publică, la nord-vest de vechea biserică sudică, iar la nord de clădirile



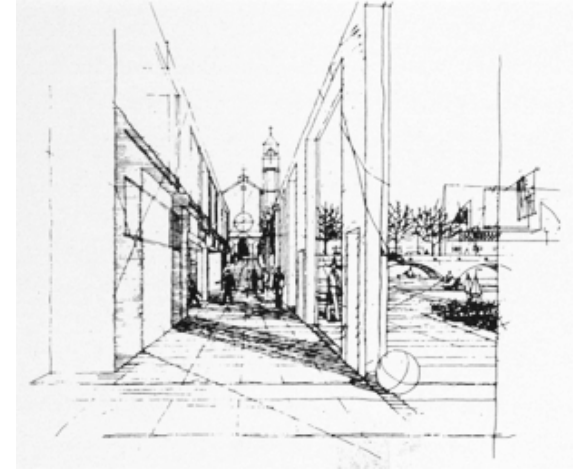
338



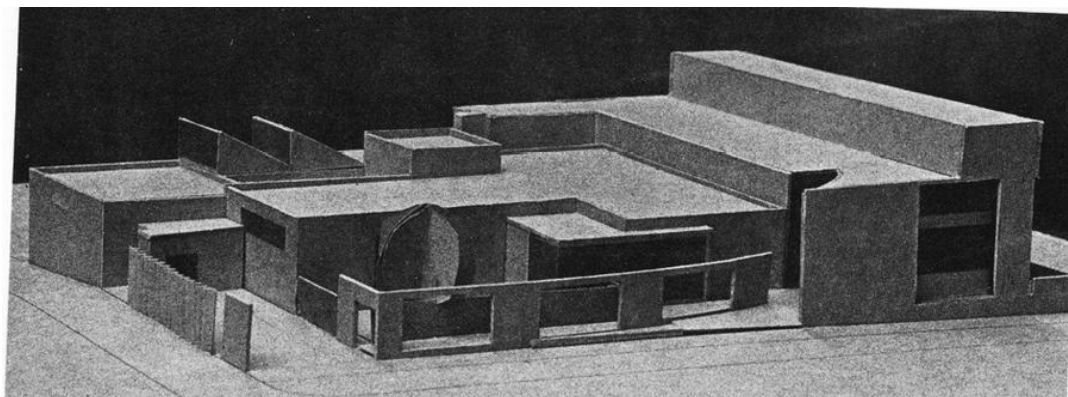
339



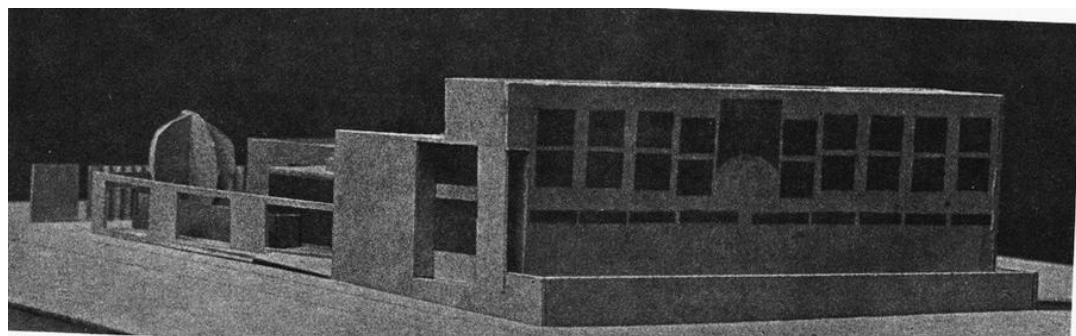
340



341



342

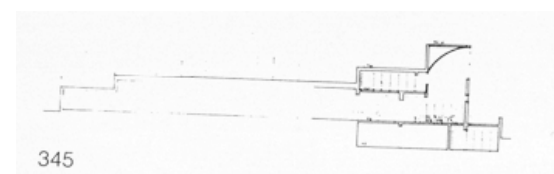


343

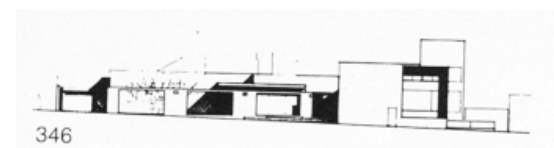
comerciale. Colțul deschis spre sud-vest, unde se va finaliza strada Huntington în diagonală, și colțul dinspre sud-est, între biserica Sfânta Treime și piața Copley, tind să domolească sentimentul de spațiu închis. Spre est, spațiul e închis ambiguu de biserica Sfânta Treime, care tinde să se afle în piață mai degrabă decât în afara ei. Înălțimile variabile, ritmurile și scările acestor clădiri, ca de altfel și a străzilor care le separă de centrul spațiului, diminuează în continuare unitatea spațială a pieței existente.



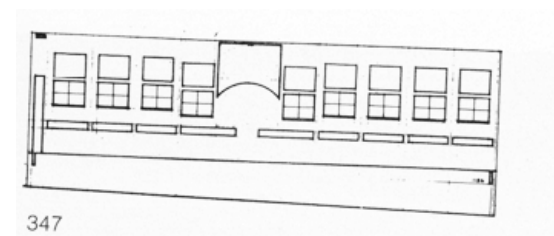
344



345



346



347

Regulile competiției au desemnat zona ca fiind proiectată în bloc de către trotuarele interioare ale celor trei străzi și de trotuarul diagonal de-a lungul părții nord-vestice a bisericii Sfânta Treime; desigur, n-am putea schimba sau anticipa modificările în oricare dintre clădirile împrăștiate în jurul spațiului.

Astfel, am creat o non-piață; am umplu spațiul pentru a-l defini.

L-am umplut cu materie lipsită de densitate, cu un rând de copaci bogați. Acești copaci sunt prea depărtați pentru a forma o pădure, dar prea denși pentru a fi citiți ca niște elemente discrete. Când te plimbi pe lângă ei, par destul de depărtați pentru a filtra lumina și a proiecta un joc de lumină pe biserică (trebuie să te străduiești pentru a vedea marea fațadă), dar din afară, de pe străzi, sunt niște forme rigide care definesc spațiul și indentifică locul. Forma lor ca întreg, totuși (spre deosebire de proiectul fântânii din Philadelphia într-un context diferit), nu e o formă sculpturală așezată într-un spațiu, pentru că aceasta ar intra în competiție cu biserica Sfânta Treime. În mare, e un șablon tridimensional repetitiv fără punct culminant, separat de împrejurimi de către străzi, iar în contrast cu biserica Sfânta Treime, care la un anumit nivel e destul de accentuată în întreaga compoziție. În contextul "plictisitor" din interiorul pieței, clădirile haotice din nord devin elemente "interesante" și vitale ale compoziției.

Pe lângă mozaicul copacilor și al lămpilor stradale înalte, există la un nivel inferior, un caroiu format din movițe înalte de aproximativ 1,20 m între alei. Acest caroiu

reflectă în miniatură șablonul zonei din Boston care înconjoară piața Copley. Acesta imită ierarhia străzilor mari, mici și medii aflate în orașul real. Ca și caroiul real al orașului, conține "străzi" diagonale care ușurează circulația și a căror juxtapunere creează blocuri reziduale excepționale.

Între aceste blocuri ale caroiului inferior se află un alt șablon de bănci, coșuri de gunoi și șanțuri în acord cu șablonul copacilor și al lămpilor stradale. Aceste obiecte, ca și lămpile, sunt compuse din elemente convenționale care primesc o nouă valoare în noul context. Aceste elemente vulgare nu sunt proiectate special; ele sunt doar atent alese. Materialele sunt similare cu excepția zonelor cu cărămizi de sub bănci, care dau viață aleilor și betonul prefabricat al secțiunilor de blocuri, șanțuri și rigole. Iarbă există doar în vârful blocurilor. Rândurile de flori din vârful blocurilor împrejmuesc aleile pentru a extinde lățimea vizuală a acestora. Unde sunt tăiate blocurile, pereții din față au fost inscripționați cu rime de grădiniță etc., săpate în beton pentru interesul copiilor care nu pot vedea peste blocuri.

Grila copacilor, a lămpilor, a mobilierului stradal și a ierarhiei străzilor sunt defazate unele față de altele de-a lungul axei nord-sud. Aceste neregularități ușoare al contrastului de ritm cu neregularitățile violente care provin din juxtapunerea acestor străzi diagonale pe șablonul străzilor se manifestă, după cum am spus, în forma reziduală, de blocuri fragmentate, de forme triunghiulare și poligonale. Într-adevăr, datorită acestor juxtapuneri contrapunct ale diagonalelor și ale tăieturilor de la margini

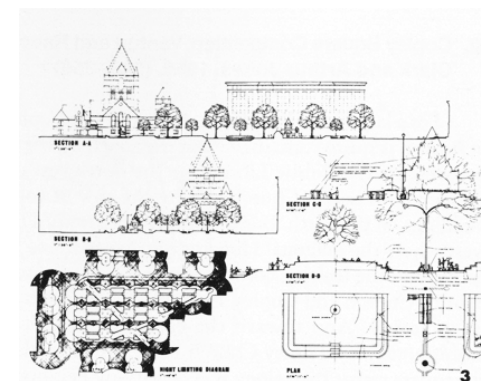
aproape că nu rămân blocuri intacte. Dintre acestea, două sunt create excepțional. Un bloc e inversat în secțiune: e coborât în maniera în care cele tipice sunt ridicate pentru a crea o mică piață în care se poate sta care să contrasteze cu aleile tipice; celălalt poate să conțină o copie în miniatură a bisericii Sfânta Treime. Blocurile fragmentare din partea de nord, au scobite niște niște, acestea fiind tot excepții.

Aceste excepții de la regulă, ușoare sau violente, creează tensiuni în șablon care contrazic plictiseala acestuia. Există o scară care creează în șablon un fel de monumentalism, o ambiguitate și o tensiune. Aceasta implică o relație particulară de forme și proporții. Juxtapunerile străzilor de diferite mărimi pe caroiă formează proporții diferite ca mărime, dar asemănătoare, iar o combinație a copacilor, unul mare și doi mici, din caroiă creează o relație asemănătoare cu elementele diferite ca mărime, dar având aceleași proporții. Speciile copacilor au fost selectate având în vedere următorul aspect: forma platanilor maturi, de aproximativ 18 m înălțime, are o proporție similară cu cea a unui arbore al pagodelor, de aproximativ 8 m înălțime. Elementul care exemplifică cel mai viu această idee e copia în profiluri din beton a bisericii Sfânta Treime din fața bisericii Sfânta Treime.

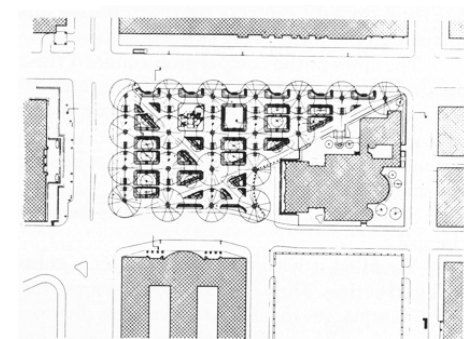
Există un motiv al acestor copii în miniatură și al străzilor carioate - alt motiv decât cele menționate deja: copia în miniatură e o formă de a explica unei persoane ansamblul în care se află, dar pe care nu îl poate vedea. Pentru a asigura individualul prin înțelegerea întregului ansamblu în acest

fel, se contribuie la sensul de unitate al întregului complex urban. Acest gen de copiere în miniatură implică și copierea unui aspect al vieții. A condensa experiența și a o face mai vie, a te prefăce, reprezintă o caracteristică a jocului: casa de păpuși a copiilor. Adulții joacă Monopoly. În această piață există o simulare a circulației urbane și a spațiului. Mica biserică e și ea o figurină de joacă pentru copii.

O altă caracteristică a jocului o reprezintă spațiile proiectate în vederea alegerilor și a improvizațiilor: pentru ca oamenii să folosească aceleași spații în mai multe moduri, inclusiv în scopuri pentru care nu au fost proiectate. Caroiul permite pentru improvizație o întreagă varietate de utilizări. Într-o casă victoriană există mai multe moduri în care să folosești o scară exterioară decât într-o piață modernă tipică. Când forma urmărește explicit funcția, opțiunile funcțiilor implicite scad. Există probabil mai multe moduri de a utiliza această piață care e "doar un caroi" mai degrabă decât altele care sunt doar ceva interesant, sensibil și uman. Și mai important, există mai multe căi de a o vedea. Se aseamănă cu acel caroi interesant al materialului ecosoz. De la distanță, e un șablon repetitiv, de la o distanță foarte mare e ceva foarte neclar, dar de aproape e interesant, variat și bogat în textură, scară și culoare. E o chestiune de concentrare: pe măsură ce un observator se mișcă în jurul compoziției, el poate să se concentreze pe diferite lucruri și relații în moduri diferite. Există posibilități de a vedea același lucru în moduri diferite, lucrurile vechi printr-o perspectivă nouă. Există posibilitatea unor concentrări variate mai degrabă decât



348



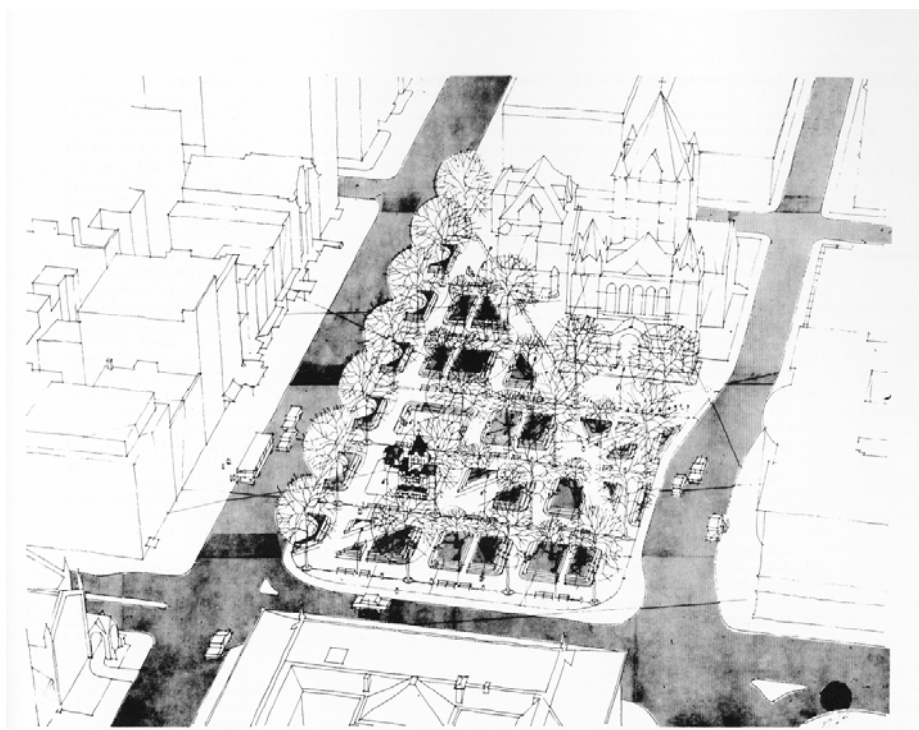
349

schimbarea acestora. Principalul paradox al acestui design e că acest carioaj plictisitor e interesant.

Juxtapunerile violente ale lucrurilor clare sau neclare provin din relații care se leagă mai mult sau mai puțin de întreg sau de compoziția complexă. Aceste relații schimbătoare din complex creează un fel de unitate complexă, unele dintre aceste relații interioare implicând o discontinuitate distinctă. Nu toate relațiile sunt mereu în regulă. Clădirile precum biserica Sfânta Treime și biblioteca publică din Boston nu trebuie să relaționeze simplu sau evident. N-ar trebui să facă asta pentru că relația lor nu poate fi imediată referitor la interiorul pieței, ci la găurile mai mari din exterior și localizarea lor imediată. Carioajul nostru mic, de la distanță, e ceva neclar datorită consistenței sale la acest nivel: nu relaționează mereu planurile apropiate și detaliile clădirilor din jur. Richardson și McKim, Mead și White nu au nevoie de acel gen de omagiu explicit.

O altă meteahnă a arhitecturii moderne o reprezintă piața derivată din afecțiunea noastră justificată pentru orașele italienești. Piața deschisă e rareori potrivită unui oraș american din zilele noastre cu excepția scurtăturilor convenabile pentru pietoni. Piața, de fapt, e "ne-americană". Americanii se simt incomozi stând într-o piață: ar trebui să lucreze la birou sau să fie acasă cu familia uitându-se la televizor. Treburile casnice sau drumurile din weekend au înlocuit plimbările. Piața tradițională e la fel de bine destinată uzului comun cât și celui individual, iar ceremoniile publice care implică mulțimi sunt și mai greu de imaginat în piața Copley

decât plimbările. De aceea, piața noastră nu e un spațiu deschis pentru a găzdui mulțimi inexistente, ci pentru a găzdui indivizii care se plimbă confortabil prin labirint și stau pe "străzi" mai degrabă decât într-o "piață". Ne-am obișnuit să gândim că spațiile deschise sunt valoroase într-un oraș. Nu e așa. Cu excepția Manhattan-ului probabil, orașele noastre au prea mult spațiu deschis în omniprezentele spații de parcare, în nu-chiar-temporarele deșerte create de către reînnoirea urbană și în suburbiile înconjurătoare fără nicio formă.



Complexitate și contradicție în arhitectură

Robert Venturi

Cu o introducere de Vincent Sully

"Sunt foarte încântat că am avut spiritul de a afirma în introducerea mea originală că *Complexitate și contradicție* era cea mai importantă scriere despre actul de a crea arhitectură, de la *Vers une Architecture* al lui Le Corbusier din 1923 încolo. Timpul a arătat că această afirmație scandaloasă nu a fost decât adevărul nelustruit, iar criticii care au găsit-o cea mai amuzantă sau iritantă la vremea respectivă acum își folosesc multă energie în a-l cita pe Venturi fără să-i recunoască meritele, sau îl dojenesc pentru a nu fi mers destul de departe, sau arătând că ei înșiși au spus toate cele cu mult înainte. Nu prea contează. Ceea ce contează este că această carte minunată, eliberatoare, a fost publicată la vremea când a fost. Le-a oferit arhitecților și criticilor arme mai efective și realiste, întrucât amploarea și relevanța ce a căpătat-o dialogul arhitectural de atunci au fost în majoritate inițiate de acesta." – Vincent Scully, aprilie 1977

Robert Venturi este partener la firma Venturi, Scott Brown și Asociații, Philadelphia. El a predat la Universitatea Yale și Universitatea din Pennsylvania și a fost membru, apoi arhitect în reședință la Academia Americană din Roma. Scrierile lui precum și munca lui arhitecturală și educațională au avut o influență decisivă asupra generației mai tinere de arhitecți în jurul lumii. De când a apărut *Complexitate și contradicție în arhitectură* pentru prima oară, în 1966, a fost publicată în șaisprezece limbi și a devenit un document esențial în literatura de arhitectură. Domnul Venturi este de asemenea autorul al *Iconografie și electronică asupra unei arhitecturi generice*, cu Denise Scott Brown și Steven Izenour, al *Învățând de la Las Vegas*, ambele publicate de MIT Press.